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

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

سيمياء العتبات النصية في المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" لعمار الجنيدي

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

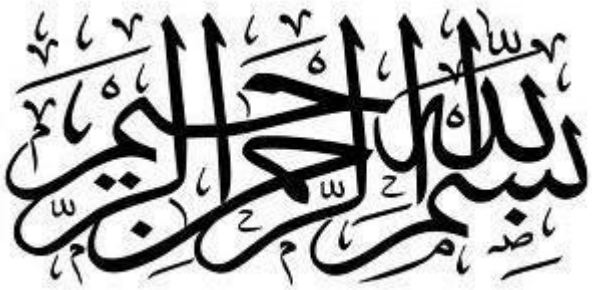
إعداد الطالبتين:

- عبد الرزاق كنزة
- دهيمي حيـــاة

إشراف الأستاذ(ة):

- نسيمة كريبع

السنة الجامعية: 2017/2016


بسم الله الرحمن الرحيم

يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ
وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ

مُقَدِّمَة

مقدمة:

احتلت السيميائيات مكانة هامة في الساحة الفكرية والنقدية المعاصرة بوصفها علما جديدا، لم يولد في استقلالية تامة عن بقية العلوم الأخرى، بل استمد اصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية، ومن هذه الحقول استمدت مفاهيمها وطرق تحليلها، ولقد فتحت السيميائية أما الباحثين مجالات متعددة وآفاقا جديدة في البحث عن آليات إنتاج المعنى واستكشاف البنيات الدلالية التي تضمنتها الخطابات والأنشطة البشرية، بل ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى، كما أن للسيميائيات دور كبير وأهمية بالغة في دراسة العتبات النصية أو النصوص المصاحبة، فهي فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص منك عناوين رئيسية وعناوين فرعية، كلمة الناشر، الصورة المصاحبة للغلاف .. فهي لا تقل أهمية عن النصوص الأصلية، ويرجع ا لفضل في ذلك إلى الناقد الفرنسي جيرار جنيت، الذي يعد أول من أشار إليها في البحث عن أدبية النص، فعتبات النص مفاتيح تأخذ بيد القارئ إلى ولوج أغوار النص وفك مجاهله وشيفراته.

وتعد المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" للقاص عمار الجنيدي من الأعمال الأدبية التي تحمل في طياتها العديد من العتبات، أهمها: الغلاف اللوحة التشكيلية، العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية ... حي تتعد هذه العتبات الواجهة البصرية التي يصادفها اللمتلقي بمجرد تلقيه للمنتوج الأدبي، وهذا ما جعل الباحث السيميائي يركز على البعد الدلالي والفني لهذا العمل، والوقوف على بنياته السطحية واللعميقة، والبحث عن كل ما يفك شيفراته من خلال تقديم قراءة مناسبة له.

وبناء على ذلك تم اختيار هذه المدونة، والاشتغال عليها في هذا البحث الموسومبـ "سيميائيات العتبات النصية في المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" لعمار الجنيدي"، وثمة أسباب أخرى ساهمت في اختيار الموضوع، منها:

- رغبة البحث في مجال السيمياء.

- الرغبة في إثراء الدراسات السابقة يمقل هذا الموضوع من الدراسات، وقد صالحب هذا البحث جملة من التساؤلات منها:

✓ ما مفهوم السيمياء وفيم تمثلت اتجاهاتها؟

✓ وما مفهوم العتبات النصية؟ وعلاقتها بالنص الأصلي؟

✓ وما علاقةالسيمياء بالعتبات النصية؟

✓ وهل تشكل العتبات النصية مفاتيح قرائية للمجموعة القصصية "خيانات مشروعة" أم أنها مجرد كلمات توضع على المنتوج الأدبي؟

وكل هذه التساؤلات تطرق إليها البحث في فصلين وفقا للخطة الآتية:

مقدمة

الفصل الأول، وكان عنوانه "مفاهيم نظرية حول سيمياء العتبات النصية"، وهو عرض نظري تم التطرق فيه إلى تعريف السيمياء لغة واصطلاحا، وكذا تقديم مفهوم السيمياء في الفكر العربي وزالغربي، كما تم عرض مفهوم العتبات النصية وأقسامها وأشكاله، إذ تم التوقف عند نوعين من العتبات النصية: عتبات خارجية وتتمثل في العنوان والعàغلاف بما يحمله من صورة مصاحبة وألوان وعتبات داخلية منها: العنوان المزيف والإهداء والعناوين الداخلية.

أما الفصل الثاني، وقد وسم بـ "الإيحاءات السيميائية في عتبات المجموعة القصصية "خيانات مسروعة""، ومن خلاله تم التطرق لأهم العتبات النصية التي تضمنتها اللمجموعة القصصية، منها: سيمياء العنوان ومستوياته، سيمياء الغلاف وما يتضمنه من عناصر ...

وفي الأخير، خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد اعتمد البحث على عدة مناهج من بينها: المنهج التاريخي في الفصل النظري، إضافة إلى المنهجح الإحصائي والمنهج السيميائي في تأويل العلامات اللغوية وغير اللغوية.

وقد اعتمد البحث على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر مناه:

- فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة.
- آن آينو وآخرون، السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ.
- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناصة.
- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية.

ومن بين الصعوبات التي وقفت في طريق البحث:

- تعدد الرؤى للنقاد والباحثين الذين تناولوا العتبات النصية.
- أغلب الكتب المعتمدة في البحث كانت رقمية.
- أن معظم الدراسات السابقة كانت في المتون الشعرية.

وفي ختام هذا البحث سيكون الشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة "نسيمة كريبيع" على نصحها ومتابعتها لهذا البحث بكل تفاصيله، فلها واقفر الشكر والامتنان.

الفصل الأول

مفاهيم نظرية حول سيمياء العتبات النصية

1.مدخل إلى السيمياء:

يعد علم السيمياء من أهم العلوم النقدية المعاصرة، فهو ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، أيا كان مصدرها، وللحديث عن هذا المصطلح وجب الوقوف على مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

1.1. مفهومها:

1.1.1. لغة:

تعددت مفاهيم مصطلح السيمياء وتشعبت تسمياتها بتعدد القواميس اللغوية، حيث ورد في قاموس "لسان العرب" لابن منظور أن السيمياء: "العلامة: مشتقة من الفعل سام الذي هو مقلوب "وسم" وهي الصورة "فعلى" يدل على ذلك قوله: سمة، فإن أصلها "وسمى"، ويقولون "سيمى" بالقصر وسيماء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون "سوم" إذا جعل سمة (...)، قولهم: سوم فرسه؛ أي جعل عليه السمة، وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها السيمة، والسومة هي العلامة"[1].

أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة "سيماء" دون ياء في عدة مواضع، كقوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم مِّنۡ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ﴾ [سورة الفتح الآية 29][2]

وقوله أيضا: ﴿ يُعۡرَفُ ٱلۡمُجۡرِمُونَ بِسِيمَٰهُمۡ فَيُؤۡخَذُ بِٱلنَّوَٰصِي وَٱلۡأَقۡدَامِ﴾ [سورة الرحمن الآية 41][3]

وكذلك قوله تعالى: ﴿وَنَادَىٰٓ أَصۡحَٰبُ ٱلۡأَعۡرَافِ رِجَالٗا يَعۡرِفُونَهُم بِسِيمَٰهُمۡ﴾ [سورة الأعراف الآية 48][4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، "مادة سوم"، الجزء 7، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997 م، ص 308.

[2] القرآن الكريم، سورة الفتح الآية 29.

[3] القرآن الكريم، سورة الرحمن الآية 41.

[4] القرآن الكريم، سورة الأعراف الآية 48.

والملاحظ أن الدلالة التي حملتها هذه اللفظة في القرآن الكريم هي نفسها الدلالة التي ذكرها ابن منظور وهي "العلامة".

2.1.1. اصطلاحا:

إن السيميائيات علم واسع وشامل، وجامع لطياته لكثير من العلوم، فإن مهمة تحديده وإعطاء مفهوم عام له من الأمور الصعبة جدا، لهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه، وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللغات الغربية أو في اللغة العربية، إلا أنهم يتفقون على أنها العلم الذي يدرس العلامات بشتى أنواعها.

ولعل أهم محاولة لتعريف هذا العلم كانت مع "فردينان دي سوسير"، فهو من بشر بهذا العلم الجديد، الذي قال: "يمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فهو يشكل جزء من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، إننا ندعوه بالسيميولوجيا (Sémiologie) تلك التي تدلنا على كنية وماهية العلامات، وما الألسنة إلا جزء من هذا العلم العام"[1].

والملاحظ أن دي سوسير استطاع أن يتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية وربط هذا العلم بكل من علم النفس وعلم اللسان الذي يعد جزء من هذا العلم.

أما الأمريكي "شارل سندرس بيرس" فقد ربط هذا العلم بالمنطق حيث قال: "ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"[2].

[1] فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الوطنية للطباعة، دط، 1986 م، ص 27.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م، ص 17.

ويعرفها دي سوسير أيضا بقوله: "اللغة نظام من المعلومات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية، ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة"[1].

والملاحظ من هذا القول أن بيرس قدر بط مفهوم هذا العلم بالمنطق، وما المنطق إلا اسما آخر للسيميوطيقا.

2.1. نشأة هذا المصطلح:

من المعروف أن علم السيميائيات علم حديث النشأة، إذ لم يظهر إلا بعد أن أرسى السويسري فرديناند دي سوسير أصول اللسانيات الحديثة، في بحر القرن العشرين، مع الإشارة إلى أنه كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد سواء.

1.2.1. السيميائيات في الفكر العربي:

ككل العلوم والمباحث المعرفية الأخرى تؤكد جل الدراسات في التراث العربي القديم أن العرب قد عرفوا ما يسمى اليوم بعلم السيميولوجيا، وإن كانت إشاراتهم مبعثرة ومتناثرة في أحضان علوم متنوعة كعلم النحو وعلم البلاغة، وعلم التفسير، وعلم التصوف وغيرها، "فلقد وجدنا الجاحظ يربط الدلالة باللغة السيميائية، كما يربط السمة باللغة على نحو ما، في حديثه عن نظرية "البيان"، وعلاقته بالدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق التي تجسدها أشكال سيميائية تتخذ وسيلة بشرية للاتصال في مجتمع من المجتمعات"[2]، وقد عرض الجاحظ لهذه المسألة بوعي معرفي كامل في كتابيه "البيان والتبيين" و"الحيوان" معا.

---

[1] آن اينو وآخرون، السيميائية الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2013 م، ص 34.

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010 م، ص 166.

"ففي حين يحصر أضراب الدلالات السيميائية في كتابه "البيان والتبيين" خمسة: "لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال، وتسمى نصبة"[1]، (والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات)

وفي مخطوطة تنسب لـ "ابن سينا" تحت عنوان: "كتاب الدر النظيم في أحوال التعليم" ورد فيها فصل تحت عنوان: "علم السيميا"، يقول فيه: "علم السيميا علم يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي، ليحدث عنها قوة، يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع، فمنه ما هو مرتب على خواص الأدوية المعدنية والحيوانية والنباتية، وتلفيق بعضها مع بعض، ومنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلا، ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيميا بالحقيقة، والثاني من فروع الهندسة، والثالث هو الشعبذة"[2].

كذلك نجد أن ابن خلدون يخصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف: فعلم أسرار الحروف هو – كما يقول – المسمى بالسيميا "نقل وضعه من الطلسمات عليه في اصطلاح أهل التصوف من غلاة المتصوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص، وظهر عند غلاة المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس، وظهور الخوارق على أيديهم، والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات"[3].

وفي فصل آخر تطرق لعلم السحر والطلسمات.

وأما عبد القاهر الجرجاني فقد اصطنع مصطلح "السمة" لا "العلامة" التي استعملها الجاحظ قبله بأكثر من قرن، وإذا كان الجاحظ تحدث عن العلامة من المنظور الأدبي، وذلك من حيث وظيفتها الدلالية في باب الاتصال، وفي أشكال الإرسال والاستقبال، فإن الجرجاني تناولها من منظور لغوي دلالي خالص دون تعويمها في النظرية العامة للنصفنلفيه يعلق على

[1] المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 167.

[2] آن اينو وآخرون، السيميائية الأصول، القواعد، التاريخ، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

مثل نحوي يطرحه وهو "زيد خارج" فيقول معلقا عن العلاقات الدالية والمدلولية معا فيه: "فما قلناه، وهو نسبة الخروج إلى زيد، لا يرجع إلى معاني اللغات، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لذلك المعنى، وكونها مرادة بها"[1]، فقد جعل السمة هنا دالا على معنى يحيل عليه في الخارج، وقد لحن إلى أن سيميائية التواصل بين الناس باستعمال مصطلح السمة، وأنها مساوية للألفاظ بل أمارة على معانيها.

وقد كانت هذه جولة قصيرة جدا في حقول غابات تراثنا العربي، وقد كان الغرض منها هو قطف أهم الثمار السيميائية التي بذرها المفكرون والعلماء قديما، وقد وجدناها بذورا صالحة لتكوين سيميائيات عربية متميزة لازالت لحد الساعة تنتظر حصادا، متمكنين ومتسلحين بوسائل وتقنيات جديدة.

2.2.1. السيميائيات في الفكر الغربي:

لا يختلف اثنان على أن المناهج النقدية الحديثة، ومن بينها المنهج السيميائي، هي ثمرة ثقافة غربية (أوروبية وأمريكية)، وحصيلة حضارتها المادية، وأنها انتقلت إلى العالم العربي مثلها مثل باقي معالم الحضارة عن طريق موجة التأثير الغربية التي هزت العالم العربي، ويعود تاريخ السيميائيات إلى ألفي سنة مضت – كما يقول امبرتوايكو – وهو يتكلم عن السيميائيات القديمة على النحو التالي: "1- إن الروايتين "Stoïciens" هم أول من قال بأن العلامة "Signe" وجهين: دال ومدلول "Signifiant – Signifie" وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافهم في انطلاقتها الأولى، وعندما أقول بدراسة العلامة – يقول رولان بارت – فإني أقصد كل أنواع العلامات، وكل أنواع السيميائيات، أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية: فاللباس ونظام الأزياء ... السائد في مجتمع ما تشكل علامات وأنظمة علامات تختلف من مجتمع إلى آخر، مثل آداب التحية في اليابان ..، كل هذا يشكل علامات وإشارات ودلالات، ...

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 170.

2- أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة القديس الجزائري "أوغسطين" – حسب إيكو – فهو أول من طرح السؤال: ماذا أن نفسر ونؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي "تأويل النصوص المقدسة".

3- أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العصور الوسطى، وكانت فترة التأمل بالعلامات واللغة، ويمكن ذكر اسم "أبيلار" واسم "روجيه بيكون".

4- ثم جاءت المرحلة الرابعة، حيث نشطت فيها نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر، وقد استعمل "لوك" مصطلح "سيموقراطيا Simiotics" ليعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتها ... وفي القرن العشرين والملاحظ أن كل الفلسفة تدور بشكل ما حول مشكلة اللغة، وخصوصا مع برتراند راسل، فنقشتاين، وحتى كاسير، فهو يتحدث عن السيميائيات"[1].

"وتعد بداية الستينات من القرن العشرين البداية الفعلية لعلم العلامات في كل أنحاء العالم من خلال مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية الفرنسية والأمريكية، وهما مصطلحي (سيميولوجيا، سيميوطيقا) إلى أن باسم السيميوطيقا بقرار اتخذته الجمعية العالمية للسيميوطيقا التي انعقدت في باريس سنة 1969 م"[2].

3.1. اتجاهاتها:

إن الحديث عن ظهور هذا المنهج وتعدد اتجاهاته في النقد الأدبي الحديث استدعى علينا أولا الالتفات إلى جذوره، فالتفكير في العلامات لم يبدأ مع (بيرس أوسوسير) كما هو شائع، بل إن أصول العلامة وجذورها قديمة في التفكير الإنساني، وإن هذه الجذور نمت مع القضايا الفلسفية والعلمية التي طرحها العقل البشري منذ أزمنة بعيدة، وهذه الفلسفات جميعا قد

[1] آن اينو وآخرون، السيميائية الأصول، القواعد، التاريخص 28.

[2] رضا عامر، آلية قراءة النص الشعري التراثي في ضوء المنهج النقدي السيميائي، العدد 13، مجلة أكاديمية فكرية محكمة تصدر عن المركز الجامعي غرداية، الجزائر، ديسمبر 2011 م، ص 31.

مهدت لظهور السيمياء فيما بعد، ويمكن تقسيم السيميولوجيا من حيث المنشأ إلى اتجاه أمريكي وآخر فرنسي وثالث روسي.

وسوف نحاول أن نوضح هذه الاتجاهات حسب كل تيار أو مدرسة على وجه خاص قصد معرفة تصوراتها النظرية ومبادئها:

1.3.1. الاتجاه الأمريكي:

إذا كانت العلامة قاسما مشتركا أعظم بين تفريعات السيميولوجيا أو السيميوطيقا فإنها الأساس الذي قام عليه الاتجاه الأمريكي، ورائده المنطقي "شارل ساندرس بيرس"، وينطلق في تصوره لهذا العلم الذي يقوم أساسا على المنطق، والذي يراه مرادفا للسيمياء، فيعتبر بيرس أن العلامة "تفصح عن علاقة ثلاثية، إذ أن هذه عبارة عن ممثل أول يحيل على موضوع ثان بواسطة مؤول (بالكسر) ثالث هذه الأيقونة الثلاثية، مبنية على مقولة رياضية بمقتضاها أن كل نظام لابد وأن يكون ثلاثيا، ومن هنا صح لبيرس أن يستخلص مقولاته الظاهراتية Phandroxopique وهي:

- عالم الممكنات الذي هو أولانية
- عالم الموجودات الذي هو ثانينية
- عالم الواجبات الذي هو ثالثانية"[1]

تعني هذه المقولة، الأولى الكائن فلسفيا، وتعني الثانية مقولة الموجود، كما تعني الثالثة الفكر في محاولته تفسير الأشياء.

فالسيمياء عند بيرس تتكئ على أبعاد ثلاثة؛ تركيبية ودلالية وتداولية، على أنها: "العلامة باعتبارها علامة في البعد الأول ووجود موضوع التعبير، أو العلامة لـ المعنى، في البعد الثاني،

[1] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة الدراسات النقدية (6)، ط1، سنة 1987 م، ص 56.

والبعد الأخير يتمثل في المثال الذي يفسر كيفية إحالة التعبير، أو العلامة على موضوعها انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيها"[1].

2.3.1. الاتجاه الفرنسي:

يشتمل الاتجاه الفرنسي في السيميولوجيا على مجموعة من التوجهات، كل واحد منها يستعمل مصطلحا ليدل به تقريبا على نفس الشيء، ولكن هذا المصطلح وإن دل على نفس الشيء فهو في نفس الوقت سمة من سمات الاختلاف بين هذه التوجهات.

"فأصبح إذن مصطلح السيميولوجيا وقفا على العلماء الذي لا يتجاوز تخصصهم دراسة العلامات غير اللسانية مثل قانون السير، في حين أصبح مصطلح السيميوتيقا يدل على دراسة الأنظمة اللغوية مثل النص الأدبي، كما أن مصطلح السيميولوجيا وصفوه بالعام وجعلوه دالا على علم العلامات كلها دون تمييز بين اللغوية منها وغير اللغوية، ومصطلح السيميوتيقا جعلوه منهجا تطبق مبادئه إما على جنس أدبي كأن يقال: سيميوتيقا النص الشعري، أو سيميوتيقا العرض المسرحي، وإما على نوع معين من أنواع الخطاب، كأن يقال: سيميوتيقا الخطاب النقدي، وإما على عنصر واحد من عناصر نوع من أنواع الخطاب، كأن يقال: سيميوتيقا السرد"[2].

يمثل هذا الاتجاه بارت، إذ يرى إمكانية التواصل تحقق بقصد أو بغير قصد، وبكل الأشياء طبيعية كانت أو ثقافية أو اعتباطية، والعلامة عنده ثنائية من الدال والمدلول، ونجده يفرق بين مصطلحي السيميوجيا والسيميائية من خلال قوله: "إن السيميولوجيا علم عام يستمد أصوله النظرية من الألسنية، والسيميائية أوالسيميائيات فرع لهذا العلم العام"[3].

---

[1] عبد الفتاح حموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 م، ص 53.

[2] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا،ص 59، 60.

[3] عبد الفتاح حموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ص 43.

وهذا التعريف لا يخرج السيميائية عن موضوعها الرئيسي لأن موضوعها الرئيس دراسة الأدب ووسائل التعبير الخاصة بالنص.

أما الفرنسي فردينان دي سوسير فيرى أن السيمياء لها تاريخ طويل منذ القدم، وبالتحديد الفكر اليوناني مع أفلاطون وأرسطو، في البداية الحقيقية للسيميولوجيا جاءت مع دي سوسير فهو أعطى لها مكانة هامة، وجعل اللسانيات جزء من هذا العلم، فيقول: "يمكننا إذن أنتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما سيكون فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام، ونطلق على هذا العلم السيميولوجيا أي دليل، وسيكون على هذا العلم أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التي تتحكم فيها، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فلا يمكن التكهن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود وموقع محدد سلفا"[1].

ومن مميزات النظرية السوسيرية: ارتباط الدليل باللغة لا بالكلام باعتبار اللغة منظومة من العلامات تعبر فكرة، فأما الكلام فهو عمل فردي للإرادة والعقل، واستناد الدليل أي العلامة إلى عنصرين رئيسيين هما: الدال والمدلول، فكما يقول سوسير: "تتكون من عنصرين مترابطين هما الدال (لصورة السمعية أو انطباع الصوت)، والمدلول (التصور أو التمثيل الذهني للشيء"[2] على أن العلاقة بين هذين العنصرين تقوم على الاعتباط لا المشابهة والمناسبة، وهذا مفهوم العلامة عنده.

3.3.1. الاتجاه الروسي:

ربما كانت الأبحاث السيميولوجية حديثة العهد في روسيا، ولكنها مع ذلك وفي فترة قصيرة جدا عرفت ازدهارا كبيرا بين أحضان الشكلانيين الروس، "ولذلك انطلقوا من مبدأين اثنين: الأول لخصه جاكبسون حين ألح على أن موضوع علم الأدب هو الأدبية Littérarité

[1] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987 م، ص 69.

[2] عبد الفتاح حموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ص 48.

وليس الأدب الشيء الذي يحصر الاهتمام في النص لا غير، والثاني رفض ثنائية الشكل والمضمون وإعطاء الأهمية للشكل"[1].

ويمثل هذا الاتجاه كل من "باختين موتان"، "جوليا كريستيفا"، ولقد تأسست جماعة الشكلانيين الروس من "مجموعة فتية كانوا طلبة في مقاعد الدراسات العليا، فألفوا معا "حلقة موسكو اللغوية" وذلك عام 1915 ترأسها رومان جاكبسون"[2]، وقد أثرى هذا الأخير، أي جاكبسون، اللسانيات بأبحاثه الفونولوجية، وأغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية.

"وبعد عام انشق فريق آخر ليؤسس ما عرف بـ "الأوبوياز" Opayaz ومعناها "جمعية دراسة اللغة الشعرية" التي ضمت مجموعتين: الأولى اهتمت بالدراسات اللغوية، والثانية بالبحث في نظرية الأدب"[3]، ونشأت ورسخت سنة 1916 م.

ومن رواد الشكلية نجد: شلوفسكي، بروب، توماشفسكي، وقد اهتموا بدراسة النصوص، من الشعر والنثر، وبروب كان يشكل الحكاية الروسية العجيبة.

ويمكن حصر مبادئ الشكلانية فيما يلي:

أ. أنها تعتبر الأدب مستقلا عن الروافد الاجتماعية والاقتصادية التي تعمل على إفرازه.
ب. أنها تدرس العمل الأدبي في كنهه وماهيته قبل أن تدرسه في أصوله التاريخية.
ج. أنها أخذت بعين الاعتبار ما جاء عن العلامة في رأيي بيرس وسوسير، وحاولت التفريق بينهما فيما يلتقيان عنده.
د. أنها استعملت مصطلح السيميوتيقا بدل مصطلح السيميولوجيا.
هـ. أنها على لسان مدرسة تارتو استطاعت أن تميز بين ثلاثة مصطلحات تبنت أوسطها: ميزت بين السيميوتيقا الخاصة بدراسة أنظمة العلامات، وبين ما أسمته

[1] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ص 62
[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 281.
[3] المرجع نفسه، ص 281.

Pisémiotique السيميوتيقا المعرفية، وبلين السيميوطيقا العامة التي إليها تؤول مهمة التنسيق بين جميع العلوم الأخرى.

و. أنها رفضت مبدأ اختلاف الخطاب الشعري عن الخطاب النثري، وذلك في مجال الصور.

