الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف –المسيلة

كلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

رقم: I15/226

ميدان: اللغة والأدب العربي

فرع: أدب عربي

تخصص: أدب عربي حديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالب (ة): شحام عائشة

تحت عنوان

العتبات النصية في رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس

لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ (ة):	جياب بلقاسم	رئيسا
أحمد لعويجي	جامعة: المسيلة	مشرفا ومقررا
اسم ولقب الأستاذ (ة):	بن يطو عبد الرحمان	مناقشا

السنة الجامعية: 2016-1438/2017-1439هـ

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى: ﴿لِّئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ ٱلْكِتَٰبِ أَلَّا يَقْدِرُونَ عَلَىٰ شَىْءٍ مِّن فَضْلِ ٱللَّهِ وَأَنَّ ٱلْفَضْلَ بِيَدِ ٱللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَآءُ وَٱللَّهُ ذُو ٱلْفَضْلِ ٱلْعَظِيمِ﴾ صدق الله العظيم سورة الحديد الآية 28

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تنزل البركات، وبرحمته تتحقق المقاصد والغايات، نحمده ونستغفره ونعوذ به من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له ومن يضل فلا هادي له.

والصلاة والسلام على رسول الله حامل الأمانة ومبلغ الرسالة، بعدما وفقنا الله في إنجاز بحثي هذا أتوجه بعظيم الشكر إلى الأستاذ "أحمد لعويجي" على التوجيهات والملاحظات القيمة التي أفادنا بها كثيرا طوال العمل الأدبي.

وإلى كل من قدم لنا يد المساعدة وأخص بالذكر الأستاذ بوجلال الربيع، وكما أتوجه بالشكر إلى طاقم مكتبة الجزيرة الذي عمل على طباعة وكتابة المذكرة.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل أساتذتي الكرام بقسم اللغة والأدب العربي على ما قدموه لي من علم ومعرفة في مساري الدراسي راجية من الله عزّ وجل أن يثيبهم خير ما يجزي عباده إنه نعم المولى ونعم النصير.

وصلى الله على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين.

الإهداء

قال الله تعالى:﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾ الإسراء الآية 24.

إلى التي غمرتني بحنانها وأنارت لي الدرب بدعائها إلى من تفرح لفرحي وتحزن لحزني إلى بر الأمان ،أمي الغالية ،إلى الذي سهر على تربيتي ورواني من بحر الأخلاق الفضيلة ،أبي العزيز ،إلى إخوتي الذين أقاسمهم الماء والهواء: عامر، عياش، أحمد، عبد الوهاب وزوجاتهم، وإلى الأخوات: لويزة ،نوال، سهام، سميرة وأزواجهم.

إلى الكتاكيت: معاذ، هبة، إيمان، أميمة، بلقيس، زكريا، إسلام، منال، يوسف، عبد الرحمن، مروة، آلاء، محمد، نور الدين، أنس، رحاب، لميس، أسيل، محمد آدم.

إلى كل من علمني حرفا، وإلى كل الأصدقاء والزملاء الذين جمعتني بهم أيام الدراسة بجامعة المسيلة دون استثناء.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

حاسة

مقدمة

مقدمة

الحمد لله حمدا كثيرا، جاعل الإسلام نور قلوبنا و به زوال همومنا، والصلاة والسلام على خاتم أنبيائه محمد وعلى آله وصحبه والتابعين له بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

لقد انصبّ اهتمام النقاد والأدباء في الدراسات القديمة سواء الغربيين منهم أو العرب بدراسة النص الأدبي المقروء، دراسة داخلية متجاهلة المؤثرات النصية المحيطة به ولكن مع مرور الزمن والتطور الحاصل في الساحة النقدية، تفطنت الدراسات الحديثة والمعاصرة إلى أهمية الجوانب الأخرى للنص من غلاف وعناوين واسم المؤلف، أي دراسة النص الأدبي وما يحيط به، وهو ما سمي بالعتبات النصية أو النصوص الموازية فهي أول ما يواجه بصر المتلقي؛ تفتح شهيته وتستفزه وتساعده في الدخول إلى أعماق النص، فهي المدخل الرئيسي له.

ومما لا شك فيه أن الفضل في دراسة العناصر المحيطة بالنص، يعود إلى الناقد الفرنسي جيرار جنيت (*Gérard Genette*)، وهو من الدارسين الذين غاصوا في النص ومكوناته، وأولوه عناية فائقة، إذ أنه لا يمكن أن يقدم أي نص خاليا من مكوناته الأساسية فهي تخدم الرواية من الناحية الجمالية، إذ تعمل على الإيحاء بعوالم النص الروائي واستقطاب القراء وإثارتهم.

ومن الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع هو : كشف جمالية النصوص الموازية ومدى تأثيرها على القارئ، باعتبارها أساسا لجوهر النص الأدبي، وكذلك رغبة مني في رصد ما وصلت إليه الدراسات النقدية المعاصرة.

ومن هذا المنطلق قمت باختيار موضوع بحثي الموسوم بالعتبات النصية في رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس، باعتبار أن مجال العتبات النصية مجالا واسعا حيث أن

هناك العديد من الإشكاليات المطروحة في هذا الموضوع، ومن أهم هذه الإشكاليات التي يدور حولها موضوع دراستنا:

- ما هو مفهوم العتبات النصية ؟
- وما هي الوظيفة التي تؤديها العتبات النصية في فك شفرات النصوص؟
- وكيف يستغلها القارئ في استخراج مكنونات هذا النص ؟
- وهل استطاع الكاتب تطويع العتبات النصية في خدمة نصه الروائي ؟

أما في ما يخص المنهج المتبع، فقد فرضت علي دراسة هذا الموضوع المنهج السيميائي، بوصفه الأقدر في نظرنا على فك شفرات ورموز العتبات، إضافة إلى المنهج الوصفي.

كما أنه لجأت إلى توظيف مصطلحات أخرى اقتضتها الضرورة كالنصوص الموازنة والمناص.

وللبحث في هذه الإشكالية وضعت خطة العمل التالية:

مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وملحق وقائمة المصادر والمراجع.

فجاء المدخل الحامل لعنوان الدراسة الحديثة للرواية العربية المعاصرة، وتطرقت فيه كذلك إلى أهمية ووظائف العتبات النصية، أما الفصل الأول فكان نظري تناولت فيه العتبات النصية المفهوم اللغوي والاصطلاحي، وتطرقت إلى مفهومها عند بعض الدارسين الغرب وكذا العرب القدامى والمحدثين.

وأما الفصلان الثاني والثالث فقد كانا مزيجا بين النظري والتطبيقي تحت عنوان موحد أقسام العتبات النصية، فجعلت الفصل الثاني تحت عنوان النص المحيط وتنضوي تحته جمله من العناصر وهي: اسم المؤلف، العنوان، الإهداء، التصدير، المقدمة الهوامش، وتندرج ضمن هذه العناصر عناوين ثانوية وقفنا عند كل منها بالشرح والتحليل وبالتطبيق على رواية الحي اللاتيني، في حين خصصت الفصل الثالث للقسم الثاني من

العتبات، النص الفوقي وتتدرج تحته جملة من العناصر وهي: الغلاف، علامات الناشر الفضاء النصي، المذكرات المراسلات ،المسودات، الحوارات والقراءات النقدية وقد وصلته هو الأخر بالجانب التطبيقي للرواية.

وكانت الخاتمة لتسجيل أهم النتائج المتوصل إليها، ودعوة إلى الباحثين لإثراء هذا النوع من البحوث لما يتميز به، فهو يمكن القارئ من الوصول إلى ما يخفيه النص الأدبي وبوسائل وإمكانات مختلفة.

وكما أنه اعتمدت في هذه الدراسة على عدة مراجع أهمها :

- عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص لعبد الحق بلعابد، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة لنبيل منصر، بنية النص السردي لحميد لحميداني، عتبات النص في الرواية العربية لعبد الرزاق بلال، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.

وبحثي هذا مثل أي دراسة لا يخلو من الصعوبات والعقبات والتي تمثلت في تشابك المصطلحات العتبات النصية، المناص، النص الموازي، وكذلك تعدد الآراء حوله باعتباره موضوع واسع.

وفي الختام لا يسعني إلا القول أن بحثي هذا ما هو إلا خطوة في سبيل التنقيب في أغوار النصوص الأدبية وما يمكن أن نستعين به في سبيل ذلك نظرا لأهمية العتبات النصية، والإضافات التي تضيفها إلى النصوص الأصلية، كما أننا لا ننسى أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني على انجاز هذا العمل وخاصة إلى الأستاذ المشرف "أحمد لعويجي" الذي لم يبخل علينا بملاحظاته السديدة وتشجيعاته الدائمة، والتي كانت تمدنا دائما بالثقة بالنفس، ومواصلة الطريق، وكذا الأستاذ الفاضل بوجلال الربيع على مساندته لي طيلة هذا البحث، وكذلك الأستاذ عبد الرحمن بن يطو كما أتوجه بالشكر للجنة

المناقشة على جهودها في تمحيص البحث وتصحيحه وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت ولو قليلا في إنجاز هذا البحث معتذرة عن كل ما قد يلحقه من نقائص وأخطاء.

مدخل

الدراسات الحديثة للرواية العربية المعاصرة

مدخل:

إن المتتبع لتطور الرواية العربية والنقد الروائي في العقدين الأخيرين، لا يحتاج إلى بذل عناء كبير ليدرك مدى الانشغال الاستثنائي للرواية الحديثة بمكونات نصية كانت حتى الأمس القريب في حكم القضايا التي لا يفكر فيها ولا تحظى بالاهتمام الكافي والمناسب إذ لابد أن نلاحظ ذلك التطور المهم الذي شهدته الدراسات النقدية الروائية الحديثة، والتي أفضت إلى ظهور مصطلحات نقدية جديدة، يسعى من خلالها النقد الحديث إلى الاهتمام بمداخل النصوص، هذه الأخيرة التي يصطلح عليها في الدراسات النقدية العربية بالعتبات النصية، ويقصد بذلك جميع العناصر المرتبطة بالنص أو الأثر الأدبي والتي تشكل مدخلا لقراءة النص « كما أنها عبارة عن علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه»[1] فهي تعتبر البوابة الرئيسية بالنسبة للقارئ تساعده على الدخول إلى أعماق النص، فالعلاقة بين النص الموازي والرئيسي علاقة جدلية، قائمة على إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب، وقد أهملت العتبات النصية مدة طويلة في النقد الروائي الغربي والعربي «إذ لم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم والتعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، لقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص ببعضها البعض والتي صارت تحتل حيزا هاما في الفكر النقدي المعاصر»[2] أي أن التطور الذي لحق بمفهوم النص وفضائه كان سببا في التعرف على مختلف جزئياته ومن ثم كان الاهتمام بموضوع العتبات إضافة نوعية في مقاربة النصوص وتحليلها.

---

[1] حسن الرموتي: "العتبات النصية قراءة في عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر"، (مقال) تاريخ الزيارة 2016/11/20، الساعة: 17.30. *http//www.odabasham.het./p20*

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، الجزائر، 2008م، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص14.

أما في العصر الحديث فقد شهدت العتبات النصية تطورا كبيرا في الدرس النقدي الغربي، وذلك أن كثيرا من أقطابه أولوا اهتماما ملحوظا بها.

ويعد جيرار جنيت* الرائد الأول لهذا العلم والذي غاص كباقي السيميائيين في النص ومكوناته السردية، وانتقل إلى دراسة لواحقه، فقد خصص « للعتبات النصية كتابا كاملا سماه بهذا الاسم جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النص) يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحا ومفسرا شكل معناه»[1] فهو ساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي.

إذا جيرار جنيت انتقل من دراسة النص إلى ما يحيط به، فكان كتابه (عتبات *seuils*) الذي صدر سنة *1987*م أول خطوة في طريق الدرس العلمي والمنهجي، تسمح للدارس فهم أفضل لبنية النص وعلاقاته الداخلية.

فقد تحدث عن المتعاليات النصية (*la transsescualite*)** وحددها في خمسة أنواع منها: التفاعل النصي والمتناصية، والنصية المتفرعة والنصية الجامعة وخطاب العتبات أو النص الموازي، كما أشار إليه جيرا جنيت في كتابه (عتبات) على أنه: « هو الذي يجعل النص كتابا يقدم للقراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة»[2] ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ والتأثير عليه، وعلى مدى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

ومن هذا التفريق نستنتج أن العتبات تحتل مواقع نصية هامة في فهم القارئ لمعنى النص، فهي تقترب منه إلى أبعد حد ممكن لهذا يمكن أن تعتبر « العتبات النصية شبيهة

---

* جيرار جنيت 1930: ناقد فرنسي متخرج من دار المعلمين، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، من أعماله: مدخل إلى جامع النص، عتبات، أطراس، ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، ط1، بيروت، 1403هـ، منشورات دار الآفاق الجديدة، ص300.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص19.

** المتعاليات النصية أو التعالي النصي: هو كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص آخرى.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص44.

بفناء الدار الذي لا يمكن الولوج إليها إلا بالمرور عبره»[1] فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته.

ومن هنا تبدو العتبات موضوعا جديرا بالاهتمام، ومادة خصبة للنقد في مختلف الدراسات الأدبية، إلا أن النقد العربي لم يول أهمية كبرى للعتبات على الرغم من وجود بعض الدراسات التي تعد على الأصابع، وكلها ترجمة لجيرار جنيت، لذا نلاحظ أن مصطلح (*la paratexte*) أو (*la paratextualité*) «قد أثار في توظيفات جنيت اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية، والسبب في ذلك الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية».[2]

فسعيد يقطين يترجم المصطلح (*la paratexte*) بالمناصصات وهي عنده في كتابه (القراءة والتجربة) «هي تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصلي، بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد، وبتداولنا المناصصات خارجية، ويمكن أن تكون داخلية غالبا»[3] وفي كتابه (انفتاح النص الروائي) يستعمل مصطلح "المناص".[4]

وعند محمد بنيس نجد مصطلحا آخر هو (النص الموازي) «ويقصد به الطريقة التي يصنع بها من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه خصوصا وعموما على الجمهور»[5] أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات لغوية وبصرية ومن هذا التعريف يمكن أن تعد العتبات جماع النصوص، وعلامات تجتمع لتقوية وتوضيح النص الأساسي تدور في فلكه وتفسر معانييه ودلالاته.

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسات في مقدمات النقد العربي القديم)، ط1، المغرب، 2000م، دار إفريقيا الشرق، ص23.

[2] عزوز علي إسماعيل: (العتبات النصية، استلهام الماضي ورؤية المستقبل)، (المقال)، مجلة عتبات، العدد الأول، المغرب، 25 يناير 2012م. (من 20 _ 68)، بتصرف.

[3] سعد يقطين: القراءة والتجربة، ط1، المغرب، 1985م، دار الثقافة، ص206.

[4] سعد يقطين: انفتاح النص الروائي،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، المركز الثقافي العربي، ص97.

[5] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث –دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، ط1، قسنطينة، 2008م، منشورات محافظة المهرجان النسوي، ص69.

ويقول محمد بنيس عن النص الموازي: «بأنه تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارج في آن واحد تتصل به اتصالا تجعله يتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا تسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته»[1] فهو يحيط بالنص داخليا وخارجيا ويعمل على إنتاج دلاليته وتفسيرها، كما ترجمه الباحث التونسي محمد الهادي المطوي (*la para textualité*) «بالموازنة النصية أو الموازي النصي»[2] بعكس ترجمة محمد بنيس، وهذه الترجمة حرفية وقاموسية و *para* ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معا، وفي اللغة توازي الشيئان تحاذيا وتقابلا، وذلك حتى يشمل المصطلح الصنفين السابقين من الموازي النصي [أي النص الداخلي والنص الفوقي الخارجي] وفيهما ما لا يجاوز المتن في نفس الأثر، كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره.

وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب ترو مجموعة من المصطلحات التي أوردها جنيت على النحو التالي: المتعاليات النصية، النصوص المرادفة، النصوص الشمولية النصوص الشاملة، ما وراء النصوصية، فهو يقول أن جنيت قد أضاف أشكالا جديدة على المتعاليات النصية وهذه الأشكال تقيم علاقة بين النص الأدبي وكل ما يحيط به من عناوين ومقدمات وملاحق.

ونجد عند السوري محمد خير الدين البقاعي مصطلح الملحقات النصية، وهي ترجمة جيدة ودقيقة لأن النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل والخارج وترجماته حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب.[3]

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاته، ط1، الدار البيضاء، 1989م، دار توبقال للنشر، ص77.

[2] محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، المجلة العربية للثقافة، العدد 32، تونس، 1997م، ص 196.

[3] ينظر: عزوز علي إسماعيل: (عتبات النص لاستلهام الماضي ورؤية المستقبل)، (من 20 _68).

ومما أوردنا يظهر لنا الاختلاف في الترجمات كل حسب اتجاهه الفكري والنقدي إلا أنها كلها تنبع من منبع جيرار جنيت في كتابه (عتبات) فهو من أهم الدارسين الذين عمقوا شعرية العتبات، وبالتالي فهو يعرف القارئ بمجمل العتبات المحيطة والفوقية التي تساعده على تحليل النصوص الأدبية، بنية ودلالة ومقصدية وهو كذلك يعتبر محطة رئيسية لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب عتبات النص المبهمة والغامضة.

فقد تعددت وتباينت الآراء حول الخروج بتسمية معينة لمصطلح واحد يحمل نفس الدلالة، ولعل سبب هذا الاختلاف يعود إلى تنوع مرجعية المختلفين في التسمية، العتبات النصية، النص المصاحب، النص الموازي... وكلها ترجمة لمصطلح واحد (*paratexte*)* ولعل سبب غياب التنسيق يعود إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي باختلاف ثقافتهم ثم انقطاع الصلة فيما بينهم، بحيث لا يفيد السابق منهم اللاحق، أي انقطاع الاستمرارية التي تحافظ على الجهود المبذولة من الضياع هباء، حيث أنه لو استمر اللاحق منهم بما جاء به السابق، وكان جهده المبذول تكملة لذلك وتطويرا له، خيرا له من أن يجد نفسه بذل الكثير من الجهد ليكتشف أن عمله لم يأت بجديد يذكر، ويظل النقد العربي يدور في حلقة مفرغة دون أن يبلغ درجة من التقدم والتطور، ولعل الانقطاع عائد إلى شيء من إيثار العناد وبالتالي نتج التعدد والاختلاف، وأن كل فئة تطوي شعور بأنها أحق من سواها في الإتباع، وأنها كانت تحاول أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها تعتمده في مباحثها النقدية، دون إعطاء الأهمية للاجتهادات الأخرى في هذا الحقل المعرفي والثري الذي تتحالف فيه كل الرؤى والاجتهادات.

ومن هنا فقد حدد جيرار جنيت «جملة من الضوابط كأسماء المؤلفين، المقدمات الإهداءات، العناوين المتخللة، والحوارات والاستجوابات وغيرها، باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختزن جانبا مركزيا من منطق

* وهذا الاختلاف في الترجمة أدى إلى إشكالية المصطلح السيميائي في النقد العربي.

الكتابة»[1] فهو قسم العتبات إلى قسمين: الأول النص المحيط وهو كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب وهو نوعان: النص المحيط التأليفي ويندرج تحته اسم المؤلف، العنوان الإهداء ،التصدير، المقدمة، الهوامش والحواشي، والنص المحيط النشري، ويندرج تحته الغلاف، علامات الناشر، والثاني النص الفوقي وهو نوعان: نص فوقي عام ويندرج تحته اللقاءات الصحفية والحوارات والقراءات النقدية، ونص فوقي خاص ويندرج تحته المراسلات العامة والخاصة والمذكرات،[2] والعتبات مهمة في مجل تحليل النص الأدبي لأنها تسعف الباحث أو الناقد أو المحلل في فهم النص الأدبي وتفسيره وتأويله و تفكيكه وتركيبه، فالعتبات «نص ولكن يوازي النص الأصلي فلا يعرف إلا به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقراءه، قصد محاورتهم والتفاعل معهم»[3] وهذه العناصر الموازية تشكل في الحقيقة نصوصا مستقلة ولكنها تفسر جوانب النص الغامضة وتبعد عنه الالتباس بطريقة غير مباشرة.

ومن خلال تعريف جيرار جنيت للعتبات النصية نجد أن لها أهمية كبيرة في فك شفرات النص، فهي المفتاح الذي بواسطته يفتح باب النص الرئيسي، لهذا اهتم الدارسون بموضوع العتبات النصية اهتماما كبيرا حتى صار الدارس ملزما بالوقوف على هذه المحطة لما لها من أهمية كبيرة بالنسبة للقراءة النصية، وذلك بتناول مكونات النص عتباته فهذه الأخيرة، تفضي إلى فهم النص وتدخلاته وتعالقاته ضمن منظوراته الداخلية الباعثة للمعاني والدلالات والرؤية والأفكار، بمعزل عن مقاصد المؤلف في تصريحاته الخارجية عن النص المكتوب، أي أنها تساعد على استيعاب النص الحكائي، حيث أنه كل ما في الرواية له دلالة، أي أن كل ما يتضمنه العمل الأدبي له معنى معين ودور يقوم به

---

[1] عبد الفتاح الحجميري: عتبات النص –البنية والدلالة-، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، شركة الرابطة، ص 16-17.

[2] ينظر: أبو المعاطي خيري الرمادي: (عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة)، مجلة مقاليد، العدد 7، جامعة الملك سعود، ديسمبر2014 ص [من292_308].

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص28.

باعتبار أن كل ما يحيط بالنص عبارة عن علامات دالة على شيء ما ذلك أن كل رواية تمتلك هويتها الخاصة ولغتها المتميزة، والتي تبرز بتلك العتبات، وهي تعتبر من المرفقات لسبر أغوار النص، أي المداخل التي تتخلل النص المتن تكمله وتتمه.

ومن هذه الزاوية فالعتبات المحيطة بالنص تشكل نقطة التماس أولى التي تجسد التواصل بين الكاتب والقارئ، من منظور مراهنة إستراتيجية الكتابة على حدس الجمهور الإبداعي، الذي يبلور أفعال قرائية باختلاف أنواع القراء وأفق توقعاتهم.

لذلك فقد بات جليا في النقد الأدبي أن العتبات النصية أو النصوص الموازية ذات فائدة كبيرة في ضم التركيب الدلالي للنص الأدبي، لدى تحديد وظائفه المختلفة «إذ المؤلف (بفتح اللام) أيا كان لا يمكن أن يقدم عاريا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه»[1] يعني أن النص تبرز قيمته بسياجاته وقد أصبح من الضروري الاهتمام بعتبات النص الروائي فهي أساسية لولوج عالم النص الروائي، وفتح مغاليقه ولكي نعرف أغوار النص الداخلية، لابد أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، والتي تهدف إلى «تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي».[2]

ومن هنا فالعتبات النصية مادة خصبة للنقد بصفة عامة نظرا لأهميتها المحددة بموقعها الاستراتيجي، وبوظائفها وأدوارها وعلاقتها بالنص الذي تكتب على مشارفه.

وتكمن أهمية العتبات النصية في أنها تساعد على تكوين معرفة أولية حول النص الرئيسي ولا تقل أهمية عنه، وكما أنها تفتح آفاق واسعة من الدلالات والتأويلات، كذلك تشكل علامات وطريق تهتدي إلى مكامن الدلالة داخل النص.

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص22.

[2] شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية العربية –إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، فلسطين،1 أكتوبر 1992م، ص [من85-102]. بتصرف.

وتساعد الدارسين المعاصرين على فهم أسرار النص، فهي أول ما يواجه بصر المتلقي تفتح شهيته وتستفزه، وتدفعه إلى الدخول إلى أعماق النص، فهي المدخل الرئيسي له.

وكما أنها أشبه بالسياج الذي يحيط بالنص سواء من الداخل أو الخارج وتشكل بوابات تقدم لنا في شكل تفسيرات تمهد لنا الدخول إلى النص وفك شفراته.

وكذلك هي قادرة على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي.

ومن أهم وظائف العتبات النصية هي أنه لا يمكن النظر للعتبات بأنها خطاب برىء أو ترف فكري يزين فضاء النص فحسب، بل يستدعي الأمر استثمار هذا الوجود النصي استثمارا جماليا أو إيديولوجيا مثلا "عنوان جميل، مقدمة، صورة مثيرة"، من منطلق القوة اللفظية لهذه العتبات الجاهزة لخدمة شيء آخر، والمخففة من حدة التوتر التي تنتاب القارئ وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي.

كما أن كل عتبة تساهم في رسم ملامح النص، وتقدم إشارات أسلوبية ودلالية أولية تؤهل القارئ إلى الولوج في عالم الكتاب بشكل تدريجي، وبهذا المعنى فإن كل عتبة تمثل إحالة مرجعية إيحائية تعبر عن موقف ما، وتحيل على تلك المعلومات الأولية عن المتن المركزي المرتقب، ومن أهم وظائفها هي أنها لها وظيفتان «وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه»[1] بل إن المظهر الوظيفي لهذا النص المجاور يتلخص أساسا – كما أشار إليه جنيت- في كونه خطابا أساسيا ومساعدا مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النص، وهذا ما يكسبه قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور.

[1] جميل حمداوي: (العتبات النصية)، مجلة عتبات، ع1،المغرب، 25 يناير2012 ،(من 20 -77)، بتصرف.

إذن فللعتبات أهمية كبيرة في فهم النص وتأويله وتفسيره وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة من الداخل والخارج، التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية.

كما أن العتبات النصية لا تكسب وظائفها إلا بسياقها، فهي تعمل على تعيين مضمون النص والغرض المقصود منه، فهي تمثل مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، عنوان، صفحة الغلاف والمقدمة، ويكمن امتياز هذا النوع من الوظائف في أنه يحدد أو يدل على المغزى المراد منه، ويشكل في نفس الوقت «نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها».[1]

وكذلك تحمل العتبات وظيفة إخبارية تشمل كل ما يدور في ذلك النص من مصاحبات (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي ....إلخ) أو ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة والغلاف، فهي تتوجه إلى القارئ الذي يمارس فعل فتح الكتاب والشروع في قراءته.

كما أنها تعمل على تعيين تجنيس النص فهي تحدد جنس العمل الأدبي أي وضع العمل ضمن سلسلة محددة كأن تكون رواية أو قصة تبرز وجوده في الإنتاج الأدبي.

وعليه فمجموع هذه العتبات بأدوارها ووظائفها، تجسد التواصل بين خارج النص وداخله، أي تفتح عالما وتغلق آخر، وتميز النص الداخلي والخارجي.

ولهذا تعد العتبات مفتاح أولي إجرائي للتوغل التدريجي في عوالم النص والغوص في خباياه. مع العلم أن هذه العتبات قد تكون مضللة ومخادعة، يصعب على القارئ أحيانا القبض على دلالاتها الهاربة، ولهذا حذرنا جيرار جنيت قائلا «احذروا العتبات».[2]

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص16.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص142.

وانطلاقا مما سبق تتجلى الأهمية الكبرى للعتبات النصية، فهي «تساعد على فتح مغاليق النصوص والمساعدة كذلك على قراءتها وتحديد قيمتها المعرفية والتاريخية فتظم المخطوطات أحيانا، إلى جانب المتن تعليقات مفيدة توجد على الحاشية وملاحظات هامة تتضمنها مقدمة الكتاب أو خاتمته، وقد نجد شيئا آخر منها على الغلاف الخارجي للمخطوطة وهذه الملاحظات تعين على تقويم آراء المؤلف وتحديد لمن المخطوطة إن لم تحمل تاريخا»[1] وكل هذا يقيم الدليل على أهمية العتبات النصية ويؤكد أنه لا فكاك منه ومن شروطه الشكلية والمعرفية ووظائفه وبل من سلطته.

وفي الأخير لا يسعنا إلا القول بأن العتبات النصية نصوص محاذية للنص ومحيطة به من جميع الجوانب، لها وظائف وفضاءات تحرك وفقها تكشف من خلال دلالات وشفرات النصوص وتزيل الغموض عنها.

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص15.

الفصل الأول

العتبات النصية المفهوم

تمهيد

1- تعريف العتبات النصية

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الإصطلاحي

2- بحث في ذاكرة المصطلح

2-1 عند الغرب

2-2 عند العرب

أ- القدامى

ب- المحدثين

تمهيد:

شهدت الدراسات والأبحاث السردية في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالعتبات النصية حيث عرف هذا المصطلح (*paratexte*) في استخدامات جيرار جنيت اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المشارقة والمغاربة، فأطلقت عليه مصطلحات عديدة منها: النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية سياجات النص، المحيط النصي، المناص، النص المؤطر، عتبات النص، وكلها أسماء عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يستدعي اهتمامات الباحثين في غمرة الثورة النصية والتي تعد أهم سمات الخطاب الأدبي.[1]

وتعود هذه الفوضى في نقل المصطلح إلى العربية إلى الترجمة القاموسية الحرفية وتطويعه ليتماشى وسلاسة اللغة العربية، كما يرجع إلى تعصب الباحثين ومحاولة إيجاد له مقابل في اللغة العربية، فنجد مثلا: سعد يقطين يختار (المناص) ومحمد بنيس (النص الموازي) وفريد الزاهي (المحيط الخارجي) ومحمد الهادي المطوي (الموازي النصي) محمد خير البقاعي (ملحقات النص) حميد لحميداني (المصاحبة النصية) وهناك من اختار العتبة النصية أو العتبات مثل: عبد الرزاق بلال وعبد الفتاح الحجميري ،وعبد الحق بلعابد وحسين خمري.[2]

فقد تعددت الآراء من باحث لآخر، إلى درجة عدم الخروج بتسمية معينة، ومن خلال قراءتنا آثرنا مصطلح العتبات النصية، فيكفينا أنها عنوان كتاب جيرار جنيت (عتبات *siule*) ولشيوعها فقد استعملها الكثير من الباحثين الذين أشرنا إليهم سابقا.

---

[1] ينظر: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص 21.

[2] جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ تاريخ الزيارة: يوم 04-12-2016. على الساعة: 18:30 . *http://w.w.w.arabic.nadwah..com*

1- تعريف العتبات النصية

العتبات النصية أو النصوص الموازية كما تسمى (*paratexte*) من أهم الموضوعات التي نالت الحظ الأوفر بالبحث في الدراسة الحديثة لاسيما الدرس السيميائي وذلك راجع لأهميتها فهي تساعد على التغلغل إلى النصوص وتقتحم أغوارها، وتكشف الغوامض الكثيرة التي تكتنفها، مشكلة بذلك مؤهلات تمكن الملتقي من الإمساك بالخيوط الأساسية لعمله المراد دراسته، وبما أن العتبات لها علاقة بالنصوص، فيقال: عتبات نصية، إذا فإنه من الموجب قبل التعرض لها بالتعريف يجب التعريج إلى مفهوم العتبة ثم مفهوم النص الذي هو موطن العلاقة مع العتبات.

أ) المفهوم اللغوي:

مفهوم العتبة:

جاء في القاموس المحيط لفظة عتبة: «العتبة (مُحَرّكَةً): أَسْكُفَةَ الباب، أو العليا منها والشدة، والأمر الكريه كالعتب محركة، والعتب لما بين السبابة والوسطى أو مابين السبابة والبنصر.

والعَتْبُ: المُؤْجِدَةُ، كالعُتْبَانِ والمُعْتَبُ والمَعْتَبَةِ، والملامة، كالعتاب والمعاتبة والضِلْعُ والمشي على ثلاث قوائم من العُقْرِ، وأن تثب برجل وترفع الأخرى».[1]

أما العتبة في لسان العرب، وردت على النحو الأتي: فيقال:«أسكفة الباب التي توطأ وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب والأسكفة: السفلى، والعارضتان والعضادتان، والجمع عتب وعتبات .

والعَتَبُ: الدرج، وعَتّبَ عتبة: اتخذتها، وعَتَبُ الدّرجِ: مراقيها إذا كانت من خشب وكل مرقاة منها عتبة .

وتقول عتب لي عتبة في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضع تصعد منه.

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروابادي: قاموس المحيط، ط8، بيروت لبنان، 2005م، مؤسسة الرسالة.

وعتب العود: ما عليه أطراف الأوتار من مقدمة ...، وقيل العُتَبُ، العيدان المعروضة على وجه العود، منها تمد الأوتار إلى طرف العود».[1]

وبناءا على ما مر في أصل اشتقاق هذا التركيب، يتبين لنا أن لفظه عتبة والتي كانت تحمل معنى أسكفة الباب، نقصد بها المكان المرتفع من الأرض، كما أن العتبة هي اللوم والدّرْجَةُ الموجودة في باب المنزل، كما ورد في (لسان العرب).

وهي تعني كذلك بوابة لشيء آخر نعبرها من أجل هذا الأخر أي الانتقال من أجل أن تكتشف معالمه .

والعتبة هي مدخل البيت، مطلع، بداية، مستهل .

كما أن معجم الوسيط تضمن لفظة العتبة، فيقال: «خشبة الباب التي توطأ عليها والخشبة العليا. كل مرقاة عتبٌ والشدة، وفي الهندسة جسم محمول على دعامتين أو أكثر.

يقال ما عتبت باب فلان .ومن مكان إلى مكان –عتبا – اجتاز وانتقل، ويقال: عتب من قول إلى قول»،[2] ومن هذا التعريف يتبين لنا بأن العتبة تعني مدخل الباب في الأسفل وكما تسمى السقيفة في الأعلى .

كما أن العتبة أيضا هي الانتقال من مكان إلى مكان، ومن قول إلى قول .

وكما قيل عن العتبة في مقاييس اللغة:«وهي أسكفة الباب، وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل، وعتبة الدرج: (مراقيها) كل مرقاة من الدرج عتبة»، [3] وهنا نجد بأنها دلت على المكان المرتفع والعلو .

كذلك وردت لفظة العتبة في الحديث الشريف، فقد جاءت بمعنى المرأة على لسان سيدنا إبراهيم عليه السلام، في الحديث الذي ورد في (صحيح البخاري) حيث قال الرسول

---

[1] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم (ابن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب، مج 4، ط1، بيروت لبنان، 1992م، دار صادر، (مادة عتب).

[2] شوقي ضيف وآخرون: معجم الوسيط، ط4، القاهرة، مصر، 2004م، مكتبة الشروق الدولية.

[3] أبو الحسن أحمد ابن فارس ابن زكريا: مقاييس اللغة، د ط، 1979م، دار الفكر.

صلى الله عليه وسلم: [جاء إبراهيم بعدما تزوج إسماعيل، يطالع تركته فلم يجد إسماعيل فسأل امرأته عنه فقالت: خرج يبتغي لنا، ثم سألها عن عيشهم وهيأتهم فقالت: نحن بشر نحن في ضيق وشدة، فشكت إليه، قال: إذا جاء زوجك فأقرئي عليه السلام وقولي له يغير عتبة بابه، فلما جاء إسماعيل كأنه آنس شيئا فقال: هل جاءكم من أحد ؟ قلت: نعم، جاءنا شيخ كذا وكذا فسألنا عنك فأخبرته، وسألني كيف عيشنا فأخبرته أننا في جهد وشدة، قال: فهل أوصاك بشيء؟ قالت: نعم، أمرني أن أقرا عليك السلام ويقول: غير عتبة بابك، قال: ذاك أبي وقد أمرني أن أفارقك] الحقي بأهلك وطلقها، وتزوج من أخرى، فلبث عنهم إبراهيم ما شاء الله، ثم أتاهم بعد، فلم يجده فدخل، على امرأته فسألها عنه فقالت: خرج يبتغي لنا، قال كيف أنتم ؟وسألها عن عيشتهم وهيئتهم، فقالت: نحن بخير وسعة وأثنت على الله، فقال: ما طعامكم ؟ قالت: اللحم، قال فما هو شرابكم ؟ قالت: الماء، قال: اللهم بارك في اللحم والماء، قال النبي صلى الله عليه وسلم: ولم يكن لهم يومئذ حب، ولو كان لهم دعا لهم فيه، قال: فهما لا يخلو عليهما أحد بغير مكة إلا لم يوافقه، قال: فإذا جاء زوجك فأقرئي عليه السلام ومريه تثبيت عتبة بابه، فلما جاء إسماعيل قال: هل أتاكم من أحد ؟ قالت: نعم، أتانا شيخ حسن الهيئة، وأثنت عليه، فسألني عنك فأخبرته، فسألني كيف عيشنا، فأخبرته أنا بخير، قال: فهل أوصاك بشيء ؟ قالت: نعم هو يقرأ عليك السلام ويأمرك أن تثبت عتبة بابك، قال: ذاك أبي وأنت العتبة] رواه البخاري .[1]

حيث أراد سيدنا إبراهيم تفقد تركته، بحكم أن المرأة هي التي تحفظ ما في داخل بيتها من أسرار، فان العتبة تحفظ ما بداخل الدار .

[1] أحمد ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، القاهرة، ج6، 2004م، دار الحديث، ص440.

وقد وردت لفظة العتبة في هذا الحديث أربع مرات، ومن ذلك يتأكد من أن العتبة لها مكانة كبيرة في حياة الإنسان، لان المرأة هي الحافظة لبيت زوجها ومن أكثر هدم البيوت بسبب إفشاء الأسرار.[1]

وانطلاقا من هذه التعاريف نجد أن المعاجم العربية القديمة على الرغم من اختلاف توجهاتها ومنابعها، إلا أنها اتفقت على أن لفظة عتبة تعني في مفهومها أسكفة الباب فهي المكان المرتفع من الأرض، وتسمى أيضا مرقاة كما أن العتبة هي اللوم، والانتقال من مكان إلى مكان ومن قول إلى قول .

وكذلك وردت لفظة عتبة بمعنى المرأة، وجعلها سيدنا إبراهيم عليه السلام كناية على الاستبدال بالمرأة.

مفهوم النص:

جاء في لسان العرب في مادة نصص ما يلي: «النص رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر، فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث الزهري، أي أرفعه له وأسند.

يقال النص الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه، ونصت الظبية جيدها أي رفعته، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى .

ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن معنى النص يدل على الظهور والبيان والرفعة.

ويقال كذلك: نص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير، وكذلك الناقة، والنص التحريك والنص النصيص: السير الشديد والحث ولهذا قيل نصصت الشيء رفعته، ومن منصة العروس .

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيمولوجية سردية، ط1، القاهرة، مصر، 2012م، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ص31.

وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع وجاء أيضا: نص الرجل نصا، إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده ونص كل شيء منتهاه».[1]

وما يمكن استخلاصه مع المعنى اللغوي هو أن النص يعني الرفعة والظهور والانكشاف، أي بلوغ الشيء منتهاه.

وكذلك نجد النص مرادف للترتيب (وضع الأشياء بعضها فوق بعض).

ب) **المفهوم الاصطلاحي**: تعد العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر، لأهميتها في كشف وإضاءة أغوار النصوص، لقد أصبحت تشكل اليوم سواء في بلاد الغرب أو في بلادنا العربية حقلا معرفيا قائما بذاته.[2]

فلقد كان للغرب الفضل والسبق في طرح موضوع العتبات طرحا عقلانيا وتنظيمه نظريا وتطبيقيا، حيث كانت الانطلاقة الممنهجة والفعلية مع جيرار جنيت في كتابه (عتبات) ويعرفها بأنها: «نمط من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة يتشكل من رابطة هي عموما اقل ظهورا، وأكثر بعدا عن المجموع الذي يشكله عمل أدبي»،[3] فالنص لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه .

كما أن النص لا يظهر بدون نصوص أخرى تصاحبه سواء كانت لفظية، مثل (اسم الكاتب، العنوان، الإهداء، المقدمة، ...) أو كانت بصرية مثل (الصورة المصاحبة للغلاف ...الخ)، «وإذا كنا نعترف للدرس الغربي بالسبق إلى عقلنة موضوع العتبات فان ذلك لا يمنع من وجود التفاتات عربية دقيقة في الموضوع»[4]، ونعني بهذا أن العتبات موجودة

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد أبو مكرم (ابن منظور الإفريقي المصري):لسان العرب، ص97-98-99.

(2) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الجزائر العاصمة، 2010م، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص223.

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص44.

(4) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص26.

ولكن متناثرة تحتاج إلى الجهاز النظري العام الذي يؤطرها، ويسمح لنا بأن نلمس بصمات عربية في عتبات النص .

كما أننا نعني بعتبات النص: «مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به».[1]

«وتتمثل أهمية العتبات في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص، ومقاصد الشاعر وموجهات تلقي نصوصه، كما تتمثل أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن، فقبل المرور بعتباته لأنها تقوم مابين الوشاية والبوح»[2].

فهي مرفقات أولية لبعض عناصر الإنتاج يطؤها القارئ قبل ولوج أي فضاء داخلي «وهذه العتبات هي التي ستقود القارئ المتلقي إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن هذا التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه»،[3] وهذا النزوع قدما في متابعة النص وما يمكن أن يبوح به من أفكار تمنح النص الاستمرار دون الحكم عليه بالتلاشي، ويبقى دائما موضوع اعتراف المتلقي بديمومته .

ونظرا لأهميتها، لا يمكننا الدخول في المتن قبل المرور والوقوف عند عتباته فهي: «كل ما يجعل من النص كتابا يقدم للقراء بصفة خاصة والجمهور بصفة عامة»،[4] أي أن تلك النصوص المصاحبة والملاحق التي تجعل النص مفتوحا أمام أعين المتلقين وتصبح العتبة مثل بهو تدخل من خلاله إلى النص وتعود منه، وذلك للكشف عن مفاتنه ودلالته الجمالية .

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل الي عتبات النص،21.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008م، النادي الأدبي بالرياض، ص133.

[3] باسمة درمش: عتبات النص، (مجلة علامات في النقد)، ج61، مجلد 16، السعودية، مايو2007، ص[39-88]

[4] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص44.

يقول المثل المغربي: «(أخبار الدار على باب الدار)، أي انه لا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة، تسلمنا إلى البيت، لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت»،[1] وكذا هو الحال بالنسبة للعتبات فهي تمكن المتلقي من قراءة النص وتأويله فهي دليله لفهم النص.

وكذلك تعتبر العتبات النصية: «مجموعة النوافذ والتنبيهات والخدمات والمنطلقات والإضاءات والمقدمات التي تفضي إلى نتائج حتمية، نتيجة التلاقح بينها وبين النص وهي أيضا الرسائل التي تطوف حول جسم النص محدثة به تغييرا، وهذا التغيير تحكمه المقاربات التفسيرية لتلك العتبات، وما يقوم به المتلقي من فك شفراتها».[2]

فهي عبارة عن نوافذ عند الروائي لأن كل عتبة نافذة يطل منها الروائي على عمله كما يطلع الآخرون عليه من خلالها، فالروائي يشير من خلالها إلى العمل .

وكما أنه كل عتبة من العتبات تنبه المتلقي إلى ما بداخل النص، حيث تمهد له إيحاءات وإشارات إلى تفسير النص ومحتواه، وتجعل منه قوة متعددة الدلالات، وهي مكملات للنص، تسهل على القارئ فهمه، وتوفر له الوقت والجهد، وإذا تعرى النص من تلك العتبات فلا يوجد معنى أو رابط يمكن أن يفهمه القارئ ومن هنا فإن العتبات «هي الإضاءات التي تأخذ بيدي المتلقي إلى تلمس الفكر والمضمون وتجلو جوانب النص بشيء من الإيجاز والإيحاء، حتى تصبح المصابيح التي يتلمسها المتلقي ليبحث من خلالها عن معالم النص ومعماريته»،[3] أي أنها النور بالنسبة للمتلقي في فهم معالم النص وطريقة بنائه.

وتعتبر العتبات النصية أنها «علامات دلالية تشرع أبواب النص أما المتلقي القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله العتبات من معان وشفرات

---

[1] عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، ص13 .

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص47.

لها علاقة مباشرة بالنصوص، تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة».[1]

كل هذه العتبات إذن تحمل في جوهرها دلالات مباشرة أو غير مباشرة لها صلات وثيقة بحمولة النص، بالإضافة إلى دلالاتها الرمزية والإيحائية والتي تشكل عنصر إثارة تدفع القارئ إلى التعامل مع النص انطلاقا من تمثيله وتأويله لهذه المداخل.

بالإضافة إلى ذلك فإن عتبات النص «تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخييلي، كما أنها أساس لكل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكن أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها»[2] فهي تعد قاعدة تستطيع التوغل إلى النص من خلالها، وكذلك يراد بالعتبات النصية الخطابات والصور التي تحيط بالنص الأصلي وتشمل العناوين ونوع الغلاف، والتذييلات، والتصدير والحواشي الجانبية وغيرها، وهي في الأساس خطابات ناتجة عن تفكير مسبق للمبدع، ويواجهها القارئ قبل تناول العمل الإبداعي، فترسم له انطباعا أوليا يثير أسئلة مسبقة، فإنها تحمل في طياتها نظام يقوم بدور مهم في نوعية القراءة وتوجيهها، ويساهم في فهم أو تكوين نقاط فهم لقراءة محددة لغرض محدد.

وبالتالي يمكن القول أنه مهما تعددت التسميات تبقى هي المنفذ الأساسي للدخول إلى النص، والغوص في عوالمه بكل أشكاله، حتى وإن كانت تشترك مع نصوص أخرى في بعض الإيحاءات، كما قد تكون تتعلق بنص واحد فيها، بحيث تسلط الضوء على جمالية النص الأدبي وبيان جماليته ورونقه، من خلال العتبات التي يريد الكاتب من ورائها الكشف عن شيء ما في النص أو الإشارة إليه.

---

[1] حسن الرموتي: (العتبات النصية في قراءة عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر)، ص 25.

[2] عبد الفتاح الحجميري: عتبات النص البنية والدلالة، ص16.

وانطلاقا من هنا نرى بأن العتبات النصية تمثل ذلك السياج الذي يحيط بالنص الرئيسي، سواء من الداخل أو الخارج، فهذه تعد مفتاح مهم للنص تكشف سره، وتعلن عنه،لأنها المدخل الطبيعي له ومرشد القارئ للتواصل معه .

2- بحث في ذاكرة المصطلح:

إذا كانت «المفاهيم معالم تهدي الباحث إلى سواء الدقة في الوصف والصحة في التأويل»[1]، فإن بناء أي مفهوم مهما المجال الذي كان سيطبق عليه، ومها يكن مجال نشاطه، يجب أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصية اللغة ونظامها التركيبي والدلالي والمفهوم ليس شرطا أن يكون كلمة واحدة فقد يكون كلمتين أو جملة حتى يفي بالغرض الذي وظف من أجله.[2]

ولهذا كان من الواجب علينا أن نستعرض مفهوم المصطلح المركب (العتبات النصية) سواء عند الغرب أو العرب، بسبب كون أشكال العتبات النصية كثيرة ومتنوعة .

2-1. عند الغرب:

ارتبط هذا المصطلح (*paratexte*) بجيرار جينت الذي عرفه وضبط مفهومه بعد أن تجاوز تصوراته لمقولة الشعرية سنة *1982* في كتابه (اطراس) الذي تجاوز فيه معمارية النص كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب ليتحول موضوع الشعرية عنده إلى جملة من المتعاليات النصية، وتفرع عنها العتبات، والتي نقصد بها: المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض.[3]

---

[1] محمد مفتاح: المفاهيم، معالم نحو تأويل واقعي، ط1، الدار البيضاء، بيروت 1995م، المركز الثقافي العربي، ص141.

[2] حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى الى سميائية الدال، ط1، بيروت، لبنان، 2007م، منشورات الاختلاف، ص146.