ز. أنها كانت تعتقد أن الأنظمة تستهلك وتجدد نفسها باستمرار، كما كانت تعتقد أن الفن يجهد نفسه من أجل جعله رؤية الأشياء جديدة"[1].

كما نجد باختين يذهب إلى أن العلامات تظهر في كيدان تفاعل الأفراد في إطار التواصل الاجتماعي، إذ ينتهي إلى أن هناك ثلاث قواعد منهجية: "

- عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.
- عدم عزل العلامة عن أشكال التواصل الاجتماعي المحسوسة.
- عدم عزل التواصل وأشكاله عن أساسها المادي"[2].

[1] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ص 64، 65.

[2] عبد الفتاح حموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ص 49.

2.العتبات النصية:

لقد اهتم النقد المعاصر وأولى أهمية كبيرة بما يعرف بعتبات النص، ويرجع هذا الاهتمام في الأساس لما تشكله هذه العتبات من أهمية في إضاءة وكشف أغوار النص المبهمة، فهي عبارة عن مفاتيح يستعين بها القارئ في حل شيفرات النص الغامضة، فالنص بدون هذه العتبات لا يكون له معنى، ولا يستطيع المتلقي الغوص في أعماق العمل الأدبي، فهي تحمل في طياتها نظاما علاماتيا ومعرفيا يقوم بدور مهم في إيضاح نوعية القراءة وتوجيهها، وللحديث عن هذه العتبات يجب الوقوف على مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

1.2. مفهومها:

1.1.2. لغة:

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

وجاء في المعجم الوسيط: "العتبة: خشبة الباب التي توطأ عليها الخشبة العليا، عتبة السدة، أما العتبة في الهندسة فهي جسم محمول على عامتين أو أكثر"[2].

وذكر ابن فارس في معجم مقاييس اللغة: العتبة: "سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل وعتبات الدرج: مراقيها، ويشبه بذلك العتبات تكون في الجبال والواحدة عتبة، وتجمع أيضا على عتب وكل شيء جسا وجفا فهو يشتق له هذا اللفظ، يقال للفحل المعقول أو الظالع إذا مشى على ثلاث قوائم كأنه يقفز: عتب عتبانا"[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، "مادة عتب"، الجزء 18، دار الصبح، واد سوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006 م، ص 27.

[2] معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق المصرية، مصر، ط4، 2004 م، ص 582.

[3] أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، الجزء 4، تحقيق عبد السلام هارون، الدار الإسلامية، بيروت، لبنان، 1990 م، مادة عتب، ص 225.

- **النص:**

وجاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة "نصص": "النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصت الظبية جيدها: رفعته، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور"[1].

2.1.2. اصطلاحا:

تعد العتبات النصية آلية جديدة يلجأ إليها الناقد لمراودة آفاق النص، وهي في الوقت نفسه مفتاح مهم للكشف عن فنية وجمالية النص الأدبي، حيث أصبحت تشكل اليوم حقلا معرفيا قائما بذاته سواء في بلاد الغرب أم في البلاد العربية.

وإن لهذا الحقل المعرفي مصطلحات عديدة: "خطاب المقدمات، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص المناص، عتبات النص ... وهي كلها أسماء تصب في حقل واحد، حيث يعنى بمجموع النصوص التي تحفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"[2].

والملاحظ من هذا القول أن العتبات تهتم بالنص الأصلي وما يحط به نصوص أخرى، سواء كانت لفظية مثل: اسم المؤلف، العنوان ... أو بصرية مثل: الصور وصفحة الكتاب .

"ويتجلى خطاب العتبات كمقوم ثان من المقومات الخمسة المكونة لما أسماه جيرار جنيت transtextualité المتعاليات النصية أو التعالي النص الذي حدده في كتابه "أطراس" 1982،

[1] ابن منظور، لسان العرب، الجزء 14، ص 223.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل ‘لى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000 م، ص 21.

وقد جاءت هذه المتعاليات في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، المتناص، النص اللاحق، والنص الجامع"[1].

أي أن هذه الأنماط تتعالق وتتقاطع فيما بينها لتشكل عبور نصي حسب مفهوم جنيت في كتابه Seuil.

وقد استطاع جيرار جنيت خاصة في كتابه "عتبات 1987" أن يضع مصطلح Paratexte أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فـ "المناص نص ولكن نص يوازي النص الأصلي"، فهو يعرفه بقوله: "هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قارئه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات لغوية وبصرية"[2].

وبهذا المفهوم يمكن أن يعد المناص جامع النصوص وعلامات مقتضبة تجتمع وتتماسك لتقوية وتوضيح النص الأساسي، فهي تجعل النص مفتوحا أمام المتلقين، فهي أشبه بالسياج الذي يحيط بالنص من الداخل والخارج، فتقدم لنا تفسيرات تمهد لنا الولوج إلى النص، وتعمل على تفسير معانيه ودلالاته وفك شيفراته.

ويمكن القول إن اللغة هي نسق من الإشارات التي تعبر عن فكر ما، وأنها مقارنة مع لغة الصم والبكم والشعائر الرمزية، حيث تعد اللغة أهم الأنظمة لأنها تساعد على التواصل وتنقل أفكار الإنسان إلى الآخرين.

وأما العلماء العرب، ومن بينهم صلاح فضل، فيعرف السيميائيات بقوله: "هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة"[3].

فصلاح فضل في هذا التعريف يشترط أن تكون الإشارات المدروسة ذات دلالة، لأن السيميائيات تدرس دلالة هذه الإشارات.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية، سلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص 26.

[2] آن إينو وآخرون، السيميائية الأصول، القواعد، التاريخ، ص 34.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 34

في حين يذهب محمد السرغيني في قوله: "السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا، أو سننيا أو مؤشريا"[1].

والملاحظ من كل هذه التعريفات أن السيميائيات أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة هي كلها تسميات لمصطلح واحد يهتم بدراسة أنظمة العلامات اللغوية وغير اللغوية، مثل: الإيماءات، والإشارات والأصوات ...

ويعرفها جيرا جنيت في كتاهبه Seuil بأنها "نمط من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة، يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا أو أكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي"[2].

ويمكن القول إن العتبات هي نوع من أنواع المتعاليات النصية والشعرية، حيث أننا في الواقع لا يمكننا معرفة النص الأصلي إلا من خلال نصوص أخرى مصاحبة له.

فلا يمكن الدخول إلى المتن قبل المرور والوقوف عند عتباته، فهي – حسب تعبير "بورخيس" – البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل"[3].

أي أنها تلك النصوص المصاحبة للنص الأساس، حيث تعد هذه العتبة مثل البهو الذي يسمح لنا بالولوج أو الرجوع منه لنتحاور فيه الكاتب الأصلي أو الافتراضي.

2.2. أنواع المناص وأقسامه:

يعد المناص خطابا يحيط بالنص، وعتبة تفضي بنا إلى عالمه الداخلي، ولقراءة أي عمل أدبي لابد من الولوج والاعتماد على معلومات أو عناصر تكميلية، إضافة إلى تلك الجوانب التي تحيط به "من اسم الكاتب، العنوان، الجلادة، كلمة الناشر، .. والتي سماها جيرار جنيت

[1] عبد العزيز حبيلي، اللسانيات العامة واللسانيات العربية، منشورات ودراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 م، ص 17.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 43، 44.

[3] المرجع نفسه، ص 44.

بالنص المحيط peritexte، غير أن أنواعه بقيت غامضة تلمح أكثر مما تصرح، فهو بحق منجم من الأسئلة يحتاج إلى تنقيب مستمر في تحديد أنواعه وأقسامه"[1] التي أجملها جيرار جنيت في نوعين مهمين هما:

أ- **المناص النشري**: ونقصد به كل ما تعود مسؤوليته للناشر من إنتاجياته المناصية، وتتمثل في: الغلاف، الجلادة، الإشهار، الحجم، السلسلة ..."[2].

ب- **المناص التأليفي**: "ويشمل كل تلك المصاحبات النصية التي تعود مسؤوليتها على المؤلف صاحب النص، وتشمل: "اسم الكاتب، العنوان، الاستهلال، الإهداء، المقدمة، التصدير، الحواشي، الملاحظات، الهوامش" كما يشمل كذلك ندوات وتعليقات ورسائل حميمية خاصة أو عامة ..."[3].

وبعد هذا التحديد لأنواع المناصة، يقسمه إلى قسمين أساسيين، يحوي كل قسم هذين النوعين، والقسمان هما:

أ- النص المحيط:

"وهو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب"[4]، فهو يؤدي دورا كبيرا في مساعدة المتلقي – قارئا ومؤولا – على الولوج الصحيح في عالم العمل الأدبي وتوجيه قراءته، وتحديد مساراته، "وهذا القسم بدوره يتفرع إلى نوعيم: النص المحيط النشري الخاص بالناشر (Péritexte Editorel)، ونص محيط تأليفي (خاص بالمؤلف) (Péritexte Auctorail)، أي كل ما يتعلق بالكاتب، المؤلف داخل الكتاب"[5].

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 44، 45.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

[4] المرجع نفسه، ص 49.

[5] المرجع نفسه، ص 49، 50.

ب- النص الفوقي:

ويشمل كل تلك الموازيات النصية "التي تتموضع خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات والحوارات، والمقابلات، وهذا القسم بدوره ينقسم إلى نوعين: النص الفوقي النشري (Epétexte Editorel)، أي ما كان من مسؤولية الناشر، ويشمل: الإعلانات والإشهار، وقائمة المنشورات، ودار النشر وإصداراتها ...، والنص الفوقي التأليفي (Péritexte auctorail)، وهو بدوره ينقسم إلى فرعين هما: النص الفوقي العام Epitexte Public، ويتمثل في اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية، والمناقشات والندوات التي تقام مع الكاتب وتعقد حول أعماله، ونص فوقي خاص Epitexte privé ويشمل المذكرات الشخصية والمراسلات والمسارات"[1].

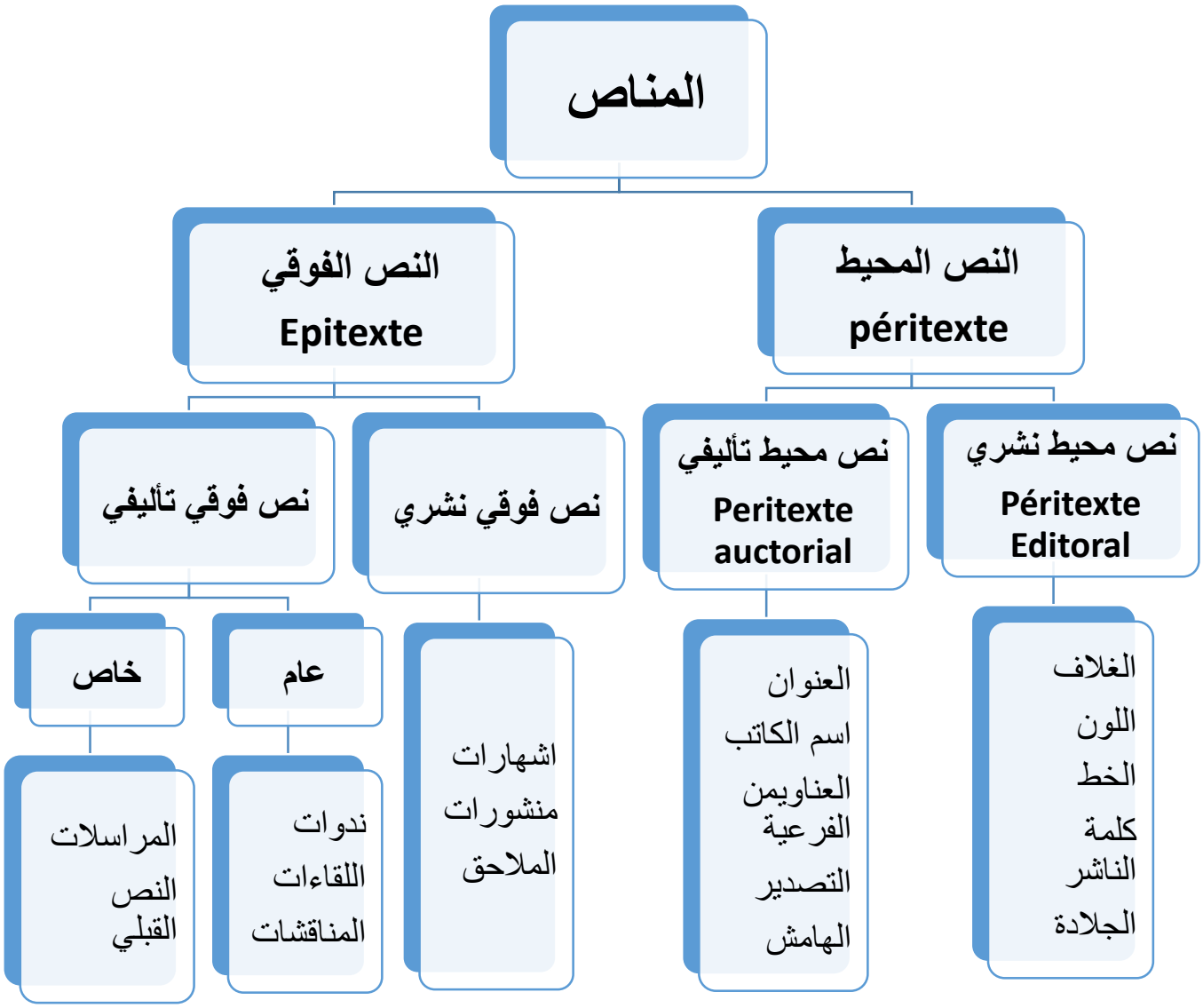
وبهذا نخلص إلى المعادلة التالية التي تشكل المناص هي:

المناص = النص المحيط + النص الفوقي

Paratexte = Péritexte + Epitexte

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 49، 50.

ومما سبق نقترح هذا المخطط الآتي:



3.2. أشكالها:

تعد عتبات النص paratexte من أهم عناصر المتعاليات النصية إلى جانب التناص، والتعالق النص، ومعمارية النص، والنص الواصف، والعتبات نوعان: داخلية وخارجية، تتماس مع المتن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مثل الغلاف والعنوان، والإهداء والتقديم ...

والعلاقة بينها وبين النص الرئيس علاقة جدلية قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب.

1.3.2. عتبات خارجية:

1.1.3.2. العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهما أو تفسيرا، وإن تفكيكا وإن تركيبا، ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وفي هذه الحالة توجب علينا التساؤل: ما هو العنوان؟ وما هي أهميته ووظائفه؟

1.1.1.3.2. لغة:

جاء في لسان العرب: "عنوت الشيء: أبديته، وعنوت به وعنوته: أخرجته وأظهرته، وعنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عنونت وعننت وعنيت، قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب ونونه وعنوته وعنوانا، عناه، كلاهما وسمه بالعنوان، وقال أيضا: والعنيان سمة الكتاب، وقد عناه، وعنونت الكتاب وعنونته"[1].

وفي المحيط الوسيط: "عنون الكتابة عنونة وعنوانا: كتب عنوانه (العنوان): ما يستدل به على غيره، ومنه عنوان الكتاب"[2].

فالعنوان في اللغة إظهار الخفي ورسم المادة المكتوبة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، الجزء 36، باب العين، ص 3145، 3147.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق المصرية، مصر، ط4، 2003 م، ص 633.

2.1.1.3.2. اصطلاحا:

سنحاول هنا الوقوف عند بعض الباحثين من أجل تقديم مفهوم العنوان، وهذا على عدة اعتبارات:

"لقد أصبح العنوان عتبة هامة من عتبات النص، يولج منه إلى العالم النصي، فهو الرسالة الأولى، أو العلاقة الأولى، التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص"[1].

ولقد عد العنوان من أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصر، لذلك تناوله المؤلفون بالعناية والاهتمام خاصة في الإنتاج الحديث والمعاصر، كل هذا دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي، حيث يكون مصدر إلهامه، وحافزا للبحث في أغوار هذا العمل الفكري، فكان المبدع ملزما بمراعاة فنية لإنتاجه الأدبي هي: (عنوان الإبداع + المتن الروائي + اسم المبدع = العمل الإبداعي).

فعرفه الباحث المغربي سعيد علوش بأنه: "مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا"[2].

ولقد أحس جيرار جنيت بصعوبة كبيرة حينما أراد تعريف العنوان نظرا لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير، وفي هذا الإطار يقول: "ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها"[3].

---

[1] عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 2، جامعة غرداية، 2014 م، ص 125.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، المغرب، دط، 1984 م، ص 155.

[3] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، الكويت، 1997 م، ص 79، 112.

ويتضح من خلال هذا أن العنوان هو الذي يسم النص ويعينه، ويصفه ويثبته ويؤكده، ويعلن مشروعيته القرائية.

والعنوان كما يراه ليوهوك (Leohook): "مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل ...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود"[1].

ويعد العنوان آخر ما يصنعه المبدع لنصه في المقابل نجد أنه أول ما يقرأه المتلقي من الكتاب، فنجد عبد الله الغذامي يقول: "إنه أول لقاء بين القارئ والنص، وآخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[2].

فيما يذهب بسامقطوس إلى أن العنوان أصبح يشكل حمولة دلالية، "فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي مادي، وهو أول لقاء ماديي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي"[3]، وعيى هذا فهو إشارة ذات بعد سيميائي، تبدأ منه عملية التأويل فيسهل على المتلقي قراءة المتن بناء على ما علق بذهنه من قراءته.

ومع كل هذه التعريفات التي سبق ذكرها نجد أن جل التعاريف المدرجة للعنوان تتناوله بكيفيات متباينة، ومع ذلك نستنتج أن العنوان في نهاية المطاف هو علامة لغوية مشفرة تحتاج متلق حاذق يفك هذه الرموز التي تعلو بنياته.

3.1.1.3.2. أهمية العنوان:

لقد أولت السيمياء أهمية كبرى للعنوان، وذلك باعتباره مصطلحا ناجحا في مقارنة النص الأدبي، ونظرا لكونه مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، وذلك بغية استنطاقها وتأويلها، "لذلك أصبح العنوان ضرورة ملحة ومطلبا أساسا لا يمكن الاستغناء

---

[1] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان الثاني والثالث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي، جوان 2008 م، ص 10.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز والثقافي العربي، ط6، 2006 م، ص 236.

[3] عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ص 126.

عنه في البناء العام للنصوص، لذلك ترى الأدباء يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين يتفننون في اختيارها، كما يتفننون في تنميقها بالخط والصورة المصاحبة، وذلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى بها العنوان"[1].

ونظرا لهذه الأهمية، شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزا كبيرا من اهتمام النقاد، رأوا فيه عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها، إذ يستطيع القارئ دخول عالم النص دونما تردد مادام استعن بالعنوان على النص، "وبالتالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استنكاه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض"[2].

كما تتجلى أهمية العنوان فيما "يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل"[3]، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان.

وخلاصة القول إن العنوان من العلامات السيميائية المهمة التي تواجه القارئ قبل دخوله إلى عالم النص، تفرض عليه الوقوف لقراءته وفك شيفراته.

4.1.1.3.2. وظائف العنوان:

تعد الوظائف منم المباحث المعقدة التي كانت محل بحث الدارسين، وذلك انطلاقا من أن معرفة العنوان تكون من خلال الوظيفة المنوطة به، فهي المسؤولة عن الدور الذي يلعبه العنوان داخل النص، فعناوين الأعمال الإبداعية والأدبية، وحتى الفكرية والنقدية، لم تبق مجرد أوعية ومؤشرا خارجية تخضع لوظائف تعليمية أو معلوماتية، وإنما صارت تؤدي وظائف مهمة

[1] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، ص 11.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص 79، 112.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

وأساسية في تفسير النص من الداخل سواء كانت قصيدة شعرية أو مسرحية أو رواية، أو قصة صغيرة أو كتابا نقديا، أو سيرة ذاتية"[1].

وقد حدد جيرار جنيت أربع وظائف لعنوان هي:

أ. الوظيفة التعيينية:

تقوم هذه الوظيفة على "تعيين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، ويستعمل بعض المشتغلين على العنوان تسميات أخرى ذكرها جوزي بيزاكاميروبي مثل: ميتيرون يستخدم الوظيفة التسموية"[2].

وهي تبقى الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية لأنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة المعنى.

ب.الوظيفة الوصفية:

وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا من النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، وهي نفسها الوظيفة (الموضوعاتية والخبرية والمختلطة)، وهذه الوظيفة لا منأى عنها، لهذا عدها "إمبرتو إيكو" كمفتاح تأويلي للعنوان"[3].

ولهذه الوظيفة تسميات أخرى نذكر منها: "الوظيفة الدلالية، الوظيفة التلخيصية، الوظيفة اللغوية الواصفة وهي التسمية الأقرب حسب جوزيب بيزا (Josep Besa)"[4].

---

[1] سعيد تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي "الشعر والشعراء" لابن قتيبة أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، المركز الجامعي العقيد محند أولحاج، البويرة، الجزائر، إشراف مصطفى درواش، 2008 م، 2009 م، ص 60.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 85.

[3] المرجع نفسه، ص 87.

[4] المرجع نفسه، ص 87.

ج. الوظيفة الإيمائية:

وتسمى أيضا الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة، واسمها يوحي بمفهومها، فهي وظيفة تحمل دلالات النص في العنوان.

وهذه الوظيفة "أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية أراد الكاتب هذا أمر لم يرد، لهذا لا يمكننا الحديث عن وظيفة إيحائية، ولكن عن قيمة إيحائية، لهذا دمجها جنيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباطها الوظيفي"[1].

وتتصل هذه الوظيفة بالمضمون وتكون "بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله بوصفه نصا أوليا يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي"[2]، فمن خلال هذه الوظيفة يتم الإشارة إلى المحتوى، فالعنوان نص قائم بذاته يشير إلى نص يكتب، فهو اختصار واختزال مكثف لنص قادم، ودلالة العنوان قد تكون رمزية أو إيحائية، تحتاج إلى قارئ فطن لكي يفهم دلالاته ونسيجه الغامض.

د. الوظيفة الإغرائية:

أو كما تعرف أيضا الوظيفة الإشهارية، "فيكون العنوان مناسبا لما يغري، جاذبا قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصه، محدثا بذلك تشويقا وانتظارا لدى القارئ"[3].

ويلعب العنوان دور السمسار الذي يتفاوض مع مختلف الأطراف، يعرضه حسب الطلب، يستعمل مختلف أشكال الإغراء على الزبون من أجل الظفر بصفقة مربحة تحقق له أعلى المبيعات، وإضافة إلى الكاتب الذي يضع العنوان، يتدخل الناشر هو الآخر ويلح على الكاتب بوضع عناوين جذابة ومغرية، بل يتدخل في تغييرها وتعديلها"[4].

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 87، 88.

[2] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001 م، ص 117.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 88.

[4] المرجع نفسه، ص 89.

إن غاية الوظيفة الإغرائية هي التأثير على القارئ بأي طريقة كانت لإثارة فضوله واهتمامه لشراء الكتاب.

ومن جملة الوظائف التي تم عرضها، يتضح أن العلاقة بين العنوان والنص بالغة التعقيد، فقد يسهل أحيانا أن نختصر وظائف العنوان إيحائية، أو تعيينية أو إغرائية، ولكنها سهولة خادعة، ولاسيما في مجال الإبداع السردي أو الشعري، فالعنوان يكتسي أهمية خالصة، فهو لافتة توضح الكثير من مطالب الكاتب، فكما لا يمكن أن نتصور جسدا بلا رأس، ولا يمكن أن نصادف نصا بلا عنوان.

وقد تم توضيح وظائف العنوان وأهميته، فسيأتي تفصيل القول في عناصر أخرى خاصة بالعنوان في الجزء التطبيقي، تأكيدا للآراء النظرية التي تجمع أن العنوان فاتحة للفهم وللقراءة المنتجة.

2.1.3.2. الغلاف:

يعد الغلاف العتبة الثانية التي يصادفها المتلقي بعد العنوان، حيث أصبح محل اهتمام الكتاب والأدباء المعاصرين، الذين أبدعوا في تصميم أغلفتهم، ليس فقط لتكون فعالة وقادرة على إثارة وجذب المتلقي إليها، بل لتساعد على فك شيفرات النص ورموزه، واكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص الأخرى.

1.2.3.2. مفهومه:

يعتبر الغلاف من العتبات الخارجية التي تلف نظر المتلقي بمجرد حمله للكتاب للمرة الأولى، لما يخضع له من تصميم معين يضمن سرعة التلقي وجدية الاقتناء والتداول للمنتج الأدبي،، "بوصفه علامة جذب تنطوي على ملمح جمالي صوري يحيل إلى دلالة ما"[1]، فالغلاف هو "العتبة الثانية من عتبات النص الهامة، التي تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات

[1] كريم شيغدل، الشعر والفنون، دراسة في أنماط التداخل، دار سموع الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2002 م، ص 60.