[3] ينظر: لعموري الزاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ترجمة (para texte)، على ضوء كتاب دومنيك مانقونو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، مجلة الاثر الادبية، ع11، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر الملتقى الدولي الثالث لتحليل الخطاب،2007م، ص [23- 25].

ويعتبر كتاب جيرار جنيت، (عتبات *suiel*) الصادر *1987*م، محطة رئيسية لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب (عتبات النص)، فقد ضم الكتاب بين ثناياه مقاربة الكثير من أشكال العتبات النصية، والتي تتمثل في مجموعة النصوص المحيطة لمتن الكتاب، ومن جوانبه المختلفة، وتتمثل هذه العتبات في: العناوين والإهداءات والمقدمات وبيانات النشر ...الخ.

بحيث تسهم جميع هذه العتبات وما تتميز به كل منها من خصائص بنيوية في الإيحاء بعوالم النص الروائي، إذن هي أولى المؤشرات الدالة على عالم الرواية والمغرية للمقبل على اكتشافها، وإضاءة ما تعتم منها، «وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها»،[1] ونعني هنا أن العتبات هي المعبر الوحيد للدخول إلى النص، وأن جهود جيرار جنيت في هذا الكتاب تعد تتويجا لإرهاصات نظرية سابقة لكتاب ساهموا في ملامسة هذا المصطلح وإن لم يخصصوا له كتابا كاملا، أو عنوا بتقسيماته، أو فهم مبادئه ووظائفه، وبعد البحث وجدنا من بينهم :

1- **كلود دوشي**(*kloude doshi*): وقد ذكر في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 من أجل سوسيو نقد) فقد تعرض لمصطح المناص، كونه «منطقة مترددة ... أين تجمع مجموعتين من السنن:سنن اجتماعي، في مظهرها الاشهاري والسنن المنتجة أو المنظمة للنص».[2]

2- **جاك دريدا** (*jacques derrida*): وفي كتابه (التشتيت) 1972 وهو يتكلم عن خارج الكتاب، الذي يحدده بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات محللا إياها، فهي دائما تكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النسيان لا

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص23.

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

يكون كليا، فهو يبقى على أثره، ليلعب دورا مميزا في تقديم النص لجعله مرئيا، قبل أن يكون مقروءا. [1]

3- **جون ديبوا**(*jean dubois*): ونجده في معجمه اللساني أورد تعريفا للمناص، يستوضح فيه امتداداته وتشعب مسالكه التحليلية، فيقول: «نسمي (*paratexte*) نصا موازيا ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مصاحبة للنص الأصلي، في حالة كتاب ما: يمكن للنص الموازي أن يتكون من صفحة العنوان، التمهيد، التوطئة، الاستهلاك أو المقدمة ومن الصفحة الرابعة للغلاف، ومن مؤشرات مختلفة ...

في حالة مقال ما: يظهر النص الموازي في الملخص وفي النقاط والفهرس .

في حالة مسرحية ما: نجد النص الموازي متمظهرا في قائمة الشخصيات والتوجيهات المشهدية، ووصف الديكور، تأثيث الركح،والفضاء السينوغرافي ....».[2]

ومن هنا نستدل على تطور المصطلح في مفهومه، واتساع قائمة اهتماماته تماشيا مع نمط النصوص الأدبية، وتنوعها الاجناسي وهو الذي يجعل النصوص القابلة للتحليل غير مضبوطة بصفة نهائية، فمن النص الشعري إلى النص الروائي، ومن النص الدرامي إلى النص البصري، وهكذا تظل النصوص الموازية متعددة ومتشعبة .

4- **فليب لوجان**(*philip logan*): في كتابه الميثاق السير الذاتي، *1975* بتعرضه لما سماه لحواشي أو أهداب النص، فهو يرى أن حواشي النص هي التي تتحكم بكل قراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر)، وهو يرى أن النص المطبوع هو الذي يتطلب كل قراءة.[3]

5- **مارتن بالتار**(*michel martins baltar*): في كتابه المشترك، حول كتابات مسائل التحليل وتأملات تعليمية، الخاص بالمقرر الأوربي لتعليم اللغات الحية، *1979* إذ نجد هذا

---

[1] عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، ص29 .

[2] لعموري الزاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ص [23_25].

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 30.

الكتاب قد استعمل مصطلح المناص لأول مرة بالدقة المنهجية والسعة المفاهمية ففي معرض حديث (لمارتان بالتار)عن النص وموضوعاته، خاصة تمظاهراته على الدعامة المادية وهي الكتاب، فنجده يتكلم عن ذلك الفضاء الحر الذي تتخذه النصوص بأنواعها وهو (المناص) ليحدده بدقة فهو مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص، أو جزء منه تكون مفصولة عنه مثل عنوان الكتاب وعناوين الفصول والفقرات الداخلية في المناص كما تتبع بالبحث أقسام المناص ومجالات انشغاله، وتعرض لمواضيع النص الداخلية والمحيطة به وكيف يكون الموضوع كجزء من النص، كما تكلم عن الموضوع داخل المناص وما تأخذه أقسامه من أشكال في الغلاف، العنوان، العنوان المزيف، المقدمة الديباجة، التقدير الذيول، الفهارس، الفواتح والخواتم، دور النشر،الملاحق الثقافية، والتي تتخذها النصوص على اختلاف أنماطها (الرواية، القصة، المسرحية ...).[1]

6- **هنري ميتران** (*henry mitterrand*): «في كتابه (خطاب الرواية) *1980* تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية وحملنا على فهمها وبخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف ...)، وهي تجعل الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ».[2]

ومن الملاحظ هنا أن ميتران كان أكثر تركيز على المقدمات الروائية باعتبارها وثيقة حول الجنس الروائي، وجنسا من الخطاب.[3]

7- **لوي بورخيص** (*lowe borjas*): يرى أن المناص هو البهو والدهليز يسمح لكل واحد منا بالدخول، أو العودة على عتبته، فهو منطقة متذبذبة بين الداخل والخارج، لا نحو

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص30-31.

[2] المرجع نفسه، ص29-32.

[3] عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص، ص26.

الداخل ولا نحوالخارج، فهو في رأيه تحاور مع المؤلف الحقيقي داخل الفضاء، وتكون إضاءته داخلية خافتة والحوار قائم في تشكيله العمودي! والأفقي حول النص.[1]

كما أنه لاحظ أن الدراسات الأدبية مازالت تشتكي من نقص، يتمثل في عدم وجود قاعدة نقدية لدراسة المقدمات.[2]

8- **برنار فاليت** (*bernard valette*): «يرى أنه قبل الولوج في عالم النص الداخلي، لابد من الإحاطة بهذه الممهدات التي تسلمنا إلى ما بعدها».[3] فهوى يرى بأنه يجب على القارئ، وقبل قراءة المتن الإحاطة بذلك الفضاء لاكشاف البنى العميقة الكامنة في المتن.

وبعد أن نشر جيرار جنيت كتابه عتبات، فتح آفاقا واسعة لبحثه، ليس في الرواية فقط ولكن في المسرح والسينما والرسم والموسيقى ...).

حيث خصصت له مجلة الشعريات (*poetique*) عددا مميزا للعتبات، فدرسته في مجالات عدّة فلسفية وثقافية وبصرية ...

حيث نجد كتاب مهم أخذ منحا تطبيقيا هو كتاب (*la peripherie du texte*) *1992* لفليب لان وعبد الحق رقام في كتابه (*les marges du texte*) *1998*، الذي درس فيه حواشي النص (من عناوين رئيسية وفرعية، الاستهلالات والبدايات ...).

وإذا كنا نعترف للدرس الغربي بالسبق إلى عقلنة موضوع العتبات وتنظيمه نظريا وتطبيقيا، فان ذلك لا يمنع من وجود التفاتات عربية دقيقة في الموضوع، وجدت متناثرة ولكن يعوزها الجهاز النظري العام الذي يؤطرها،[4] فإننا سنحاول في العنصر الموالي الإشارة إلى بعض الملامح العربية التي أثار انتباهها هذا النوع من الدراسات.

---

[1] لعموري الزاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ص25.

[2] عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص، ص24.

[3] نعيمة فرطاس: نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ،2011\2010.ص74.

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

2-2- عند العرب:

أ. القدامى:

إذا تأملنا طبيعة التراث النقدي البلاغي القديم فإننا نجد ما وصلنا منه عبارة عن مرويات شفوية، ينقلها طلبة العلم عن شيوخهم وعلمائهم [1]،وغالبا ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السؤال والجواب، أو طابع الصراع بين نمطين ثقافيين هما المشافهة والكتابة،الذي انتهى برجحان كفه الكتابة على المشافهة وما يثبت ذلك ما ورد في رسالة الفحولة للأصمعي الذي ينقلها تلميذه أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجري: «سمعت الأصمعي عبد المالك بن قريب غير مرة يفضل النابغة الذبياني على سائر شعراء الجاهلية وسألته آخر ما سألته قبيل موته من أول الفحول، قال: النابغة الذبياني ثم قال ما أرى في الدنيا لأحد مثل قول امرؤ القيس:

وَقَاهُم جَدُهُم بِبَنِي أَبِيْهِم بِالأَشَقَيْنِ مَا كَانَ العَقَابَ

قال أبو حاتم: فلما رآني أكتب كلامه فكر ثم قال: بل أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحضوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه »[2].وبعد تكريس الكتابة أدركوا شروط الكتابة والتأليف وتبعاتها حتى قالوا: «من صنف فقد استهدف فإن أحسن فقد استعطف، وإذا أساء فقد استقذف».[3] وليس أدل على اهتمام النقد العربي القديم بالعتبات من قول المقريزي في كتابة (المواعظ) الشروط الواجب توافرها في الكتاب فقال: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين أن يأتوا بالرؤوس الثمانية في افتتاح كل كتاب وهو الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب من أي صناعة هو وكم فيه

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص27 .

من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه»،[1] أنها شروط ترقى بالنص إلى مستوى عالي في التلقي وتضمن تماسك حبل التواصل، بين المصنف والمتلقي.

وبعد أن عرفت صناعة التأليف تطورا حتى بدأوا يتدبرون شكلياتها التي لا تنفصل عن مضامينها وكانوا لا يرضون بالكتاب، إلا إذا كان مختوما ومعنونا كما قال الجاحظ: «وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة، إلى بعض من يشاكله أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويخدمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه»[2] وهذا يبين أهمية العنوان والختم كعتبة من عتبات النص .

وكما أنه إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس، نجد مصنفات كثيرة تهتم بالعتبات النصية، سيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب كالصولي وأبو القاسم الكلاعي وابن الأثير.[3]

(فأدب الكتاب) للصولي يعد من نفائس مكتبتنا العربية لما يحويه من إشارات ثمينة فقد تحدث في هذا الكتاب عن بعض «العتبات المهمة مثل لفظة (أما بعد) فهي تأتي دائما بعد الكلام الذي يبدأ به للانتقال إلى الأخبار عما سبق من الكلام نحو البسملة والحمد لله».[4]

كذلك عتبة تصدير الكتاب وما يقع فيها وكذا العنوان والتاريخ والحواشي إلا أن الصولي على الرغم من أنه تنبه إلى تلك العتبات إلا أنه لم يتناول ما نحن بصدده الآن من شعرية تلك العتبات أو وظيفتها وما ترمي إليه، وما يتبين هنا أنه تناولها من باب توجيه اهتمام الكتاب إليها وأهميتها ليس إلا.

---

(1) عبد الرزاق بلال:مدخل الى عتبات النص، ص 28.

(2) عمرو بن بحر، الجاحظ: الحيوان، ج1،،ط5، بيروت، لبنان، (د.ت)، دار الفكر للنشر والتوزيع،،ص98.

(3) جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟

(4) عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص33

أما الكلاعي فقد تناول العتبات في كتابه (أحكام صنعة الكلام)، فأدرج مجموعة من المصطلحات النقدية، التي تعتبر أساسا لكثير من الدراسات النقدية والبلاغية، مهد لنظرية التلقي وتناول الخط وجماله على اعتبار أن الكتابة آنذاك تعتمد على المخطوطات، كما تناول كذلك الحديث عن العنوان والاستفتاح وصدور الرسالات، ووجد أن العنوان يختلف باختلاف الزمان والمكان، فكانوا فيما مضى لا يزيدون عن قولهم من فلان، فهم يسمون الأشياء بمسمياتها، مرتبطا بالمراسلات بين الكتاب وبعضهم أو بين الخلفاء.[1]

ويؤكد على ذلك بقوله: «ويحتمل أن يسمى عنوان الكتاب، عنوان لوجهين أحدهما يدل على غرض الكتاب ممن والى من هو».[2]

وبالتالي فان دراسة العنوان في بداياته كانت بسيطة، ثم أخذ في تجاوز البساطة إلى التركيب، وذلك لتطور الحياة الفكرية والاجتماعية واتساع تضيف الفنون والآداب .

ومما تم توضيحه بما جاء به الكلاعي نجد أنه وضع درسا لدراسة عتبات النصوص ومهد لها كما فعل أبو بكر الصولي.

واحتفى كذلك ضياء الدين ابن الأثير بعتبات الكتابة في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، فيقول: في صناعة الكتابة «اعلم أن للكتابة شروط وأركانا وهو بذلك يدرب الكاتب على عتبات النصوص سواء كان في الشعر أو في النثر»،[3] كما أنه اهتم بالمقدمة واعتبر أنها مقصد الكتاب.

وبذلك فقد احتفى النقد البلاغي العربي القديم بعتبات النصوص التي هي مداخل الأعمال الأدبية، وقد أراد الباحث من ذكر هذه النماذج للفكر النقدي البلاغي القديم إثبات

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص34.

[2] أبو القاسم محمد بن الكلاعي الاشبيلي: أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، ط2، بيروت، لبنان 1985م، عالم الكتب .ص61.

[3] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص35.

أن العرب الأقدمين قد حفلت نصوصهم بالعتبات قبل أن يتطرق إليها الوقت الحاضر أو يفكر فيها الغرب فهذه العتبات تعد إضاءات للنص تسعى من أجل مقاربته مقاربة دقيقة.[1]

ومن الملاحظ هنا أن كتب النقد العربي القديم فقد جاءت بإشارات مهمة في هذا المجال (مجال العتبات) ولكن على الرغم من أهميتها لم تتمكن من تشكيل جهاز نظري واضح يؤسس لهذه المفاهيم بمقولات صارمة وواضحة المعالم، وأن ما ورد في مؤلفاتنا العربية عن العتبات النصية لم تكن بالمفهوم الحداثي من حيث التنظيم والتخطيط المنهجي هذا ما دفعنا إلى اكتشاف مفهومها عند نقادنا العرب المحدثين في ضوء استفادتهم بطبيعة الحال من الإسهامات الغربية أولا تأصيلا وطاقات إبداعية .

ب. المحدثين:

إن للمصطلح الفرنسي (*Paratexte*) ترجمات عديدة يمكن الكشف عنها في كتب ومقالات النقاد والباحثين المعاصرين منها (عتبات النص، المناص، المحط النصي، النص الموازي) وكلها أسماء عديدة تنتمي إلى حقل معرفي، واحد يعنى بخطابات العتبات أي ما يحيط بالنص ويسيجه.

1.فالعتبات النصية عند محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث بنيته وإبدالاته) عبارة عن عتبات ترتبط بعلاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة وغير مباشرة ويقصد بها: «العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلالية، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل للنص كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته».[2]

وقد أثبت محمد بنيس أن الشعرية اليونانية الأرسطية، والشعرية العربية لم تهتما بقراءة ما تحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، فقد قادته عملية الملاحظة والاستقراء إلى العثور فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص36.

[2] مجمد ينيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، ص76.

خصوصا، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر، كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة .[1]

2.**سعد يقطين**: يعرفها بأنها: «تلك البنية النصية التي تشترك وبنية نص أصلي في مقام وسياق معينين، وتجاورهما محافظة على بنية كاملة ومستقلة، وهذه البنية تكون نصا أو شعرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه».[2]

ونلاحظ هنا انه ربط بين النص والمناص باعتباره علامة نصية تندرج في المتن لا تقل أهميتها عنه .

وترجم سعد يقطين المناص بالمناصصات في كتابه (القراءة والتجربة) وهي عنده: «تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد، وتبدو لنا هذه المناصصات خارجية ويمكن أنها داخلية غالبا».

3.**أحمد المنادي**: وقد اعتبرها في مقال نشر لها في مجلة "علامات" أن العتبات قنطرة لدخول عالم النص، ومن ثم كثرة المرادفات لكلمة واحدة تدل على زخم نقدي جديد يسعى من أجل خدمة العتبات، فالقنطرة للولوج وكذا الدخول، وهي في الآن ذاته مفاتيح العمل.

ومن هنا فإن أهمية هذه العناصر تكمن في ان استيعابها وتحليلها يمثل القنطرة الأساس لولوج عالم النص أو المؤلف، فهي مفاتيح النصوص وبذلك: «تشكل نظاما إشاريا ومعرفيا، لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفره أو يحيط به، بل إنه يؤدي دورا مهما في نوعية القراءة وتوجيهها، إن الاهتمام بهذا النوع المعرفي ليس غريبا على ميدان الدراسات الأدبية بل إنه يشكل مبحثا أساسيا في مجال تحقيق النصوص ونشرها، إذ

---

[1] جميل حمداوي: لماذا النص الموازي ؟ *http ://w.w.w.arabic.nadwah..com* .

[2] محمد إسماعيل حسونة: (مقال) (النص الموازي وعالم النص)، مجلة جامعة الأقصى، ع2، مج19، 26 يونيو 2015م، ص1-2.

المحقق ملزم بالعناية الشاملة بالنص، بداء من اسم صاحبه وانتهاء بصنع الفهارس ووضع الاستدراكات والتذييلات وما إلى ذلك ».[1]

4.**أسامة الملا**: بعد إشارته لمجهودات جيرار جنيت في هذا المجال، «أن العتبات النصية تعد نوعا من التنظير النصي أو النصية المرادفة فهي بمثابة العتبات والمداخل التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به، من التذييل والكلمات التي تظهر على الغلاف كما تدخل كذلك نصوص الهوامش والتعليقات والصور وطريقة إخراج العمل الأدبي».[2]

كما أنه استخدم مصطلح الكوى «وهي جمع للكوة والكوة في المعاجم الخرق في الجدار فهو يبحث عن معنى جديد لتحمله لفظة العتبات عبر مستويين: أولهما المستوى البصري: والذي تناول فيه الغلاف والألوان واللوحات، وثانيهما المستوى اللغوي: الذي تناول فيه المؤلف، العنوان، الاستهلال»[3] وما أضافه أسامة الملا هنا مثل الكوى حين تبرز لمن أراد البحث عن شيء داخل النص.

5.**محمد الهادي المطوي**: ويترجمها الباحث التونسي (*la para textualité*) بالموازية النصية أو الموازي النصي، بعكس محمد بنيس، وهذه الترجمة قاموسية حرفية و(*para*) ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معا، وذلك حتى يشمل المصطلح الصنفين السابقين من الموازي النصي (أي النص المحيط الداخلي والنص الفوقي الخارجي) وفيهما ما لا يجاور المتن في نفس الأثر كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره.[4]

6.**لطيف زيتوني**: وقد استخدم «لوازم النص (*paratexte*) حيث يتكون الأثر الأدبي من نص هو عبارة عن متتالية ذات معنى، وهذا النص لا يظهر عاريا بل ترافقه دائما

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص16.

[2] أسامة الملا: (من الأزق إلى الأزرق)، مجلة علامات، مج 29، السعودية، 1989م، ص[204-205].

[3] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص 42-43.

[4] ينظر: جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟.

مجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيطه وتعرفه وتسهل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القراء فلوازم النص هي ما تجعل النص كتابا بنظر الجمهور»[1] فهو إذن يردد ما جاء به جيرار جنيت إلا أنه تناول جزئية من الأهمية بمكان، وهي أن هذه اللوازم متغيرة بتغير العصر والنوع الأدبي وثقافة الكاتب، فهو بذلك يبرهن على أن ما كان في السابق، ذلك أن الكتابة في عصر ما قبل الطباعة كانت تعتمد على المخطوطات فقط، ولكن في العصر الحاضر وبعد الطباعة، أصبح هناك الغلاف وبأشكاله المختلفة فهو نفسه كان سببا لقراءة العمل بحكم أنه عتبة مهمة من عتباته، فضلا عن العنوان ودار النشر وغيرها من العتبات.[2]

أما النص الموازي عند نبيل منصر «يشمل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول ... فالنص الموازي بهذا المعنى يشمل سياجا أو أفقا يوجه به القراءة ويحد من جموح التأويل من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة».[3]

وكذلك يردد جميل حمداوي ما ذكره جنيت حول أن النص المحيط يتضمن فضاء النص من عنوانه ومقدمه وعناوين فرعية داخلية للفصول وخارجية،[4] وقد أكد أن «دراسة العتبات السيمولوجية والنص الموازي حديث العهد، حيث لم تهتم الشعرية اليونانية ولا العربية في حقليها الفلسفي والأدبي بدراسة ما يحيط بالنص من تقديمات

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، قاموس: عربي، إنجليزي، فرنسي، ط1، بيروت- لبنان، 2002م، ص139-140.

[2] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، ص 38-39.

[3] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، المغرب، 2007م، دار توبقال للنشر والتوزيع، ص21.

[4] جميل حمداوي: (السيموطيقا والعنونة)، مجلة الفكر، مج 29، ع3، الكويت، يناير 1997م، (ص 79-112).

الدواوين وتصنيفها، ودراسة مواقع النصوص فيها، وتحديد العناوين وتحليلها بكل تفصيل وتدقيق».[1]

وما يمكن تفسيره هنا أن الدراسات النقدية القديمة كانت قد تطرقت إلى ذكر البدايات وغيرها من عتبات دون إدراك لاشتغالها النقدي.

وتناولت باسمة درمش عتبات النص «بأنها مفاتيح للعمل الأدبي وأنها بوابات للنص الأساسي، ومنه فإن النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب ،في بحثه عن التماهي التام مع نصه.

وهذه العتبات هي التي ستقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة هي في مسالك النص وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه».[2]

ويثبت عبد الحق بلعابد أن العتبات النصية أو المناص: «النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص، ولكن نص يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله».[3]

كما أن هناك دراسات عدة أخذت على عاتقها البحث في هذا الموضوع مثل عبد الرزاق بلال في كتابه (مدخل إلى عتبات النص) وكذلك نجد عبد الفتاح الحجميري في كتابه (عتبات النص البنية والدلالة) وعبد الحق بلعابد في كتابه (عتبات).

وكانت هذه بعض مفاهيم العتبات النصية، عند نقادنا العرب المحدثين والتي لا شك أن صورتها الغربية تعتبر المرجع الأساسي والمحوري.

وهذا يعني أن للعتبات النصية حضورا فاعلا ينطوي على عناية بتلاقي المعرفة والثقافة في الفكر الواحد المتنوع.

---

[1] جميل حمداوي: (السيموطيقا والعنونة)، ص109.

[2] باسمة درمش: عتبات النص، ص 39-40.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص28.

الفصل الثاني

أقسام العتبات النصية (النص المحيط)

تمهيد

1. اسم المؤلف
2. العنوان
3. الإهداء
4. التصدير
5. المقدمة
6. الهوامش

تمهيد

يعد النص المحيط قسم من أقسام العتبات النصية، فهو «يشمل كل ما يدور في فلك النص من مصاحبات، اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال... أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة، الغلاف، كلمة الناشر»[1] إنه ببساطة مجموعة البيانات المحيطة بالمتن ويسميها جيرار جنيت «المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط، التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر».[2]

وهو يأخذ عند جنيت إحدى عشر فصلا في كتابه (عتبات)، كما أنه له دور كبير في مساعدة المتلقي على الولوج الصحيح في عالم العمل الأدبي وتوجيه قراءته وتحديد مسارات خطوطها الكبرى «لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية وبدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه»،[3] وبالإضافة إلى دورها في تحديد هوية النص والإشارة إلى مضمونه.