النص بغيره من النصوص المصاحبة له من: تصور، ألوان، تجنيس، اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط ..."[1].

والملاحظ أن الغلاف هو من النصوص المحيطة والذي يحتوي على مجموعة من الصور والأشكال والسوم واسم المؤلف ودار النشر...، حيث تجتمع هذه الأيقونات العلاماتية جميعا، حيث تحمل الكثير من الدلالات والإيحاءات، وتعمل على تشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على المتلقي، لتمارس عليه سلطة الإغواء والإغراء، فهذه المؤشرات تساعد على اكتشاف ما يوحيه الغلاف، وتشجيعه على الغوص في أغوار النص وفك شيفراته ورموزه.

كما أن للغلاف فضاء مكاني يتموقع فيه، فهو "فضاء مكاني لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أن مكانه محدود، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[2].

فالغلاف له فضاء مكاني يتمركز فيه، حي يتكون من خلال المساحة الموجودة على الكتاب، فهو فضاء تتحرك فيه عين القارئ لا الأبطال، فهو فضاء طباعي للكتابة الروائية.

حيث تتكون صفحة الغلاف من وحدتين هما: "وحدة أمامية تحمل القدر الأكبر من وظائف الغلاف، ووحدة خلفية لها دور لا يقل عن دور الوحدة الأمامية، وهما يتكونان من عناصر جغرافيكية من العنوان والصورة بألوانها ...، فهو عتبة تحمل مجموعة عتبات"[3].

ومن العناصر الهامة التي تدخل ضمن الغلاف، والتي تشكل أهمية كبيرة داخل الغلاف وهذان العنصران هما: الصورة واللون.

---

[1] سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزاكي، للطاهر وطار، أنموجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، العدد 5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مارس 2009 م، ص 266.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991 م، ص 53.

[3] أبو المعاطي خيري المادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا"، مجلة مقاليد، العدد 7، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الرياض، السعودية، ديسمبر 2014 م، ص 293.

2.2.1.3.2. الصورة:

تعد الصورة أداة تعبيرية سلكها الإنسان منذ زمن بعيد، لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، حيث تستطيع تقديم شخص أو حيوان أو أشياء، حيث يستخدم مصطلح الصورة في الوقت الحاضر في العديد من المجالات المختلفة، ففي المجالات العلمية كالطب والفيزياء، وفي مجال العلوم الإنسانية كصورة المرأة في الأدب والمجتمع وغيرها، في حين أصبحت الصورة موجودة في كل زمان ومكان، فهي عبارة عن أحد أهم العلامات غير اللغوية، فهي تحمل العديد من الدلالات المختلفة، وتنقل رسائل متنوعة ذات رموز محددة، يصعب فهمها إلا من خلال فك رموزها وفهم معانيها.

ولقد وردت العديد من التعريفات للصورة، نذكر منها:

كما جاء في قاموس روبير على أنها: "هي كل ما نشاهده على شاشة التلفزيون والسينما، وجهاز الحاسوب وما يقدمه من أشياء، وتمثيل شيء بواسطة الرسم أو التصوير الضوئي، وكل ما يظهر على مرآة أو سطح عاكس، ورؤية كبيرة أو صغير لحقيقة لدينا عن شخص أو شيء ما"[1].

ويرى "خالد فرجون" أن الصورة تعني "محاولة نقل الواقع بحيث تتحقق عملية الاتصال، وهذا النقل للواقع لا يشترط فيه أن يتم عن طريق الصورة المطبوعة أو الورق العادي، فقد تكون صورة صوتية لنقل حدث معين أو صورة حركية أو صورة موسيقية"[2].

فالصورة حسب فرجون هي محاولة لنقل الواقع، وهذا النقل لا يشترط أن تكون فيه الصورة مطبوعة، بل يمكن أن تكون حركية أو صوتية، ولكن المتلقي ألف ربط الصورة بالصورة المطبوعة لعموميتها.

---

[1] إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، مجلة الزاوية، العدد 16، جامعة الزاوية، كلية الآداب، طرابلس، ليبيا، المجلد 2، أفريل 2014 م، ص 165.

[2] المرجع نفسه، ص 165.

ويعتبر مارتز الصورة على أنها "الرسالة البصرية مثل الكلمات وكل الأشياء الأخرى، ولا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى؛ فالصورة علامة أيقونية، خطاب مشكل من متتالية غير قابلة للتقطيع، لأن المتتالية تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للقارئ، وهذا ما يبرز جمالية المرئي"[1].

إن اللغة البصرية هي التي يتم عبرها توليد الدلالات داخل الصورة، وتعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى، لأنها تحكي الفكرة بلغة الخط، اللون، الظل، الرسوم ... حيث تحفز إلى تحريك مشاعر المتلقي وإعمال العقل للفهم والإدراك.

تعتبر الصورة موضوعا مشتركا بين علوم ومعارف عديدة مثل: علم النفس المعرفي والفلسفة والمنطق، وعلم الاجتماع والأنثربولوجيا الثقافية والنقد ... وكثير من العلوم الإنسانية والاجتماعية، فهي برأي حسن حنفي: "العالم المتوسط بين الواقع والفكر، وبين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء ... بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية"[2].

كما أن صورة الغلاف الخارجي تعد خطابا إشهاريا يعمل على ترويج العمل الأدبي، "كما يعد من الخطابات التي تدخل في إطار الممارسة الثقافية مثله مثل الخطابات الأدبية والسينمائية والبصرية ... كما يمثل طابعا ثقافيا يتمثل في مكوناته اللغوية والسيميائية والتداولية، بالإضافة إلى بعده الاقتصادي والاجتماعي الذي يرتبط بالدعاية والتجارة"[3].

تعد صورة الغلاف الخارجي من الخطابات الإشهارية (إعلامية)، التي تسعى إلى ترويج المنتوج الأدبي، مثله مثل غيره من الخطابات الأخرى، فهي خطاب متعدد المعاني، حيث

[1] سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزاكي، ص 227.

[2] بشير ابرير، الصورة في الخطاب الإعلامي، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة عنابة، كلية الآداب، ص 32.

[3] بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، يومي 15 و 16 أفريل 2002، ص 63.

يتم اللجوء في الصورة الإعلامية إلى نص لغوي يرافقها من أجل توضيح المعنى المراد تبليغه للقارئ، مما يساعده على فهم العمل الأدبي.

ويرى قرونار وإيقو (G. Graugnard et J. Hugo) أن الصورة ظهور مرئي لشخص أو شيء بواسطة بعض الظواهر البصرية، أو هي مجموعة من العلامات البصرية المنظمة كليا أو جزئيا بالقصد، وبعبارة أخرى يقول دي شامب (F. Deschamps) أن الصورة هي علامة أو نظام للعلامات"[1].

والملاحظ من هذه التعاريف بأن الصورة تشكل علامة أو علامات متعددة ذات مفهوم سيميائي.

3.2.1.3.2. التركيبة الأساسية للصورة:

الصورة عبارة عن رموز بصرية، أشكال، ألوان وحركات تحمل دلالات ومعاني.

فالرمز – كما يرى قدور عبد الله – "يحمل معنى بحسب الكلمات أو المخططات أو رسوم أو حركات أو إشارات"[2].

وبناء على هذه التفرعات تم تقسيم الرموز إلى عدة أنواع:

4.2.1.3.2. أنواع الرموز:

حدد (Fanny Des Champ) ثلاثة أنواع من الرموز التي تتشكل منها الصورة هي: الرموز التشكيلية، الرموز اللغوية، والرموز البصرية أو الأيقونية، وهذه الأنواع هي:

أ. الرموز التشكيلية:

تتمثل في الأشكال والخطوط والإضاءة التي تحمل دلالات متعددة ونجد تطبيقاتها جلية في الفنون التشكيلية.

[1] إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، 166.

[2] المرجع نفسه، ص 172.

ب. الرموز اللغوية:

وهي أصغر جزء في اللغة، وتتمثل في الكلمات التي تتمتع باستقلالية المعنى، وكذلك الضمائر ونهايات تصريفات الأفعال والتي لا تتمتع باستقلالية المعنى.

ج. الرموز الأيقونية:

وهي مثل الصورة الضوئية، والخرائط الجغرافية، والتصاميم، وللرموز الأيقونية العديد من العناصر الهامة التي تسهم في إثراء الصورة، نذكر منها:

- اختيار الموضوع وما يمثله من أهمية في فهمنا للصورة وتحليلها.
- التكوين وهو ذات أهمية كبيرة في فهمنا لبعض دلالات الصورة.[1]

5.2.2.1.3.2. آليات قراءة وتأويل الصورة:

إن المبدأ الذي تطرحه قراءة الصورة وتحليلها هو تعدد التأويلات، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر إليها، ويمكن الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، فالقارئ هو من يملك مفاتيح هذه الصورة، وعليه أن يتكأ في ذلك على كفاءته التأويلية وقدرته على فهم علاماتها التشكيلية والبصرية، مع استناده على أدوات وآليات إجرائية تساعده على تحليل وقراءة الصورة، ومحاولة استنطاق دلالاتها المختلفة.

لقد حدد النقاد ثلاث مراحل لقراءة الصورة وتحليلها، وهذه المراحل هي: طبيعة الصورة، ومكونات الصورة ومرحلة تأويل الصورة.

"فقبل أي تحليل لابد أن نميز بين مختلف أنماط الصورة وهو ما يحدد اختيارنا لأهم عناصر التحليل، وما يحفزنا للبحث فيما تحدثه من تأثيرات في القارئ المشاهد الذي سيطرح بدوره عدة أسئلة كونها تخفي احتمالات قرائية باعتبارها كتابا مفتوحا بتعبير "إيكو" تعطينا حرية التأويل"[2].

---

[1] إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، ص 172.

[2] صالح أبو أصبع، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلاديلفيا الدولي، العدد الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، ط1، 2002 م، ص 153.

فقبل تحليل أي صورة لابد من معرفة النوع الذي تنتمي إليه، هل هي تنتمي إلى الصور السينمائية (السينما، التلفزيون، الفيديو ...)؟ أو إلى الصور الجمالية؛ أي التشكيلية مثل: الأشكال والخطوط والألوان ...؟ أو إلى الصور الإشهارية والإخبارية الوثائقية ...؟ وبهذا تحدد طبيعة الصورة، ومن حيث مكوناتها فهي تتكون من: (زاوية النظر، الإضاءة ...).

وأما في مرحلة التأويل، فإن الصورة تحتاج إلى مؤول يستنطقها، ولكن تأويل الصورة يختلف من قارئ إلى آخر، ويعود ذلك في الأساس إلى الاختلاف في المرجعيات الثقافية والمعرفية لكل قارئ.

والملاحظ أن الصورة تحمل الكثير من الدلالات الإيحائية والفنية، فهي تحتاج إلى قارئ متمكن وله زاد معرفي هائل حتى يستطيع فك رموزها وفهم دلالاتها وإزالة الغموض الذي يعتريها.

6.2.1.3.2. الألوان ودلالتها:

تعد الألوان من الدعائم الأساسية في تشكيل غلاف النص الشعري أو الروائي، فهي أول ما يلفت انتباه القارئ ويجذب اهتمامه في معرفة ما توحيه هذه الألوان وما ترمز إليه، كما أن تعدد الألوان يعود أساسا إلى المجتمع والحضارة المعنيين به.

إن للون قيمة فنية وجمالية متميزة، ولها تأثير مباشر على الحواس، مما يجعل المتلقي يولي اهتماما كبيرا بها، فاللون "يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية إضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص"[1].

الملاحظ من هذا التعريف أن للون قيمة جمالية تضفيها على العمل الأدبي وبخاصة على صورة الغلاف الخارجي من صور وأشكال وأنه يحمل في طياته دلالات إيحائية مشفرة تحتاج إلى قارئ مبدع وله خبرة بدلالة الألوان.

[1] ظاهر محمد هراع، الزواهرة اللون ودلالته في الشعر الأردني، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 م، ص 13.

قد عرف الإنسان الألوان منذ القدم، وأولاها أهمية كبيرة لما لها من تأثير على مشاعره وأحاسيسه، حيث نجد أن العلماء والفلاسفة والفنانين التشكيليين قد تحدثوا عنها كل حسب مجال تخصصه.

حيث نجد أرسطو تحدث عن الألوان في مؤلفاته الفلسفية وأشار في هذه المؤلفات إلى طبيعة الألوان وماهيتها، وألوان الظواهر الطبيعية والنباتات والحيوانات، وكيفية إبصار الألوان، ويذكر – أرسطو – عله الأحداث الجوية التي تكون في طبقات الجو العليا، والتي يكون لها تأثير على ما يحدث على الأرض من ظواهر طبيعية، وما يصاحب هذه الظواهر من ألوان مختلفة ومتنوعة.[1]

ويمكن الاستنتاج من هذا أن أرسطو يقر بوجود ألوان طبيعية تحدث في الطبيعة لأسباب الجو، كما أن الضوء له دور كبير في عملية تكوين اللون، وكيفية إدراك البصر للألوان.

أما أحمد مختار عمر فيقول أن: "للإحساس بالألوان شروط لابد من تحققها، بعضها يعود إلى عوامل داخلية في جسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه، وبعضها يعود إلى عوامل خارجية منها مقدار الضوء الواصل إلى العين، وطول موجته، وزاويته ولونه ..."[2].

إن أحمد مختار في هذا القول يرجع الإحساس بالألوان إلى شروط داخلية، أي جسم الإنسان – العين – وبالتحديد الشبكية، وأخرى خارجية، ويقصد بها الضوء الواقع على الشبكية وطوله ومقداره وزاويته حتى يتم رؤية الألوان.

وهناك رأي آخر من الفنانين التشكيليين يقول: اللون "هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه التي يرى بها الشكل"[3].

ونستخلص من هذا أن اللون هو المظهر الخارجي للشكل، فهو يلعب دورا كبيرا في الفن، وله تأثير مباشر على نفسية الإنسان، فبعض الأوان يحبها وتبعث في نفسه الفرح والسعادة، أما البعض الآخر فلا يرتاح لها، وتثير فيه الغضب والاضطراب.

---

[1] نارمين محب عبد الحميد حسن، توظيف اللون في شعر ابن الرومي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، زقازيق، مصر، إشراف أحمد يوسف، ص 11.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997 م، ص 91.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

والألوان هي من "المناصات ذات التمظهرات المادية التي تتضمن كل الإجراءات التي تتعلق باختيارات الكاتب الطباعية، والرقمية والتي تكون أكثر دلالة من مكونات الكتاب مثل: أشكال الخطوط، نوعية الورق المطبوع به، الألوان المختارة، وهكذا، حيثما نرى الكاتب يسعى إلى الاستفادة من كل الإمكانات الكتابة والطباعية المتاحة، فإنه من المناسب أن نعتبر هذا التوظيف جزء لا يتجزأ من النص"[1].

ونفهم من هذا القول أن الألوان هي من عتبات النص الخارجية التي تتعلق باختيارات المؤلف الطباعية، والتي تكون حاملة لدلالات كثيرة مقارنة بمكونات الكتاب الأخرى، وتتمثل في أشكال الخطوط، ونوعية الورق، ...، حيث يسعى المؤلف للاستفادة من هذه الوسائل المتاحة له، فهو جزء من أجزاء النص.

والخلاصة هي أن الألوان تعد من عناصر الجمال التي حبانا بها الله، واللون من العوامل المثيرة للانفعالات النفسية الكامنة داخل كل إنسان، حيث نجد أن الأدباء والشعراء اهتموا بالألوان لما لها من تأثير على أحاسيسهم، وتعبير عن حالتهم النفسية، فوظفوها في نصوصهم الشعرية والنثرية، فهم يستعملونها لما لها من قدرة على إيصال المعاني والدلالات للقارئ، كما أنها تساعده على فك شيفرات النص.

7.2.1.3.2. دلالتها:

وأيا كانت الدلالة التي يحملها اللفظ اللوني، فقد استقرت الألوان في وجدان الأمة على نحو خاص، وارتبطت بأمور عديدة في البيئة والحياة، مما ساهم في تشكيل تصور عام لهذه الألوان، وقد تعاقبت الأجيال على نقل هذه الدلالات بوعي أو دون وعي منهم حتى أصبحت أشبه بدستور عام يتبعه البشر، فالأحمر يعني الدفء والخطر، والأخضر يعني الخلود، وما إلى ذلك من دلالات"[2].

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 53.

[2] أمل محمود عبد القادر بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، نابلس، فلسطين، 2003 م، إشراف إحسان الديك، ص 6.

والألوان تنقسم إلى ستة أقسام هي: الأسود، الأبيض، الأحمر، الأخضر، الأصفر، والأزرق، ولكن هذه الألوان هي الألوان الأساسية في المعجم العربي، ولكل لون دلالات خاصة به تميزه عن بقية الألوان الأخرى.

أ. دلالة اللون الأسود:

يرتبط اللون الأسود بمعان عديدة يمكن تلخيصها بالموت والدمار من جهة، والشر والمهانة من جهة ثانية، إضافة إلى القداسة والوقار في بعض المواقف، وهذه المعاني مازالت شائعة له حتى يومنا هذا.

فالأسود لون يثير الحزن والتشاؤم، والخوف من المجهول لارتباطه بأشياء منفرة في الطبيعة دون سائر الألوان، فهو مرتبط بالليل والظلام، والزفت والسخام، والهباب والرماد المتخلف عن الحريق، وكلها أمور تثير الانقباض وتزيل البهجة.[1]

فاللون الأسود هو لون مرتبط بالليل والظلام، وجلبه لمشاعر الخوف، فهو سبب مباشر للنفور منه، كما أنه يبعث التشاؤم والخوف من المستقبل، فهو مرتبط بشيء في الطبيعة بغير الفرح.

من هنا كان الأسود رمزا للخوف والشر، فهو يرمز "إلى أمور مختلفة، أي أنه يتغير وفق تغير الظروف المكانية والزمانية"[2].

فالأسود هو رمز الهنود للعالم السفلي، مقابل العالم العلوي رمزوا له بألوان كثيرة.[3]

وهناك شعوب أخرى تختار اللون الأسود لكشف الكذب، فارتبط هذا اللون بالكذب والفساد، ومحاولة إخفاء الحقيقة، "فبعض الشعوب يستخدم أحجارا معينة لكشف الكذب، إذ كان يعتقد في تحويلها في يد الشاهد الكاذب إلى اللون الأسود"[4].

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 201.

[2] ظاهر محمد هزاع، الزواهرة اللون ودلالته في الشعر الأردني، ص 43.

[3] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 163.

[4] المرجع نفسه، ص 162.

ويعتبر كثير من الشعوب كلمة "السواد" ومشتقاتها من الكلمات المحظورة، التي تتجنب نطقها تشاؤما من ذكرها لما هو مستقر في نفوس العامة من اعتقاد وجود علاقة بين اللفظ والمواقف المرتبطة به، فلفظة الموت عندهم مجلبة للموت، ولفظ الخراب مجلبة للخراب، ولذا يهربون من نطقه، حيث نجد لفظ السواد في "ألف ليلة وليلة" و"كليلة دمنة" في غالب استعمالاته رمزا لشيء مكروه.[1]

ويرتبط هذا اللون أيضا بالغدر والخيانة، ففي مصر القديمة كان الكلب الأسود في المنام يفسر بصديق تحترس منه، بينما الأبيض هو صديق وفي.[2]

ولعل ارتباطه بالليل والظلام الذي يخفي الحقائق، ويأتي بالشر من حيث لا يحتسب الإنسان، فقد كان مكروها منذ القدم، وقد رمز القدماء به ولكل الألوان القائمة إلى الموت والشر.

وقد ورد هذا اللون في القرآن سبع مرات، ارتبط خمس منها بالوجه وما يتحول إليه من سواد في الدنيا والآخرة نتيجة سوء الفعال، وجاء هذا اللفظ في قوله تعالى: ﴿ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسۡوَدَّتۡ وُجُوهُهُمۡ أَكَفَرۡتُم بَعۡدَ إِيمَٰنِكُمۡ ﴾ [3]

وفي قوله أيضا: ﴿وَيَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ تَرَى ٱلَّذِينَ كَذَبُواْ عَلَى ٱللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسۡوَدَّةٌۚ﴾ [4]

وكذلك قوله تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلۡأُنثَىٰ ظَلَّ وَجۡهُهُۥ مُسۡوَدّٗا وَهُوَ كَظِيمٞ ﴾ [5]

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 200، 201.

[2] أمل بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص 11.

[3] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 106.

[4] القرآن الكريم، سورة الزمر، الآية 60.

[5] القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 58.

ب.اللون الأبيض:

قد حمل اللون الأبيض في الموروث الإنساني دلالات عكس ما يحمله اللون الأسود، ولذا استخدم "رمزا للطهارة والبراءة والتفاؤل والرضا، ولجمال اللون وإشراقه"[1].

فاللون الأبيض يحمل دلالات إيجابية تبعث على الأمل والنقاء والصفاء والسلام، كما يبعث على الفرح والسرور.

ومن جهة أخرى فإن الأبيض يمثل لون الشيب والتقد في السن الذي بدوره نذير بدنو الأجل، وانقطاع الأمل من الحياة، فهو في هذا المجال يدعو إلى الخوف واليأس والقنوط.[2]

ويمثل الأبيض في الموروث الجاهلي الجمال والتفاؤل، فهو يعد رمزا من رموز السلام والطهارة والصدق، ولم يذم إلى في مجال الشيب.وقد ورد لفظ الأبيض في القرآن الكريم إحدى عشرة مرة، منها ما يرمز للصفاء والنقاوة، أو رمزا للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا.

ففي قوله تعالى:﴿وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبۡيَضَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فَفِى رَحۡمَةِ ٱللَّهِۖ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴾ [3]

وقوله أيضا: ﴿وَٱضۡمُمۡ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخۡرُجۡ بَيۡضَآءَ مِنۡ غَيۡرِ سُوٓءٍ ءَايَةً أُخۡرَىٰ﴾ [4]

وجاء في قوله أيضا: ﴿يُطَافُ عَلَيۡهِم بِكَأۡسٖ مِّن مَّعِينِۭ بَيۡضَآءَ لَذَّةٖ لِّلشَّٰرِبِينَ﴾ [5]

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 205.

[2] أمل بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص 12.

[3] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 107.

[4] القرآن الكريم، سورة طه، الآية 22.

[5] القرآن الكريم، سورة الصافات، الآية 46.

وفي العصور القديمة كان اللون الأبيض مقدسا ومكرسا لإله الرومان، وكان يضحى له بحيوانات بيضاء، ولأن اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاء، ولعل معنى الصفاء والنقاوة هو المقصود في اختيار اللون الأبيض عند المسلمين لباسا أثناء الحج وكفن الميت.[1]

والملاحظ أن اللون الأبيض ارتبط بالطهر والنقاء، كما استخدموه للمدح بالكرم، وارتباطه بالضوء وبياض النهار من جهة، ومن جهة أخرى كانوا يستخدمون الراية البيضاء دلالة على الاستسلام في الحروب.

ج. اللون الأحمر:

تعددت دلالات اللون الأحمر في التراث العربي، وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح، وبعضها يثير الألم والانقباض[2]، ومن ارتباطه بلون الدم الأحمر، ولون النار، ولون الزهور، وهو اللون الذي يعلو وجنتي الإنسان عند الخوف أو عند الخجل، وهو اللون الذي يصبغ به بياض العين عند الغضب أو الحزن، وقد يكون أبرز سمة للأحمر ارتباطه بالدم، مما جعله لونا مخيفا ومقدسا في وقت واحد.[3]

أما في القرآن الكريم، فلم يرد إلا مرة واحدة في معناها الحقيقي، وهو قوله تعالى: ﴿وَمِنَ ٱلۡجِبَالِ جُدَدُۢ بِيضٞ وَحُمۡرٞ مُّخۡتَلِفٌ أَلۡوَٰنُهَا﴾ [4].

وقد كان الرسول ﷺ يكره هذا اللون في الثياب ربما لإيحاءاته النفسية الخاصة، ولذا جاء في الحديث النبوي: ﴿نهانا رسول الله ... عن لبس الحمرة﴾.[5]

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 163، 164.

[2] المرجع نفسه، ص 211.

[3] أمل بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص 15، 16.

[4] القرآن الكريم، سورة فاطر، الآية 27.

[5] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 226.

نعتبر بأن اللون الأحمر هو لون مقدس مرتبط بالفداء والطاعة والتضحية، ومن الإشارات الواردة حول تقديس هذا اللون أنه رمز الاستشهاد في الديانة، والشهادة هي التضحية بالنفس، ومن ثم بالدم في سبيل الله.

د. اللون الأخضر:

الأخضر من أكثر الألوان استقرارا ووضوحا، فهو يحمل العديد من الدلالات، فهو رمز للخصب والنماء، "لأنه مستمد من النباتات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد والزبرجد"[1].