وهو بدوره يتفرع إلى قسمين رئيسيين هما:

أ. **النص المحيط النشري** (*pari texte editonial*): وهو الذي تسند فيه المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، ويضم تحته كل من (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة...)،[4] وقد عرفت تطورا مع تقدم الطباعة والكتابة الرقمية.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

[3] مصطفى سلوي: عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، ط1، المغرب بوجدة، 2003م، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص 15.

[4] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص49.

ب. **النص المحيط التأليفي** (*pari texte auctorail*): هو كل الارتباطات التي تدور في فلك النص، وتعود مسؤوليتها للكاتب، والذي يضم تحته كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد ...).[1]

وقد تطرقنا في هذا الفصل إلى دراسة قسم النص المحيط، وبالتحديد النصوص المحيطة التأليفية على الشكل التالي: اسم المؤلف، العنوان الإهداء، التصدير، المقدمة، الهوامش، محاولين استخراج ما تؤديه هذه النصوص من وظائف.

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

1. **اسم المؤلف** (*le nom d'auteur*):

يندرج اسم المؤلف كعتبة ضمن ملحقات النص الموازي، ويعد من عتباته المحيطة فالمؤلف منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي، ومن ثم فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية البيوغرافية، والاجتماعية والتاريخية والنفسية شعوريا وكذلك لا شعوريا.

وتعتبر كذلك «عتبة المؤلف من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب ومن أهم الخطابات التقبلية التي تحاور أفق انتظار القارئ فتشد انتباهه ومن ثم تجذبه إلى استطلاع مضمون النص، وتذوق بناه الجمالية»،[1] يعني التعمق في مضمون النص ،كما أنه من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري، ومن ثم فاسم المؤلف، يزكي شرعية النص إذا صح التعبير، فالنص الذي لا يعلن عن اسم صاحبه أو مؤلفه، فإنه لا يساعد القارئ أو المتلقي على الإقبال عليه، لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيسي في استقطاب أذهان القراء واستغوائهم وجدانيا.

ومن ثم فاسم الكاتب يؤدي وظيفة تعيينية إشهارية تكمن في نسبة العمل، أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت، معروفا بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، ويدل على حضوره المكثف في الساحة الثقافية والمحلية والوطنية والدولية.

ومن هنا فاسم المؤلف علامة ذات دال ومدلول إذ تعرف الأشياء وتكسب وجودها من خلال مسمياتها: «فالأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء بل هي الأشياء ذاتها».[2]

ويمكن لاسم المؤلف أن يأخذ ثلاثة أشكال، يشترط بها حسب ما ذكره جيرار جنيت ما يلي:

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

---

[1] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ط1، 2014م، شبكة الألوكة، ص17.

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

2.أما إذا دل على اسم غير حقيقي كاسم فني أو للشهرة،فنكون أما ما يعرف بالاسم المستعار.

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

تطرق العديد من الباحثين إلى الحديث عن اسم المؤلف نظرا لأهميته في توجيه الدلالة النصية.

حيث يعتبر من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، فهو يمهد للقارئ تعامله مع النص، فنجد هناك بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلفيها وليس إلى أدبيتها، وللاسم دلالته فهو يعكس سيرته ويخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا النص كفضول لمعرفة مكنونات الشخصية ودواخلها.

ومن هنا قبل أن نتساءل مع جيرار جنيت عن اسم المؤلف نتساءل مع ميشال فوكو (*michel fokou*)* ما المؤلف؟.

فلقد طرح لنا سؤالا مهما حول المؤلف، إذ لا يمكن الإجابة عليه قبل أن نتساءل: «لماذا جعل فوكو هذا السؤال موضوعا لتأمله الفلسفي المختلف؟ فهو لم يتساءل كغيره عن مفاهيم أخرى كمفهوم الأدب أو الجنس الأدبي، أو غيرها من المفاهيم التي شغلت فلاسفة آخرين».[2]

وبمعنى آخر، ما هي الدوافع التي جعلت ميشال فوكو يطرح سؤال المؤلف؟

إن السر في هذا كله يتمثل فيما صاغه فوكو في أن: «فكرة المؤلف تشكل اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب، وفي تاريخ الفلسفة أيضا وتاريخ

---

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

* ميشال فوكو: فيلسوف فرنسي، ولد سنة 1926م، يعد من أعلام البنيوية في ميدان الفلسفة ولاسيما الأصولية، ومن أبرز مؤلفاته: (الأسماء والمسميات)، ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ط2، طرابلس، (دت)، الدار العربية للكتاب، ص251.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص 35.

العلوم»،[1] وهذا يعني أن لكل مؤلف فكره الذي ينفرد به ويتميز به عن غيره، حيث أنه فبمجرد ذكر اسم المؤلف أو رؤية اسمه على العمل، يدل على أفكاره وتوجهاته، وهذا يمكن المتلقي أن يأخذ فكرة عامة عن طبيعة العمل أو طبيعة الأسلوب قبل الولوج في دواخل النص.

وانطلاقا من هذا تتضح أهمية اسم المؤلف كنص مواز حيث يرى جيرار جنيت أن: «الاهتمام باسم المؤلف ينحدر من عمق إنثروبولوجي بعيد يتصل بحاجة المجتمعات الدينية الغربية إلى معاقبة الخطابات الانتهاكية التي تخترق قطب المقدس الشرعي،وعليه فإن الحاجة إلى تقييم مثل هذه الخطابات، هي التي حملت مؤسسة الأدب فيما بعد على الاهتمام بالمؤلف كطرف مسؤول عن نظام خطابه وقيمه»،[2] ومما تقدم ذكره تظهر الأهمية البالغة لاسم المؤلف كعتبة من العتبات النصية باعتباره شهادة أصلية للنص، إذ به تتحقق هوية الكتاب، النص لصاحبه، فبمجرد معرفة اسم المؤلف تزول عتمة النصوص وتصبح واضحة أما قارئها.

وهذه الحالة نعني بها الاسم الحقيقي للكاتب، وتتحقق عندما يوقع المؤلف بالاسم الحقيقي في عمله الإبداعي، كما أنه هذه الإشارات الدلالية التي يمتلكها الاسم، وإن كانت تختلف من متلق إلى متلق آخر –ولو بقدر- إلاّ أنها عتبة نصية شديدة الأهمية لارتباطها الوثيق بالعنوان من جهة وبأفكار النص وتوجهاته من جهة أخرى.

وهذا ما نجده عند الكاتب والروائي سهيل إدريس في روايته (الحي اللاتيني)، فقد وقعها باسمه الحقيقي، وفي أعلى الصفحة في الصدارة على اليسار، دون أي إضافة أو إشارة أو ترميز، حيث ظهر اسمه بخط أصغر من العنوان، كتب بلون أبيض يدل على الصفاء والتفاؤل والأمل على واجهة غلاف أحمر، ولكن تقدم عليه في الكتابة، وفي هذه

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

التقدمة استدعاء ما في كتابه، أو ربما يكون لغرض السيطرة والإعلاء من شأنه، أو ربما قصد الهيمنة التامة على عالم الرواية، أو من جهة أخرى فإن روايته تعد من الروايات الحضارية التي تعد مقارنة حضارية بين الشرق والغرب، وهي كذلك سيرة ذاتية للمؤلف الدكتور سهيل إدريس لتطابق أحداث الرواية مع سيرته من الناحية العلمية والاجتماعية والهوية الثقافية والأدبية أو يريد أن يبرز حضوره الثري في الساحة الأدبية حتى يستقطب نخبة من الجمهور القارئ، ثم يتكرر اسم المؤلف في الصفحة الموالية بعد الغلاف وهذا دلالة على سلطته العالية في النص.

وقد ذكر جيرا جنيت ثلاث حالات أساسية لاسم المؤلف:

1-1- **الاسم الشخصي**: (*onymat*): أو الاسم الحقيقي للمؤلف، تتحقق حالة الاسم الشخصي عندما يوقع المؤلف بالاسم الذي يحمله في سجل الحالة المدنية، وتعتبر هذه الحالة هي الأكثر تداولا وشيوعا،[1] ويستخدم هذه الطريقة الروائيون المشهورون، ومن هنا : «لا يكفي الاسم الشخصي أن يكون مجرد إعلان عن هوية، وإنما ليجعل الهوية ذاتها في خدمة الكتاب».[2]

وهذا ما تمثل في رواية (الحي اللاتيني) من خلال الطبعة اللبنانية الصادرة عن منشورات دار الآداب، بيروت، فقد وقعت بالاسم الحقيقي للروائي سهيل إدريس، دون استعارة اسم آخر معين، ولأن الرواية تعايش سيرته الذاتية.

وكذلك بما أن دار النشر المتكلفة بإخراج الرواية هو مؤسسها، لذلك كتب اسم سهيل إدريس –في نظرنا- في أعلى الكتاب.

ضف إلى ذلك أنه كان يريد من كتابة اسمه في الأعلى هو كسب ثقة ومحبة الجمهور وترسيخ اسمه على مستوى الساحة الفنية وإضفاء المصداقية والشفافية على

---

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

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 39.

عمله وتجنب الغموض، ويلاحظ هنا أن شخصية بطل الحي اللاتيني تعبر عن المؤلف الواقعي: الدكتور سهيل إدريس، مما يعطي لهذه الرواية بعدا أطوبيوغرافيا (سيرة ذاتية) لأن الكاتب يرسم الشخصية حسب قناعاته وأفكاره ومبادئه التي يؤمن بها، حتى تتبدى لنا شخصية مثالية.

1-2- **الاسم المستعار** (*pseud anymat*): على عكس الحالة الأولى فإن هذه الحالة تتحقق عندما يوقع المؤلف باسم لا يحمله في سجل الحالة المدنية، كأن يدل اسم الكاتب على اسم غير حقيقي، كاسم فني أو اسم للشهرة،[1] وسواء تعلق الأمر بالاسم الشخصي أو المستعار فإن المؤلف يسعى من أجل تحقيق الشهرة وهي التي تسمح له بتداولية واسعة بين أوساط القراء المتخصصين أو الجمهور العام، ذلك أنه: «كلما كان المؤلف مشهورا كلما لمع اسمه وكانت له جاذبية خاصة»،[2] أي أن شهرة المؤلف تجعل عمله الأدبي يكون في أعلى مراتبه.

ومن المتوقع أن يكون الكاتب مضطرا أو مرغما إما لأسباب سياسية أو اجتماعية للتوقيع باسم مستعار، ومن هنا على الرغم من أن الاسم المستعار يعد نصا موازيا بامتياز يساهم في فهم النصوص وإحالتها وتوجه المؤلف السياسي والاجتماعي حسب طبيعة اختياره لاسمه المستعار.

إلا أننا نجد بأن الروائي سهيل إدريس لم يسلك هذا الطريق، وفضل أن يخرج روايته باسمه الحقيقي الذي تحمله في سجل الحالة المدنية، وذلك أنه لم يأت بما يمنعها من الاختفاء وراء اسم مستعار.

---

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

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 39.

1-3- **الاسم الغفل** (*ononymay*): بمجرد أن نطق كلمة الغفل يتضح لنا معنى هذا المصطلح (الاسم الغفل) «فهو العمل الذي يفتقر إلى التوقيع لسبب من الأسباب سواء في علاقتها بسلمية القيم الثقافية داخل نسق ثقافي، أو في علاقتها بمجرد نقص المعلومات».[1]

كما أنه ذلك العمل الذي يطرح دون اسم مؤلف، إذا لم يدل على أي اسم،[2] فهو على الرغم من ذلك يحقق مبتغاه ويعتبر نص موازي غائب، فهو بغيابه هذا يثير الفضول والحيرة.

وإذا كان هذا العمل مستساغ في العصر الوسيط، إلا أنه في الزمن الحديث لم يعد يقبل إلا كلغز يحفز البحث في الكشف عن نسب النصوص.

ونستنتج مما سبق أن اسم المؤلف من العتبات النصية التي تساعد على فهم النصوص لأنه بمعرفة المؤلف تتحدد جوانب عدة تكون خفية في غيابه.

كما أنه سواء كان اسم المؤلف حقيقيا أو مستعارا أو حتى غفلا، إلا أنه لا يمكن إنكار دوره الكبير وفاعليته كعتبة نصية، رغم مروره بمراحل تاريخية تراوحت بين التمجيد والإدانة لكنه أخذ مكانته كنص موازي نظرا لما له من أهمية في الكشف عن نسب النصوص وسبر أغوارها وإضاءة النص وتوضيحه.

2. **العنوان** (***LE TITRE***):

يعد العنوان من أهم عناصر العتبات النصية وملحقاتها الداخلية، نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة النص الأدبي، ويمكن اعتباره هو عتبة النص الأولى التي يقف عندها القارئ إذ «من الجلي عن البيان أنه العتبة الأولى التي تواجه المتلقي في سيره إلى عالم

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 40.

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

النص الأساسي، فهو يعد أول إشارة وعلامة لغوية يتلقاها في التفاعل والتواصل معه »[1] أي أنه يأخذ بيد القارئ للدخول إلى المتن.

وهو كذلك من أهم المفاتيح لولوج النص الأدبي وكشف أغواره ومجاهله ودلالاته العميقة، أي أن العنوان اختزال لما في العنوان وتبسيط له فالإقدام على قراءة النص والانكباب عليه يأتي من إثارة العنوان، إذن العنوان لم يعد مجرد تسمية لكتاب بل أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي، وعتبة حقيقية تفضي إلى أعماق النص وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه، وقد تلعب دورا تمويهيا يجعل القارئ في حيرة من أمره وتقوده إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته، فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص وبينهما علاقة جدلية ومن هذا المنطلق فقد شبهه الدكتور محمد مفتاح بأنه «بمثابة الرأس للجسد»[2] فهو الأساس الذي تبنى عليه لأنه يختزل النص برمته ويقدم للقارئ كعنصر إثارة تدفع المتلقي لاقتحامه، ومنه فإن العنوان «أو عنصر يفتتح به النص لذلك يعد نقطة الانطلاقة الطبيعية للنص، فهو النواة التي يمكن أن يتولد منها الخطاب»،[3] كما يتميز بكثافة الدلالة فهو يحجب النص بواسطة اختزال يحجب ما هو غير ملخص أي المتن، وبدوره المتن يعمل على تفصيل هذا العنوان تماما كما نجد في رواية (الحي اللاتيني).

وبهذا فالعنوان علامة جوهرية فهو يشكل بصفة عامة مفاتيح ترشد إلى الأبواب التي يمكن الدخول منها إلى العالم الذي تعنون، وهذا يعني أنه علينا أن ندرك «ومنذ قراءة العنوان أننا نقف غلى باب عالم تتداخل فيه الأشياء وتلتف مكوناتها بعضها ببعض»[4] إذ

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن براهمي: (عتبات النص في رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي دراسة تداولية)، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، ع1، يونيو 2013م، (30-45).

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دت، المركز الثقافي العربي، ص72.

[3] عبد المجيد توسي: التحليل السيميائي في الخطاب الروائي البيانات الخطابية، التركيبة الدلالية، دط، الدار البيضاء، 2002م، شركة النشر والتوزيع المدارس، ص 110.

[4] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، بيروت، لبنان، 1990م، دار الفارابي، ص 189.

أنه الحاضر الأول على صفحة الغلاف فيكون العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، فيكون نصا محيطا يوازي النص الرئيسي ويعرفه.

كما أن العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل عليه فهو «علامة الكتاب وعناصره المكونة فالعنوان رسالة سننية في حالة تسويق ينتج عنه التقاء ملفوظ أدبي بملفوظ إشهاري، وفيه تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم /يحكي الأثر الأدبي في عباراته الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية»[1] ويعتبر إعلان عن القصد الذي ظهر إما واصفا أو كاشفا أو حاجبا لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة.

ومما يتضح لنا أن العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده وتغري القارئ بقراءته ومن هنا « فالعنوان هو تلك العلامة اللغوية التي تتقدم النص وتعلوه ويجد فيها القارئ ما يدعوه للقراءة والتأمل، ويطرح من خلالها على نفسه أسئلة تتعلق بما هو آت والمبني على ترسبات الماضي ويضع لنفسه أفقا للتوقع»[2] فالعنوان إذن مظهر من مظاهر البوح والإفشاء والإعلان، كما يحمل دلالة التصريح والبوح بكل ما في النص إذن هو علامة تكشف عن باطن النص.

وخلاصة القول أن العنوان يساعد على تحليل النصوص وتفكيكها، كما أنه يقوم بدور عملية التدشين للنص، أي أنه تعريف أولي بمضمونه يستفز القارئ ويستقطبه، ومما يجدر الإشارة إليه أنه ليس كل العناوين الروائية دائما تدل على مضمون الرواية بطريقة مباشرة مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية عن العلاقة بين العنوان والنص ويبحث عن المرامي والمقاصد.

---

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا التواصل الأدبي، دط، مصر، 1986م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص20.

[2] أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، ط2، عمان، 2007م، عالم الكتب، ص40.

وتماشيا مع ما سبق فإن قيمة العنوان في علاقته بالنص غير المستكشف، شبيه بقيمة الكلمة فيما تريد تعيينه: «فهو علامة نصية تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر (النص) وتخلق جوا من الألفة يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص والتسلل إلى ردهاته الداخلية»،[1] أي أنه يشير إلى محتوى النص، ولكن في بعض الحالات يعطي إشارة فقط للمضمون حتى يترك القارئ يقرأ النص ويكشف دلالاته.

أما الأمكنة التي يتموضع فيها العنوان حسب النظام الحالي للطباعة والنشر، في أربعة أماكن: فإما أن يكون في مقدمة الغلاف، أي الصفحة الأولى للغلاف أو على ظهر الغلاف أو في صفحة العنوان، أو صفحة العنوان المختصر أو في الصفحة المزيفة للعنوان، وقد نجد العنوان يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف.

وفي نظرة على واجهة غلاف رواية (الحي اللاتيني) رأينا أن العنوان قد أخذ مكان طباعي هام على الوجه الأمامي للغلاف، فوق اللوحة التشكيلية مباشرة، مهيمنا بشكل بارز خطا وكتابة وتلوينا، فقد كتب في الأعلى على اليسار في الزاوية، كتب بخط سميك أكبر من اسم المؤلف، وبلون برتقالي يرمز إلى الطاقة، وكان يوحي العنوان إلى المكان الذي جرت به الأحداث، كما أنه وضع في أعلى الصفحة على اليسار ليدل على أهميته وليلفت الانتباه وعلى واجهة غلاف حمراء ترمز إلى الحب والعاطفة، مرفوقا بصورة مصاحبة تأتي أسفله فهي تتكون من عمارات شاهقة وعريقة ورجل وامرأة يجلسان في مقهى يتبادلان أطراف الحديث وأمامهما فنجان من الشاي وجريدة، وهذه الصورة التشكيلية تحمل تأويلات محددة لتوجيهات الرسالة اللغوية العنوان، كما نلاحظ بأن العنوان تكرر في الصفحة الموالية بعد الغلاف في أسفل الصفحة، وفي الصفحة الثالثة كذلك، وهذا

[1] عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، ط1، سوريا، دمشق، 2011م، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ص 15.

إن دل على شيء دل على أهمية العنوان، فإن هذه المواقع الأربعة تجعل من العنوان دالا أكبر ضمن الجهاز العنواني الذي يحرص الناشر عموما على احترام نظامه، حيث لا نصادف خروجا عنه إلا في بعض الطبعات الشعبية والتي لا تتعامل مع نظام إخراج الكتب.

2-1- **أنواع العنوان**: حاول جيرار جنيت الاستفادة من دراسات ليوهوك في التمييز بين نوعين من العنوان، نميز بين:

2-1-1- «عناوين تيماتية (*Thematique*): وهي التي تحيل مباشرة على مضمون النص.

2-1-2- عناوين خطابية (*Rhematique*): وهي العناوين التي تدل على شكل النص أو جنسه الأدبي».[1]

كما أنه يتمظهر لنا العنوان في عدة أنواع كذلك:

العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأصلي، ويعتبر بحق «كبطاقة تعريفية تمنح النص هوية دالة».[2]

العنوان الفرعي: يأتي بعد العنوان الرئيسي ويعمل على تكملة المعنى،[3] كما أنه توجد بعض العناوين الداخلية التي تحيل على الداخل، تعمل على الوشاية بمكنون العنوان الرئيسي بفضل ما يجمل عبر العناوين الداخلية، وهناك موقع آخر للعنوان يكون بين الغلاف والصفحة الداخلية يطلق عليه العنوان المزيف.

وهذا ما لم نجده عند الروائي سهيل إدريس، فقد وضع لروايته عنوان حقيقي أو أصلي فقط ولم يضطر لوضع عناوين فرعية فقد قسم روايته إلى ثلاث أقسام وتمهيد

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 55.

[2] عبد القادر رحيم: (العنوان في النص الابداعي أهميته وأنواعه)، مجلية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (2-3) جانفي، جوان 2008، (21/1).

[3] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 46.

وخاتمة، ومما لاشك فيه أن العنوان ومع اختلاف أنواعه يبقى مضمنا بعلامات سيميولوجية دالة تقدم لنا «معرفة كبرى لفهم انسجام النص وفهم ما غمض منه»[1] فالعنوان «هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه»،[2] ولهذا يخضع بناؤه وتركيبه إلى أبعاد تركيبية ودلالية ونحوية وسياقية.

ومن هنا سنحاول قراءة العنوان من الجانب التركيبي والنحوي:

عنوان رواية الحي اللاتيني من الجانب التركيبي هو عنوان كلاسيكي، كما أنه جاء مركب كلمتين: الحي/ اللاتيني، وقد جاءت الكلمة الأولى معرفة بال للدلالة على شيء معهود ذهنيا، وانضافت إليه الصفة (اللاتيني) والتي جاءت كذلك معرفة، وقد أضافت إليه (الحي) مقومات جديدة أسهمت في تقييده وتمييزه على نحو لا يبعث على الغموض والالتباس.

والحي اللاتيني هو محور الرواية كلها، ومتصدر عنوانها والحي في اللغة مأخوذ من الحياة بحركيتها وفاعليتها، وقد أخذ هنا الحي أبعاد مختلفة، وذلك حسب علاقة كل شخصية به، فبالنسبة للبطل كان هذا الحي يمثل له المستقبل والحلم الذي صار حقيقة بعد إقامته فيه «سيكون في الحي اللاتيني سيحقق الحلم المستحيل بعد ردح قصير، ستبدأ الحياة التي ما انفك يعيشها في الخيال»،[3] بمعنى أن هذا الحي كان البداية لحياة جديدة يسعى البطل فيها إلى البحث عن الذات، في محاولة لخلق انسجام وتآلف والمكان الجديد وهو يمثل الأصالة واللاتيني جاءت تدل على الغرب أي الميت غير الأصالة، فنجد هنا تناقض وصراع بين الأصالة وغير الأصالة أي الغرب والشرق في وجدان إنسان عربي، والحي اللاتيني هو حي طلابي تقليدي غني بالمآثر التاريخية، متميز بطابعه العمراني الأصيل توجد فيه المؤسسات التعليمية الفرنسية العريقة والمعاهد الفرنسية.

---

[1] محمد مفتاح: دينامية النص، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ط14، بيروت، لبنان، 2006م، دار الآداب المدارس، ص9.

ومن هنا بعدما تحقق حلم البطل بزيارة الحي اللاتيني، إلا أنه تفاجئ بعد وصوله بالصورة التي رسمها في مخيلته لهذا الحي «أنحن حقا في الحي اللاتيني؟ أي فرق إذن؟ حين يذكر أمامه اسم الحي اللاتيني كانت تنفر مخيلته إلى حي من أحياء بيروت القديمة تقوم فيه بيوت متواضعة أغلب الظن أنها من الخشب مادام سكانها طلابا فقراء قدموا إلى العاصمة الفرنسية من مختلف أنحاء الدنيا لطلب العلم والمعرفة»[1] فقد سبب له صدمة لما كان يتوقعه والصورة الماثلة أمامه حول الاختلاف الشاسع بين الشرق والغرب.