وهو مرتبط بالحقول والحدائق، فهو مرتبط بهدوء الأعصاب، ويوحي على الراحة والإنعاش، والطمأنينة والسلام والأمان.

ويمثل الأخضر في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمل الروحي، ويسمى لون الكاثوليك المفضل، ويستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث، وارتبط عند المسلمين بنعيم الجنة في الآخرة، ولذا يعتبر اللون الأخضر هو لون الألوان عند المسلمين"[2].

وقد ورد في القرآن ثمان مرات وردت ثلاث منها في وصف ملابس المسلمين ومقاعد جلوسهم في الجنة.

ففي قوله تعالى: ﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ﴾ [3]

كما جاء أيضا في قوله: ﴿مُتَّكِـينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾ [4]

[1] أمل بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص 15، 16.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 225، 226.

[3] القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 31.

[4] القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآية 76.

وورد في الحديث النبوي أيضا بمعاني الخير والجمال والعطاء، مثل: المؤمن كمثل شجرة خضراء كساه الله من خضر الجنة، ولعل هذا هو السر في اختياره لونا لأستار الكعبة ولأضرحة بعض الأولياء، ولعمائم فئات من شيوخ المسلمين.[1]

هـ.اللون الأزرق:

للأزرق دلالات واسعة، ودلك تبعا لتفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، "فالقاتم منه يقترب من اللون الأسود، ولذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية، وقد ارتبط بالغول، والجن والقوى السلبية في الأرض"[2].

بينما يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء، فهو لون مناسب للهدوء والبرودة، وبقية الدرجات تتراوح بين هذين الحدين.[3]

ويمثل اللون الأزرق مكانة خاصة في اليهودية، فهو لون رب، وهو أحد الألوان المقدسة عند اليهود، ولكنه ورد في القرآن الكريم مرة واحدة في مجال الشيء المكروه.[4]

حيث جاء في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِى ٱلصُّورِ ۚ وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ [5]

وقد فسر العلماء قوله تعالى بأن المراد زرقا سواد الحلقة عند ذهاب نور البصر، وفسر اين سيده الزرقة في العين بأنها خضرة في سوادها، أو أن يتغشى سوادها بياض، أو أنها لون يغشى العين من شدة العطش.[6]

و. اللون الأصفر:

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 226.

[2] المرجع نفسه، ص 164.

[3] أمل بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص 27.

[4] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 225.

[5] القرآن الكريم، سورة طه، الآية 102.

[6] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 225.

استمد اللون الأصفر دلالته من الطبيعة، فهو لون الشمس ومصدر الضوء، ولون بعض المعادن مثل النحاس والذهب وبعض الثمار مثل الزعفران والليمون، فقد كان اللون الأصفر مفضلا في الصين والهند، وكان الأصفر مقدسا في المسيحية الأوروبية، وايتخدمت الكنيسة اللون الأصفر في اللوحات المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية.[1]

ومن باب آخر فإن الأصفر مرتبط بالذبول وجفاف النبات وذبوله واصفراره، فإن الاصفرار الباهت يعني المرض والضعف، وفي الحديث عن علاقة الأصفر بالمرض ورد في بلاد ما بين النهرين أنه إذا كان جسد المريض أصفرا مسودا وسطح لسانه أسود هذا دليل على قرب موته، ولا داعي لعلاجه، فهو ميت لا محالة.[2]

ومن هنا جاء التشاؤم من هذا اللون وكرهه حتىعد لونا غير صحي كالغيرة والحسد والمكر والحقد، وهي انفعالات تتسم بالغموض والبعد عن الواقع.

وقد ورد الأصفر في القرآن الكريم في دلالات سياقية مختلفة، نذكر منها على سبيل المثال قوله تعالى: ﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ﴾ [3]

كما أن هذا اللون دليل الغنى والثروة والسمو، فقد كانت ذهبية لون السماء عند الشروق تعني السمو والنعم الكثيرة، بينما الذهبي في الحياة يعني الحكمة والسمو كذلك، ولدى بعض القبائل يعتقد بأن الحجر الأصفر يجلب السعادة والغنى.[4]

ويمكن القول إن العلامة التي تجمع بين العنوان والألوان والصورة المصاحبة للغلاف هي علاقة تكامل، ومع ما يمكن أن تتركه من دلالات حقيقية ومجازية، وانطباعات تأملية وتخييلية، يعول عليها كثيرا في شد انتباه القارئ وإيقاعه في غواية الاهتمام بالكتاب.

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص219.

[2] أمل بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص 26، 27.

[3] سورة البقرة، الآية 69.

[4] أمل بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، ص 26.

2.3.2. عتبات داخلية:

تشتمل العتبات الداخلية عادة على المعلومات التي تحملها الصفحات التي تقع بين الغلاف بواجهتيه ومتون القصائد، وهي:

1.2.3.2. الإهداء:

يعد الإهداء من العتبات النصية التي تداولها المؤلفون والمبدعون على مر العصور في أعمالهم، عبارات وصيغ وظفها الكتاب في نصوصهم، هدفوا من خلالها إلى تقديم عبارات الشكر والعرفان لأشخاص وهيئات.

فالإهداء هو "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع، وإما في شكل مكتوب"[1].

فإن تأمل الإهداء – ولاسيما في الخطابات التخييلية السردية أو الشعرية – فسنلاحظ انتقالا من الأنا نحو الآخر، فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين الأنا والهو، وذلك في إطار ميثاق تواصلي بينهما، فهو قائم على محبة أو صداقة، أو علاقة حميمية وجدانية مشتركة، لذلك يعد الاهتداء بمثابة كتابة رقيقة قد تكون نثرية أو شاعرية، توجه إلى المهدى إليه.

وعليه يعد الإهداء – حسب الباحث المغربي بن عيسى بوحمامة – : "تقليدا ثقافيا يتم بلا شك عن لياقة أخلاقية إن لم تكن واجبة فهي على الأقل مستحبة"[2].

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 92.

[2] جميل حمداوي، عتبة الإهداء، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، السبت 15 سبتمبر 2012 م.

كما "يعتبر الإهداء من بين العتبات النصية التي لم يعرها الخطاب النقدي العربي بالا، ولم يلتفت إلى تنويهاتها وتعددها واختلافها عبر الزمان والمكان فالإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية"[1].

بالرغم من أن الإهداء لم يلق الاهتمام اللازم من قبل الخطاب النقدي العربي، إلا أنه لا يكاد يخلو أي عمل أدبي من الإهداء ولو كان بصيغة بسيطة البناء موجزة، ومن خلال الإهداء نلاحظ على الكاتب أنه يقتطع لنفسه مساحة بيضاء ليعود إلى الحياة الاجتماعية الخاصة به، ويوردها داخل حياته الأدبية.

ويكون "هذا الإهداء حاملا لشحنات من الدفء والحنان، وقد يعبر فيه الكاتب عن امتنان أو شكر أو عرفان"[2].

وعليه فالإهداء تقليد ثقافي وفني، يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ، وذلك في علاقة وجدانية حميمية، قوامها التواصل العلائقي البناء والهادف إنسانيا، سواء كان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أم فنيا أم أدبيا.

وقد فرق جيرار جنيت بين نوعين من الإهداء: إهداء خاص، وإهداء عام.

أ. **إهداء خاص:** "يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، ويتسم بالواقعية والمادية"[3]. فالإهداء بوابة حميمية يقدمها الكاتب لشخص من الأعزاء كالعائلة مثل: الوالدين، الزوج، الزوجة، الابن، الابنة، وقد يكون موجها للأصدقاء أو أشخاص لهم الفضل على الكاتب، وقد يهدي عمله إلى منطقة ما أو بلد ما ... الخ.

ب. إهداء عام: "يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، والعدالة ...)"[4]، فيقدم الكاتب هنا إهداءه لمنظمات عالمية

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009 م، ص 199.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 199.

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

[4] المرجع نفسه، ص 93.

مثل منظمة حقوق الإنسان، ومنظمة الهلال الأحمر، أو رموز مثل الحرية والسلم والعدالة ... الخ.

1.1.2.3.2. وظائف الإهداء وغاياته:

من المعروف أن الإهداء في نصوصنا سواء الشعرية او السردية العربية المعاصرة ليس عنصرا زائدا بل له عدة وظائف إذ يساهم في اضاءة النص وكشف بيناته الصوتية الصرفية والتركيبية والبلاغية، فالإهداء علاقة وطيدة بالنص الإبداعي وقد جعل جيرار جينين وظيفتين أساسيتين الإهداء وهما:

أ- **الوظيفة الدلالية:** "هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى المهدى إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله".[1]

ب- **الوظيفة التداولية:** "وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة فيمنها الاجتماعية و قصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي و المهدى إليه".[2]

ونذكر كذلك الوظيفة الاغرائية إلى تمكن في جذب المتلقي وكسب فصول القارئ لشراء الكتاب أو قراءة العمل أو تلقي النص، وغالبا ما نعرف الشيء من خلال وظيفته، كما للإهداء - مثله مثل باقي العتبات - غايات يسعى إلى تحقيقها ويمكن أن نلخصها فيما يلي:

أ. **غاية أخلاقية تربوية :** "و تتجلى في الإهداء ات الخاصة التي تستهدف في ذويي القربي ومن لهم مكانه خاصة لدى الكاتب من خلال هذه الوظيفة يعبر الكاتب"[3] عن

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات حيرار جنيت من النص إلى التناص، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

[3] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 239.

امتنانه و شكره لشخصيات مقربة لها الفضل عليه فيما وصل كالوالدين الاخوة الاصدقاء و هاذا انطلاقا من مبادئه و أخلاقه التي تحرض عليه تقديم الاحترام والتقدير.

ب. **غاية ايديولوجية:** يتضمن الإهداء "تعبير عن حالة الغليان الاجتماعية والسياسي أو حالة الانكسارات التي عاشها ويعيشها الكاتب وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عامل حر وديموقراطي"[1] فالكاتب يعبر عما يختلجه من مشاعر اتجاه قضايا وموضوعات مختلفة منها السياسية والاجتماعية ويعبر عن سخطه وتذمره انه تبل بساطة يعبر عن وجهات نظره وأفكاره.

ج. **غاية البوح والمكاشفة:** فلكي تتمكن الذات من التنفيس عما يجيش في صدرها من تناقضات ذاتية يرتئي الكاتب تكثيف مضمونها في خطاب الإهداء ات الذاتية على وجه الخصوص[2] ما لكتاب هنا عن مختلف الصراعات والتناقضات الموجودة داخله بغية تخفيف الضغط الذي يعيشه والترويح عن نفسه قليلا.

د. **غاية جمالية:** وتعكس لنا تراوح الحماية الأدبية لين التقليدية والجديدة انطلاقا من الصيغ اللغوية والرؤيا الشاعرية وطبيعة ايراد القيمات المعبر عنها في هذه الإهداءات يتبين لنا من خلال كل هذا بأن الإهداءات عتبة ضرورية في قراءة النص الأدبي بصفة عامة والإهداء ليس عنصرا زائدا كما يعتقد بعض الباحثين بل هو من أهم المصاحبات النصية التي تسعفا في تفكيك النص وتركيبه او فهمه وتأويله ويشكل الإهداء بالنسبة للسيميولوجي وبؤرة منهجية أساسية في الاستكشاف والاستقصاء النصي.

2.2.3.2. المقدمة

تعد المقدمة من أهم عتبات النص الموزاي لأنها من العناصر الأساسية المكونة للبناء الفني وتكمن أهميتها في أنها تفتح الطريق للقارئ للوصول بفاعلية على المادة المعروضة من

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 239.

[2] المرجع نفسه، ص 240.

خلال استخدام الكاتب لأدوات ترتبط أساسا بيئة المتلقي المكانية أو الزمانية على حد سواء ولذلك تدخل المقدمة بصفة عامة في نطاق النصوص الافتتاحية (ذاتية كانت أو غيريه) التي تهدف إلى انتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه"[1].

وقد وردت كلمة مقدمة متداخلة من مصطلحات أخرى كالتمهيد والمدخل والتصدير في الفاتحة والمطلع والاستهلال ... وغيرها من المصطلحات الأخرى" وهذا لأهميتها القصوى ضمن خطاب العبتات لاعتبارات شيء منها ما يرتبط بشكلها ومنها يرتبط ببنائها ومنها ما يرتبط بوظيفته"[2].

وقد عرفت عند جنيت بالاستهلال وهو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا في اللغة الفرنسية وللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي (liminaire) بدئيا (préliminaire) كان أو ختميا (post liminaire) والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (postface) مؤكده لحقيقة الاستهلال"[3].

وباعتبار الاستهلال كخطاب افتتاحي مدخل أساسي القراءة النصوص و وعاء معرفيا و أديو لوجيا تختزن رؤية المؤلف و موقفه من العالم ...وتتيح للكاتب العديد من مكانات التعبير و التعليق و الشرح"[4].

ولقد فرق جاك دريدا بين المقدمة والاستهلال، "فالمقدمة لها علاقة أكثر نظامية (systématique) وأقل تاريخية و ظرفية (historique et circonstanciel) كمنطق الكتاب فهو وحيدة unique تعالج قضايا اساسة وسخية و هي بهذا تظهر المفهوم العام في تنوعها واختلافيتها الذاتية (autodifférenciation) عكس الاستهلال الذي يظهر تارعنيته (historicité) الأكثر تجريبية، أو استجابة للضرورة الظرفية"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص 59.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 37.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات حيرار جنيت من النص إلى التناص، ص112.

[4] نزار عبد الغفار السامرائي، عتبات النص الصحفي، الباحث الإعلامي، العدد 24، 25، ص 244، 2014 م.

[5] عبد الحق بلعابد، عتبات حيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 113.

وتعتبر المقدمة تعليقا وتقريرا يقدم عن النص إذ تهيأ المتلقي على فعل القراءة وتساعده على الفهم الجيد للعمل الأدبي قبل الشروع فيه" تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تتم معرفته واستقصاء عوالمه بعد"[1].

كما تعمل المقدمة بالوشاية بالنص وذلك انطلاقا من وفائها واخلاصهما للعقد الذي يربطها بالمؤلف من جهة والقارئ من جهة أدرى فالكاتب من خلال مقدمته يسعى الى وضع القارئ على الطريق والمسار الصحيح لتحليل وفهم العمل الأدبي فهمي عبارة عن تعاقد قبلي او ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المناسب للعمل"[2].

وهذا يعني أن المقدمة ترتبط بالنص ارتباطا وثيقا اذ تقوم باختزاله فهمي من أهم الفضاءات النصة في عملية ولوج القارئ من عالم ما قيل النص الى عالم النص وهذا لا يعني أن قراءتنا للمقدمة قد تغنينا عن قراءة النص وإنما هي مثلها مثل باقي العتبات إضاءات يستند اليها القارئ لفك رموز النص فهمي تكشف لنا في الكثير من الاحيان عن الموضوع والخصائص والمنهج.

1.2.2.3.2. فضائية المقدمة:

تشغل مقدمة اي عمل أدبي من خلال تسميتها بداية الشيء فهمي أدلة أي أنها تشغل الصفحات الأولى لأي عمل أدبي هاذا فيما بخص مكانها أما عن زمان كتابتها في آخر ما يكتب، فهي تقوم "على مفارقة عجيبة قد لا تتسم بها غيرها من النصوص ذلك أنها على مستوى المكان تعبر لأول مكتوب لكنها على المستوى الزمني تكون اخر ما يكتب"[3].

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 75.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 75.

[3] سعيدة تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي، "الشعر والشعراء" لابن قتيبة أنموذجا، ص 63.

ومن ثم تتأرجح الملفوظات التي تحتويها "بين ما يراد قوله وما قيل أو ما تم إنجازه وما ينتظر إنجازه"[1]، فالعبارات التي تظللها ملفظات من قيل ذكرنا أو ردنا، قلنا ، ألفنا ... وما شكلها تميلنا على أن المقدمة كتبت بعد الفراغ من كتابة المتن.

3.2.2.3.2. وظائف المقدمة:

تتعدد وظائف المقدمة بتعدد و اختلاف بتعدد و اختلاف طبيعة المقدمة ذاتها وسياق تأليفها و مع ذلك حاول عبد الرزاق بلال حصر وظائفها في:

أ. السعي الى تنبيه القارئ توجيه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه وهذا يمكن أن نصطلح عليه باستراتيجية البوح والاعتراف ويمكن اعتبارها الوظيفة المركزية.

ب. أن المقدمة من خلال هذه الاستراتيجية تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تسعى الى تهييء القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقق سيكون مجاله متن الكتاب.

ج. قد تتحول المقدمة الى نوع من الميتالغة النص المقدم له تختزله وتكشفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن، بل قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة.

د. في بعض الأحيان تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب، وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي.

هـ. وفي بعض الأحيان تتحول إلى شرح وتحليل مطولين للعنوان[2].

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 42.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 51، 52.

إن المقدمة بهذا المعنى ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها ... إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره ... إنها مرآة المؤلف ذاته.

ورأى جنيت أنه يجب احترام قواعد تبدو أساسية في بناء ومعمارية المقدمة، من ذلك مثلا:

1. الحرص على حسن الصياغة والديباجة، باعتماد الأسلوب اللطيف الأخاذ، سيرا على نسق الرسائل الفنية، حيث سيادة أسلوب السجع والمجانسة والمطابقة، ولو لم يتعلق الأمر بكتاب أدبي.
2. عدم الإطالة في المقدمة.
3. الحرص على ضرورة انسجام ما تحتويه المقدمة من معلومات مع موضوع الكتاب، وغني عن القول إن المقدمة شأن العنوان، تقوم باستراتيجية البوح والاعتراف والوشاية.[1]
4. من خلال ما سبق، نرى أن المقدمة تسعى إلى خلق تواصل بين المؤلف والمتلقي، فبدء بالإغراء والاستدراج لتنتهي بموافقة القارئ، وبذلك تتمكن من إخضاعها لسلطتها، وتبقى المقدمة في الأساس بوابة تواصل وعتبة نصية مهمة لتلقي النص.

3.2.3.2. التصدير:

يعد التصدير أو الاستشهاد من النصوص الموازية، حيث يتموضع أعلى الكتاب، فهو أول ما يلاقيه القارئ، ويستوقفه ويثير فضوله قبل الغوص في أغوار العمل الأدبي، وقد عرفه

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 39، 41.

معجم le petit robert كالتالي: "فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه"[1].

من خلال هذا التعريف نستنتج بأن الاستشهاد هو حركة ثقافية تقيم علاقة بين نصين؛ نص السارد والنص المستشهد به، يوظفه المؤلف بهدف توضيح قوله وتعزيزه أي تقويته.

ويعرف جنيت تصدير الكتاب كاقتباس يتموضع عامة على رأس الكتاب أو جزء منه، قريبا من النص بعد الإهداء، فتصدير الكتاب اقتباس بجدارة، بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع على رأس الكتاب أو الفصل، وقد عرف تطورا في العصر الرومانسي، حتى أن بعض الكتاب يجعل تصديرا (استشهادا) على رأس كل فصل، مثلما فعل "ستاندال" في رواياته.[2]

ويعد التصدير كمقدمة للنص أو الكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، كما يمكن له أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور.[3]

ونستخلص من هذا أن التصدير هو المكان القريب من النص، وعادة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء، والذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ، حيث يربط هذا التصدير بالنص لتحقيق قيمته الجمالية والتجارية.

والتصدير هو من جنس خطاب الاستشهاد، فيبدو كممارسة أكثر حداثة خاصة في الكتابة الروائية، حيث يوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل) لتوضيح بعض جوانبه، أي يتموضع خارج العمل (النص).

"أما عن تقنياته، فللمصدر – أي الكاتب – أن يذكر أولا اتسم من اقتبس عنه، كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين وأن يكتبه بخط مغاير لخط العمل"[4].

---

[1] حميد لحميداني، استراتيجية العتبات الروائية، دراسة سيميائية، ص 146.،

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات حيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 107.

[3] المرجع نفسه، ص107.

[4] المرجع نفسه، ص 109.

فالتصدير ينهض بعدة وظائف حددها جيرار جنيت كالتالي:

أ. التعليق على العنوان:

أي وظيفة توضيحية تفسر العنوان وتوضحه خاصة إذا كان قائما على التعبير المجازي أو التلميح الكنائي.

ب.التعليق على النص:

وهي الوظيفة الأكثر نظامية، حيث تقدم تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص، أي أن التصدير يقوم بتدقيق دلالات النص وتوضيحه، لأنه مليء بالكنايات والرموز والاستعارة التي لا تفهم إلا بعد قراءة النص كاملا.

ج.وظيفة الكفالة:

وغالبا لا ترتبط أهمية التصدير بما يقوله، بل بهوية مؤلفه من قال هذا الاقتباس، وذلك ليكتسب شهرة إلى عمله، وشرفا ونسبا ثقافيا كبيرا يضعه داخل فضاء العظماء.

د. وظيفة الحضور والغياب للتصدير:

إن الواقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، وحضوره لوحده علامة على الثقافة، وكلمة ينقشها الكاتب على صدر كتابه.[1]

4.2.3.2. العناوين الداخلية:

تعددت العناوين في النصوص الأدبية وتنوعت، فهناك عنوان رئيسي يتربع على غلاف العمل الأدبي، وعنوان فرعي يكمل العنوان الرئيسي، وعناوين أخرى نجدها في متن النص وتعرف بالعناوين الداخلية أو الفرعية.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 111، 112..

فالعناوين الداخلية "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد للقص والروايات والدواوين الشعرية"[1]، وهي كالعنوان الأصلي، غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على نص الكاتب.

"وهي ليست دائمة الحضور، إذ أنها ليست بأهمية العنوان الرئيسي، وإنما وجودها لمزيد من التوضيح للقارئ، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب لداع فني جمالي"[2].

وهذه العناوين تتموضع في الغالب على رأس الفصول والأقسام والأجزاء في الأعمال الأدبية، وهي اقل مقروئية إذا قارناها بالعنوان الرئيسي الذي غالبا ما يتواجد في ظهر الكتاب، فهو المكان الأكثر لفتا لانتباه القارئ، فأول ما بلمحه من الكتاب عنوانه سواء قام باقتنائه أو لم يقم، أما العناوين الداخلية فلا يمكن الاطلاع على فهرس الموضوعات، كما تجدر بنا الإشارة أيضا إلى العنوان الرئيسي ضروري وإلزامي لأي عمل أدبي، أما العناوين الداخلية فليست ضرورية، ويمكن الاستغناء عنها.

1.4.2.3.2. فضائية العناوين الداخلية:

إن الأمكنة التي تتخذها العناوين الداخلية، يمكن أن نجدها على رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي، وإما مقابلة له، فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخلي على اليسار (والعكس في الكتب الأجنبية)"[3].

يمكن أن ترد العناوين الداخلية "في الفهرس أو قائمة المواضيع وهذا مكانها المعتاد، لأن الفهرس يعد عند جنيت كأداة تذكيرية وتنبيهية في الجهاز العنونة"[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص 124، 125.

[2] المرجع نفسه، ص 124، 125.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى التناص، ص 126.

[4] المرجع نفسه، ص 126.

وظهور العناوين الداخلية في الطبعة الأولى وعدم ظهورها في الطبعات الأخرى يؤكد أنها غير ضرورية، فهي عندما تختفي لا تؤثر على مضمون ومحتوى النص.

2.4.2.3.2. وظائف العناوين الداخلية:

إن العناوين الداخلية كغيرها من العناوين الرئيسية لا ترد بشكل عشوائي، بل بحرص الكاتب في اختيارها وانتقائها بدقة كاملة، وتكون ذات دلالات محملة ومشحونة، تساعد على تفسير محتوى ومضمون الفصول والأجزاء، كما تكون موجهة للقارئ أو المتلقي، إضافة إلى هذا تكون مختصرة أو مختزلة – إن صح التعبير – في تركيبها ودقيقة في معناها.

أما وظائفها فهي لا تختلف عن وظائف العنوان الرئيسي، "لم يتكلم جنيت عن وظائف العنوان، وهذا الصمت يدل على أنها هي نفسها وظائف العنوان الرئيسي، مع مراعاة خصوصيات كل منها، غير أننا نرى بأن الوظيفة الرئيسية تتخذها العناوين الداخلية هي "الوظيفة الوصفية" عند جنيت"[1]، وبهذا يكون قد تحققت العلاقة التواصلية بين العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية.

ويمكننا القول في ختام الفصل أن العتبات النصية نصوص محاذية للنص ومحيطة به من جميع الجوانب لها وظائف وفضاءات تتحرك وفقها، تكشف من خلالها دلالات وشيفرات النصوص، وتزيل الغموض عنها.

4.2. سيمياء العتبات النصية:

إن للسيميائيات دور كبير وأهمية بالغة في دراسة العتبات وذلك باعتبار ما تحمله هذه العتبات من دلالات وإشارات ورموز وأيقونات، ابتداء من الصورة الغلاف والعنوان والعناوين الداخلية والحواشي، وايم المؤلف والخط ... كل هذه العتبات تمثل مجالا خصبا للدراسات السيميائية.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى التناص، ص 126.

ويعد التأويل العصب المحرك للمنهج السيميائي في قراءة النصوص الأدبية، سواء كانت نثرية أم شعرية، من خلال استنطاق الدلالات المختلفة للعلامات اللغوية وغي اللغوية، وتعد العتبات النصية الواجهة البصرية التي يصادفها المتلقي لأول وهلة بمجرد حمله للكتاب للمرة الأولى، وهذا ما جعل البحث السيميائي يركز على البعد الدلالي والأيقوني والفني الذي تحدثه هذه العتبات على مستوى تلقي النص الأدبي، والبحث عن كل ما يفكك شيفرات هذا العمل قصد تقديم قراءة مناسبة له.[1]

وتتعدد الرؤى التي ينظر من خلالها إلى العتبات أو الملحقات النصية أو النص الموازي[2]، فهذا الأخير "بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة، بين نص أصلي هو المتن، ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، الإهداء والتنبيهات، الفاتحة والملاحق والذيول والخلاصة، والهوامس والصور والنقوش (...)، والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه، مثل الشهادات والمحاورات وغيرها ... لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له قراءة المنتجة"[3].

ويمكن القول إن "النص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية لها عدة وظائف دلالية وجمالية وتداولية"[4]، أو أنه: "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة"[5]، وبالتالي فإن الأصلي والمحاذي تجمع بينهما شراكة دلالية من شأنها خدمة المعنى العام للعمل الإبداعي الذي جمعهما معا.

---

[1] نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها" لعمار الجنيدي، مجلة دراسات جامعة عمار ثليجي الأغواط، الجزائر، العدد 50، جانفي 2017، ص 141.

[2] نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها" لعمار الجنيدي، ص 141.

[3] محمد الهادي المطوي، في التعاي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، 1997، ص 195.

[4] نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها" لعمار الجنيدي، ص 142.

[5] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 99.

ولقد حظيت دراسة النصوص الأدبية من منظور عتباتي بأهمية بالغة في الدراسات الحديثة، بعد أن أعيد الاهتمام القرائي للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة والتي كان لها دور مهم في الحديث عن شعرية النص من خلال العلاقة الثرية والمتنوعة التي تحصل بين العتبات والمتن[1]، وهذه الأخيرة لعبت دورا كبيرا في مساعدة المتلقي على الولوج الصحيح في عالم النص الأدبي، وتوجيه قراءته، بالإضافة إلى دورها في تحديد هوية النص والإشارة إلى مضمونه، ولأهميتها عد كثير من النقاد كل قراءة بدونها قراءة ناقصة مشوهة للنص.

ويؤدي توطيد العلاقة بين نصين؛ النص الأصلي والنص الموازي، إلى تشكيل عمل إبداعي، بغية جذب القارئ والتأثير عليه، ومن ثم عرض المنتج الإبداعي للقراءة[2]، ومن هنا تبينت أهمية التركيز على فهم وتأويل العتبات في النصوص الأدبية، وتفسيرها من جميع الجوانب، حيث حظي هذا الموضوع بالعديد من الدراسات وبخاصة الدراسات السيميائية التي وقفت على مدلولاتها وبنيتها السطحية والعميقة، وبالتالي استنطاقها من خلال تقديم قراءة تأويلية للمنتوج الأدبي، وكشف خفاياه المضمرة من خلال العلاقة التي جمعت بين النصين.

وانطلاقا من المفاهيم السابقة الذكر، تم التركيز على عتبات المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" للقاص عمار الجنيدي، حيث تزخر هذه المجموعة بالعديد من العتبات التي تغني الدرس السيميائي في هذا المجال المكثف من خلال:

- الغلاف وشكله الخارجي.
- الصورة التي تزين الغلاف.
- كلمة الناشر وجهة النشر.
- العنوان والعناوين الداخلية، حيث بلغ عدد العناوين ثلاثة وثلاثين عنوانا.

---

[1] علي كاظم الحداد، العلاقة بين العتبات النصية والمتن، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، العدد 2، السنة الرابعة، 2009، ص 97.

[2] www.arabicnadwah.com/articles/muwzi-nanadaoui.html 11-06/2015.

- الإهداء.
- التجنيس.
- اسم المؤلف.
- الهامش.
- البيانات المهنية والإبداعية للقاص.

وسيتناول الفصل الثاني مقاربة هذه العتبات وفق منهج التحليل السيميائي بهدف الوقوف على مدلولاتها وبنياتها، ومن ثم تأويلها بما يسمح به هذا المنهج من فتوحات تأويلية لا متناهية، مما يعطي للقراءة معنى إضافيا.

الفصل الثاني

الإيحاءات السيميائية في عتبات المجموعة القصصية "خيانات مشروعة"

أولا: العتبات الخارجية:

يعد الغلاف من أكثر عتبات النص الهامة، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على إيحائية النص، فيقرأ كنص قبل قراءة النص الأصل، ويحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، حيث يتقاطع اللغوي مع البصري، التشكيلي في تشكيل الغلاف وتبئيره.

1. سيميائية الغلاف:

ينظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية بوصفه لوحة ضمن معمار النص، تشتغل بعدها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة لنص المتن بطابعها الدلالي الأيقوني، وبتنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها ترسخ الكتن النصي بأكمله، وتبرز كيف يأتي المعنى إليه.

ومما لا شك فيه أن العمل يكتسب نَسَبَه من غلافه المحفز للقراءة، والمدعم لآليات التأويل والتواصل بين المؤلف صاحب العمل الإبداعي، وبين القارئ المتلقي للخطاب، وقد اهتمت الدراسات الحديثة بالغلاف أيما اهتمام، لذلك حظي بعناية خاصة حتى يكون بمثابة المرآة العاكسة للمتن، "فصورة الغلاف إلى كونها وسيلة من وسائل الإشهار وجذب القراء عن طريق الألوان ليعطي نظرة موجزة حول النص"[1].

فالغلاف هو الورقة السميكة مقارنة بأوراق الكتابة، تبدو لأي شخص عادي مجرد غلاف يحمي أوراق الكتاب، أو بطاقة هوية وتعريف تحمل معلومات عن المؤلف، وهو كذلك فعلا، فالغلاف يتميز عن بقية الأغلفة الأخرى من حيث نوعية الورق، إلى جانب التقنيات الموظفة في تنظيم الصفحة كالخط، الألوان، الرسوم، وغيرها من الإشارات الدالة، وهو بذلك يكون نتاجا مشتركا بين المؤلف وبين دار النشر التي قامت بتصميمه، ولذلك "فإن التساؤل حول المعنى،

[1] نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الفني، الجزائر، دط، 2009 م، ص 224.

عن طبيعته وعن شروط إنتاجه في علاقته بالنص، هو تساؤل عن طبيعة التدليل نفسه، أي الكيفية التي يأتي بها المعنى"[1].

ومن شروطه أن يكون تصميم الغلاف فعالا، وأن يكون قادرا على جذب انتباه القارئ وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية فإنه يتطلب المرونة البصرية لتحقيق أفضل تمركز بصري ممكن منن شأنه أن يساعد في حركة العين التي تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، والأشكال البارزة والصورة المحفزة والألوان المثيرة.[2]

ولما كان تشكيل الغلاف بهذا القدر من الأهمية في تعريف القارئ بالعمل الأدبي، جاز التساؤل عما هي أهم مميزات غلاف المجموعة القصصية "خيانات مشروعة"؟ وما دلالة الألوان المختارة فيها؟ وهل للعنوان واسم المؤلف علاقة بمضمون النص؟ وما هي علاقة اللوحة المرسومة على الغلاف بعنوان المجموعة القصصية؟

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل سيميائيات شارل سندرس بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005 م، ص 30.

[2] www.aklaam.net/newwaqlam.2017

غلاف المجموعة القصصية "خيانات مشروعة"

من خلال القراءة البصرية للغلاف، يتضح جليا للمتلقي أن عتبة الغلاف تحمل دلالات وإيحاءات مشفرة، حيث نجد أن غلاف المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" جاء بشكل طولي، حيث بلغ طولها (21 سم) وعرضها (14 سم)، ونوعه غلاف ورقي عادي.

وأول ما يشد انتباه القارئ أن غلاف المجموعة القصصية ينقسم إلى قسمين:

القسم العلوي لواجهة الغلاف، وما يلاحظ عليه هو هيمنة واستحواذ اللون الترابي على مساحة أكبر من هذه الواجهة مقارنة بالألوان الأخرى، بالإضافة إلى بروز شعار المملكة الأردنية الهاشمية لصفحة الغلاف في أعلى الواجهة من ناحية الوسط، حيث يرمز التاج الملكي إلى نظام الحكم الملكي في المملكة، وما يلاحظ على هذا الشعار أنه كتب باللون الأسود وبخط كوفي رقيق، وتليه ترجمة له باللغة الإنجليزية، ثم تليه الجهة الناشرة والممونة للكتاب وهي وزارة الثقافة، وكتبت بخط غليظ باللون الأسود، خطا رقيقا باللون البني الغامق يتوسطه ثلاثة أشكال هندسية؛ فالشكلان اللذان جاءا على يمين ويسار الخط كانا بلون بني، والشكل الثالث الذي يتوسط الشكلين جاء باللون الأحمر، فهذا الخط كان فاصلا بين الشعار والجهة الناشرة للكتاب وبقية المعلومات التي يمكن عرضها كالآتي:

1.1. سيميائية اسم المؤلف:

يعد اسم الكاتب من بين العناصر العتباتية المهمة، فلا يمكن تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق الملكية الفكرية والأدبية على عمله دون النظر للاسم إن حقيقيا أو مستعارا، أما عن مكان ظهوره كما يرى جنيت فيتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية ...) ويكون في أعلى الصفحة بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية، والإشارة لهذا الكاتب.[1]

كما أنه دائما يظهر عند صدور أول طبعة للكتاب، وفي باقي الطبعات اللاحقة.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 63، 64.

1.1.1. أشكال ووظائف التسمية:

يمكن لاسم الكاتب أن يأخذ ثلاثة أشكال ينشر بها، على ما ذكره جيرار جنيت:

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

2-أما إذا دل على اسم غير الاسم الحقيقين كاسم فني أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار.

3-أما إذا لم يدل على أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول.[1]

وقد حدد جنيت أيضا بعض الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال اسم الكاتب، ومن أهمها:

- **وظيفة التسمية:** وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
- **وظيفة الملكية:** وهي الوظيفة التي تقف دون التنازل على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
- **وظيفة إشهارية:** وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه.[2]

2.1.1. قراءة في اسم المؤلف:

تزخر العتبات النصية بأهمية كبيرة في الدرس السيميائي لما تحتويه من دلالات مشفرة تحتاج إلى تأويل، ومن أهم هذه المناصات نجد اسم المؤلف، ويمكن تقديم قراءة لهذا العنصر كالتالي: يعد اسم المؤلف من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الع=غلاف الخارجي، وقد خط اسم الشاعر "عمار الجنيدي" باللون الأسود، وكما يعرف هذا اللون أنه لون سيادي، يضمر الإشارة إلى العتمة، وكما يقول عمار مختار: "رمز للحزن والألم والموت، كما هو رمز للخوف من الجهول والميل إلى التكتم"[3].

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 64، 65.

[3] المرجع نفسه، ص 65

ويعتبر هذا اللون من أكثر الألوان استعمالا سواء في الدراسات القديمة أو الحديثة، وقد يكون كتابته بهذا اللون ليس اعتباطيا أو من قبيل الصدفة، بل هو تعبير عن مواقف وحالات نفسية كالغموض أو واقع مظلم عاشه المؤلف في مجتمعه أو في نفسه في حد ذاتها، أو خلال عمله الفني هذا، وربما كتب اسم المؤلف باللون الأسود أيضا بدلالة أخرى ألا وهي الإشهار بالمؤلف، كما أن تقدم اسم المؤلف على العنوان ارتبط بتقليد تاريخي لدى المؤلفين، وهذا للتعبير عن وجوده كمؤلف من خلال هذه الواجهة الإشهارية.

وما يلاحظ على اسم المؤلف أنه كتب على أرضية ترابية اللون وعادة ما يرتبط هذا اللون بدلالات عدة: الأرض، الخشب، الحجر ... وهذا ما يدل على الصمود والصلابة، وهذا اللون عادة "ما يوحي بالفخامة والعظمة، واللون البني يعد من الأولان الحياتية"[1] التي تدل "على الوقار والرزانة وكتمان العاطفة وأهمية صاحبها"[2]، كما أنه لون بارد "يدل على الخير والخصب والأمل"[3]، وهذا ما يوحي فعلا على إيحائية وفنية الغلاف، إذ يشعر متأمله بأنه امتداد لفكر صاحبه، وبالتالي فهو يوحي بالأمل.

2.1. سيميائية العنوان:

لقد كانت سيميائية العنوان من بين أهم القضايا النقدية التي تطرق إليها النقد المعاصر في مسألة قراءة النص الأدبي، وعليه كانت مقولة العنوان مدخلا مهما، وعتبة حقيقية تفضي إلى غياب النص، وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه، "باعتبار العنوان العتبة الرئيسية التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص"[4].

---

[1] نسيمة كريبع، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عبر سرير)، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014 م، 2015 م، ص 189.

[2] فرج عبو، علم عناصر الفن، الجزء1، دار دلفين للنشر، ميلانو، بغداد، العراق، دط، 1982 م، ص 136.

[3] المرجع نفسه، ص136.

[4] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، ص1.

1.2.1. بؤرة العنوان:

كما هو معروف أنه إذا اردنا أن نلج أي نص أدبي فلابد من عبور بوابته الكبرى التي يشرعها المبدع ويتركها في أحايين كثيرة مواربة، لكن هذه المواربة تجعلنا أحيانا أكثر اندهاشا وتشوقا لاكتشاف ما وراءها، وهذا ما وجدناه في "خيانات مشروعة" الذي هو عنوان مجموعة قصصية لعمار الجنيدي، فقد عمد الجنيدي من خلال هذه العتبة إلى إحالتنا على مفارقة وانزياح لغوي دلالي يستمران معنا، ربما في القصص كلها، كيف لا وهما (المفارقة والانزياح) من أهم "الميزات اللصيقة بالقصة القصيرة جدا، فهو يجمع في هذا التركيب الإسنادي للعنوان، من خلال معطياته الظاهرة والمحذوفة، بين أعناق المتنافلات، فيؤلف بين الخيانة، بوصفها إحدى المعطيات الاجتماعية الممقوتة والمرفوضة، ويعطيها شرعية الوجود والحدوث الذي لم نألفه من قبل"[1] فالخيانة على أنواعها سواء اجتماعية، سياسية، دينية، .. لم تكن في يوم من الأيام لها شرعية أو قبولية الوجود بين المجتمعات، فهي عنصر أو نقطة دائما ما تقابل بالرفض، ولكن الجنيدي سحب بنا بأفكاره، وجذبنا لأنه شرع شيئا في أصله غير شرعي، فمتى كانت الخيانات مشروعة تحدث أمام مرأى المجتمع وسمعه فيتآلف معها، وتصبح خبرا يوميا لا يمكن الاستغناء عنه.

ولكن قد نوجه هذا توجيها آخر، إذا ما عددنا "الخيانة " هنا خيانة فنية لا خيانة اجتماعية، أي سنرتقي إلى خيانة قد نعدها معنوية "بمعنى أن المبدع دائما يحس بأن اللغة تخونه، فهي لا تقول تماما ما يريد قوله، أو أنها ليست ناقلا أمينا لما يختلج في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، ولما يدور فيها من رؤى واستشرافات، تفقد كثيرا من قيمتها الإيحائية والشعورية أثناء رحلتها من عالم النفس العميق إلى عالم الحس المتمثل باللغة والكتابة، من هنا جاءت

[1] عمر العامري، القصة القصيرة جدا، خيانات مشروعة، مجلة ثقافية تصدر عن عجلون، المدينة الثقافية الأردنية، 2013 م، العدد الرابع، الأردن، ص 36.

محاولة الإنسان المبدع في مراوغة اللغة وتخصيصها من خلال الانزياحات الدلالية، وانتهاك علاقاتها القارة، لتتفوق على نفسها، وتقول ما لم تألف قوله من قبل"[1].

وبهذا تكون خيانة اللغة هي خيانة مشروعة، ويكون المعنى المراد هنا هو المعنى الطافي التبطح لا المعنى الغائر ما وراء النص.

ونلاحظ على هذا العنوان؛ أي "خيانة مشروعة" وهو العنوان الرئيس للمجموعة القصصية قد طبع تحت اسم الكاتب عمار الجنيدي، وسبق اسم الكاتب أيضا جهة النشر ورمز المملكة الأردنية، أي العنوان كان ثالث عنصر على الواجهة، كما أنه كتب بخط سميك أحمر، وهذا اللون في ثقافتنا عادة ما يحيل إلى الدم والحرب والاقتتال، أو العذاب والغضب، إلى جانب كل هذا فهو أقوى الألوان وأكثرها لفتا للنظر وجذبا للاهتمام لأنه لون الإثارة والفتنة، ونحن كقراء من خلال قراءة أولية افتراضية للعنوان المجموعة القصصية، يمكن أن نفترض موضوع "خيانات مشروعة تعلق مضمونه بلون وهذا في محاولة منا للربط بين دلالية النص واللون، فنلاحظ أن هناك قرابة بينهما.

وهذه العناصر الثلاثة السابقة الذكر كانت خلفيتها بلون ترابي، والنص الآخر كان بلون آخر، وهنا قد نلاحظ نوعا من التلميح من قبيل الجنيدي، أو شد لفت انتباه المتلقي.

2.2.1. مستويات العنوان:

للعنوان قوة دلالية من حيث المعنى واللغة "تشترط قوة العنوان وسلطته انتفاءه بذاته، وهذا ما يتبدى في "نصيته" ليكون له استقلاله وشيفرته الخاصة، وتنبثق علاقته بنصه والنصوص الأخرى لتدعيم هذه النصية وإثرائها وعلى هذا كيف يتأتى للعنوان ممارسة سلطته، وإنتاجه للدلالة"[2]، وبهذا يكون العنوان ترسيمة غامضة، تجعل القارئ يتورط في استكشاف أبعاده المختلفة.

---

[1] عمر العامري، القصة القصيرة جدا، خيانات مشروعة، ص 37.

[2] خالد حسين حسين، سيمياء العنوان القوة والدلالة، النمور في اليوم العاشر، لزكرياء ثامر أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، العدد 3 و4، المجلد 21، سوريا، 2005 م، ص 353.

وتشرع أطياف هذه السلطة بالانبثاق حينما ينتقل العنوان إلى فضاء النص، ويمارس نفوذه البصري والدلالي على القارئ، محفزا إياه على القراءة لما يتمتع به من قوة دلالية، كما يعتبر دليل القارئ إلى النص، لهذا سنحاول فك شيفرة عنوان "خيانات مشروعة" من حيث مستويات التحليل السيميائي:

أ. المستوى النحوي:

يعنى بالنحو، وقد أطلق العلماء المحدثون على هذا النوع من التحليل (علم التنظيم أو التركيب)، "والنحو يعد دعامة علوم اللغة العربية وركيزتها الأساسية، ولا يستغني عنه المشتغلون بالدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية وسواها"[1]، ويهتم المستوى النحوي أو التركيبي بالعوامل النحوية وقواعد تركيب الجمل من "حيث هي اسمية وفعلية، مثبتة ومنفية، خبرية إنشائية، كما يدرس العلاقات في الجملة نفسها، وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها"[2]، وبالتالي فإن النحو هو علم يبحث في أصول تكوين الجملة وقواعد الإعراب، ومختلف التغيرات التي تطرأ عليها، وأول ما يلحظ على عنوان "خيانات مشروعة" هو "الحذف النحوي والضمني فيه، بحيث يمكن قراءته وتأويل المحذوف بقولنا: هذه خيانات مشروعة، فتكون كلمة "خيانات" خبر لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة هذه، وقد تكون كلمة خيانات مبتدأ، فثمة مسوغ للابتداء بالنكرة هنا وهو أنها جاءت موصوفة بقولنا مشروعة في مجتمعنا، أو خيانات مشروعة حدثت"[3].

وورود العنوان جملة اسمية خالية من الأفعال، دلالة على السكون الذي يخيم على الحالة الدلالية وعدم وجود حركية، فالخيانات تكون منتشرة حتى وغن سمح لها بأن تكون مشروعة.

---

[1] محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيقي في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة الكويت، دط، 2009 م، ص 7.

[2] نجية عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة وآدابها، جامعة حسيبة بوعلين الشلف، الجزائر، 2008 م، 2009 م، إشراف الأستاذ عبد القادر توزان، ص 32.

[3] عمر العامري، القصة القصيرة جدا، خيانات مشروعة، ص 36.

ب.المستوى الصوتي:

يعتبر العنوان علامة إشارية تواصلية له وجود مادي، "ويرتبط ظهور الصوت العربي بنشأة الدراسات العربية، التي يمكن أن يؤرخ لبدئها بالقرآن الكريم وتدوينه"[1]، واللغة في حقيقتها ما هي "إلا أصوات أو مقاطع صوتية؛ فالصوت هو البنية الأساسية لأي لغة من اللغات، كما أنه المادة الخام لإنتاج الكلام"[2].

وبهذا نفهم أن المستوى الصوتي يدرس اللغة من جوانب كثيرة، وقد نال هذا المستوى عناية فائقة عند العرب، فنذكر على سبيل المال الخليل بن أحمد الفراهيدي، ولو أرهفنا السمع عند سماع "خيانات مشروعة" في بنيته الصوتية لوجدنا أن خرف "الخاء" هو الحرف الذي تبتدئ به الكلة، ومن صفات هذا الحرف الرخاوة وجريان الصوت عند النطق بحرفه، وبنوع من الطراوة، وهو من الأصوات الطبقية أو حروف أقصى الحنك، ومعظم الكلمات التي تحتوي على حرف "الخاء" أو تبتدئ به، غالبا ما توحي بشيء من السلبية، فنجد على سبيل المثال: خوف، خيانة، خلل، خشية، خراب ... فهناك شيء منقوص مستتر دائما في هذه الكلمات، ونفس الحال لكلمة "خيانات"، وحرف "الألف" دائما ما يدل على قطع خفيف متوقف، أي أنه مازال هناك شيء لم يحك بعد، وتلت كلمت "خيانات" "مشروعة"، ابتدئت بحرف الميم، وهو صوت يدل على جمع المتصل، وهذا الحرف هو ذو قيمة موسيقية ضمن الوحدة الإيقاعية الكامنة لدالة الانقلاب في التعبيرية اللغوية، وصوت "الميم" مجهور، فطريقة التلفظ به تتراوح بين انضمام الشفتين وانفرابها التي تتناسب مع التلفظ به، وتلا هذا الحرف حرف "الشين" وهو حرف مخرجه من وسط اللسان، بينه وبين وسط الحنك الأعلى، وحرف الشين من الأصوات الرخوة، وعند نطقها ينتشر الهواء في الفم، وهذا يسمى بالتفشي.

---

[1] غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات اللعربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004 م، ص 9.

[2] نجية عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح، ص 16.

ننتقل إلى حرف "الراء" الذي يتميز بخصوصية عن سائر الحروف، ويحدث هذا الصوت نتيجة طرقه واحدة من طرف اللسان على اللثة، ويصدر الوتران الصوتيان عند نطقها نغمة موسيقية، وهو حرف صامت مجهور لثوي، ويقع حرف الراء ضمن حروف الذلق، وتلي هذا الحرف "الواو" فأعطاها نغمة، وبجمع حروف الكلمتين السابقتين: خيانات مشروعة، نجد أنها جمعت بين الهمس والمجهور، والشدة والرخاوة، وهذه الصفات تحمل من الدلالة ما استطاع الكاتب أن يحمله لعنوانه من مقصد يعبر عن رأيه وموقفه الحقيقي، لذا يكون اختيار العنوان ليس من قبيل المصادفة ولا اعتباطيا، بل هو مقصود كل القصد.

ج. المستوى الصرفي:

لقد اهتم العلماء العرب من القدين إلى الحديث بعلم الصرف، وقد عرف أنه: "العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناء، والمقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة"[1]، ومعنى ذلك أن العرب القدماء فهموا الصرف على أنه دراسة لبنية الكلمة، وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي.

ويتناول الباحث في هذا المستوى "دراسة صيغ الأفعال وما تتعرض لها من تغيرات عند إسنادها للضمائر، وتحديد أقسام الفعل، ودراسة خصائص الأسماء، وبيان اللواحق الدالة على التأنيث وغيرها من الظواهر الصرفية"[2]، وعند إمعاننا النظر في جملة "خيانات مشروعة" جاءت هذه الجملة نكرة، فكانت كلمة خيانات ملحق بجمع مؤنث سالم، وتلتها كلمة مشروعة، وهي صفة لها، والملاحظ أيضا هو ورود الكلمتين نكرتين.