أما نحويا فنجده جاء جملة اسمية وصفية خبرها المتن الروائي ككل، أي أن العنوان جاء مبتدأ خبره النص الروائي، وقد كان عنوان الحي اللاتيني يشير إلى المكان الذي جرت فيه الأحداث الرئيسية في الرواية.

كما أنه يتكون من وحدتين معجميتين تجمع بينهما علاقة الإضافة، فانضافت الصفة اللاتيني إلى الحي وأسهمت في تمييزه بعيدا عن الغموض، وفي دراسة أجريناها على الجانب الدلالي للعنوان وجدنا، العنوان دل على أهمية المكان بالنسبة للرواية بتصدره لعنوانها، وهو يرتبط أصلا بمكان معروف متداول، إذ لم أقل صبغته عالمية من ثم فالقصد إحدى الدول الأوروبية (فرنسا)، كما أنه ليس إطار مكاني تجري فيه الأحداث فحسب، بل لهذا المكان شخصية قائمة بذاته، فهو مكان واقعي أعاد سهيل إدريس توظيفه فنيا، والحي اللاتيني هو حي الطلبة الذين يأتون إلى فرنسا من كل أصقاع العالم لطلب العلم ومتابعة الدراسات العليا الجامعية، قصد تحضير شهادة الدكتوراه في جامعة السوربون بباريس، وكان هذا المكان ملتقى لمختلف المظاهر السياسية والاجتماعية التي كانت تشغل الشباب بعد الحرب العالمية الثانية، كما أنه كذلك يدل على انه مكان لمختلف العلاقات الحميمية والعاطفية، فهو كان ينعت بحي العشاق يرتادونه من كل ناحية للترويح عن النفس والاستمتاع بالحياة وبمرافقه المتنوعة، فالعنوان إذن يحكي عن التجارب التي

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 9.

خاضها بطل الرواية في ذلك المكان الذي يحمل حكاية فتى لبناني في الخامسة والعشرين من عمره، انتقل إلى باريس لتحضير شهادة الدكتوراه في جامعة السوربون بفضل المنحة الدراسية التي تحصل عليها من وزارة المعارف اللبنانية، وكان هذا الهدف ظاهريا، ولكن في حقيقة الأمر كان يسعى إلى البحث عن الذات ووضع حد لحياته الماضية «فهو يريد أن ينسى حداثته وأصحابه وبضع فتيات عبرن حياته بغموض، ليبدأ من أول الطريق إنسانا جديدا يستلهم الحياة شخصية جديدة».[1]

ومن زاوية أخرى نجد بأن رواية (الحي اللاتيني) من الروايات الحضارية التي تعقد مقارنة حضارية بين الشرق بعاداته وتقاليده وديانته ومعطياته الروحية، وبين الغرب بمعطياته المادية والعلمية والتكنولوجية، كما يمكن اعتبارها سيرة ذاتية للكاتب سهيل إدريس لتطابق أحداث الرواية مع سيرته من الناحية العلمية والاجتماعية والهوية الثقافية والأدبية كما أنها صيغت في إطار عاطفي، فالبطل كان يمثل نمطا شبه عام للمثقف الشرقي المغترب ومن خلال قراءة العنوان نجد بأن البطل في هذه الرواية، يعيش مصيرا وجوديا من خلال ثنائية الحرية والمسؤولية والتي استمدها من الوجوديين مثل جون بول سارتر.

وفي الدراسة السياقية التاريخية للعنوان يتبين أن رواية (الحي اللاتيني) تتكون من *268* صفحة مقسمة إلى ثلاثة أقسام وتمهيد وخاتمة على غرار المصنفات والدراسات الأدبية والفكرية، وهذا المعمار كان لا يستعمل بكثرة في الإبداع سواء كان شعرا أو نثرا أو قصة.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى تأثر الكاتب سهيل إدريس ببحوثه ودراسته الأدبية والنقدية والمترجمات التي كان ينجزها.

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 5.

ومن القراءة الداخلية نجد بأنه يتكون كل قسم من مجموعة من الفصول المرقمة دون أن يسميها فصولا، ربما أراد إثارة القارئ من خلال العنوان الرئيسي فقط.

فالتمهيد جاء في صفحتين عرض فيهما سهيل إدريس الانطلاقة الأولى لبطل الحي اللاتيني نحو باريس، بعد توديع أسرته له وهو في خضم البحر، يحاول نسيان ماضيه ويتطلع لمستقبله والولادة من جديد «فقد خيل إليه أنه تحرر من عبء كان يثقل نفسه لعله هو الماضي، ماضيه يسقط عن كاهله ويضيع في النسيان»،[1] وكان يشعر بالحماسة وهو يقبل على حياة جديدة وبسقوط المنديل في البحر يوازيه سقوط ماضيه عن كاهله.

أما القسم الأول: يتكون من اثني عشرة فصلا من الصفحة *5* إلى *104* من الرواية تمثلت أحداثه في وصول البطل إلى باريس وتسجيله لإخفاقات متتالية، إثر احتكاكه بالحياة الجديدة وكذلك فشله في العثور على المرأة والتي كانت دافعه الأساسي للسفر، ثم تعرفه على جانين مونترو معلقا عليها أمالا عريضة لإنقاذه من العزلة القاتلة ونسيان إخفاقاته التي تجرعها من خلال علاقاته بفتيات فرنسيات (ليليان ومرغريت).**القسم الثاني**: يتكون من إحدى عشر فصلا من الصفحة *105* إلى *188* من الرواية، وفيه توطدت العلاقة بين الطرفي (جانين والشخصية الرئيسية) إلى حد أصبح كل واحد منهما يعد نفسه جزء من الآخر، كانت جانين تلازم حبيبها في ارتياد المطاعم والمسارح وضفة نهر السين، ولما سمح لها بزيارة خالتها لقضاء عطلة الميلاد، شعر بثقل غيابها وبعزلة تحفه من كل جانب، ومع الأيام أثارت معه موضوع الزواج لمعرفة مصيرها، فهي تتخوف من أن يتخلى عنها في آخر المطاف، ولكن تحت الضغط الاجتماعي والثقافي لم يعمل إلا على مدارتها تجنبا لإثارة غيظها، لم تأت لتودعه في محطة ليون لكونها لا تحتمل أن ترى

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 5.

القطار يتحرك به نحو الشرق البعيد «لم تأت جانين إلى محطة ليون لتوديعه مساء غادر باريس»[1] لينتهي القسم الثاني بعودته إلى أسرته لقضاء عطلة الصيف.

القسم الثالث: يتكون من 11 فصلا من 109 إلى 262 من الرواية، لما عاد لمنزله شعر للوهلة الأولى أن غرفته أصبحت أكثر ضيقا مما كان يتوقعه، قضى خمسة أسابيع متنقلا بين بيروت وضواحيها، وبينما كان هو وأخته هدى يستجم في مصيف جبلي، تلقى مكالمة هاتفية من أمه بالرجوع بسرعة للمنزل، أطلعته على رسالة جانين التي تخبره فيها بحملها، وتطلب منه اتخاذ القرار الحاسم، فهي تنتظر منه مجرد إشارة «ولكنني أنتظر منك إشارة لأنني لا أملك وحدي أن أتخذ قرار ما، فماذا أفعل يا حبيبي؟ لماذا أنت بعيد عني كل هذا البعد»[2] لكنه تنصل من المسؤولية، وبمجرد أن تلقى رسالة من صديقه فؤاد يعاتبه على موقفه المتخاذل قرر العودة إلى باريس، ظل يبحث عن جانين لمدة طويلة اختفت بعد إجهاضها الجنين، ولما التقى بها من جديد في كهف برغولا في سان جيرمان وهي في حالة يرثى لها، طلب منها أن ترافقه إلى لبنان وصارحها بالزواج لكنها تختفي مرة ثانية، ليعود إلى وطنه بعدما حصل على شهادة الدكتوراه في الأدب في موضوع الشعر العربي الحديث بعدما أورثته المرأة الغربية جراحا لا يمكن أن تلتئم.

أما الخاتمة فقد جاءت في صفحتين تمثلت في استجابة البطل لصوت أمه وصديقه فؤاد بضرورة حمل القضايا الوطنية.

ويلاحظ هنا أن الكاتب قد أحسن في تقديم روايته لوجود تعادل كمي بين الأقسام وبشكل نسبي بين المباحث والفصول.

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 183.

[2] المصدر نفسه، ص 214.

وما يؤكد في النهاية على أن العنوان عند مقاربته كعتبة نصية، يكون هذا وفق جملة من المبادئ والمفاهيم، تسهل على المتلقي وتختصر له الطريق لفهم مقاصد النص الفنية انطلاقا من مقاربة العنوان بالمتن أو النص.

2-2- وظائف العنوان:

تعد وظائف العنوان من المباحث المعقدة للعتبات النصية، وهذا ما نلاحظه من خلال اختلاف هذه الوظائف من باحث لآخر، إذ يعتبر جيرار جنيت في كتابه (عتبات) من أهم من فصلوا في العنوان ووظائفه، بطريقة تسهل على الباحث تناولها، والوظائف هي من وجهة نظره كالآتي:

2-2-1- **الوظيفة التعيينية**: وهي الوظيفة التي تحدد اسم الكاتب وتحدد جنسه، وتقدمه إلى القراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من اللبس،[1] لأن العنوان هو اسم العمل كما أنها من أكثر الوظائف انتشارا وشيوعا، وتكاد تشترك فيها جميع العناوين، لذلك فهي أولى الوظائف فهي دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى، لأننا عندما نقوم بشراء كتاب أول ما نسأل عنه عنوانه وهذا ما نجده في رواية (الحي اللاتيني) حيث قام الروائي سهيل إدريس بتعيين اسم روايته ووضع لها اسم مكان (الحي اللاتيني) بباريس، والذي اختاره ليكون المنبر الذي يلج من خلاله إلى العالم الداخلي لعمله الروائي.

2-2-2- **الوظيفة الوصفية**: وهي الوظيفة التي يقول فيها العنوان شيئا عن النص، كما أنها الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، وهي نفسها الوظيفة (الموضوعية والخبرية) كما يسميها جنيت بالوظيفة الإيحائية،[2] وتكون لوصف النص بواسطة ملمح من ملامحه ومن بين المصطلحات المعبرة بأمانة وصدق عن روح هذه الوظيفة مصطلح (الوظيفة اللغوية الواصفة) والتي تعد العنوان في الدرجة الثانية، فليس هناك لغة واصفة

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 82.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

بدون لغة من الدرجة الأولى، بحيث يمكن للغة الثانية أن تعالجها اللغة الأولى وهو النص[1] وهذه الوظيفة اختارها سهيل إدريس في أن يقول بها نصه (الحي اللاتيني) لكنها تتسم بالإيجاز والاختصار والسبب أن الرواية تنبني على الأحداث ووظائف الشخصيات مما أثر على الوصف، فهو وصف المكون المكاني الذي تجري به الأحداث بحثا عن ذاته هناك ليتفاجئ بصورة المكان غير التي كان يرسمها في مخيلته، فهو وجد الاختلاف الشاسع بين هذا الحي وأحياء بيروت وبين الشخصيات وسماتها.

حيث وصف لنا الحي اللاتيني من حيث معماره: «شوارع فسيحة ليس في بلاده ولا في الشرق كله مثلها جمالا ونظافة وانتظاما، وأبنية فخمة مرتفعة كأحدث الأبنية الكبرى التي بدأت منذ حين تنتصب في الشوارع الرئيسية من عاصمة وطنه، ينبغي أن تكون هذه بلادا أسطورية العظمة، حتى يستحق الطلاب فيها حيا كالحي اللاتيني».[2]

ومن الشخصيات وصف لنا ليليان وكانت صديقة سامي الذي يقطن مع رفيقه عدنان في السكن الطلابي «ممشوقة القامة، سوداء العينين، دقيقة تقاسيم الوجه،وكان ثوبها الأسود الأنيق، مشقوق الصدر، وكان من الواضح أنها تجاوزت الثلاثين، غير أنها تحتفظ بنظارة ابنة العشرين»،[3] وكذلك وصف جانين مونترو.

2-2-3- **الوظيفة الإيحائية**: ترتبط هذه الوظيفة ارتباطا وثيقا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا، وإن لم يرد فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن

---

[1] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي (دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة)، دط، الجلفة الأوراس، دت، دار الأوراسية، ص 40.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 45.

قيمة إيحائية لهذا دمجها جنيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها لارتباكها الوظيفي.[1]

ونجد كذلك أن هذه الوظيفة تتصل بالمضمون «وتكون بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله لوصفه نصا أوليا يبشر 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 لنص قادم، ودلالة العنوان قد تكون إيحائية تحتاج إلى قارئ فطن لكي يفهم دلالاته ونسيجه الغامض، ومنه فالوظيفة الإيحائية هي التي يعبر من خلالها العنوان عن مدلولات النص وهذا ما طمح إليه صاحب الحي اللاتيني الروائي سهيل إدريس، حيث جاء عنوانه يحمل صبغة إيحائية فعنوان روايته يتميز بكثافة الدلالة، فهو يشير إلى الحيز المكاني الذي جرت به الأحداث والوقائع حيث أنه حاول أن يوحي ولو بالشيء القليل للمتلقي بمضمون النص.

2-2-4- **الوظيفة الإغرائية**: تعد من الوظائف الهامة للعنوان، فهي تعمل على جذب القارئ وتشويقه من أجل قراءة النص وتأويله، وتحفيز القارئ لشراء الكتاب، فهي تسمى كذلك الوظيفة الإشهارية، وهي وظيفة مشكوك في نجاعتها حسب جيرار جنيت، كما أنها وظيفة انفعالية تعمل على تحريض المتلقي وإيقاظ رغبة البحث والاكتشاف لديه، ولتحقيق هذه الوظيفة جاء التركيز على شكله الفني واقترانه بصفحة الغلاف متمثلا في الصور والرسومات.

ومن خلال هذه الوظائف نتوصل إلى تصوير جيرار جنيت الكامل لها، إذ ركز على كافة الأطراف المحيطة بالعنوان، وهذه الوظائف تشكل نموذجا مترابطا ومتكاملا فالوظيفة

---

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

[2] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، الأردن، 2001م، وزارة الثقافة، ص 57-58.

التعيينية تعطى اسم العنوان، والوظيفة الوصفية تعبر عنه وتصفه، والوظيفة الإغرائية توجه بدورها القراء إلى شراء هذا الكتاب ومعرفة محتواه.

3. الإهداء:

يعد الإهداء العتبة الثالثة من عتبات الولوج إلى النص، فهي «تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية»،[1] وكما انه يندرج ضمن النص الموازي المباشر، ولا يقل أهمية في دلالته عن اسم المؤلف والعنوان، لأنه يشكل عنصرا مساعدا لاقتحام النص «فهو أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»،[2] وهو كذلك «يعتبر بنوعيه الخاص والعام تقليدا محمودا متبعا في مجال التأليف والإبداع لما يحققه من وظائف متنوعة»،[3] أي أنه له دور مهم في العمل الأدبي، وقد كان الإهداء في أول ما بدأ يقدم لأصحاب السمو والأمراء ووظيفته في ذلك «إعلان الولاء إلى المهدى إليه»،[4] ولكنه لم يبق على هذه الصفة بل أخذ يتطور حتى وصل إلى إهداء الكتب بعد أن كان «الأدب لا يعتبر في تلك الأزمنة القديمة حرفة والكاتب لا يتمتع بحقوق التأليف»،[5] فإن الإهداء كان يمثل بشكل منتظم جزء من عائدات الكاتب.

ويحمل الإهداء شحنات من الدفء والحنان، وقد يعبر فيها الكاتب عن الشكر والعرفان والامتنان «فهو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا

---

[1] نعيمة سعدية: (إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار أنموذجا))، مجلة المخبر، ع5، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، محمد خيضر، ص (225-236).

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 47.

[3] سعد الأيوبي: (عتبات النص في ديوان "آدم الذي ..." للشاعرة حبيبة الصوفي)، مجلة علامات،ع 19، المغرب، 1 يناير 2013، ص (45-57).

[4] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 48.

[5] المرجع نفسه، ص 48

أو مجموعات (واقعية أو اعتباطية) وهذا الاحترام يكون في شكل مطبوع موجود أصلا في الكتاب وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة».[1]

فالإهداء عرفان بالجميل لشخص أو مؤسسة، لما قدمه هؤلاء للكاتب من عون مادي أو معنوي.

3-1- صيغ الإهداء:

ويأخذ الإهداء صيغتين عامتين:

3-1-1- صيغة خطاب عام رسمي مطبوع: «يتصل بطبعة الكتاب ذاتها»،[2] أي أن الإهداء يقدم مع المخطوط الأول للكتاب إلى دار النشر، ويطبع معه كجزء منه،ويكون المهدى إليه خاص أي أنه غير معروف للعامة، ومعروف فقط لدى صاحب الإهداء كأفراد العائلة أو الأصدقاء، وإما أن يكون لشخصية عامة معروفة لدى جمهور القراء وهو شخصية معنوية كالمؤسسات والمنظمات والرموز (كالحرية والسلم والعدالة...).

كما أن هذا الإهداء المطبوع ينجم عنه تملك رمزي للعمل برمته أو جزء من أجزائه أو لنص من نصوصه.[3]

3-1-2- صيغة خطاب ظرفي مخطوط: ويكون موقع بخط المؤلف في النسخة المهداة ويعتبر نص موازي ذا فائدة كبيرة، فهو يرتبط «بالمؤلف وعلاقته بالمهدى إليه».[4]

فإن إهداء العمل الأدبي هو الملصق الصادق أو الخاص بعلاقة ما على هذا النحو أو ذاك تربط بين المبدع أو بين بعض الأشخاص أو المجموعات.

---

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

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 48

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص48.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

وعليه فإن الإهداء تقليد ثقافي وفني، يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ،في علاقة وجدانية حميمة قوامها التواصل العلائقي البناء والهادف إنسانيا سواء كان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أو أدبيا.[1]

وهناك نوع آخر من الإهداء والذي يعرف بالإهداء الذاتي «وهو نوع نادر من الإهداء يعبر عن انحراف ولعب، ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب إلى نفسه تعبيرا عن الاستحقاق أو المجد أو السخرية».[2]

كما أن هناك حالات أخرى يغيب فيها الإهداء نهائيا، أي أن الكاتب يطرح عمله دون إهداء،سواء لشخص عام أو خاص أو حتى إهداء ذاتي، وهنا يرى جيرار جنيت: أن هذا الغياب «دال مثل درجة الصفر»،[3] أي أن هذا الغياب يكون بسبب أحد الأمرين «إما أن لا أحد يستحق هذا الكتاب، أو لا أحد يستحقه الكتاب».[4]

وحالة الغياب هذه جاءت عليها رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، حيث نجد أن الرواية صدرت دون إهداء لا خاص ولا عام ولا ذاتي، وهذه المسألة ترجع إلى الروائي وحده، يقرر أن يهدي عمله أو لا يهديه، والروائي هنا فضل عدم إهداء روايته لأسباب يبقى متحفظ بها لنفسه، أو ربما لأنه استحى بأن يواجه المجتمع العربي الشرقي، نظرا للموضوع الذي تناولته الرواية، فهو قدم إلى باريس في الظاهر للدراسة بصفتها عاصمة النور، ولكن الخفي هو انه بصفتها عاصمة المرأة، فهو يعلم بأن المجتمع العربي بعاداته وتقاليده ومبادئه التي يرتكز عليها وبحكم أنه مجتمع محافظ متمسك بالدين الإسلامي يرفض الانحلال الأخلاقي، عكس المجتمع الغربي المتحرر الذي ينادي به.

---

[1] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص 85.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 55.

[3] المرجع نفسه، ص 55.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

وكذلك تأثره بالفلسفة الوجودية أدى به إلى التخلي عن الدين الإسلامي (بخلعه للعمامة)، فهو أراد أن يثبت ذاته من خلال المرأة والتحرر، إلا أن هذا ولد حالة اصطدامية بالنسبة للمجتمع العربي المحافظ، وهذا ما جعله لا يوظف الإهداء لأنه خجل من مواجهة الذهنية العربية الشرقية.

وهكذا فإن الإهداء كعتبة نصية تستدعي سياقات مختلفة، ومستويات دلائلية عديدة تختلف من نص لآخر، ومن مؤلف إلى آخر ومن متلق إلى آخر، كما أنها ليست ضرورية ومهمة على خلاف اسم المؤلف والعنوان.

4. **التصدير**:

هو مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد بل إنه «استشهاد بامتياز»،[1] كما أنه يعد إحدى قوانين البناء النصي والثقافي، ولكن قبل الحديث عن التصدير بدلا من الوقوف عن مصطلح الاستشهاد، الذي يعرفه قاموس (*le petit robert*) في مادة استشهد بأنه: «فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما، لتوضيح قوله وتعزيزه»،[2] حيث يعتبر حركة ثقافية تقيم علاقة بين نصين يستعملها الكاتب من أجل توضيح نصه وفك الغموض الذي يحيط به.

ونستنتج من هذا أن الاستشهاد هو«ما تقوم اليد الثانية بكتابته وتدوينه بين مزدوجتين».[3] أي أنه الكلام الذي قيل سلفا فيأتي به المؤلف ليضمن نصه من مصادر أصلية، ويقوم بذلك تدعيما لفكرته، فيقيم بذلك الاستشهاد علاقة بين نصين (نص السارد والنص المستشهد به) كما تكمن وظيفة الاستشهاد بتحديد استعاري يجعل من الاستشهاد نوعا من الجراحة التجميلية، ومن المؤلف طبيب التجميل، والجراح والمعالج الذي يشد

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] المرجع نفسه، ص 56.

بدبوس قطعا مختارة للتزيين ويلحمها بجسد نصه، ومع الدقة في الانجاز تصبح الندبة (المزدوجتين) مجرد زخرف إضافي يدل على تماس قوي، وعلى دعوة حارة للتعارف.[1]

ومن المتفق عليه أن الاستشهاد لم يبق على هذه الصورة بل تطور مع تطور الكتاب الأدبي فأصبحت له صورة تعتبر أكثر حداثة، وأفضل حالات الاستشهاد وأرقاها التصدير فهي تستوقف القارئ، وتثير فضوله قبل الغوص في عالم المتن، وهي كذلك تثير العديد من المسائل المتعلقة بمكان ظهوره كونه عتبة قرائية، وإستراتيجية نصية مشحونة بالكثافة الدلالية، وسمي تصديرا لأنه يوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة من النصوص) لأجل توضيح بعض من جوانبه.

ومن هنا فالتصدير يكون في المكان القريب من النص بعد الإهداء، إن وجد وقبل التمهيد أحيانا، فالتصدير «هو الذي يتجاوز النص المفرد، ليستقر على رأس مجموعة من أعمال تداولية»،[2] ويتبين لنا هنا أن التصدير كعتبة نصية يساعد على إضاءة النص وكشف أغواره، لذلك قيل أن التصدير استشهاد بامتياز، فهو بهذا يستلزم بالضرورة تقريبا الانتظام في ملفوظ لغوي، غير أن هذا لا يمنع من وجود نتاجات غير لغوية (رسوم مثلا) تنهض بوظيفته»،[3] ويلاحظ هنا أن التصدير كمقدمة للنص يكتسي قيمة تداولية،كما انه للتصدير أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور.

4-1- **أنواع التصدير**: يمكن أن نميز في التصدير من حيث بنيته المكانية إلى نوعين كبيرين يختلفان من حيث الأهمية:

4-1-1- **التصدير الاستهلالي الأولي**: ويأتي «على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل»،[4] ولما كان هذا التصدير

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 58.

[3] المرجع نفسه، ص 58.

[4] المرجع نفسه، ص 58.

استهلاليا «فهو يساهم بتضافر مع عناصر أخرى من النص الموازي في توجيه أفق انتظار القارئ وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص»،[1] أي أنه يقوم بتنشيط أفق انتظار القارئ بربط علاقة هذا التصدير بالنص.