د. المستوى الدلالي:

باعتبار العنوان جزء لا يتجزأ من النص الروائي، فهذا ما يسمح له بأن يأخذ حكمه من خلال النصية والإنتاجية الدلالية، فهو معني حتما بأشكال التناص وآلياته، خاصة إذا كان مع

[1] عبد الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، ص 7.

[2] www.alfaseeh.net/vb/showthreq20/03/2017, 22 :00h

نصوص المتن الخام، فالحقل الدلالي "يشتمل مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل، أي أنه مجموع الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي ويجمعها مفهوم عام تظل متصلة به، ولا تفهم إلا في ضوئه"[1]، فالدارس السيميائي عليه أن يصنف مجموع الكلمات من المتن أو المتون الشعرية التي يصفها إلى حقول دلالية خاصة بالمعنى الذي يجمع كل مجموعة لتسهيل المقارنة النقدية والتقريب من مفاتيح التأويل، وقد اشتمل عنوان المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" على مفارقة دلالية جلية الوضوح، حيث تمكن عمار الجنيدي في مفارقته هذه من خلق الدهشة والتعجب لدى المتلقي وكسر أفق توقعه.

المفارقة في خيانات مشروعة:

تنتج المفارقة معنى آخر مغاير للظاهرة أو مفارقا للمعنى الذي بدئت به القصة، ولهذا "حظيت المفارقة باهتمام بالغ في الدراسات النقدية لما فيها من ثقافة فكرية تدل على مهارة المبدع وتجهيزه الفني، والشاعرية على أساليب عدة وهي ترسم ذلك الإبداع الفني المتجدد، والشاعر الحق هو من يوظف آليات الشاعرية جميعها في قصيدته"[2].

لهذا تعتبر المفارقة إحدى الوسائل الفنية والتصويرية التي يستعين بها الشاعر لتصوير أبعاد رؤيته المركبة لواقعه المعيش، وإخراجها من حيز الذات إلى الحس الموضوعي، أو العكس، وهذه المفارقات قد تكون عن طريق تناقضات مختلفة: فمن خلال القراءة الأولى للعنوان يتضح عنوان "خيانات مشروعة" هو عنوان يحمل في طياته أبعادا إيحائية دلالية "تجعل منه مؤشرا سيميائيا يخبرنا عن العصر الذي حدثت فيه القصة (...) وعن البيئة (...) وعادات الشخص (...) وطرق عيشه"[3].

---

[1] حقاني محمد، عامر رضا، المنهج السيميائي آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وغشكالياته، ص 80.

[2] نوزاد أحمد عمر، المفارقة البلاغية في شعر بلاندا الحيدري، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والأساسية، جامعة بابل، العدد 21، ص 651.

[3] حميد الحميداني، بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، ص 70.

لذلك فإن الدلالات الأولى التي تتسرب إلى ذهن القارئ بعد تلقيه العنوان هي ما تحمله مكلمة "خيانات" من معان سلبية في ذهن المتلقي، فهي دائما إحدى المعطيات المرفوضة من قبل المجتمع، تحيل إلى جو من الخطيئة واللامسؤولية، والمفارقة في هذه الكلمة ليس معنى الكلمة، لأن الخيانة من القديم هي ذلك الشيء الممقوت، لكن مفارقتها هو ربطها بكلمة "مشروعة"، فمتى كانت الخيانة مشرعة؟ أو متى أعطاها المجتمع شرعية الوجود والحدوث، فقد استطاع الجنيدي هنا الجمع بين مدلولين لغويين متناقضين هما خيانة ومشروعة، وهي المفارقة التي تتكئ بشكل أساسي على عرض المتناقضات، وهي على قدر من التبسيط، حيث جمع بين نقيضين في وقت واحد، وهو ما خلق شعرية العنوان.

هـ.جماليات العنوان القصصي:

إذا عدنا إلى عالم النص القصصي وجدنا حضورا قويا للعنوان "خيانات مشروعة"، ولكن لم يكن بشكل واضح وصريح، ولكن كان بشكل ضمني مضمر، فنجد على سبيل المثال: "ما ورد في قصته الثانية من مجموعته القصصية التي أحدثت صدمة للمتلقي في كونها تجسد حالة الخيانة المشروعة التي أشار إليها وعنون بها مجموعته، وهي تخون بالفعل، وهو يدعي الخيانة، وهنا تتشكل العلاقة المتناقضة"[1].

وكانت هاته القصة إحدى أبرز القصص التي شكلت التناص الضمني بين عنوان المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" ومتن القصة، حيث يقول فيها: "رنات جرس الهاتف المنقطعة، أثارت انتباه وحنق الزوج، شتم العابثات بصوت مرتفع، وجلس مع زوجته يتناولان طعام العشاء (...) قام عن المائدة، وذهب ليغتسل ومازالت رنات الجرس الهاتف المتقطعة، وهدوء زوجته يثيران رغبته بالمزيد من الحديث عن السمروات (...) اللائي يغازلنه: "عينك عينك". قامت ورفعت سماعة الهاتف بهدوء (...) وهي تقول بصوت خفيض: ألا تستطيع أن تنتظر حتى ينام زوجي؟!"[2]

[1] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى، ص 32.

[2] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 10.

ومن خلال القراءة السابقة للعنوان، يبدو أن هذا الأخير لم يعد مجرد عابر هامشي لا في عملية التأليف ولا في عملية التلقي، فالعنوان بهذا مجموعة من العلامات اللسانية والجمالية من كلمات وجمل وحتى نصوص، فتظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وعليه سيظل العنوان يمد المتلقي بما يحتاج قبل قراءة النص من رسم تصورات وتخيل ما هو قادم في غياهب النص.

3.1. المؤشر الأجناسي (التجنيس):

وهو "عتبة تحدد نوع العمل الأدبي (قصة، رواية، مسرحية ..)، وتفرض على المتلقي آليات تلقيه، والمبدع هو المسؤول الوحيد عنها، فهو أكثر الناس دراية بجنسية ما أبدع[1]، وعدم تحديده لجنس نصه إشارة إلى أمرين: "عدم درايته، والثاني هو الاحتمال الأقرب إلى المنطق تداخل النص مع أجناس أخرى لا غلبة فيها لواحد على الآخر"[2].

والمكان المعتاد لظهور المؤشر الجنسي هو الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معا، كما يمكنه الظهور في أماكن أخرى، .. والوظيفة الأساسية له – حسب جنيت –: "هي وظيفة إخبار القارئ أو إعلامه بجنس العمل الكتاب الذي يقرأه"[3].

وكتبت أو رسمت لفظة "قصص قصيرة جدا" المحددة لجنس العمل باللون الأسود، فكانت آخر ما يكتب في النصف الأول من الغلاف، وتحتها مباشرة صورة الغلاف، وتوسطت الصفحة، هي صحيح لم تكتب بلغة كبيرة، لكن كانت بارزة وواضحة، خصوصا وأنها قد سبقها عنوان المجموعة القصصية "خيانات مشروعة"، وكأنه انزاح بها من مجرد توصيف للمؤشر الجنسي إلى توصيف للعنوان الرئيس للخيانات، وهو يحيل إلى أن هناك خفايا عظيمة، وما هو مخفي أكثر بكثير مما هو ظاهر، وقد يكون قصد الكاتب هنا كتابتها باللون الأسود بعدما

[1] أبو العاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة، تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا، ص 395.

[2] المرجع نفسه، ص 295.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 89.

كتب العنوان باللون الأحمر، فالأسود غالبا ما يدل على الحزن، والكبت، وهو قد ما يدل فعلا على الدلالات الداخلية للقصص، أي المتن، أي بطريقة غير مباشرة أعطانا دليلا أو لمحة عن مضمون هذه القصص.

أمنا في القسم السفلي، سنتناول فيه صورة الغلاف ودلالة الألوان الموجودة فيه:

4.1. الصورة المصاحبة للغلاف:

يحدث أن تتشابك دلالة الصورة التشكيلية مع الصورة الفنية الأدبية، أو أن يصبح للصورة التشكيلية بعد فني، وقد أدرك النقد الغربي أهمية الصورة في الفن، فعرفها ورسها واهتم كثيرا بأبعادها ولغتها، وتركيبها وبنائها وتعبيرها، وقد قيس جماليات كثير من المدارس الفنية على صورها.[1]

وقد عرف بيير ريفيردي الصورة الفنية بأنها: "خلق ذهني خالص، لا يمكن أن تولد من مقارنة، بل من مقاربة واقعين متباعدين بنسبة أو بأخرى"[2].

ويمكن القول أن الصورة هي عبارة عن إبداع ذاتي أنتجه الفنان، وكلما كانت الصلات بين الواقعين المقاربين بعيدة، كلما جاءت الصورة قوية وزادت قدرتها التأثيرية والإبداعية.

وقد جاء في موسوعة بونيفرساليز أن الصورة هي: "لغة الحواس والشعور"[3].

فالصورة في هذا القول تعني بأن اللغة هي الوسيلة التي يعبر بها الفنان عن مشاعره وأحاسيسه الداخلية من انفعالات وقلق واضطراب نفسي ...

وكذلك أدرك النقاد العرب القدماء والمعاصرين أهمية الصورة، فعبد القاهر الجرجاني يعتبر من أوائل النقاد الذين رأوا في الصورة الفنية عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي

---

[1] كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010 م، ص 91.

[2] المرجع نفسه، ص 91.

[3] المرجع نفسه، ص 91.

للتجربة الفنية (...)، أما الناقد المعاصر محمد غنيم هلال الذي يرى بأن أقوى صورة فنية هي التي تتولد من تقريب الفنان تقريبا تلقائيا من حقيقتين متباعدتين يقف عليهما بفكره وخياله، لأنه إذا كانت الحواس وحدها هي التي تميز الصورة، فلا قيمة فنية لها.[1]

فالصورة الفنية كالتشكيلة تمزج الواقعي بالخيالي والفني، وفيما يلي قراءة في الصورة الفنية الموظفة في غلاف "خيانات مشروعة:

إن الصورة الفنية أو اللوحة الفنية التي تأتي على واجهة الغلاف هي عبارة عن رسم أو تصوير لأحداث عاشها الفنان، وما يميز صورة أو لوحة "خيانات مشروعة" أنها اشتملت على العناصر الفنية التي تتكون منها الصورة وهي: الواقع، الفكر، العاطفة، اللاشعور والخيال، كما نجد أن اللوحة التشكيلية كان لها حظ وافر في الدراسات السيميائية لما تحمله من دلالات وإيحاءات تجعل المتلقي متشوقا للكشف عنها وعن جمالياتها والبحث عن علاقاتها بالواقع الاجتماعي للكاتب.

وبالنظر إلى الصورة المصاحبة للغلاف في المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" نجد أنها تحتل نصف القسم السفلي من الغلاف، تتداخل فيها الألوان والأشكال والخطوط والرسوم، وهي لوحة تشكيلية أبدعتها يد الفنان الذي استطاع أن يصور كل ما يدور في خاطره من أحاسيس وانفعالات وترسبات داخلية، وهذه الصورة ما هي إلا تعبير عن واقع ما أو تجربة شعورية عاشها المؤلف.

حيث نجد أن هذه اللوحة صعبة التأويل، وذلك بسبب الغموض الذي يلتبسها، وهذا النوع من الصور يؤدي إلى تعدد القراءات والتأويلات من قبل القراء، ولعل أهم ما يلفت انتباه القارئ وهو يحاول قراءة هذه اللوحة أنها لوحة متداخلة يطغى عليها الالتباس والضبابية، وهذا يرجع إلى المجموعة القصصية بكل تكويناتها العتباتية والنصية، فعمار الجنيدي يعترف بأن اللوحة التشكيلية يجب أن تكون غامضة: "حاولت في هذه اللوحة أن أتوغل في عمق اللامعقول، وأن أستكشف أبعاد الواقع عن طريق تداخل الألوان والخطوط بشكل غير مألوف، بحيث أضمن

[1] كلود عبيد، جمالية الصورة، ص 92.

أن تكون التجربة واضحة، فتتحدث بنفسها عن استحالة التعايش مع الواقع، محققا بذلك الهدف الذي رسمت من أجله هذه اللوحة"[1].

ومن خلال الخطوط والألوان الداكنة والمتداخلة التي تحويها اللوحة، هذا يدل على فنية الرسام وإبداعه، وجمالية إحساسه في الخروج عن الواقع والتعمق فيه، فهو حاول أن يستكشف هذا الواقع عن طريق التأويلات والإيحاءات بشكل غير عادي حتى يبين صعوبة التعايش في هذا الواقع من خلال الحرمان والخوف والقسوة التي ذاقها في حياته وأثرت على وعيه الثقافي والإبداعي، فاللون الأسود الذي طغى على اللوحة يرمز إلى الغموض والحزن والواقع المظلم الذي تعيشه شخصيات المجموعة القصصية، أما اللون الأخضر القاتم فكان من أكثر الألوان بروزا في الصورة من اللون الأسود، فهو "يعد لونا موازيا عظيما للقلب وللأحاسيس، فهو يخلق اتزانا بين كل من العقل والقلب، فهو لون التجدد والنهضة، إنه يعيد ويجدد الطاقة المستنفدة، فهو الملاذ البعيد عن الضغوطات الناجمة عن الحياة الصعبة، فله القدرة على إعادة شعور السكون لدى الفنان، فهو يملك إحساسا قويا للصواب والخطأ، ومتميز بينهم، ومن ثم اتخاذ القرارات المناسبة"[2].

ويظهر ما يشبه شكل الرئة على يمين الصورة، حيث جاءت مكونة من أربعة ألوان وهي: البرتقالي، الأسود، الأبيض والأخضر، فهي تعتبر ملجأ ومتنفس الفنان في تعبيره عن الضغوطات النفسية والاجتماعية التي مر بها، حيث أن توسط اللون البرتقالي داخل هذا العضو يحيل إلى معنيين؛ معنى إيجابي ليدل على الراحة والإبداع، ويساعد على تنشيط الجهاز التنفسي والشعور بالفرحة والسرور، وأما المعنى السلبي ليدل على به على الخطر الذي يترصد به حيث نجد أن هذا اللون ترصد قلب الصورة وهذا قد يدل على تداخل عواطفه الداخلية، في حين أن الفنان استطاع أن يجد لنفسه مكانا في هذه اللوحة من خلال اللون الأبيض الذي يدل على الصفاء والسلام والطهر، وربما تكون هذه المساحة التي وجد فيها المؤلف راحته النفسية،

[1] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2013 م، ص 64، 65.

[2] 3-09-2017, 13 :00 www.mawdoo3.com

وربما تدل هذه الصورة على فراشة مبسوطة الجناحين، فهي تحيل إلى أن المبدع استطاع الخروج من الواقع الأسود الذي يعيش فيه إلى عالم ميطافيزيقي، أي خيالي، عن طريق الفراشة ليحلق في السماء بغية تحقيق رغبات أو أمنيات لم يستطع تحقيقها على أرض الواقع، كما يمكن أن تعبر هذه الصورة عن وجود طائري البوم متقابلين، فهذا الطائر يكثر ظهوره بالليل، ويسكن الخراب، ويضرب به المثل في السوء وقبح الصوت والصورة، فلم ير العرب في البوم إلا رمزا للخراب ونذيرا بالشؤم، فهذا الكائن ليلي، وحشي الطبع، يصدر أصواتا مخيفة، فإنه بالتالي رمز للشر، يبحث عن ضحايا بشرية، قصد أن يوقع بهم الأذى، ولعل طائر البوم هنا له علاقة بعنوان "خيانات مشروعة"، وهذه الخيانة هي شيء مكروه وممقوت بين أفراد المجتمع، فهم ينظرون إليه نظرة حقد وتشاؤم وصفة غير محبوبة وغير مقبولة في الواقع.

وفي أسفل الصورة يوجد اللون البني القاتم، وهو يرمز إلى الشعور بالراحة والاطمئنان، وكون باطن الأرض لونه بني، وما يميز هذا اللون هو الاستقرار التام كاستقرار باطن الأرض.

وفي آخر الصورة وعلى الجهة اليسرى للوحة الفني يوجد إطار على شكل مستطيل باللون الأبيض، يوجد بداخله دائرة مكتوب عليها مكتبة الأسرة الأردنية، تحت شعار "مهرجان القراءة للجميع"، بهدف توفير طبعة شعبية زهيدة الثمن، تكون في متناول يد الأسرة الأردنية في كل بيت، ويهدف هذا المشروعة إلى تعميم الثقافة والمعرفة، وربط الأجيال بالتراث الثقافي والحضاري للأمة، والتواصل مع الثقافات الإنسانية.

ثم يليه رمز وزارة الثقافة الأردنية لعام 2013 م، وعلى رغم صغر هذه المساحة، إلا أن الكاتب استطاع أن يجد مكانا بسيطا له في هذه الأرضية البيضاء التي شهدت بعض الهدوء والسلام، وكما هو معلوم فاللون الأبيض يرمز إلى الحرية، السلام، الاستقرار.

إن لوحة "خيانات مشروعة" هي لوحة متشائمة وغامضة، سواء من خلال الرسم الفني، أو من خلال الألوان، فقد طغت الألوان الداكنة على هذه الصورة الفنية، كما أنه توجد علاقة بينها وبين عنوان ومضمون المجموعة القصصية في اكتشاف أبعاد الواقع عن طريق تداخل الألوان وانسجامها في تعبير عن كوامنه الداخلية من أحاسيس مرهفة، فهو بذلك يترجم بواعثه

العاطفية إلى لغة الفن، فأنجح الصور هي تلك الصورة التجريدية التي تبقى غامضة في مظهرها الخارجي، وتحمل داخلها دلالات وإيحاءات تجعل المتلقي متشوقا للكشف عنها وعن جمالياتها الخفية، وهنا تتحقق المتعة الفنية، فالكاتب رسم الصورة ليثير خيال المتلقي وعاطفته لتصفح المجموعة القصصية ومحاولة فك شيفراتها.

5.1. جهة النشر:

فيما يخص البيانات المتعلقة بالناشر، حملت الصفحة الأولى من الغلاف في أسفل الواجهة من ناحية اليسار رمزا ثقافيا لوزارة الثقافة الأردنية، يحمل شعار مكتبة الأسرة الأردنية القراءة للجميع عام 2013 م، وهو العام الذي طبع فيه الديوان، حيث كانت المبادرة من طرف مشروع المكتبة الأسرة الأردنية ومهرجان القراءة للجميع، وبدعم من وزارة الثقافة التي ساعدت على نشر هذا الكتاب، من أجل تشجيع الفرد الأردني على القراءة، ورعايته، وذلك من أجل أن نقدم للقارئ زادا معرفيا متكاملا، وتلبي رغبات وحاجات مختلف الشرائح الاجتماعية، وهو ما يعطي صورة أولية عن الحال الثقافي في المملكة الأردنية.

ثانيا: العتبات الداخلية:

وهي تلك التي تتضمن مجموعة من المعلومات التي تحتويها الصفحات الداخلية للمجموعة القصصية "خيانات مشروعة".

1. عتبة العنوان المزيف:

هو عنوان بذات صيغة العنوان الأصلي أو الرئيسين ويكون بعده مباشرة، "وهو اختصار له وظيفة تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي، يأتي غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية"[1]، أما "موقعه من الكتاب عادة فبعد واجهة الغلاف في أول صفحة، ويقوم بمهمة تعويض العنوان الحقيقي فيما إذا ضاعت صفحة الغلاف"[2]، ويكون موجودا في أغلب الكتب.

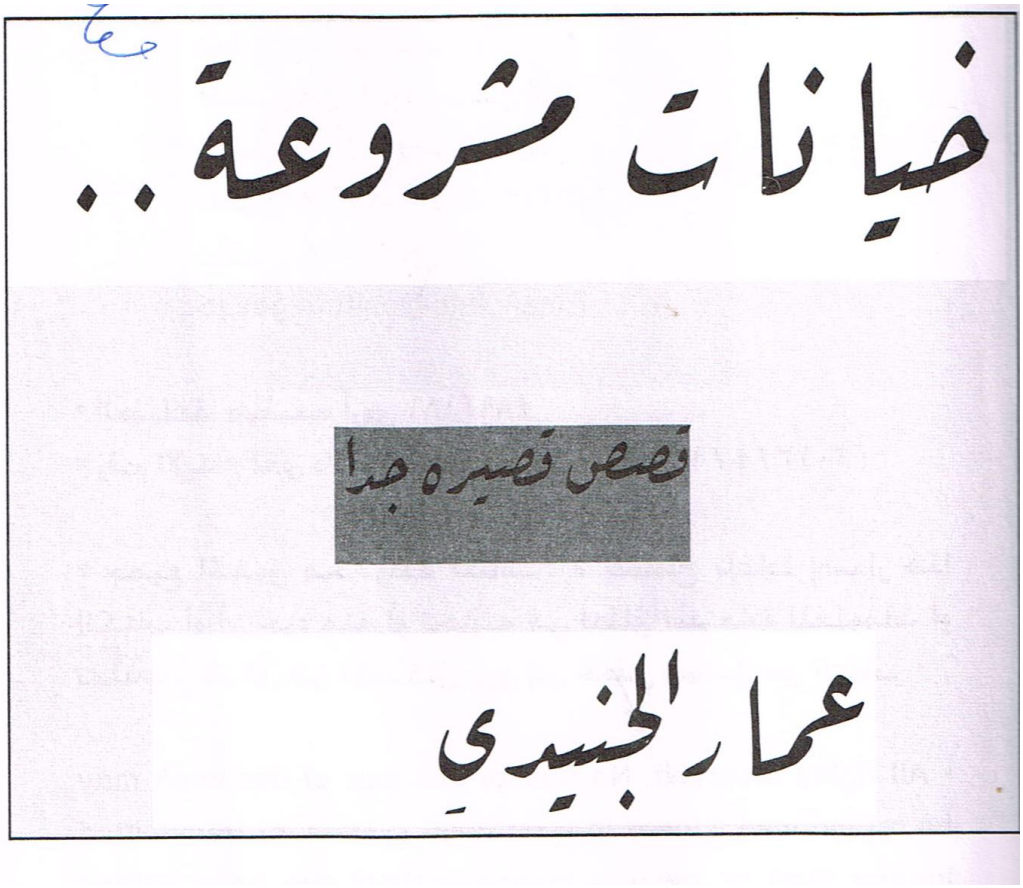
والملاحظ في المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" تخصيص الصفحة الأولى لهذا العنوان بثلاثية، المتكونة من: العنوان، وكان أول ما يكتب بخط أسود غليظ، صاحبه نقطتي الإبداع، وقد وظفت هذه الأخيرة كثيرا من الروايو والمسرحية، وخاصة القصة والشعر المعاصر، للدلالة على السكتة الخفيفة، وهي تستعمل لوظائف فنية وجمالية، وغالبا ما يلتجئ المبدعون إلى مثل هذه العلامة لإعطاء القارئ الفرصة بالاستمتاع بالنص لذة وتقبلا وجمالا، ومؤشر التجنيس: قصص قصيرة جدا، ثم اسم المؤلف عمار الجنيدي، والملاحظ أنه تغير ترتيب هذه الثلاثية التي جاءت على صورة الغلاف، وهذا الخلط قد يكون مقصودا من طرف الكاتب، كدعوة منا لقراءة أخرى أو قراءة ثانية غير التي قرأناها في صورة الغلاف، وهذا لإعطاء دلالات أخرى للعنوان، خاصة وأنه تم تغيير اللون، ويبقى هذا العنوان مجرد تأكيد وتقوية للعنوان الرئيس.

---

[1] محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد 28، 1991 م، ص 475.

[2] نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها" لعمار الجنيدي، ص 147.

وجاءت صورته كما يلي:



الملاحظ أن العنوان المزيف في الصفحة الأولى مباشرة بعد صفحة الغلاف الخارجي للمجموعة القصصية أنه جاء في إطار مستطيل، فكتب عنوان "خيانات مشروعة" في أعلى الإطار على مساحة أو أرضية بيضاء، فهو يحتل ثلث المساحة الإجمالية، ثم يليه شكل هندسي بلون رمادي خفيف، يتوسطه مستطيل بلون رمادي قاتم كتب عليه المؤشر التجنيسي "قصص قصيرة جدا" بلون اسود غليظ، وفي آخر الإطار كان مستطيل آخر من المساحة الرمادية الخفيفة للونه أبيض كتب عليه اسم المؤلف وهو المبدع عمار الجنيدي، فالقاص هنا يريد إعطاءنا رسالة غير مباشرة، بحيث كتب العنوان واسم المؤلف على خلفية بيضاء اللون، على خلاف المؤشر التجنيسي الذي كتب بلون رمادي قاتم، يريد من خلاله إيصال فكرة أن هذه القصص القصيرة جدا تحتوي على أشياء حقيقية هي غير مفهومة، ولها طلاسم كثيرة تعبر عن مضمون العنوان في حد ذاته.