4-1-2- **التصدير الختامي/ النهائي**: وهو ذلك التصدير الذي يأتي في خاتمة العمل وموقعه هذا يسمح له بعقد علاقة أكثر تحررا في صلته بالقارئ، بحيث لا يساهم في توجيه أفق انتظاره إلا بمقدار ضئيل ما دام يأتيه بعد القراءة الفعلية للنص.

ولكن يبقى هناك تخوف من هذا التصدير أن يحدث سوء فهم القارئ للنص لاسيما إذا كان التصدير غريب عن النص، والتصدير عموما يتم إقراره في الطبعة الأولى الأصلية للكتاب ولكن لا يمنع من وجود حالات أخرى من التصديرات المتأخرة أو حتى المحذوفة سواء بقرار من المؤلف أو بمجرد إهمال من الناشر.[2]

4-2- **وظائف التصدير**:

إن التصدير لحظة صامتة، وحده التأويل من يخضعها للقراءة لينطق صمتها، لذا حدد لها جيرار جنيت أربعة وظائف هي:

4-2-1- **التعليق على العنوان**: وهي «وظيفة توضيحية»[3] حيث تقوم التصديرات بتفسير وتوضيح العنوان، ومن هنا فهي لا تبرز النص ولكن تبرز عنوانه.

4-2-2- **التعليق على النص**: وهي الوظيفة الأكثر نظامية، فهي تقوم بـــ «تدقيق دلالة النص وتوضيحها»،[4] ولا تتضح دلالته إلا عند القراءة الكاملة للنص.

4-2-3- **تصعيد حساسية القارئ**: ويقوم التصدير هنا بجلب انتباه القارئ وإثارة مشاعره وينبغي للتصدير أن يصعد الحساسية والانفعال لدى القارئ.

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 60

[4] المرجع نفسه، ص 60.

4-2-4- **الكفالة النصية**: يعتبر كل تصدير يحتل حيزا في فضاء النص، تسمح لمرسل التصدير بالنهوض بمهمة إنتاج النصوص، وغالبا ما لا ترتبط أهمية تصديرها بما يقوله،بل بهوية مؤلفه، وأثر الكفالة غير المباشرة التي يؤمنها حضوره في مقدمة النص كما أنه يقوم بإدراج بعض الشخصيات في الأعمال مما يزيد من علو مكانتها.[1]

ولكن على الرغم من أهمية التصدير كنص مواز في فك شفرات النص، إلا أن الروائي سهيل إدريس لم يوظفه ضمن روايته بكل أنواعه، وهذا الغياب أحدث إشكالية تأويلية بين المتلقي والفهم الدقيق للنص، كما أنه لربما عدم توظيف الروائي التصدير جاء بسبب كون الرواية تتدرج ضمن السيرة الذاتية.

5. **المقدمة**:

وهي إحدى عتبات النص التي تشد انتباهنا، كما أنها قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه «وهي كلمة مهد فيها الروائي للقارئ دخول عالم الرواية الساحر»،[2] وغالبا ما تكون المقدمة في بداية العمل الأدبي أي الذي يتصدر بها الكاتب، ومن هنا فقد وردت كلمة المقدمة متداخلة مع مصطلحات أخرى كالتمهيد والمدخل والتصدير والفاتحة والمطلع والاستهلال وغيرها من المصطلحات الأخرى، وهذا راجع إلى عدم وجود ما يفرق لنا بين هذه المصطلحات في المعاجم والقواميس اللغوية.

وإذا أردنا أن نعطي تعريفا لهذا المصطلح/ المقدمة فيمكننا القول «أنها قطعة تأتي في كل بداية تأليف لتعلن عن ألوانه، فهي عتبة من عتبات أخرى يستغلها المؤلف لتوجيه القارئ، انطلاقا من جملة من المكونات التي يجمعها جمعا واعيا، ويرسلها لتحقيق مقاصد عند المتلقي الذي بدوره يفهمها على أنها إضاءات لابد الإلمام بها قبل اقتحام المتن».[3]

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 61.

[2] نعيمة سعدية: (استراتيجية النص المصاحب)، ص (225-236).

[3] مصطفى سلوى: عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، ص 24.

وإذا فصلنا في هذا التعريف وجدناه قد فصل في ماهية المقدمة، وكذا أهميتها التي لا يمكن تجاوزها بسهولة.

تعد المقدمة إستراتيجية تمثيل وتمثل للنص المتن حيث أنها«عالم مصغر ممثل للنص المتن، والعلاقة الماثلة بينهما علاقة تكامل وإجمال»،[1] ويتضح لنا من هذا التعريف مدى أهمية المقدمة في الإشارة إلى مضمون المتن، في كونها مدخل للكتاب ولاحتوائها على معلومات تساعد كثيرا في فهم طبيعة النص ودواعي تأليفه وتحديد موضوعه، كما تعمل المقدمة على الوشاية بالنص، وذلك انطلاقا من وفائها وإخلاصها للعقد الذي يربطها بالمؤلف من جهة والقارئ من جهة أخرى، فالكاتب من خلال مقدمته يسعى إلى وضع القارئ في المسار الصحيح لتحليل وفهم العمل الأدبي.

وهذا يعني أن المقدمة ترتبط ارتباطا وثيقا بالنص، إذ تقوم باختزاله، وهذا لا يعني أن قراءتنا للمقدمة قد تغنينا عن قراءة النص، وإنما هي مثلها مثل باقي العتبات إضاءات يستند إليها القارئ لفك رموز النص.

5-1- أنواع المقدمة:

5-1-1- مقدمة ذاتية: وهي التي توقع بقلم المؤلف، وهي «عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين الكاتب وقارئه»،[2] فهي تنبه القارئ بملامسات وظروف الكتاب ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه.

وكما أن الهدف من كتابتها الأخذ بيد المتلقي ليرقى به إلى عوالمه النصية.

وهذا ما تجسد في رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس، فقد استعمل التمهيد بدل المقدمة، وكتبه بيده ليعطينا فكرة عما يحتويه المتن.

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن براهمي: (عتبات النص في رواية الثلاثة، لمحمد البشير الإبراهيمي)، ص (30-45).

[2] المرجع نفسه، ص 37.

5-1-2- **مقدمة غيرية**: وهي التي تتكفل شخصية أخرى بكتابتها، وذلك بطلب من كاتب النص ذاته، أو من ينوب عنه أو من يعنيهم أمر النص.

وثمة تصنيفات أخرى تنطلق من مضمون المقدمات وطبيعة الخطاب الذي تقدمه منها:[1]

5-1-3- **مقدمة تقريضية**: في أغلب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدم، ويمكن أن تكون تجارية أو إشهارية، تتوخى توجيه القارئ مع إعطائه حكما مسبقا على قراءته وهذا النوع من المقدمات يحول دقة المعنى الذي قد يؤوله المتلقي إلى الجهة التي يريدها المؤلف «وهذا النوع في أغلب الأحيان يكتبه الناشر».[2]

5-1-4- **مقدمة نقدية**: تعد خطابا وصفيا تقويميا موضوعيا، عبارة عن قراءة تحليلية تركيبية، تمس الجوانب الشكلية والدلالية والفنية، كما أنها تدخل في حوار مع الكتاب المقدم تحلله لفائدتها.[3]

5-1-5- **مقدمة موازية للنص**: وتكون مستقلة عن العمل الإبداعي ومباشرة، وهذا النوع من المقدمات هو الخطاب الذي يمتلك الأدوات التي تقترب بشكل مباشر مع المتلقي حيث أن المقدمة التي يكتبها ناقد ما والمفصولة عن الرواية لا تبحث عن غير النص».[4]

إذن هذه هي أهم أنواع المقدمة التي يمكن الانطلاق منها لتقديم مقاربة دقيقة للنص أو العمل المقدم بغية تشريحه وتركيبه فهما وتفسيرا وتأويلا.

5-2- **وظائف المقدمة**: تختلف وظائف المقدمة باختلاف طبيعة ذاتها، فهي تلعب دورا فعالا في كونها عتبة نصية في توجيه القارئ إلى آليات تساعده على الفهم، حتى لا يقع في مشاكل التلقي، وفي هذا السياق يقول محمد بنيس: «وهذه مناسبة للقول مع جنيت أن للتقديم وظائف عديدة تختلف من تقديم لتقديم أو تتشابه في بعضها من غير تناسب لعدم

---

(1) عبد الفتاح الحجميري: عتبات النص البنية والدلالة، ص 46.

(2) شعيب حليفي: هوية العلامات، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2005م، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص 64.

(3) عبد الفتاح الحجميري: عتبات النص البنية والدلالة، ص 64.

(4) شعيب حليفي: هوية العلامات، ص 64.

توفر دواوين وكتب ومقدمات»،[1] وهكذا يرى جيرار جنيت بأن للتقديم وظيفة مركزية تتمثل في ضمان قراءة حسنة للنص، وهذه الوظيفة أعقد مما يمكنه تخيله فيها لأنها تسمح بالتحليل إلى فعلين: أوله يشرط من غير ضمانة، والثاني كشرط أساسي وليس كافيا:

1- الوصول إلى قراءة.

2- الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة.[2]

ومن هنا فوظيفة التقديم هي ضمان القراءة الحسنة والجيدة للإبلاغ المقرر، أنه يوجه القراءة مسبقا، ويمد القارئ بخيوط دلالية، وقد تسعفه في فهم النص، وتقبله جماليا وفنيا وهذا يعني أن للتقديم:

5-2-1- **وظيفة تكوينية**: عندما يقدم لنا نظرة مقتضبة أو موسعة حول نشأة العمل وأصله والإشارة إلى مراحل تكونه وخلقه وانبثاقه من رحم الخيال إلى أن يصير عملا حقيقيا مجسدا في الواقع.

5-2-2- **وظيفة تقويمية**: حينما تكون المقدمة نقدية تنصب على جوانب النص أو الأثر دلالة وشكلا ووظيفة بالقراءة، والتحليل والوصف والتقويم والتوجيه.

5-2-3- **وظيفة توثيقية**: حينما تحمل طابع شهادة أو تحمل علامات سياقية كأن تشير إلى الكاتب أو المتلقي أو تاريخ الكتابة ومكان التقديم.

5-2-4- **وظيفة تجنيسية وجمالية**: تحدد جنس النص أو العمل الأدبي، كما أنها تبحث عن المقومات الفنية التي تستند إليها المقدمات الإبداعية.

5-2-5- **وظيفة تعريفية**: حيث يتم التعريف بالكاتب أو بالعامل الأدبي معا وأسباب تأليفه «وهذا ما يمكن أن نصطلح عليه بإستراتيجية البوح والاعتراف، وهي الوظيفة

---

[1] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص 188.

[2] المرجع نفسه، ص 188.

الأساسية للمقدمة»،[1] ولا ننسى الوظائف الأخرى للمقدمة كالوظيفة التفسيرية للعمل الأدبي في ضوء المعطيات المرجعية والوظيفة التأويلية والأيديولوجية.

وخطاب المقدمة ليس خطاب يمكن تجاوزه بسهولة وسرعة، لأنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن على غرار باقي العتبات الأخرى، كما انه تسعى المقدمة في بعض الأحيان إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب، كما أنها تحاول في بعض الأحيان شرح وتحليل مطولين للعنوان.

وخلاصة القول يتبين لنا مما سبق ذكره أن المقدمة خطاب متصل بالمتن الرئيسي وهي بمثابة تمهيد للعمل يشرح فيه الكاتب تصوراته حول قضية معينة.

ومن هنا فإذا نظرنا إلى رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس نجد بأن الكاتب قد استعمل التمهيد بل المقدمة، ولكن كلها تحمل نفس المعنى، فهي ترد متلازمة، ومن هنا فالتمهيد جاء ذاتي بقلم الكاتب، وفي شكل نثري وجاء في صفحتين فقط، وقد تبنى الوظيفة التكوينية، وقد تحول التمهيد لاختزال النص وكشف غوامضه، فهو يقدم ومضات تشرح المتن دون الاستغناء عن النص الأصلي، فالتمهيد ينفتح على بطلنا وهو يشير بتحية الوداع لأهله على ظهر السفينة التي ستقله إلى باريس، ويفلت المنديل من بين أصابعه ويتهادى حتى يستقر على الماء، إنه ماضيه يسقط عن كاهله ليضيع في النسيان «فقد خيل له أنه تحرر من عبء كان يثقل نفسه لعله هو الماضي، ماضيه يسقط عن كاهله ويضيع في النسيان»،[2] إنها حياة جديدة بدأها منذ سقوط ذلك المنديل.

كما أنه يتناول تناقض غير محلول، ويستمد هذا التناقض من حضور السعي إلى مشابهة الطبيعة، فنجد الروائي سهيل إدريس قد وظف عناصر الطبيعة، وذلك لتوضيح واقع البطل بضياعه وبؤسه وتكاثف الظلمة عليه كتكاثف الغيوم، وقد سيطر عليه هذا

---

[1] أحمد المنادى: (النص الموازي أفاق المعنى خارج النص)، مجلة علامات في النقد، ج16، مج 16، السعودية، ماي 2007، ص (139-155).

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 5.

الشعور وهو في باريس التي قصدها من أجل التحرر من قيود وعادات مجتمعه وشعوره بالتفاهة والفراغ في وطنه، فاستعار بعضا من عناصر الطبيعة ليقرب لنا الصورة فيقول: «كان يستيقظ أحيانا على نفسه ويعي هويته، فيحاول أن يقوم ذاته في حساب الشخصية الفردية ولكن يعجزه آخر الأمر أن يرسم لنفسه صورة متميزة الأبعاد واضحة المعالم كان يتمثله شيئا فارغا يعوزه الامتلاء والكثافة صدفة جوفاء، ملقاة على رمل شاطئ عودا فارغا من القش تتقاذفه بلا هوادة مياه نهر صاخب، وكان إذا حاول في فترة وعيه تلك أن يضع نفسه في موضعها في حياة مجتمعه، تفاقم شعوره بالتفاهة والفراغ، شيء لا قيمة له بل لا شيء»[1] ومن ذلك دل عود القش والصدفة الجوفاء على الأنا والنهر الصاخب دال على المجتمع التقليدي (بيروت) حيث تتعالى إرادة هذا المجتمع وتقاليده على إرادة الفرد فتحد من حريته الخاصة، فكانت باريس الملجأ الوحيد لكي تمتلئ الصدفة بمعنى من معاني الحياة، وأن يقاوم عود القش تيار النهر الصاخب.

كما أن هذا الكاتب في هذا التمهيد عبر لنا عن البطل وتخوفه من المجهول، وهذا المجهول يمثل باريس، موظفا البحر وأمواجه للتعبير عن هذا الضياع كأنه يغرق في البحر وتغمره أمواجه «وغشية موجة رهيبة وخشية، وغرق في جو الصمت، ها أنا الآن وحدي وسط هذا البحر الذي اختفت شطآنه، فإلى أين تراني أسير، وأين أضع قدمي بعد؟ كنت مطمئنا في جوي ذلك الوداع، فلماذا ... أي ساذج أنت! أكنت تعي ما أنت حتى تشعر بالاطمئنان أو بالقلق؟»،[2] ويدل هذا على التوتر وقلق البطل من السفر الذي كان يراه بمثابة الولادة من جديد، كونه سينقطع عن عالمه وثقافته في بيروت، وظهر هذا التوتر من خلال استخدامه عناصر الطبيعة التي يقرب دلالته (التوتر)، فالموج والغرق يدلان على التهديد الذي تستشعره الذات خوفا من الهلاك، وبالتالي يصير السفر بمثابة

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

الإحساس بالخوف من مجهول، يتضمن في طياته الخشية والرهبة وما الصمت إلا دلالة على الضياع، أي فقدان المعالم التي بفضلها تعرف الذات نفسها.

لينتهي التمهيد إذن على أن النص الروائي، يعمل في التمهيد على جعل الوحدة بين الذات والعالم وبينها وبين نفسها بفضل توسط الطبيعة، ومن هنا فالروائي سهيل إدريس استخدم الطبيعة بمقتضى مبدأ التعادل، فالطبيعة الهادئة للنفس الهادئة، والطبيعة العاصفة للنفس العاصفة، لذلك لم يكن المكان مستقل عن الشخصية بل جزء منها، كما أنه نلاحظ أن التمهيد ارتبط بالمتن من خلال التمهيد للأحداث، فهو كان يهدف أن يضع القارئ في أجواء الرواية، فهم الرواية بطريقة بسيطة.

وخلاصة القول أن التمهيد في رواية (الحي اللاتيني) مر عبر مونولوغ واع، يتجلى عبره صراع نفسي بين الحاضر والماضي من أجل رسم خطوط المستقبل، فالكاتب يضعنا وجها لوجه في صلب الحياة الداخلية للبطل وما يحدث فيها، فهو أي التمهيد يسعى إلى كشف العلاقة بينه وبين المتن الروائي، فهذا هو الذي خولها بحق الوشاية والبوح.

وبهذا نستطيع أن نقول أن سهيل إدريس من خلال هذه العتبة، عمل على فك شفرات النص الروائي وإعطاء فكرة للقارئ تدفعه إلى الغوص في أعماق النص، ومن هنا ندرك أن علاقة المقدمة (التمهيد) بالنص كعلاقة المبدع بالمتلقي، فالتمهيد أضاء طريق القارئ للوصول إلى النص.

ومما سبق نستنتج أن التمهيد عتبة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، لما لها من أهمية كبرى وهي مساعدة القارئ على فهم النص وفك طلاسمه، وذلك من خلال البحث في أغواره بالإضافة إلى ذلك مساهمته بشكل كبير في نجاح الكاتب في الترويج لروايته.

6. الهوامش والحواشي:

تعد الهوامش والحواشي من أحد أهم العناصر الأساسية في النصوص الموازية المحيطة، لأنها تظهر لنا بوضوح المنطقة المترددة التي تقع فيها العتبات النصية بين داخل النص وخارجه، ويقدم جيرار جنيت تعريفا شكليا للهوامش والحواشي «فهو ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا وإما أن يأتي في المرجع».[1]

ومما يتضح لنا بأن الهامش يوضع من أجل تفسير النص، وفك الإبهام حوله وتوضيحه وتفسيره، أو بتزويده بمرجع يرجع إليه، ومن هنا تظهر لنا وظيفة الهامش كنص مواز، كما أنه عادة ما تكون الهوامش أسفل الصفحة، وهو المعمول به غالبا أو في آخر الكتب والمقالات، أو تحشر بين أسطر النص أو يمكن أن تكون في الصفحة المقابلة للنص.

وتجدر الإشارة هنا أنه نادرا ما نجد الهوامش والحواشي في النصوص الأدبية، إلا ما جاء توضيحا أو إخبارا عن شخصية أو زمان أو مكان ذكر في الرواية يراد التحقق منه،[2] على عكس النصوص العلمية والدراسات الأكاديمية كونها تستضيف قراءات أخرى، لهذا أصبح من الواجب وضع الهامش من أجل الشرح والتوضيح.

كما نطلق على هذه العتبة اسم الهامش والحاشية، ويمكن أن نصطلح عليه التفريع النصي كذلك «ونعني به ضع رقم جوار كلمة من كلمات ... لتكوين نص متفرع يبدأ من موضع الرقم في النص».[3]

6-1- **أنواع الهوامش**: ويرى جنيت أن للهوامش أربع عناوين:

6-1-1- **الهوامش الأصلية**: تخص الطبعة الأولى للعمل الأدبي.

---

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

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، ص 128.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 157.

6-1-2- **الهوامش اللاحقة**: تكون في الطبعة الثانية.

6-1-3- **الهوامش المتأخرة**: تأتي في الطبعات المتأخرة عن الطبعة الأصلية، ويمكن للحواشي أن تظهر في الطبعة الأولى وتختفي في إحدى الطبعات والعكس صحيح.

ويمكن الحديث أيضا عن هوامش أدبية موضوعية مرتبطة بالنصوص الإبداعية وهوامش وصفية موضوعية مرتبطة بالأبحاث العلمية، كما انه توجد هوامش أخرى كهامش الكاتب الذي يوضع في أسفل الكتاب، وهامش الطابع / الناشر الذي يوضع في آخر الكتاب.[1]

6-2- وظائف الهوامش والحواشي:

إن وظائف التهميش «سواء كانت أصلية أو لاحقة أو متأخرة، فإنها تأتي للتفسير والشرح والتعليق والإخبار عن مرجعها، والوظيفة الأساسية للحواشي والهوامش الأصلية هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص.

أما الهوامش اللاحقة فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلا لفهم النص، أما الهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات تجنيسية للنص».[2]

وهكذا يتبين لنا أن للهامش وظائف نصية عدة أهمها: الفهم والتفسير والتأويل والتوثيق والاستكشاف.

ومن هنا باعتبار الهوامش والحواشي عتبة من العتبات النصية، فهي تهدف إلى خلخلة الذوق السائد لدى المتلقي، وتخييب أفق انتظاره بأنه أمام نص حداثي، يتطلب منه المساهمة في خلق النص وإعادة إنتاجه من جديد.

---

[1] ينظر: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص 157.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 131.

كما تعد الهوامش أيضا من أهم تجليات الخطاب الروائي العربي الجديد، التي تهدف إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النصي، لإشراك القارئ في تفكيك النص وتركيبه بفهم شيفرة النص الثقافية.

وقد كانت لعتبة الهوامش والحواشي نصيب قليل في رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، فقد جاء إخبارا عن شخصية تم تناول قصيدتها في المتن ووضعت في أسفل الصفحة في شكل رقم في المتن، وأشار إليه في الهامش وقد جاء باللغة الأجنبية، ويظهر دور هذا الهامش للتفسير والتعريف، وهو الهامش الوحيد في روايتنا في القسم الأول في الفصل السادس من الرواية، وهو كالآتي: *Dejeuner du matin –paroles- jacques prévert*

نستطيع أن نقول هنا أنه على الرغم من أن الهوامش كانت قليلة في الرواية (الحي اللاتيني) إلا أن سهيل إدريس أراد من خلاله أن يثبت للقارئ نسب القصيدة التي وظفها في المتن من أجل أن يضفي المصداقية.

الفصل الثالث

القسم الثاني من العتبات النصية (النص الفوقي)

تمهيد

1. الغلاف
2. علامات الناشر
3. الفضاء النصي
4. المذكرات والمراسلات
5. المسودات
6. الحوارات
7. القراءات النقدية

تمهيد

النص الفوقي هو ثان أقسام العتبات النصية أو النصوص الموازية بعد النص المحيط وهو يشمل كل عناصر النص الموازي التي تكون خارج الكتاب، أي أن النص الفوقي «يندرج تحته كل الخطابات والرسائل الموجودة خارج الكتاب (عامة أو خاصة)، فتكون متعلقة به ودائرة في فلكه كالاستجوابات والمراسلات الخاصة، التعليقات والمؤتمرات والندوات».[1]

وهذه النصوص الفوقية على الرغم من أنها بعيدة عن النص الأصلي، إلا أنها تبقى مرتبطة به «بعلاقة شرح أو تفسير أو تأويل أو تعليق أو حوار أو غيرها من أنواع الإضاءات المعرفية الموجهة لقراءة النص ضمن مقصدية تداولية محددة»،[2] وبهذا يكون النص الموازي الخارجي أي النص الفوقي «كل عنصر لا يلحق ماديا بالنص ولكن الذي يدور بشكل ما في الهواء الطلق»،[3] وينقسم حسب فيليب لان (Philip laine) إلى نص فوقي تأليفي نجد فيه (الاستجوابات، الحوارات، المرسلات، التعليقات الذاتية، اللقاءات الصحفية سواء كانت إذاعية أو تلفزيونية...)،[4] وهذا ما فرعه جنيت إلى نص فوقي عام وخاص.

أ. **النص الفوقي العام**: وهو كل «العناصر المناصية التي نجدها ملحقة بالنص في الكتاب نفسه، لكنها تدور في فلك حر داخل فضاء فيزيقي واجتماعي يفترض أنه غير محدود»[5] أما عن مكان ظهور هذه العناصر فتتموقع في أي مكان خارج الكتاب، فيمكن أن يظهر في جريدة أو مجلة أو حتى في حصة تلفزيونية أو لقاء صحفي أو ملتقى أو مؤتمر.