2. جهة النشر:

وزارة الثقافة
مكتبة الأسرة الأردنية / مهرجان القراءة للجميع

* خيانات مشروعة
* المؤلف: عمار الجنيدي
* الناشر: وزارة الثقافة
شارع صبحي القطب
المتفرع من شارع وصفي التل
ص.ب. ٦١٤٠ - عمان - الأردن
تلفون: ٥٦٩٦٢١٨ / ٥٦٩٩٠٥٤
فاكس: ٥٦٩٦٥٩٨
Email: info@culture.gov.jo

* الطباعة: مطبعة أروى ٤٨٩٢٦٨٦
* رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٠١٣/٤/١٠١٧)

* جميع الحقوق محفوظة للناشر: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

* All rights reserved. No part of this part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without the prior written permission of the publisher.

هذا، وقد تضمنت الصفحة الثانية من المجموعة القصصية تفاصيل النشر؛ حيث كانت البداية مع ممول الكتاب وزارة الثقافة تحت شعار مكتبة الأسرة الأردنية، مهرجان القراءة للجميع، يليها عنوان المجموعة القصصية واسم المؤلف، ثم الجهة الناشرة للمجموعة وهي وزارة الثقافة، والمعلومات التواصلية الخاصة بهذه الهيئة الرسمية في الأردن من رقم الهاتف وفاكس وبريد إلكتروني، ثم الإشارة إلى المطبعة التي أخرجت هذا العمل وهي مطبعة أروى، بالإضافة إلى

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية 2013، مع ملاحظة وردت باللغتين العربية والإنجليزية، مفادها عدم السماح بإعادة إصدار الكتاب من دون إذن خطي مسبق من الناشر، حيث من الممكن أن تفيد هذه المعلومات عن الحضور الثقافي المميز للمؤلف على مستوى الإنتاج الأدبي من جهة، ومن جهة أخرى توفر المجوعة القصصية في عدد من المكتبات الحكومية والدولية، بمعنى سهولة تسويقه، ما يسمح بإخضاعه للدراسات النقدية المتعددة، نظرا لتميزه اللغوي والشكلي والدلالي.[1]

3. سيميائية الإهداء:

وهو العتبة الثالثة للنص، تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية، يومكن للإهداء أن يقوم بدور تفاعلي يشجع المتلقي على اقتناء العمل الأدبي، و"يفيد الخطاب الإهدائي تكريم المهدى إليه لكنه في العمق يعد الجزيرة النصية الأولى التي يقف المتلقي فوق أرضيتها لمعرفة قيمة ما يستهلك"[2]، لأن دراسة الإهداء لا تخلو من أهمية لما تزخر به من تلوينات سيكولوجية وإدراكية وسوسيولوجية معينة، ولأن "الإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية"[3]، فهو يتنوع من مبدع لآخر، ف "قد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس .. إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني الحماسي والحميمي الدور المميز"[4].

وعند تفحصنا للإهداء الموجود في هذه المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" الذي كتب في إهدائه:

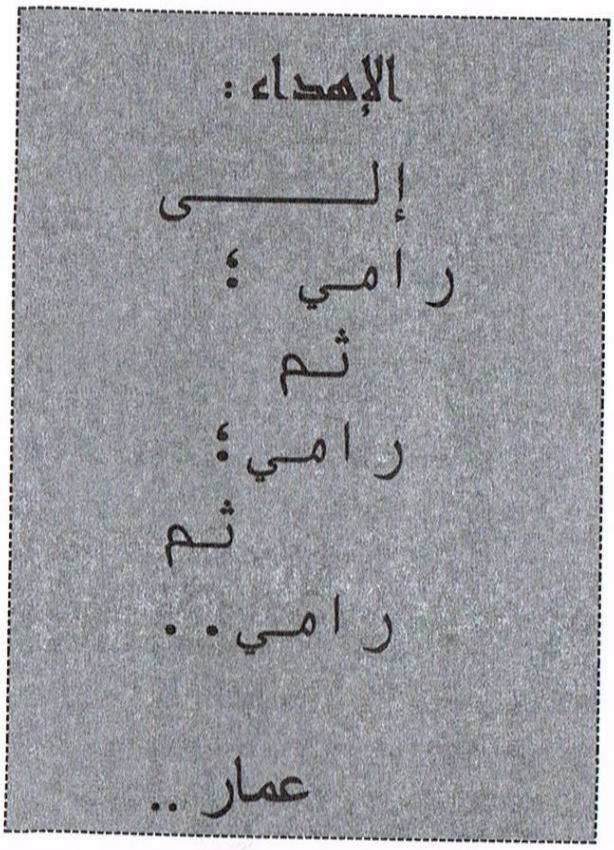
---

[1] نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها" لعمار الجنيدي، ص 10.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتاب في الرواية العربية، ص 202، 203.

[3] المرجع نفسه، ص 199.

[4] المرجع نفسه، ص 199.



1

فمن خلال هذا الإهداء نلاحظ أن عمار الجنيدي قدم إهداء خاصا عبر فيه عن امتنانه وشكره لشخص اسمه رامي[2] ما يجعل المتلقي يتساءل عن العلاقة التي تربط الشاعر برامي، خاصة وأنه كرر اسمه ثلاث مرات على التوالي، وربما هذا يدل على المكانة التي يحتلها هذا الشخص لدى عمار الجنيدي، ما يجعل المتلقي يتساءل عن العلاقة التي تربط الشاعر برامي، وهو الأمر الذي يفتح باب البحث عن خفايا مضمون المجموعة القصصية.

أما عن الإهداء في شكله العام، فقد كان على شكل مستطيل رمادي اللون، "وقليلا ما يتعامل الكتاب مع هذا اللون، وهو يرمز إلى التداخل والنفاق والضبابية في كل شيء، كما

[1] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 3.

[2] رامي هو شقيق الأديب عمار الجنيدي(معلومات تم الحصول عليها من خلال التواصل الشخصي مع القاص).

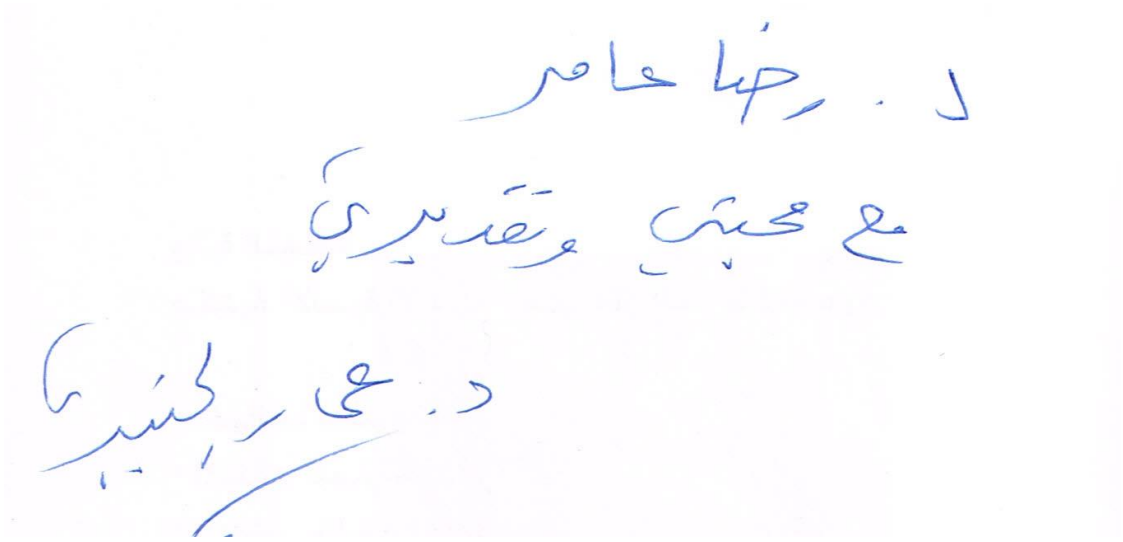
يعبر عن الحياد وهو في أي مكان يحل فيه يدل على الهم والشقاء .. يدل على الرغبة الجامحة للانتصار على الآخرين (...) يرمز إلى الانتهاء واليأس والجمود، إلا أنه يبقى لون الدهاء والتذير من العمر والخوف"[1].

وقد كتب الإهداء باللون الأسود الغليظ، وفي قراءة ملفوظية لهذا الإهداء نجد أنه يحيلنا على شخصية اسمها رامي، ونجد أمام كل اسم شخصية "رامي" علامة ترقيم، فنجد في رامي الأول والثاني علامة (؛) الفاصلة الشارحة، وفي اسم رامي الثالث علامة (..) نقطتي الإبداع، ففي الوضعية الأولى فلربما بطريقة غير مباشرة، المبدع يريد إيصال فكرة العلاقة الحميمية التي تربطه بهذا الشخص، أما الوضعية الثانية، وفي نقطتي الإبداع وكانت أيضا مكررة مرتين على التوالي بعد اسم رامي، وبعد اسم عمار، وهاتين النقطتين تشيران إلى التواصل، أي تواصل هذا الإهداء إلى ما لا نهاية، فقد تخونه مساحة الورقة أو تخونه الكلمات فجعل من علامات الترقيم بابا للإفصاح عما بداخله، وهكذا يبدو لنا الترقيم أفصح من الكتابة لأن حضوره يعمل على حصر مجال دلالة النص ويوجهها إلى مؤول، فلا يقبل إنتاج النقيض، وهذا ما يتحين لنا إمكانية فهم الجانب النفسي للمبدع.

وهكذا نكون قد درسنا الإهداء العام للمجموعة القصصية "خيانات مشروعة" لننتقل إلى الإهداء الخاص أو إهداء النسخة الذي قدم من طرف المبدع عمار الجنيدي صاحب هذه المجموعة إلى عامر رضا:

يعتبر الإهداء الخاص فعل رمزي ذو طابع خاص، وهو فعل حميمي أيضا، متميز ذهنيا ووجدانيا وحركيا، ويجعل دلالة من نوع خاص لهذا هو عتبة نصية مؤثرة، وفي "خيانات مشروعة" جاء الإهداء الخاص على الشكل الآتي:

[1] سماح شاطري، جدلية اللون والصورة في رواية "بيض الرماد" لمصطفى غزلان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2014 م/2015 م، إشراف علي رحماني، ص 11.



ومن الملاحظ على هذا الإهداء أن الجنيدي يكن كل الاحترام والتقدير لشخص عامر رضا من خلال قوله: مع محبتي وتقديري، فهذا يدل على العلاقة الحميمية المتبادلة بين الطرفين، وغالبا ما يكون الإهداء الخاص بخط اليد مكتوبا بقلم، وهنا قد كتب الإهداء من طرف الجنيدي نفسه، بقلم جاف في آخره إمضاءه الخاص.

وهكذا نصل إلى أن للإهداء وظائف جمة، وهذا يعني أنه ليس عتبة زائدة، بل هو عتبة مهمة في استكشاف دلالات النص واستقراء بنيانه، وتحديد مقاصده.

4. عتبة العناوين الداخلية لـ "خيانات مشروعة":

بعد تناول العنوان الرئيسي للمجموعة القصصية "خيانات مشروعة" وغلافها الخارجي، ننتقل الآن إلى رصد العناوين الداخلية المشكلة للرواية، فوظيفتها لا تقل أهمية عن وظيفة العنوان الرئيسي كونها تسهم وبفعالية في توضيح معنى القصة ومضمونها، كما تسهم في إزالة الغموض والإبهام عن المتن، كما أنها لفك الشيفرات والرموز التي تحيط بالعنوان الرئيسي للمجموعة القصصية، وفيما يلي جدول يمكن التعرف من خلاله على العناوين الداخلية لمتن "خيانات مشروعة" للمؤلف عمار الجنيدي:

الرقم	العنوان	الصفحات
1	الرهان	من الصفحة 7 إلى 8
2	(...)	من الصفحة 9 إلى 10
3	الأنيق	من الصفحة 11 إلى 12
4	عيد الحب	من الصفحة 13 إلى 14
5	أسماء	من الصفحة 15
6	الفاتنة	من الصفحة 16 إلى 17
7	إغراء	من الصفحة 18 إلى 19
8	المهمة	الصفحة 20
9	المهر	من الصفحة 21 إلى 22
10	حدث في شارع السينما	من الصفحة 23 إلى 24
11	التريكيس	الصفحة 25
12	المتمرد	من الصفحة 26 إلى 27
13	صباح الخير أيتها الجارة	من الصفحة 28 إلى 29
14	الحفلة	من الصفحة 30 إلى 31
15	الحزام الأسود	من الصفحة 32 إلى 33
16	توم وجيري	من الصفحة 34 إلى 35

17	اللعنة	من الصفحة 36 إلى 37
18	موت مواطن بسيط	الصفحة 38
19	الكابوس	الصفحة 39
20	النورس	الصفحة 40
21	الفاشل	من الصفحة 41 إلى 42
22	نصيحة	الصفحة 43
23	الجلاد	الصفحة 44
24		من الصفحة 45 إلى 46
25	خوف	الصفحة 47
26	السجين	الصفحة 48
27	انتظار	الصفحة 49
28	تحولات في منتصف الليل	من الصفحة 50 إلى 52
29	وجوه	من الصفحة 53 إلى 54
30	عندما يكون الخروج مستحيلا	من الصفحة 55 إلى 56
31	لماذا بكى المعلم؟	من الصفحة 57 إلى 58
32	الختيار باع الأرض	من الصفحة 59 إلى 60
33	الجلادون	من الصفحة 61 إلى 63
34	اللوحة	من الصفحة 64 إلى 65
35	لماذ انتحر سلامه؟	من الصفحة 66 إلى 68

4.1. قراءة سيميائية للعناوين الداخلية:

وهنا لابد من قراءة سيميائية لملامح النصوص القصصية والأفكار التأسيسية لكيانها الدرامي:

- "القصة الأولى "الرهان" رصد لحالة انكسار بين البطل الذي كسرته الظروف، والفتاة التي كسرها الغرور، ومن خلال هذا التقابل تتشكل رؤية الإبداع في القصة"[1]، حيث يقول في هذه القصة: "استهجنت الصديقات هذا التضخم في غرورها"[2]، "صدمها عدم اكتراثه بها"[3].

وضع الجنيدي هنا القارئ في جو القص، فالفتاة تحدت صديقاتها بأنها قادرة على إغواء الشباب الخمسة، والمفاجأة أربعة يلحقون بها والخامس يظل قابعا في مكانه، والصدمة للفتاة المغرورة هو أن الشاب الخامس كان بلا قدمين.

- القصة الثانية التي قال في هامشها: "سقط عنوان هذه القصة عن سبق إصرار وترصد، ولكي يكتمل المشهد، على القارئ أن يختار عنوانا في هذه القصة .."[4]، أليس هذا في حد ذاته إبداعا وصدمة للمتلقي؟

في هذه القصة يجسد حالة الخيانة المشروعة التي أشار إليها وعنون بها مجموعته، وقد ترك القاص هنا الحرية للمتلقي "هذه الثريا التي تضيء محاحات النص، كما يتفق مع الحالة النفسية والشعورية والانفعالية التي يتلقى بها النص، وحسب المنظور الفلسفي والإيديولوجي لهذا المتلقي، فالجنيدي بهذا يورط المتلقي ليسهم في بناء النص القصصي ليصبح النص نتاجا مشتركا، تستبك فيه انفعالات متلقيه بالبنية المبرى التي يقدمها الناص نفسه"[5]، وعليه يمكن عنونة القصة بـ "الخيانة المشروعة".

- وقصة الأنيق "يطرح البطولة الوهمية للإنسان المهزوم من الداخل، لكنه يدعي البطولة، وهذه القصة رمزي تعري الواقع العربي، وكان كتاب الأساطير المؤسسة للسياسة الصهيونية فاتحا للدلالة على مشهدية النص"[6]، حيث يقول الجنيدي في هذه

---

[1] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 31.

[2] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 7.

[3] المصدر نفسه، ص 7.

[4] المصدر نفسه، ص 9.

[5] عمر العامري، القصة القصيرة جدا، خيانات مشروعة، ص 37.

[6] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 32.

القصة: "التقط من الكرسي المجاور جريدة أجنبية وكتاب الأساطير المؤسسة للسياسة الصهيونية"[1]، ويقول: "استبدل حذاءه الأنيق بحذائه القديم"[2]، وهذا دليل البطولة الوهمية.

- في قصة "عيد الحب" شكلت الهواجس النفسية قلقا إبداعيا، حيث أسقط الكاتب ذاته خلال النص، ورسم عوالم قصة تنتهي بمفارقة"[3]، هذه المفارقة كانت في آخر القصة حيث يقول: "سلك الهاتف المقطوع"[4]، فكل ذلك الانتظار والقلق لكي يسمع الهاتف يرن في يوم عيد الحب ليفاجأ بالسلك المقطوع!!
- تؤكد قصة "أسماء" سيطرة المرأة العنيفة وقوة شخصيتها على الرجل، فحتى وأن تكن على المستوى المادي فهي على المستوى المعنوي، وهذا ما يؤكده شريف شعبان بقوله: "قصة أسماء يطرح عنفوان المرأة وسيطرتها على الرجل المهزوم ليؤكد ما أراد طرحه، إن ابطال قصصه جميعهم مهزومين، إما من الداخل أو أمام الواقع المتسلط"[5]، بدليل قول الجنيدي في نهاية القصة: "وفي المحكمة انتحت به جانبا وأقنعته أن يغير اسمه إلى إياد!!!.."[6].
- وفي قصة "الفاتنة" "يتداعى المكان ويجسد حالة انهزام أخلاقي، وفيها استقراء جميل للواقع، والنهاية شخصية مهزومة، ألا وهو الرجل"[7]، وهذه القصة توحي بنوع من الانحطاط الأخلاقي لدى المجتمع في التدخل في حرية الآخرين، وغيرة الرجل العربي وانهزامه في الأخير، بدليل قول الجنيدي: "تعاونتا على ربطه بالكرسي وشرعتا بحلاقة شعره على الصفر .."[8].

---

[1] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 32.

[4] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 14.

[5] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 32.

[6] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 15.

[7] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 32.

[8] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 17.

- أما قصة "إغراء"، "نلاحظ إعادة لطرح مضمون قصة الرهان، لكن بصورة أخرى، فيجعل الشخصية بعجز لانهائي"[1]، فهذه القصة كالعادة أعطت مفارقة درامية وصدمة، وقد أسقط الكاتب ذاته على النص.
- أما في قصة "المهمة"، فهي توضح العجز والإهمال الذي تعيشه مستشفياتنا بصفة عامة، فالطبيب هنا لم يهتم بالمريض، ولم يسأله حتى عن أعراضه، وإنما نصحه بالتوقف عن التدخين، وهو لسعته عقرب، في قول الجنيدي هنا: "لسعته عقرب في يده ... فإنني أنصحك بالامتناع عن التدخين"[2]، في الأخير ليعود الطبيب إلى مهمته، وليس المعتادة، وإنما بمغازلة الممرضات، وقد وضح ذلك شريف شعبان: "في قصة المهمة يرى الواقع من خلال الإهمال الذي نلاقيه في المستشفيات، وذلك بلغة تهكمية مريحة"[3].
- في المقابل نجد في قصة "المهر" التي تعبر عن العجز الذي يقدمه آباء الفتيات للشبان من تعجيز في طلب المهر في قول الجنيدي: "لقد طلب مني لبن العصفور!!!!!!!!..."[4]وهذا ما يؤدي إلى التعجيز والاستغلال الذي التصق بواقعنا.
- وفي قصة "حدث في شارع السينما" تجسد الواقع والحال المعيش ولكن برؤية أخرى بإبداعية، فقد تعرض شخص للخيانة من طرف شخص آخر، وتمت سرقة محفظته "توقفت يدي في الجيب الخالي من المحفظة .. هكذا وبكل بساطة اتعرض للنشل"[5].
- أما في قصة "التريكيس" فهي توضح لغة التهكم، والمفارقة هنا أن الحياة كلها أصبحت لعبة هي التريكيس، وكأن الحياة تتوقف على مجرد لعبة.

[1] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 32.

[2] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 20.

[3] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 32.

[4] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 22.

[5] المصدر نفسه، ص 24.

- في قصة "المتمرد" "يرصد التمثيل والتأويل الأعمى للأحداث والأشياء قاذفا المتلقي بصدمة غير متوقعة"[1].
- أما في قصة "الحفلة" فهي تبين واقع الأصدقاء، وكيف تغيرت النظرة، فبعدما كان الصديق هو الأخ، هو كل شيء، أصبح الآن بوجهين، وأصبحت لديهم ازدواجية بين ما يظهرون وما يبطنون، أما النهاية فمتوقعة، فيطلق النار ليس الكتاب بل سنوات عمره السبعين المنغمسة في الخديعة"[2].
- أما في قصة "اللوحة" تضمنت هذه القصة شرح وإضاءة للوحة الفنية الموجودة على صورة الغلاف، ومشتري اللوحة صنع الحدث، لأنه إما اشتراها بثمن باهض، ولم يكن إعجابه باللوحة فنيا، وإنما أعجبه الإطار، واشتراها بذلك الثمن لكي يتهكم، وأيضا ليبرز مكانته الاجتماعية أي الطبقة التي ينتمي إليها "في الحقيقة لقد أعجبني الإطار!!!!!!!! ....."[3].
- وفي قصة 'بصمة خائفة" كانت عبارة عن سيرة ذاتية للمبدع، عرض فيها حياته الشخصية وبياناته المهنية والإبداعية، في آخر الصفحة من المجموعة القصصية، فيقول الجنيدي: "في الثالث من أيار 1967 أطلت سحنته لترى نور الحياة .. كان طموحه أن يكون فنانا تشكيليا"[4].

إن قصص المجموعة لا تبتعد عن الواقع، فالقاص يرصد هذا الواقع، ويعيد صياغته بلغة بسيطة غير متكلفة، معتمدا في كثير منها على المفارقة الدرامية والنهايات غير المتوقعة لتوجيه صدمة ودهشة المتلقي، إنها نصوص مفتوحة على الواقع تستمد كيانها من الوجود المتناقض.

[1] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

[3] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 65.

[4] المصدر نفسه، ص 69، 70.

العناوين (الجمل)		العناوين (شبه الجملة)	
الجمل الاسمية	الجمل الفعلية	جار ومجرور	جملة ظرفية
الرهان	حدث في شارع السينما	على المقصلة	صباح الخير أيتها الجارة
الأنيق			عندما يكون الخروج مستحيلا
عيد الحب			
أسماء			
الفاتنة			
إغراء			
المهمة			
المهر			
التريكيس			
المتمرد			
الحفلة			
الحزام الأسود			
توم وجيري			
موت مواطن بسيط			
اللعنة			
تجولات في منتصف الليل			
الكابوس			
النورس			
الفاشل			
نصيحة			
الجلاد			
خوف			
السجين			

وجوه لماذا بكى المعلم؟ الجلادون اللوحة لماذ انتحر سلامه؟ انتظار 'بصمة خائفة صباح الخير أيتها الجارة			

إن أول ما يلاحظ من الجدول هو غلبة العناوين التي جاءت على صيغ اسمية، حيث بلغت 28 عنوانا، أغلب هذه الجمل حذف مبتدؤها: الرهان، الأنيق، أسماء، الفاتنة، إغراء، المهمة، المهر، التريكيس، المتمرد، الحفلة، اللعنة ...، في مقابل جملة فعلية واحدة، هذا ما يحيلنا إلى التقريرية التي تفيد بها الجمل الاسمية، وتنتقل إلى التركيز على الحدث والحركة والتنامي، أو ما يحيل إلى رتابة الأوضاع، "فيما جاء عنوانان مصدران بأسماء استفهام هما: لماذا بكى المعلم؟ ولماذا انتحر سلامه؟ وهذان العنوانان وأمثالهما من العناوين تخلق دافعية كبيرة لدى المتلقي، وتبقيه في حالة من التيقظ والتشوق والتوتر للعثور على الإجابة أو ما يحيل عليها"[1].

ولا تختلف البنية الدلالية للعناوين الداخلية كثيرا عما كشفته البنية التركيبية، حيث تجتمع العناوين داخل حقلين نفسي واجتماعي.

[1] عمر العامري، القصة القصيرة جدا، خيانات مشروعة، ص 37.