---

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 135.

(2) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 27.

(3) المرجع نفسه، ص 28.

(4) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 135.

(5) المرجع نفسه، ص 135.

ب. **نص فوقي خاص**: الذي يميز ويفرق بين النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص ليس غياب الجمهور المستهدف، ولكن حضوره المتموضع بين الكاتب والجمهور المعبر عنه المرسل إليه الأول، ويتمثل في المراسلات والمذكرات.

وسنحاول في هذا الفصل الثالث عرض أهم أجزاء القسم الثاني من أقسام العتبات النصية المتمثلة في الغلاف والتشكيل التوبوغرافي، والعتبات النصية الموجودة خارج الكتاب ولكنها متعلقة في فلكه، كالمذكرات والمسودات والقراءات النقدية واللقاءات الصحفية محاولين جاهدين في هذه الدراسة كشف العلاقة الموجودة بين النص وملاحقه وذلك لأهميتها في إعطاء الانطباع العام حول النص.

1- **الغلاف**:

يعد الخطاب الغلافي من أهم عناصر النص الموازي، التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، على مستوى البناء والتشكيل والمقصدية، فهو مرآة عاكسة للخطاب النصي، ويلعب دورا كبيرا في تشويق القارئ وتحفيزه على الدخول إلى متن الكتاب، فالغلاف إذن يمثل «العتبة الأولى من عتبات النص تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص»،[1] فهو يحمل على ظهره لوحة تشكيلية تحمل في طياتها إشارات ومؤشرات تستهوي القارئ وتمارس عليه سلطة الإغواء من أجل فك شفراتها،[2] ومن ثم فإن الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد فهم مضمونه ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الأيديولوجية والجمالية وبالتالي فهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي ويغلقه ويحميه ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية تترجم للمتلقي أطروحة العمل الإبداعي أو مقصديتها كما أن للغلاف الروائي دور في تشكيل البعدين الجمالي والدلالي للنص، فالغلاف لم يعد مجرد شيء يطبع بل أصبح له أهمية كبيرة، فهو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون «هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص».[3]

ويتكون الغلاف من عدة وحدات، ويمكن أن نعتبرها مدعمات للعنوان، باعتبار هذا الأخير العلامة الأبرز على مستوى الغلاف، وتتمثل في الصورة المصاحبة، التجنيس ودار النشر (الناشر) في الغلاف الأمامي والصورة والشهادات، والنصوص في الغلاف

---

(1) حسن محسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، دط، مصر، 1997م، الهيئة المصرية للكتاب، ص 118.

(2) روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في رواية عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2007م، ص 171.

(3) مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي، ط1، القاهرة، 2002م، دار الوفاء لدنيا االطباعة والنشر، ص 125.

الخلفي وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وإيحائيته، ويطبع الغلاف الروائي هندسيا بأحجام مختلفة ومتنوعة (الحجم المتوسط، الحجم الكبير، الحجم الصغير) وغالبا ما يتخذ النص الروائي حجما مستطيلا ويندر وجود حجم المربع في إخراج النص الروائي، كما أن الغلاف يحمل أيقونات بصرية وعلامات تصويرية وتشكيلية ورسوما كلاسيكية، وأشكال تجريدية في العالم التشكيل البصري أو فن الرسم، للتأثير على المتلقي والقارئ المستهلك ويعني هذا أن الغلاف الخارجي يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية ومن ثم يتقاطع المجاز اللغوي مع البصري التشكيلي في تشكيل الغلاف وتشفيره، ويتطلب تشكيل الأغلفة الروائية خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي، لإدراك بعض دلالاته وكذلك للربط بينه وبين النص كما أن الغلاف يعد بوابة رئيسية للعمل ولن يستطيع أحد الدخول إلى ذلك العمل، إلا إذا تمكن من فتح هذا الغلاف وفك شفراته وتقديم هويته الثقافية، والتي من خلالها يسمح له بالمرور والتجول داخل العمل، وذلك أن الغلاف وما فيه من إشارات وتلميحات تدل على المتن الأساسي للرواية.

وخلاصة القول: الغلاف يعد بمثابة جنيريك للعمل الأدبي بما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية، ما يشتمل عليه من مؤشرات أيقونية وإشارات سيميائية، وعتبات توضح طبيعة العمل وتعين هويته وتحدد جنسه الأدبي والفني، ومن ثم فالغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك المنتوج الفني والروائي.

وفيما يلي تفصيل لهذه الوحدات وما تحمله من دلالات:

1-1- **الغلاف الأمامي**: أول ما يصادفنا في الرواية الواجهة الأمامية للغلاف، وما تحمله من علامات نصية، من اسم الكتاب وعنوان العمل، وجنس الإبداع وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية، وكل هذه عبارة عن إشارات داخله «في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار موقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه في

الأسفل ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط جميع التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية، إلا إذا قام بدراسة ميدانية»[1] وهذا التشكيل الخارجي يؤدي وظيفتين: حالة إشهارية متعلقة بالناشر وتنتهي بلحظة اقتناء الكتاب، وحالة تأويله رهينة بذاتية المتلقي نفسه، فقد تكشف علاقات تماثل بين العنوان والنص عند قراءته له.[2]

كما أنه تعتبر الصورة الأمامية للغلاف هي المدخل الذي يلج منه المتلقي لمكونات النص، فصورة الغلاف عتبة أولى «ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصة ... تحقق نوعا من الاستباق»،[3] فهي تحمل بطاقة تعريف الكتاب.

فالغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي خاصة، يتخذ أنماطا مختلفة من التشكيل مثل تشكيل واقعي وتشكيل تجريدي، فغالبا ما تكون على شكل رسومات تحيل بشكل مباشر على أحداث الرواية، أو على الأقل مشهد مجسد من الأحداث، أو مقاطع من الرواية دالة على قمة التأزم النفسي للبطل.

ومن هنا الإشارات الموجودة في الغلاف تحيل على تشكيل المظهر الخارجي للرواية وتموقع هذه الإشارات كذلك له دلالات جمالية وفنية.[4]

وفي نظرة ألقيناها على الغلاف الأمامي لرواية (الحي اللاتيني)، نجد أنه باعتبار الغلاف الأمامي أو ما يصافح عين المتلقي، فهو العتبة الأمامية التي تقوم بوظيفة فتح الفضاء الورقي للرواية، يتصدر غلاف الرواية الملون بالأحمر والمصمم من طرف ريم الجندي اسم المؤلف سهيل إدريس أسفله مباشرة يأتي عنوان الرواية، يتوسط هذا الغلاف

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، الدار البيضاء، 1991م، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص 60.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص60.

(3) أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية النسيان، ط1، الرباط، دار الأمان، ص 11.

(4) ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 131.

لوحة تشكيلية أخذت شكل مستطيل، تمثلت في صورة لشاب وفتاة جالسين في أحد المقاهي الباريسية (مقهى لاسورس) في وسط الحي اللاتيني، فنستنتج دلالة قوية مفادها تآزر الدلالة البصرية لهذه اللوحة ودلالات المتن الروائي، وأسفل الغلاف نجد رسم ورمز دار النشر "دار الآداب" وقد كتبت باللون الأسود بخط صغير، والذي كان سهيل إدريس أحد مؤسسيها.

وهذه بعض التفاصيل الصغيرة التي جاءت على الغلاف.

1-1-1- التجنيس:

هو مواز فوقي يتم فيه تعيين طبيعة العمل الإبداعي، الموضوع قيد التلقي من حيث كونه (رواية، شعر، مسرحية)، والتجنيس المؤشر الجنسي كما يراه جيرار جنيت «هو ملحق بالعنوان (*annexe du titre*) فقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف تعليقي خبري لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل،[1] أي أنه يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي.

لذلك يعد التجنيس دليل توجيهي للمتلقي، وذلك لمعرفة هوية النص، فيكون له الحق في أن يعرف جنس النص الأدبي «والتجنيس هو الذي يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص»،[2] وقد أصبح الجنس الأدبي أول ما تطأ أقدام القارئ عليه باعتباره مكملا للعنوان.

ويتموقع المؤشر الجنسي عادة في أغلب الأحيان على ظهر الغلاف أسفل العنوان كما يمكن أن تكون صفحة الغلاف التي تلي العنوان أو هما معا.[3]

وهذا ما نجده بالفعل عند سهيل إدريس، بحيث يظهر جنس عمله الأدبي في الصفحة الثالثة بعد الغلاف في صفحة العنوان، تحت العنوان مباشرة أي في منتصف الصفحة

---

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

[2] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية، ص 111.

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

حيث نلاحظ أن نوع الجنس لم يظهر على الغلاف الأمامي، ربما أراد الكاتب أن يضع القارئ في حيرة من أمره فيتشوق لفتح الكتاب أو أراد مفاجأته بأن الجنس الأدبي رواية وليس شعرا وهذا النوع من التجنيس لا يكون دائما، فقد يظهر التجنيس في «قائمة كتب المؤلف بعد العنوان أو آخر الكتاب، أو في قائمة منشورات دار النشر»،[1] وهذا ما لم تعتمده الرواية اللبنانية للكاتب سهيل إدريس في روايته (الحي اللاتيني).

ومن هنا عندما تحدد جنس العمل بأنه رواية، يمكن إدراج هذه الرواية ضمن الرواية الحضارية التي تصور العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب، أو بين الشمال والجنوب، أي أن هذه الرواية هي التي تصور العلاقة بين الأنا والآخر، أو اللقاء الحضري بين الشرق وعاداته وديانـاته ومعطياته الروحية،وبين الغرب بمعطياته المادية والعلمية، وقد تكون هذه العلاقة بين الأنا والآخر علاقة إيجابية قائمة على التواصل والتعايش والاحترام المتبادل، وقد تكون هذه العلاقة مبنية على الصراع الجدلي والعدوان والكراهية، كما انه نجد بأن الروائي قد وظف عناصر من تجربته الحياتية في الإبداع الروائي الذي يجعل جنسين أدبين يتداخلان ضمن الجنس الواحد، الرواية والسيرة الذاتية ومن المعلوم أن سهيل إدريس جعل جانبا من حياته ضمن أحداث الرواية، وذلك عند التحضير لشهادة الدكتوراه، إذن فالتجنيس يحمل وظيفة رئيسية وبالغة الأهمية، هي «وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس الكتاب الذي سيقرؤه»[2] فيكون بذلك التجنيس الحافز الأول لفعل قراءة الكتاب.

ولهذا يعد التجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره كما يهيئه لتقبل أفق النص «فالظاهرة الأدبية لا تتبنين لعلاقة المؤلف بالنص، بل بالعلاقة بين القارئ

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 89-90.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

والنص»[1] وذلك أن القارئ يملك خلفية معرفية تجنيسية يعتمد عليها ويستكشف من خلالها العمل أو النص الذي يتلقاه.

ومن هنا يعد التجنيس ركنا من أركان العتبات النصية، لأهميته في تحديد جنس العمل الإبداعي.

1-1-2- الصورة المصاحبة:

تحتل الصورة البصرية أو الرسومات مرتبة هامة في الكتب، فهي تعد أحد أهم العتبات النصية، التي تساعد على فهم النص ومعرفة خباياه، ولذلك وجدنا هذه الأخيرة تتصدر الكتب فنجدها على صفحة الكتاب الخارجي، أي الغلاف الأمامي للكتاب، وهذا يشير إلى أننا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، أي عصر الصورة، وتفهم الصورة على أنها تجسيد وتمثيل بصري لشيء ما، ومن المنظور الرمزي فإن الصورة البصرية «هي عبارة عن مجموعة ما أسماه بيرس (*peirce*) بالإشارات التي تعنى على سبيل المثال في الإعلانات المطبوعة أن لدينا أيقونات وظواهر دالة ورموز»،[2] أي أنه تسهل كثيرا تفسير الأيقونات لأنها تتصل بها عن طريق التماثل والتشابه، ومنه لابد أن ندرك أن ما يميز «الصورة البصرية عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة هو حالتها التماثلية وأيقوناتها في الاصطلاح السيميولوجي ... أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله»،[3] غير أن الصورة ليست تماثلية إلا في شكلها العام، فإننا نجعل من عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية، ليس سوى عملية إسقاط للجزء على الكل وبذلك تدخل الصورة ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب أو الشاعر لتصميم غلاف عمله الإبداعي، فعن طريق «تشابه الصورة بموضوعها الواقعي يكون في الإمكان

---

[1] أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص 30.

[2] آرثر إيزابرجز: النقد الثقافي –تمهيد مبدأي للمفاهيم الرئيسية-، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان سيطاويسي، ط1، القاهرة، 2003م، المجلس الأعلى للثقافة، ص 128.

[3] محمد غرافي: (قراءة في السيميولوجيا البصرية)، مجلة عالم الفكر، مج 31، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م، ص (222-233).

قراءة الصورة أو فك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلية في قراءة الموضوع نفسه»،[1] غير أن هذا لا يعني أن الصورة تكتفي بخاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة، فهي لها عدة خاصيات مختلفة ومتعددة.

ونلاحظ هنا كما يفصح العنوان هوية العمل الأدبي، فإن صورة الغلاف تكافئ غالبا دلالة العنوان المكتوب، ولأهمية الصورة المصاحبة عدها البعض «وسيطا توصيليا بين المبدع والجمهور»،[2] ومن هنا فالشكل البصري للغلاف لم يبق عنصرا معزولا مكتفيا بمعناه في داخله بل أصبح منفتح على النص يساعد على توجيه المتلقي ولا يشكل «إمبراطورية مستقلة أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات ومثل كل ما يبقى من الأشياء، لم يكن في إمكانها أن تتجنب لعبة الارتماء في لعبة المعنى».[3]

وتتجلى وظيفة الصورة المصاحبة كعتبة نصية في جلب الانتباه وتوليد المعنى، كما أنها تحاول تسريع الرصد الدلالي للعنوان ومحتوى النص قبل تقليب الصفحات وتفك شفرات النص، وتعمل على اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص، فهي كذلك تمثل وظيفة تواصلية تحقق لنا عمومية المعرفة، فهي تخاطب أذهان القراء بمختلف مستوياتهم للفت أنظارهم، وكذلك الوصول إلى تفكير القارئ وإثارة انبهاره، ولهذا وجب علينا عند دراسة الصورة إمعان الفكر لأجل فك رموزها، وإدراك موضوعها والمعاني التي تحملها.

ومنه تشتغل الصورة المصاحبة في رواية (الحي اللاتيني)، على إنشاء فضاء بجوار العنوان (الحي اللاتيني)، الذي أرفقه بصورة لشاب وفتاة جالسين في أحد المقاهي الباريسية فالصورة هنا تدل على تآزر الدلالة البصرية مع المتن الروائي.

وتظهر الصورة البصرية المرافقة للغلاف الأمامي للعمل الأدبي على نمطين:

---

[1] محمد غرافي: (قراءة في السيميولوجيا البصرية)، ص (222-233).

[2] أبو المعاطي خيري الرمادي: (عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية)، ص 293.

[3] محمد غرافي: (قراءة في سيميولوجيا الصورة البصرية)، ص (229-233).

1-1-2-1- الصورة الفوتغرافية:

تمثل الصورة الفوتغرافية نمط صورة المؤلف، أي أنها تقوم على وضع صورة المؤلف على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، أو صورة فوتغرافية لمنظر ما يعبر عن دلالة النص، أو غالبا ما تكون هذه الصورة للتعريف بالمؤلف فقط، كما أنها صورة تنقل الواقع نقلا حرفيا، يقول رولان بارث: «أن الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتغرافية لا يستلزم حتما أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر، وأن نشكل من هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي تقدمه للقراءة»،[1] فهي وسيلة تجسد الحقائق البصرية في الواقع الخارجي كما هي، وتتميز الصورة الفوتغرافية حسب رولان بارث «بكونها ذات استقلالية بنيوية تتشكل من عناصر منتقاة، ومعالجة وفق المطلبين المهني والجمالي والأيديولوجي اللذين يعطيان لها بعدا تضمينيا»،[2] فهي توجه المتلقي ويقوم بقراءتها وفقا للبعد الثقافي والاجتماعي للمتلقي.

والصورة الفوتغرافية خطاب متكامل غير قابل للتجزئ، إنها تمثل الواقع ولكن تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون، ولكنها لا تحوله ولا تبدله، والمدلولات التي تنتجها هذه الصورة فهي إيحائية تتعدد بتعدد القراء لها، لأن دلالاتها غير ثابتة رغم ارتباطها بمعارف لغوية وأنثربولوجية وجمالية وغيرها، كما أنه يمكن أن تعتبر الصورة الفوتغرافية لغة واصفة ومن هذا المنظور تصبح اللغة نسقا واصفا تعمل بنياته الدلالية والتركيبية على تغيير بنيات اللغة الفوتغرافية، وباختصار وصف إيحاء وكل إيحاء هو لغة واصفة والعكس صحيح.

وهذا الشكل من الأغلفة لم تظهر عليه رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس ربما يعود ذلك إلى أنه لو تم وضع صورة المؤلف على الغلاف الأمامي للرواية، لما تمكنا من

---

[1] قدور عبد الله ثان: سيميائية الصورة، ط1، الأردن، 2008م، دار الوراق، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

تأويل هذه الصورة واستخراج الدلالات من خلالها، لأن ذلك يعتبر تعريف بالمؤلف فقط ولا يؤدي هذا النمط أي وظيفة نصية في تحديد مرامي النص ودلالاته، أو في مقاربة الرواية مبنى وفحوى ومنظور.

1-1-2-2- **نمط اللوحة التشكيلية**: إذا تحدثنا عن الصورة الفوتغرافية كعتبة من العتبات النصية المساعدة على فهم النصوص وتأويلها، فإن للرسوم التشكيلية أيضا دورا هاما في فهم محتوى النص، بحيث نرى أن أغلب الروايات تفضل وضع لوحة تشكيلية أو صورة فنية مختارة بدقة وعناية على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، بحيث تعمل على رسم وتصوير الأحداث التي عاشها الفنان «فهي عمل توجهه الانفعالات والأحاسيس وتعكس في نتائجه القلق النفسي والاضطراب الداخلي (....) فهي عملية تنعكس في الإنتاج المعروض هنا وهناك عبر القاعات والمتاحف العالمية»،[1] أي أنها وسيلة يعبر بها الفنان عن مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته النفسية.

ومن ناحية أخرى يرى المتخصصون في الإعلان أن الصورة الواحدة تعادل ألف كلمة، فالصورة هي النقد الأول من قبل الرسام، الذي بدوره يساعد في إعادة كتابة النص من جديد، أي أن كل شخص يقرأ الصورة من وجهة نظره، وهذا ما يجعل قراءات عدة ودلالتها متغيرة وما تجدر الإشارة إليه أن عملية دراسة اللوحة التشكيلية، ليست بالأمر اليسير لأنها تحتاج إلى عملية إدراك وتذوق الإنتاج عن طريق الذات، ولهذا فإن الرسوم واللوحة التشكيلية إيحاء يتجسد من خلال ما هو مكتوب في الكتاب، إذ أن هذه الرسوم تأخذ دلالة أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص، ووسيلة مساعدة لفهم أعماق النص، كما أن كل النصوص إذ ترتبط بأشكال هندسية تنطلق منها البعض يوضحها ويزيد من تأكيد المعنى والبعض الآخر عبارة عن أشكال تتكرر متشابهة في الكثير من الحالات «لا يختلف الرسم عن النص فهو تأكيد وبعث جديد له، فالرسم المرافق للنص يعطينا

[1] قدور عبد الله ثان: سيميائية الصورة، ص 174.

الانطباع العام له قبل الشروع في القراءة»،[1] ومن هنا يشترك أكثر من مبدع في إنتاج الكتاب، فالنص هنا كان ملتقي بين المؤلف والرسام والقارئ.

ومن هنا فصورة الغلاف حتى تنتج دلالة، لا بد لها من الانضواء ضمن نسق معين يمنح هذه الصورة القدرة على إنتاج الدلالة، على اعتبار أن الصورة تحويل التجربة الكتابية داخل العمل الروائي إلى تجربة بصرية، فإننا نجد داخل اللوحة الفنية (لوحة الغلاف) مجموعة من الرسوم والألوان، وقد يكون لكل رسم أو لون مدلوله الخاص ويجب على هذه الأنساق مجتمعة أن تخرج لنا دلالات ترتكز إلى خلفية ثقافية، وتعبر هذه الدلالات عن تجربة واقعية داخل الرواية، أي أنها تشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة.

وهذا النمط أي وجود لوحة تشكيلية على الغلاف الأمامي، هو ما نجده في النص الذي بين أيدينا (الحي اللاتيني)، حيث نجد بأن الرواية قد قدمت بغلاف يحمل لوحة تشكيلية مصممة من طرف ريم الجندي، ونلفت الانتباه هنا أنه تعددت طبعات الرواية ولم تكن موحدة الغلاف، أما الرواية المدروسة فتلك التي طبعت سنة 2006، وجاء غلاف رواية (الحي اللاتيني) «كعتبة أساسية تساعد القارئ على الدخول من النص، لما يحمله من مؤشرات ودلالات، تمثلت في العنوان، اسم المؤلف، دار النشر، اللوحة الفنية»،[2] ونجد بأن دار النشر، غالبا ما تأتي أسفل الصفحة ويوجد بجانبها شعار مرتبط بها، إذ نستنتج أن دار النشر في الغلاف لها دور في الترويج للرواية، باعتبارها عتبة أساسية لا يقل شأنها عن أي عتبة أخرى.

وبالنظر إلى الصورة المصاحبة للغلاف في الرواية، نجدها موسومة داخل شكل هندسي هو مستطيل وهو الشكل الذي يختاره أغلب الكتاب لأغلفة رواياتهم، والمستطيل له بعدان غير متساويين (الطول والعرض)، ربما أراد الكاتب أن يرمز لهذين البعدين على أنهما يمثلان نوعين من الشخصيات داخل الرواية، الشخصية العربية والشخصية الغربية

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 102.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، صفحة الغلاف الأمامية.

وهما شخصيتان غير متساويتان، فغلاف الرواية كان أكثر تميزا، لأنه جاء يحتوي على الخطوط والأشكال، فهي تظهر بشكل مستطيل طولي، وقد برزت في العمارات الشاهقة التي كانت وراء الجالسين، أي البطل والفتاة، فقد كانت توحي بالتفاوت الحضاري والانكسارات والخطوط التي تشكلت خير دليل.

ويمكننا القول أن هذه الصورة توحي بدلالات متنوعة وغير متناهية، فهي تشكل منظر واقعي عبارة عن مشهد من المتن الروائي، في الفصل *11* من القسم الأول: «أتقبلين أن تتناولي معي الشاي في مقهى قريب؟

فعاودها التردد ثم حال ترددها إلى ارتباك، وفهم أنها قرأت على وجهه سيماء الخيبة فشاءت أن توفرها عليه ولو بتكلف إذ قالت:

لا مانع عندي من ذلك على أن لا نبقى وقتا طويلا.

وحين دخلا مقهى (لاسورس) وجلس قبالتها ونظر في عينيها الزرقاوتين الصافيتين شعر بأنه مقبل مع "جانين مونترو" على عهد جديد من حياته، لا يدري من أمره إلا أنه جديد».[1]

والصورة على الغلاف الأمامي وضعت مناصفة على اليسار من الجزء الثاني فيه فراغ يعلوها اسم المؤلف بخط أقل سماكة من العنوان، وباللون الأبيض يدل على صفاء ومصداقية المؤلف ونقائه، ويظهر العنوان أسفله مباشرة بخط سميك وبلون برتقالي، يرمز إلى الرغبة والإثارة، فالعنوان من خلال اقترانه بالصورة المصاحبة يعكس لنا مضمون العمل الأدبي أي المتن، وكأن الكاتب يعكس لنا المتن الحكائي في تلك اللوحة، فهو يصف لنا المكون المكاني الذي جرت به الأحداث، فوضع صورة اللوحة تجسد مكان في هذا الحي ألا هو مقهى (لاسورس).