أ. الحقل الدلالي النفسي:

تعبر عناوين "خيانات مشروعة" عن حالة من الضياع والحزن والتحدي، مثل: الخوف، السجين، انتظار، الكابوس، فاشل، اللعنة، وجوه، المتمرد، على المقصلة ... وهذه العناوين لا تبتعد كثيرا عن واقعه الحياتي "لأنه يتعامل مع النص ببساطة وأريحية وإنسانية، ولذا كانت كتاباته تنساب إلى الأعماق بسلاسة دون تكلف أو تصنع، من خلال حياكية لجمل حانية ولغة بسيطة، هي السهل الممتنع، لأن هناك تلاصقا مشروعا بين ما يكتبه وبين أبجديته، فعما الجنيدي يطرح نفسه ورؤاه وقراءاته للعالم المختزن بأعماقه، والعالم المتوحد معه خارجيا والذي يرفضه داخليا، ومن هذه الازدواجية تتجسد كتاباته التي تعتبر ملمحا لأوجاعه وتطلعاته وتوجساته"[1].

لهذا تعتبر هذه العناوين أسقاطا للبعد النفسي لدى الكاتب، وتعبيرا عن تكوينه النفسي، "فالكتابة لديه هي توترات نفسية تشكل بنية النص وتتشكل داخله وإن بدا النص بسيطا أو مباشرا، لكنه عصارة للألم النفسي والوجع والاحتراق"[2].

ب.الحقل الدلالي الاجتماعي:

وهو أكثر الحقول بروزا في الدراسات المعاصرة، فعناوين "خيانات مشروعة" تعالج مشاكل اجتماعية بالدرجة الأولى، وما يعبر عن ذلك هو المتن "إن مضمون هذه القصة يحاول أن يعالج مشكلة اجتماعية خطيرة، تتجاوز مسألة النشل والسرقة، وتتعداها إلى توجيه نقد شامل لنمط حياة بأكمله، يضحك الناس فيه بعضهم على بعض، ويستخدمون الأساليب نفسها في الإيقاع ببعضهم بعضا، يتضح ذلك بصورة أكبر إذا أرخينا العنان لمخيلتنا مجترحين أحداثا استكمالية للقصة، كأن نترك الصورة تتناسخ مرآويا، بحيث يقوم هذا المنشول بنشل شخص

[1] شريف شعبان، براءة الطرح وشفافية المعنى وخيانات مشروعة، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

آخر، ويقوم هذا الآخر بنشل شخص غيره، وهكذا كلما اكتشف أحدهم أنه منشول يعمد إلى الفعل نفسه مع شخص آخر، حتى تتناسخ الفكرة تناسخا انشطاريا لا يمكن إيقافه"[1].

من خلال ما سبق، إن للعناوين الداخلية دلالة سيميائية محورية، وقد كانت في الكثير من الأحيان أحد المفاتيح الرئيسية لاكتشاف النص أو الخطاب، وتفسير محمولاته الفنية والدلالية، وهذه العناوين هو خلاصة كل القصة، أو زبدتها أو القلب الذي تنبض من خلالها.

[1] عمر العامري، القصة القصيرة جدا، خيانات مشروعة، ص 42، 43.

5. جماليات التناص في العناوين الداخلية:

يعد التناص من أبرز المصطلحات المعاصرة التي نشأت في أحضان السيميائية، فهو "في أبسط صوره أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي لتشكل نصا جديدا واحدا متكاملا"[1].

ويمكن القول أن التناص هو تداخل النصوص فيما بينها، أو حوار النصوص عن طريق التضمين أو الاقتباس من نصوص سابقة، "والقارئ لهذا العمل الأدبي يلاحظ أنه سبقته أعمال أخرى أو جاءت بعده"[2].

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000 م، ص 11.

[2] محمد خباز، جماليات الاقتباس، التضمين في ضوء نظرية التناص، التراث العربي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، العدد 127، خريف 2012 م، ص 87.

وفيما يلي عرض التناصات الموظفة في عناوين المدونة القصصية:

العنوان	نوعه	دلالاته – أبعاده
اللعنة	تناص أسطوري	يحيل هذا العنوان على التمرد والانتفاض على الواقع أو السلطة، حيث يقول فيها: "اللعنة على هذا النوع الرديء من السجائر"[1] "فقد لا يصدق القراء أحداث هه القصة، إذن عليهم اللعنة"[2].
عيد الحب	تناص أسطوري (أسطورة نرجس)	يدل هذا العنوان على النرجسية، أي على حب النفس الأنانية، وهو اضطراب في الشخصية، حيث تتميز بالغرور والتعالي، وهذه الكلمة نسبة إلى أسكورة يونانية، حيث يقول فيها: "أنني سأتلقى مكالمات هاتفية كثيرة من الصديقات المشاكسات (...) حتما ستصلني مكالمات مثيرة تفوح منها رائحة الشرك، سأكتفي بثلاث مكالمات، وبعدها سأعتذر عن استقبال أي هاتف آخر"[3].

[1] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

[3] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 13.

6. عتبة الهامش:

إن الحواشي أو الهامش كنص موازن لعب دورا هاما في إضاءة عتبات النص، حيث أصبح يقوم بأدوار ووظائف عديدة لم يكن النص ليقوم بها، فهو يفتح أفق ومدارك القارئ على ثقافة أخرى جديدة، ويزيد عليه في إثراء قاموس المتلقي بمفردات لم يكن له أن يطلع عليها لولا تدخل المؤلف بالشرح والتعليق خارج المتن الأصل، وكما يقول جيرار جنيت، فهي "إضافة تقدم للنص قصد تفسيره أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع إليه، تتخذ في ذلك حاشية الكتاب أو العنوان الكبير، بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجزة الواردة في أسفل صفحة النص، أو في آخر الكتاب تخبرنا عما ورد فيها"[1].

إن القارئ للمجموعة القصصية "خيانات مشروعة" لعمار الجنيدي يجد أن المؤلف قد تعمد الاعتناء بهذه العتبة الأساسية في المناص، ودلك لإدراكه للدور الكبير الذي تلعبه في إضاءة بؤرة النص المظلمة، وفي إيصال إيديولوجيته إلى القارئ.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 127.

1.6. هوامش المجموعة القصصية:

إن المتتبع للهوامش الموجودة في هذه المجموعة يلاحظ أن هناك قصتان احتوتا على الهامش، ويمكن توضيح هذا في الجدول الآتي:

المجموعة القصصية	الهامش	الصفحة
القصة الثانية وجاءت بدون بعنوان (...)	قال في هامشها: "سقط عنوان هذه القصة عن سابق إصرار وترصد، ولكي يكتمل المشهد؛ على القارئ أن يختار مجبرا عنوانا ملائما لهذه القصة".	ص 9
القصة الثالثة والعشرون وجاءت بعنوان "الجلاد"	جاء هامش قصة "الجلاد" على النحو الآتي: 1) جاء القوار بعد أن رفض رجال القرية تحويل مسار ينبوع (عين التيس) إلى قصر القاضي. 2) جرى ذلك في إحدى قرى عجلون المنسية، وقبل أن تحتضن عجلون كل الشعراء الذين طردهم أفلاطون من جمهوريته. 3) عواد: مختار القرية وناهب خيراتها.	ص 44

ويمكن القول إن عنوان القصة الثانية أسقطه المؤلف عمدا وجعله في حد ذاته إبداعا وصدمة للمتلقي، وإجباره على التفاعل مع أحداث القصة، واعتباره جزء لا يتجزأ من النص وبنيته، حتى ينشأ ذلك التماهي والحميمية بين أطراف الثالوت المشكل للدائرة الإبداغية بين النص والمتلقي والناص، فهو في هذه المجموعة يجسد حالة الخيانة المشروعة التي أشار إليها، وعلى المتلقي أو القارئ أن يضع عنوانا لهذه القصة.

وأما في القصة الثالثة والعشرون وجاءت بعنوان "الجلاد"، فمتن هذه القصة يلتبسه الغموض والضبابية، وأن قارئ هذه الأخيرة لا يفهم عما تتحدث لولا مساعدة المبدع أو المؤلف الذي قام بتعليق وشرح أحداث هذه الواقعة خارج النص الأساس لتزيد القارئ بمعلومات كان يجهلها، وأن المؤلف تعمدها وقصدها لأنه كان بإمكانه أن يكتبها بلغة مفهومة دون الحاجة إلى شرحها في الهامش، ولكنه كتبها بلغة غير واضحة أي غامضة، حتى يترجمها في الهامش، وهو يدل على المقصدية في ذلك.

7. عتبة البيانات المهنية والإبداعية للقاص:

تم عرض المؤلف وبياناته المهنية والإبداعية في آخر صفحة من المجموعة القصصية، فعمار الجنيدي لمن لا يعرفه "كاتب وقاص وشاعر أردني من محافظة عجلون، ولد عام 1967"[1]، ذهب لدراسة الطب في موسكو، "ولكنه لم يكمل دراسة الطب بجامعة الصداقة الروسية في موسكو بسبب إضرابه عن المشي، ومازال مضربا عن المشي حتى الآن"[2]، فكان ميوله نحو الفن والشعر والأدب، وصدر له عدد من المؤلفات الشعرية، منها "وهج الانتظار الأخير"، حيث كانت أول قصيدة حطت عليه رحاله الإبداعية عام 1995، ثم نشر ديوانه الثاني "رايات على سفح الشفق" في مطلع 1999، ثم يليه ديوان "رماح خاصرة الوجع 2004"[3]، ومن مؤلفاته القصصية: "الموناليزا تلبس الحجاب عام 1996، خيانات مشروعة 2003، أرواح مستباحة 2009، ثم تليها "ذكور بائسة" عن وزارة الثقافة 2011"[4]، حيث تميزت كتاباته بالجرأة في معالجة قضايا تعكس الواقع الذي يعيشه، فهو أراد من هذه الكتابات أن يوصل رسائل إيحائية مرمزة، تكشف عن الحرمان والخوف والتناقض الذي ذاقه في حياته وأثر على وعيه الثقافي والإبداعي، "حيث يعمل مستشارا ثقافيا في جامعة عجلون الوطنية، مؤسس ورئيس وعضو في العديد من الهيئات الثقافية كملتقى شعراء الأردن، رابطة الكتاب الأردنيين، واتحاد الكتاب والأدباء العرب، وعضو حركة شعراء العالم للسلام، حيث تناول العديد من النقاد كتبه وأدبه في كتب، ونشرت أكثر من عشرة دراسات نقدية محليا وعربيا إبداعاته المختلفة، حاز على عشرات من الدروع والشهادات التقديرية من الهيئات والمراكز الثقافية ومؤسسات المجتمع المدني الأردني، وحاز على عدة جوائز أدبية محلية وعربية ودولية منها:

1. جائزة مديرية ثقافة إربد للقصة القصيرة 1994.
2. جائزة مسابقة رابطة الكتاب الأردنيين للقصة القصيرة 1998.

---

[1] عبير بن سليمان، حوار مع عمار الجنيدي، ص 7.

[2] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

[4] المصدر نفسه، ص 69، 70.

3. جائزة هيئة الإذاعة البريطانية BBC للقصة القصيرة 2003.

4. جائزة أديب عباسي للقصة القصيرة 2004.

5. جائزة ثقافة بلا حدود للقصة القصيرة جدا، على مستوى الوطن العربي 2007"[1].

والملاحظ من هذه المعلومات أن القاص عمار الجنيدي عاش ظروفا صعبة وقاسية، ولاسيما إصابته بالإعاقة التي كانت له درسا قاسيا في التحدي والصبر والتحمل والرغبة في الحصول على قدر من التميز والتفرد من خلال أعماله الأدبية المتنوعة التي لاقت صدى على كل المستويات المحلية والعربية والدولية، وبهذا استطاع أن يكون عضوا فعالا في تطوير الحركة الفنية الثقافية وترك بصمة في أذهان القراء والمتلقين، كما تضمنت هذه المجموعة القصصية السيرة الذاتية للمؤلف وأعماله المهنية الإبداعية، وهذا أمر جديد وغير مألوف بالنسبة لهذا النوع من الأدب.

[1] عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، ص71.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث يمكن القول إن ما تم التوصل إليه من نتائج لا يمثل حقيقة نهائية بقدر ما يفتح أبوابا عديدة آفاق معرفية، ودراسة أكاديمية جديدة تستدعي الباحثين في مواصلة البحث والتنقيب في أغواره لتتوصل الدراسة من خلال عرضها لفصلين إلى جملة من النتائج التالية:

✓ **نتائج الفصل الأول:**

- يعد علم السيمياء من أهم العلوم النقدية المعاصرة، فهو ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، أيا كان مصدرها.
- ولعل أول من بشر بظهور هذا العلم هو العالم الفرنسي فرديناند دي سوسير، حيث تصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية.
- تؤكد جل الدراسات في التراث العربي القديم أن العرب قد عرضوا علم السيمياءن لكن لم يكن علما قائما بذاته، وإنتما كان عبارة عن أفكار متناثرة.
- في المقابل أن الغرب هم من نظروا لهذا العلم خاصة مع شارل بيرس ودي سوسير.
- تعد العتبات النصية آلية جديدة يلجأ إليها الناقد لمراودة آفاق اللنص، وهي في الوقت نفسه مفتاح الكشف عن فنية وجمالية النص الأدبي.
- تشكل العتبات أهمية كبيرة في إضاءة وكشف أغوار النص المبهمة، فهي عبارة عمن مفاتيح يستعين بها القارئ في حل شيفرات النص الغامضة.
- وتقوم هذه العتبات بتعدد أقسامها وأشكالها بوظائف معينة، تساعد من خلالها القارئ على الغوص في متاهات النص.
- كما أن للسيميائيات دور كبير فيي دراسة العتبات، وذلك لما تحمله هذه العتبات من دلالات وإشارات ورموز ابتداء من صورة الغلاف والعناون الرئيسي والعناوين اللداخلية واسم المؤلف .. فكل هذه العتبات تمثل مجالا خصبا للدراسسات السيميائية.

✓ **نتائج الفصل الثاني:**

- توصل البحث في شقه التطبيقي إلى رصد أهم العتبات الداخلية والخارجية في المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" في محازولة لإبراز أهم الإيضاحات الفنية والدلالية لهذه المجموعة:
- حيث تناول البحث في جزئه الأول سيميائية العتبات الخارجية المتشكلة من الغلاف الخارجي للمجموعة القصصية: الغلاف، الصورة، الألوان، اسم المؤلف، العنوان، المؤشر التجنيسي، وجهة الناشر.
- ما يلاحظ على عنوان هذه المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" أنه نص غامض مملوء بتساؤلات، ويشمل دلالات تقتضي بذل مجهودات من أجل تأويلها.
- جاءت الصورة المصاحبة للغلاف عاكسة لمضمون المتن وعنوانه، فكانت لوحة غامضة، سواء من خلال الرسم الفني، أو من خلال الألوان.
- أما في الجزء الثاني فتناول البحث سيميائية العتببات الداخلية التي تشتمل عادة على المعلومات التي تحملها الصفحات التيتقع بين الغلاف والمتن، وهي: العنوان المزيف، جهة النشر، الإهداء، العناوين الداخلية، الهامش ...
- لم تكن عتبة الإهداء عتبة هامشية، بل كانت عتبة هامة تساعد في تأويل النص واستقراء بنياته، وتحديد مقاصده.
- جاءت العناوين الداخلية مكثفة وغامضة من جهة، مما فتح مجال تعددية التأويل.
- الملاحظ على هذه المجموعة القصصية أنها جاءت غامضة ومكثفة الدلالات، مرمزة ومشفرة، تقتضي بذل مجهودات من أجل فك شيفراتها وتحليلها.

وفي ختام البحث يمكن القول أن المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" مفتوحة أمام المزيد من القراءات والتأويلات، هذا ولا يزال البحث في هذا المجال خصبا ومفتوحا أمام الباحثين وخصوصا في مقاربة المدونات القصصية والرروائية مقاربات سيميائية ودراسة عتباتها النصية، وإن كانت ثمة نتائج طيبة ومفيدة في هذه الدراسة فإن ذلك بتوفيق من الله ورعايته، ثم دعم وتوجيه المشرفة التي كانت مصباحا أنار كل عتمة صادفت هذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

قائمة المصادر:

1. عمار الجنيدي، خيانات مشروعة، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الأسرة الأردنية، القراءة للجميع، عمان، الأردن، 2013 م.

قائمة المراجع:

1. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000 م.
2. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997 م.
3. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001 م.
4. حميد لحميداني، بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991 .
5. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987 م
6. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
7. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل سيميائيات شارل سندرس بيرس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005 م.
8. ظاهر محمد هراع، الزواهرة اللون ودلالته في الشعر الأردني، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 م،.
9. فرج عبو، علم عناصر الفن، الجزء1، دار دلفين للنشر، ميلانو، بغداد، العراق، دط، 1982 م.
10. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، .
11. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009 م.
12. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010 م.
13. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة الدراسات النقدية (6)، ط1، سنة 1987 م.

14. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000 م.
15. عبد الفتاح حموز، ميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 م.
16. عبد العزيز حبيلي، اللسانيات العامة واللسانيات العربية، منشورات ودراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 م.
17. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز والثقافي العربي، ط6، 2006 م.
18. غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات اللعربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004 م.
19. كريم شيغدل، الشعر والفنون، دراسة في أنماط التداخل، دار سموع الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2002 م.
20. كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010 م، ص 91.
21. محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيقي في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة الكويت، دط، 2009 م.
22. نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الفني، الجزائر، دط، 2009 م.

المعاجم والقواميس:

1. أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، الدار الإسلامية، بيروت، لبنان، 1990 م، مادة عتب.
2. ابن منظور، لسان العرب، "مادة عتب"، الجزء 18، دار الصبح، واد سوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006 م.
3. ابن منظور، لسان العرب، "مادة سوم"، الجزء 7، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997 م.
4. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م.
5. معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق المصرية، مصر، ط4، 2004 م.
6. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، المغرب، دط، 1984 م.

المراجع المترجمة:

7. آن اينو وآخرون، السيميائية الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2013 م.
8. فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الوطنية للطباعة، دط، 1986 م.
9. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية سلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008 م.

المجلات والدوريات والمؤتمرات:

1. إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، مجلة الزاوية، العدد 16، جامعة الزاوية، كلية الآداب، طرابلس، ليبيا، المجلد 2، أفريل 2014 م.
2. بشير ابرير، الصورة في الخطاب الإعلامي، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة عنابة، كلية الآداب.
3. بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، يومي 15 و 16 أفريل 2002.
4. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، الكويت، 1997 م.
5. جميل حمداوي، عتبة الإهداء، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، السبت 15 سبتمبر 2012 م.
6. خالد حسين حسين، سيمياء العنوان القوة والدلالة، النمور في اليوم العاشر، لزكرياء ثامر أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، العدد 3 و4، المجلد 21، سوريا، 2005 م.
7. خناقي محمد، عامر رضا، المنهج السيميائي آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته
8. رضا عامر، آلية قراءة النص الشعري التراثي في ضوء المنهج النقدي السيميائي، العدد 13، مجلة أكاديمية فكرية محكمة تصدر عن المركز الجامعي غرداية، الجزائر، ديسمبر 2011 م.
9. رضا عامر، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 2، جامعة غرداية، 2014 م.

10. سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزاكي، للطاهر وطار، أنموجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، العدد 5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مارس 2009 م.
11. أبو المعاطي خيري المادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا"، مجلة مقاليد، العدد 7، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الرياض، السعودية، ديسمبر 2014 م.
12. صالح أبو أصبع، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلاديلفيا الدولي، العدد الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، ط1، 2002 م.
13. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان الثاني والثالث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي، جوان 2008 م.
14. عمر العامري، القصة القصيرة جدا، خيانات مشروعة، مجلة ثقافية تصدر عن عجلون، المدينة الثقافية الأردنية، 2013 م، العدد الرابع، الأردن.
15. علي كاظم الحداد، العلاقة بين العتبات النصية والمتن، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، العدد 2، السنة الرابعة، 2009 م.
16. محمد الهادي المطوي، في التعاي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، 1997 م.
17. محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد 28، 1991 م.
18. محمد خباز، جماليات الاقتباس ةالتضمين في ضوء نظرية التناص، التراث العربي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، العدد 127، خريف 2012 م.
19. نزار عبد الغفار السامرائي، عتبات النص الصحفي، الباحث الإعلامي، العدد 24، 2014 م.
20. نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها" لعمار الجنيدي، مجلة دراسات جامعة عمار ثليجي الأغواط، الجزائر، العدد 50، جانفي 2017 م.
21. نوزاد أحمد عمر، المفارقة البلاغية في شعر بلاندا الحيدري، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والأساسية، جامعة بابل، العدد 21.

المذكرات:

1. أمل محمود عبد القادر بوعون، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، نابلس، فلسطين، 2003 م، إشراف إحسان الديك.
2. سعيد تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي "الشعر والشعراء" لابن قتيبة أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، المركز الجامعي العقيد محند أولحاج، البويرة، الجزائر، إشراف مصطفى درواش، 2008 م، 2009 م.
3. نارمين محب عبد الحميد حسن، توظيف اللون في شعر ابن الرومي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، زقازيق، مصر، إشراف أحمد يوسف.
4. نجية عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة وآدابها، جامعة حسيبة بوعلين الشلف، الجزائر، 2008 م، 2009 م، إشراف الأستاذ عبد القادر توزان.
5. نسيمة كريبع، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذامكرة الجسد، فوضى الحواس، عبر سرير)، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014 م، 2015 م.

المواقع الإلكترونية:

6. www.arabicnadwah.com/articles/muwzi-nanadaoui.html
7. www.aklaam.net/newwaqlam.
8. www.alfaseeh.net/vb/showthreq20/03/2017
9. www.mawdoo3.com

فهـــــــــرس

العنـــــــــــوان	ص
مقدمة	4
الفصل الأول: مفاهيم نظرية حول سيمياء العتبات النصية	8
1. مدخل إلى السيمياء	9
1.1.مفهوم السيمياء	9
2.1. نشأة المصطلح	11
3.1. اتجاهاتها	14
2. العتبات النصية	20
1.2. مفهومها	20
2.2. أنواع المناص وأقسامه	23
3.2. أشكالها	27
1.3.2. عتبات خارجية	27
2.3.2. عتبات داخلية	49
4.2. سيمياء العتبات النصية	60
الفصل الثاني: الإيحاءات السيميائية في عتبات المجموعة القصصية "خيانات مشروعة"	64
أولا: العتبات الخارجية	65
1. سيميائية الغلاف	65
1.1. سيميائية اسم المؤلف	68
2.1. سيميائية العنوان	70
3.1. المؤشر الجنسي (التجنيس)	78
4.1. الصورة المصاحبة للغلاف	79
5.1 جهة الناشر	83

ثانيا: العتبات الداخلية 84
1. عتبة العنوان المزيف 84
2. جهة الناشر 86
3. سيميائية الإهداء 87
4. عتبة العناوين الداخلية لـ "خيانات مشروعة" 91
5. جماليات التناص في العناوين الداخلية 101
6. عتبة الهامش 103
7. عتبة البيانات المهنية والإبداعية للقاص 106
خاتمة 108
قائمة المصادر والمراجع .....
فهرس .....
ملخص .....

ملخص:

إن لليسميائيات دور كبير وأهخمية بالغة في دراسة العتبات النصية أو النصوص المصاحبة، فهي فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من هناوين رئيسية وعناوين فرعية، وكلمة الناشر ... فهي لا تقل أهمية عن النصوص الأصلية، ويرجع الفضل في ذلك إلى الناقد الفرنسي جيرار جنيت، الذي يعد أول من أشار إليها في البحث عن أدبية النص.

ولقد لعبت العتبات النصية في المجموعة القصصية "خيانات مشروعة" دورا مهما في تلقي النصوص الأدبية، وجاءت هذه الدراسة في فصلين؛ عنون الفصل الأول بـ : مفاهيم نظرية حول سيمياء العتبات النصية، أما الفصل الثلاني فكان عنوانه: الإيحاءات السيميائية في المجموعة القصصية "خيانات مشروعة"، وضم عنصرين رئيسيين هما: العتبات بفرعيها، العتبات الداخلية والخارجية للمجموعة القصصية.

كلمات مفتاحية:

السيمياء، عتبات نصية، العنوان الرئيسي، العناوين الفرعية.

Résumé :

La sémantique a un rôle primordial dans les études les seuls textuels et les textes d'accompagnement. Elle est en relation avec tout ce qui attrait aux textes, les titres essentiels et les sous-titres et les paroles de l'éditeur. Il n'est pas essentiel dans les textes inédits. Le mérite de cela revient a l'écrivain Gerard J. qui figure parmi les précurseurs qui a traité ce thème dans sa recherche et dans la littérature des textes. Les seuils littératures jouent un rôle dans les recueils d'histoire narratifs et causent des trahisms légitimes à propos de la transmission du texte littéraire.

Cette étude est venue dans les deux actes. Le premier acte contient des notions théoriques autour de la sémantique.

Le 2^{eme} acte a pour titre les styles sémantique dans recueils d'histoire et contient des trahîmes légitimes et se compose de deux éléments essentiels : les seuils avec ses disciplines et les seuils internes et externes des recueils d'histoire (narration).

Mots clés : sémantique, seuls textuels, titre essentiel, sous-titres.