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 93.

وفي قراءة داخلية لهذه اللوحة التشكيلية المكونة لغلاف الرواية، نجد الصورة تحمل الكثير من الثنائيات مثل ثنائية الجنس (الذكورة العربية والأنوثة الغربية)، وثنائية الشرق والغرب وثنائية اللون الأسمر العربي والغربية الشقراء، وثنائية الأنا والآخر،وهي مجموعة من الثنائيات مؤسسة للتفاوت الحضاري، والاختلاف الوجودي بين البيئة العربية المكبلة بالأغلال الحرمان والكبت،والخلفيات المسبقة والعادات والتقاليد المحافظة، أما البيئة الغربية التي تتسم بالتحرر والانعتاق والإقبال على الحياة، ولو في ثوبها المادي اللاأخلاقي فنجد الصورة تتجسد في الأشكال وهذا بارز من خلال، عماراتها الشاهقة والعريقة التي ترصد لنا هي الأخرى ذلك التفاوت والتباين بين الشرق والغرب، فهي تبين ذلك الانهيار الشرقي من خلال الانكسارات التي هي في تراجع، وذلك الفشل الغرامي للبطل أي الموت وذلك بسبب رصد خيبات الأمل المتتالية التي انتابته وهو ينوء تحت وطأة الإحساس، عكس المرأة التي تمثل نجاح عملي (في الصحافة) فالعمارات في جهتها توحي بذلك فهي في تصاعد وكثرة النوافذ، يدل على الانفتاح والتحرر عكس الشرقي الذي يعاني من الانغلاق في وطنه، وجاء باحثا عنه في الغرب.

كما تتكون كذلك الصورة المصاحبة لغلاف الرواية من عناصر متعددة، عمارات شاهقة وعريقة، رجل وامرأة في مقتبل العمر، كأسان من البلور، أشجار، ملعقة صغيرة جريدة سيجارة .....إلخ،[1] وهذه العناصر المختلفة شكلت لنا لوحة تستدعي تأويلات محددة تبعا لتوجيهات الرسالة اللغوية، وهذه اللوحة التي شكلت غلاف الرواية توحي بمعاني متنوعة وغير متناهية وتوجه القارئ إلى تبني عدة تأويلات فمن خلالها نستطيع أن نستحضر كل المقومات التي لها صلة بالحي اللاتيني، فهذا الرجل يمثل البطل الشرقي فهو كان قوي البنية أسمر اللون، ذو سحنة عربية قصد باريس لمزاولة الدراسة، فهذا الهدف ظاهري، أما الخفي فكان البحث عن المرأة، إلا أنه لاقى العديد من خيبات الأمل

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، (صفحة الغلاف الأمامية).

في بدايات مشواره، عكس أصدقائه صبحي وعدنان، فهذا يعود إلى أنه عاجز أن يعايش واقعه الذي هو امتداد لماضيه، فذلك الماضي لم يغب عن تفكيره، والماضي يتمثل في أمه بمختلف إيديولوجيته ليستحضرها كلما فشل في أن يجذب قلب المرأة الباريسية، فهو كان يمثل الشرق أما الفتاة فهي جانين، فتاة شقراء لها بشرة بيضاء، عينان زرقاوتان شعرها أشقر وهي فتاة فاتنة، فلها ملامح غربية وتمثل الغرب أي الآخر، وقد كانت توحي الصورة بعلاقة عاطفية واجتماعية بينهما يتخللها الحب،ونرى هنا بأن البطل أراد أن يثبت ذاته من خلال المرأة الغربية ونجح في ذلك، فالصورة التي وضعها الكاتب مثلت لنا دلالة بصرية عكست لنا العنوان وعراقته وأصالته وضيق ممراتها فهو يمثل الحي الطلابي كما أنها أوحت لنا من خلال تأطير عناصرها وإدماج أبعاد ثقافية ورمزية فيها كما أنه تدل العمارات الشاهقة على الحضارة وتجسد الفروقات بين البطل وصديقته، وفي هذا الصدد يتبادر إلى ذهن المشاهد بأن الجالسين على الطاولة طلبا من المصور التقاط صورة تذكارية لهما وهذا ما جعله يضع الصورة عليهما، وجها لوجه، كما انه نجد أن هذه اللوحة تجسد لنا المستوى الثقافي والرمزي، ويبرز ذلك من خلال سحنتي الجالسين تبرز أنهما ينتميان إلى حضارتين مختلفتين الأنا (الشرق، البطل) والآخر (جانين، الغرب) وتجمع بينهما علاقة عاطفية، وفي هذا الصدد يمكن أن نستحضر بعض القيم السارة وعلاقتها بالظرفية التاريخية التي تحكمت في إنتاج الرواية، ومن بين هذه القيم التحرر من التقاليد الشرقية، ونلاحظ هنا أن الفنان التشكيلي حاول أن يتعامل مع اللوحة كما لو كانت صورة فوتغرافية ملتقطة بالآلة في عهد الخمسينيات، يتوجه إلى أوروبا بصفة عامة، حيث أول ما يلفت انتباهه اختلاء المرأة بالرجل في الأماكن العمومية، كان هذا المشهد يستفزه ويثيره لكونه غير مألوف في مجتمعه الأصلي، فهو كان يهدف من يحفز القارئ على عقد المقارنة بين المرأة الشرقية المحافظة على تقاليدها، والمرأة الغربية التي قطعت أشواطا

في تحررها، ومن هنا على الرغم من تشعب واختلاف أحداث الرواية، إلا أنها وضعت على رهان أساسي يتمثل في تشخيص التباين الحضاري بين الشرق والغرب.

كما أن الصورة تدل على أن البطل استرجع الأمل، إلا بعد أن تعرف على جانين مونترو، فكان ينظر إليها بتمعن، فقد رأى فيها الصورة التي كانت تبحث عنها روحه منذ زمن بعيد، فمن خلال هذه العلاقة استعاد توازنه ورأى بأنه مقبل على عهد جديد.

تعد الألوان من أهم المكونات الأساسية للجمال، ويمكننا القول بأن اللون جمال في حد ذاته مهما كانت دلالته، ومهما كانت غاية الكاتب في وضعه للألوان، فلكل لون دلالته فاللون يلعب دورا أساسيا في العمل الإبداعي لما له من دور في إظهار الأفكار والتأثير على نفسية الأفراد، فهو يساعد على إظهار الشكل وإعطاء الإحساس له، فهو يعتبر من الركائز المهمة المشكلة لغلاف النص الروائي، وللألوان دلالات متعددة بتعدد البيئة والمجتمع كما تحمل عناصر جمالية وفنية «فاللون يحمل قدرا من العناصر الجمالية وإضاءات دالة تعطي أبعاد فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص»،[1] من هنا فالألوان لها دلالاتها في تكثيف الدلالة، وهذا ما يدفع الروائيين لتوظيفها لما لها من قدرة على حمل الدلالات ومعاني تساعد القارئ بالدرجة الأولى على فك بعض شفرات النص كما أنها –الألوان- مجتمعة بإضاءة الغلاف وإثارة المتلقي، واستفزازه ذهنيا ومعرفيا ووجدانيا.

ومن هنا استطاعت الرواية من خلال الغلاف، أن ترسم لنا لوحة فنية قدمت لنا نصا موازيا للنص الأصلي، أي أنها أحدثت تآزر الدلالة البصرية لهذه اللوحة مع دلالات المتن الروائي.

والغلاف أو الصورة التي تعلو غلاف رواية (الحي اللاتيني) تتخللها مجموعة من الألوان الأزرق والأخضر، الأحمر فهو اللون الطاغي والغالب وهو من الألوان النارية

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

والأكثر إثارة وتعبر عن الجرأة والقوة والحب، كما أنه يحمل المنع والإثارة العاطفية، لون الخطط والسرعة، إنه اللون الذي طغى على واجهة الغلاف، وهو يحمل لنا دلالات الشخصية البطلة ومشاعرها الممزوجة بالحب والعاطفة، ودل كذلك على العلاقة العاطفية التي جمعت البطل مع فتيات من باريس في البداية والتي كانت فاشلة أساسها الخيبة والانتظار والملل والفشل في الحصول على ما كان يتمناه، ألا وهو الوصول إلى أنثى شقراء للتواصل معها وجدانيا وعاطفيا، وفعلا حصل على ما كان يريد مع جانين «يا جانين أيتها الحبيبة المنشودة أي سعادة هي التي يوفرها لنفس الظمأى، حضورك وغيابك جميعا! إنها الصورة التي تبحث عنها نفسي منذ زمن بعيد»،[1] وهو كذلك يحمل دلالة الصراع بين البطل الذي يمثل الشرق (الأنا) وجانين مونترو (الغرب، الآخر)، فالمثقف العربي أسس لإعلان ذاته من خلال المرأة، ونجح في ذلك فقد عاد إلى وطنه بشهادته المشرفة ليبدأ نضاله القومي والوطني مع صديقه فؤاد، الذي عد المرأة وسيلة للنضال فقضيته أكبر من المرأة، فأمته في حاجة لمن يحررها، فتصادم مع فرانسواز التي تدافع عن الاستعمار.

أما اللون الثاني الذي امتزجت به اللوحة هو اللون الأزرق الدال على الصفاء ورمز الهدوء والطمأنينة، فقد برز هذا اللون في سماء باريس، وهو يرمز كذلك عادة للبحر والمحيطات، فهو يوحي بالهدوء، وكذلك يعبر عن الحي اللاتيني وخاصة ما يتعلق بعراقة العمران وأصالته وضيق الممرات والأزقة، فقد كان يعبر عن نفسية البطل المطمأنة، وفي الصورة التي أمامنا يجسد اللون الأزرق كذلك في عيني الفتاة «كان يسمع خفقة قلبه حيث كانت تلتفت إليه بين لحظة وأخرى ... فيعيش من عينيها الزرقاوتين في دنيا حميمة يغترف منها شعور الهناء اغترافا»،[2] ويوحي هذا اللون بالتحرر والشوق والحزن من فقدان شيء عزيز، فهو كان يرى من عينيها الزرقاوتين الصافيتين الخلاص والتحرر فهو

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 108.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

كأي شاب مثقف عربي يريد التخلص من القيود في مجتمعه، وكذلك انطباع اللون البرتقالي على عمارات الحي اللاتيني، فهو يوحي بالتطور الثقافي الحاصل في هذا الحي وهو يزرع في النفس الإثارة والرغبة، وبما أنه حي طلابي تكثر فيه العمارات.

ونجد كذلك اللون الأخضر تجسد في اللوحة من خلال الأشجار، فهو يرمز إلى الاستقرار والازدهار والتطور، ويعبر عن أن البطل يدخل على عهد جديد من حياته، بعد خيبات الأمل التي مر عليها، كما أن هذا اللون يوحي بالحيوية والنشاط ويبعث في نفس البطل الأمل ويرمز كذلك للسلام والأمن.

فمن هنا فاللوحة الفنية للغلاف هي عبارة عن وسيط بين النص والقارئ المتلقي ومن ثم أصبح أي كاتب يبدي اهتماماته بالصورة، من حيث موقعها الجيد وفي اختيار الألوان الجيدة يعكس لنا صلب الرواية، ففي هذه اللوحة مزج سهيل إدريس عالمين، عالم الشرق وعالم الغرب، فقد وصف العلاقة بين هذين العالمين.

إذن فالألوان عتبة أساسية من عتبات النص، يضعها الكاتب حتى يكسب القراء ويستميل قلوبهم وكأنه بهذه الألوان يأمره بالدخول إلى متن النص بالإضافة إلى ذلك أنه بهذه الألوان يروج للرواية كسلعة معروضة في الأسواق الأدبية، وبالتالي يمكن القول أن الألوان ساهمت في نجاح الرواية.

ونستنتج مما سبق أن الصورة كغيرها من العتبات النصية، تمثل سندا للقارئ توجهه وتجنبه الدخول في متاهات التأويل، يمكنها أن تقول بكل صمت أشياء كثيرة عن النص بل تترجمه ببراعة وتضفي عليه لمسات جمالية وفنية.

1-2- **الغلاف الخلفي**: «هو العتبة الخلفية للكاتب، وظيفتها عكس وظيفة الغلاف الأمامي وهي إغلاق الفضاء الورقي»،[1] كما أنه لا تقل قيمة محتويات الوحدة الخلفية للغلاف من قيمة محتوى الوحدة الأمامية، فهي امتداد طبيعي لها ولمحتوياتها، بحيث نجد أن الغلاف

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

الخلفي قد يحتوي على الصورة الفوتغرافية لصاحب العمل، أو كلمة الناشر أو الكاتب، أو نبذة عن حياة المؤلف، أو قد تحتوي على حيثيات النشر والطبع التي لها دور مهم في جذب المتلقي المستهلك، أو قد يتضمن تشكيلات كتابية من تكرير العنوان بشكل مصغر أو مقتطف مهم من الرواية أو المقدمة أو شهادات إبداعية أو نقدية لكاتب مرموق، أو ثمن المطبوع، وقد يحتوي الغلاف الخلفي أيضا على رسوم تشكيلية ولوحات فنية لفنانين مشهورين للتأثير على المتلقي والقارئ.

وهذه المحتويات لها عدة وظائف: أولها الاكتفاء بتأكيد المعنى الكامن في واجهة النص والثانية استكمالا للمعنى المراد من هذه الواجهة، وهذا يعني أن الغلاف الخلفي جزءا مكملا لأيقونة الغلاف الكلية «ومثلما كان غلاف الكتاب ضرورة وظيفية لحفظ أوراقه التي تحمل المتن، كان تصميم صفحاته الداخلية أيضا ضرورة وظيفية لتسهيل صناعته، وتسهيل قراءته وتفادي وصول التلف إلى متن الكتاب»،[1] أي أن الغلاف بدفتيه يعمل على حماية متن الكتاب، وهذه الأيقونات واللوحات التي يحملها الغلاف لها أهمية كبيرة، فهي تربط بينه وبين النص.

«وإذا كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان والنص عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي، وقد تظل هذه العلاقات قائمة في ذهنه»،[2] وفي كلتا الحالتين يقوم الرسم الواقعي والتجريدي معا بالدور نفسه الذي يقوم به للإشهار بالسلعة، وتنتهي وظيفة التشكيل الخارجي بالنسبة للناشر بلحظة اقتناء الكتاب من طرف القارئ، غير أن المؤلف يفترض أن هذه الوظيفة تحافظ على بقائها مع الكتاب على الدوام.

---

[1] عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية –دراسة سيميولوجية سردية-، ص 222.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 60.

وبما أن الغلاف الأمامي هو الذي يقوم بعملية افتتاح الفضاء الورقي، وله دور كبير في جذب وإغراء القارئ، وله حالات مختلفة يمكن أن يظهر عليها، أيضا الغلاف الخلفي يقوم على إغلاق الفضاء الورقي، وله حالات يظهر عليها، فيمكن أن يأخذ نمطين:

1-2-1- نمط الشهادات والنصوص:

1-2-1-1- نمط الشهادات: هنا يقوم المؤلف «بأخذ مقتطفات دالة من دراسات نقدية أجريت على نصوص مجموعته ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي»[1] تثمينا لعمله حتى يشتهر ويلقى رواجا في الوسط الأدبي «لأنها تصدر عن نقاد لهم مكانتهم العلمية التي تجعل من ثنائهم على عمل شهادة على نجاحه»،[2] وذلك تزكية للعمل الأدبي الإبداعي كما انه تضيء هذه العبارات التي وضعت على الغلاف الخلفي الخارجي الكون الإبداعي في شكل شهادات هادفة، وهذه السمة (الشهادة) تجعل من الثناء على أحد الأعمال الأدبية دليل على ميزتها الأدبية وبالتالي نجاحه وانتشاره وزيادة الطلب عليه.

وقد وجدنا هذا النمط سائد لدى سهيل إدريس في روايته (الحي اللاتيني)، فالغلاف الخلفي كان يحتوي على شهادات متمثلة في آراء بعض النقاد والأدباء حول الرواية، كما أنها جاءت متضمنة اسم مصممة الغلاف وهي ريم الجندي، بالإضافة إلى ذلك جاءت خالية من أي صور أو لوحات، وتحتوي كذلك حيثيات النشر والطباعة كونها ذات أهمية فهي «تسهم في تكوين الانطباع الأول، فدور النشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الأدبية، ليكون على مستوى فني عريق»،[3] من دار النشر (دار الآداب) ورمز دار النشر، وكما احتوى على ثمن المطبوع الذي كانت تكلفته *59.00* درهم وشركة النشر والتوزيع ورمزها، ومجموعة شهادات وأراء بعض النقاد التي كانت تقيم الرواية وكلها تصب في تقريضها ومدح صاحبها على ما حققه من روعة فنية، فتقنية

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص 137.

[3] المرجع نفسه، ص 143.

الشهادات إذن تؤدي دورا مهما كعتبة نصية، وذلك لأنها تكشف للمتلقي عن مدى أهمية العمل الأدبي، وأنها تستحق التقدير حتى من طرف كبار الكتاب والنقاد والمشاهير، فها هو الكاتب والناقد العربي الكبير نجيب محفوظ يثني على رواية (الحي اللاتيني) لدرجة أنه قال عنها: «الحي اللاتيني معلم من معالم الرواية العربية»، وكذلك ميخائيل نعيمة يقول: «بعد قرائتي (الحي اللاتيني) يخالجني أمل أن الرواية العربية ستنهض نهضة قوية على يد المؤلف وأيدي الموهوبين والمتحمسين مثله من أدباء الجيل الطالع» وقد أورد رأيه في رسالة خاصة، أي أنها سجلت لحظة تحول جديدة في تطور أدبنا العربي الحديث وحيث نجد أحمد كمال زكي كتب مقالا في (مجلة الآداب) وكان يثني على الرواية وعلى مؤلفها فيقول: «سهيل إدريس استطاع أن يجعل النفس الإنسانية مسرحا للصراع بين بيروت وباريس، بين الشرق والغرب، الشرق بأديانه وأخلاقه وتقاليده وصموده ورغبته في التحرر، والغرب بحريته وتقدمه وثقافته ونزعته الاستعمارية أيضا» وكذلك مقال آخر في نفس المجلة يمدح المؤلف وروايته بقلم الأستاذ عبد الله الدائم، أستاذ التربية وعلم النفس في الجامعة السورية وهذا نصها «إن المؤلف يبين خير بيان كيف أطل من تجربة المرأة على أفاق كثيرة في الحياة، بل كيف نقلته إلى ما قد يبدو نقيضها نعني الفكرة القومية والحق أن المرأة كانت له أولا وآخر وسيلة للكشف عن ذاته ورسالته وحياته في أمته .... إنها وسيلة لم تكن غاية.. ».[1]

ونلاحظ هنا بأن سهيل إدريس بروايته (الحي اللاتيني) قد نال دعما كبيرا وشهادات محفزة لمتابعة عمله الروائي، وهذا ما أورده في الغلاف الخلفي، فالقاص هنا أراد أن يوضح أهمية النص ومدى نجاحه.

ومن هنا فالغلاف الخلفي يلعب دورا أساسيا في فهم العمل الأدبي وتفسيره وتوجيه المتلقي نحو سبر دلالات المتن الروائي.

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، صفحة الغلاف الخلفي.

1-2-1-2- **نمط النص**: وهو كأن يقوم المؤلف أو الناشر «بوضع جزء دال من نص ... على الصفحة الخارجية للغلاف»،[1] أي أنه يتم أخذ نص من العمل الروائي، مثلا أن يكون ذا معنى ودلالة ويضعه المؤلف والناشر على ظهر الغلاف الخلفي للرواية.

ومما تجد الإشارة إليه أن هذا النمط قد ينتشر مع الدواوين المفردة بشكل خاص بهدف تحفيز المتلقي إلى الأساس الدلالي للبنية الكلية للديوان.[2]

وهذا النمط غير وارد في رواية (الحي اللاتيني) ربما كان فيه دعوة للقارئ للدخول إلى النص، وكشف ما فيه من دلالات، دون إعطاء مفاتيح أو شفرات حتى يدخل ويحل ما فيه.

1-2-2- **نمط الصورة الفوتغرافية**: ويقوم هذا النمط على وضع صورة المؤلف الشخصية في آخر عمله الإبداعي أي على صفحة الغلاف الخلفية، ويمكن أن يضع معها تعريف بسيرته وبأعماله، وقد تتجسد فيه الألوان كذلك، وهذا النمط غير وارد في رواية (الحي اللاتيني) بل نجده قد خصص الغلاف إلى الشهادات التي تثني على هذا العمل الإبداعي.

أما فيما يخص الألوان فهي تحمل الدلالة التي يحمل النص، فهي التي تعبر عنه فاللون يضفي على الحياة قيمة لا يمكن إغفالها، كما أنه يعتبر أساسيا في الغلاف وباقترانه مع الصور، يصبح اللغة التي تعطي الانطباع العام على النص الرئيسي، كما أن الألوان تثير في النفس أبعاد متباينة ومتعددة، ولهذا تم ربط اللون بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان فتساهم دلالات الألوان في نقل الصورة الخفية، وباعتبار الصورة واللون لغة عالمية يفهمها كل الشعوب، فتشكل في الغلاف بانسجامها وترابطها الوحدة الجمالية.

ولعل سهيل إدريس لم يضع صورته على الغلاف الخلفي، واكتفى بوضع أراء النقاد التي مدحت عمله الروائي الذي يدل على ميزته الأدبية، لأنه يدرك من غير شك دلالات

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 139.

[2] المرجع نفسه، ص139.

الألوان التي وضعها في روايته، وما لاحظناه في الغلاف الخلفي للرواية بروز اللون البرتقالي، الذي له ارتباط مباشر بالعنوان، فهو يدل على الدفء والعاطفة والانجذاب ويبعث الأمل في نفس الإنسان، فبمجرد رؤية القارئ للغلاف يجذبه، ويلفت انتباهه محتوى الغلاف وما فيه من انطباعات إيحائية حول الرواية فيزيد الطلب عليها، واللون البرتقالي عمل على إثارة القارئ للولوج إلى النص، ولم يكتف الكاتب بوضع اللون الأحمر على واجهة الغلاف الأمامية فقط، بل جعله على حواف الرواية، وكتب عليه اسم مصممة الغلاف ومن هنا فهدف الكاتب من وضع الواجهة الخلفية، حتى يثير انتباه القارئ ويزيد فضوله وحبه للإطلاع ليلج إلى أعماق النص الأدبي برغبة وإرادة قوية، دون ملل أو تردد، وهذا ما ساعد الكاتب على ترويج روايته بنسبة كبيرة في الأسواق الأدبية والواجهة الخلفية لرواية (الحي اللاتيني) وضعت للدلالة على إنهاء العمل وتزيد الرواية جمالية وجاذبية للتأثير على الذات المتلقية، ولا يكتمل العمل الأدبي دون وضع واجهة خلفية للكتاب.

ومما سبق نستنتج أن الواجهة الخلفية عبارة عن ملحق يريد الكاتب من خلاله إثارة المتلقي وتكشف عن مدى نجاح الكاتب في إغوائه وتأثيره على الكاتب، وبالتالي فنجاح العمل الأدبي متوقف على حسن اختيار الكاتب لواجهة الغلاف سواء الأمامية أو الخلفية إذن فالكاتب له دوره في جذب القارئ وبث حب الإطلاع والكشف والبحث فيه.

ومن هنا فالغاية من دراسة الغلاف بدفتيه الأمامي والخلفي، هو إبراز أهمية العمل الطباعي، وهذا جاء تأكيدا بالقول فهم النص من خلال عتباته، فالغلاف له شأن ثقافي وحضاري، فلابد أن يكون في متناول الجميع.

2- علامات الناشر

تعد علامات الناشر عتبة نصية من بين العتبات النصية، التي نحن بصدد دراستها الآن، وهي تتعلق بالناشر وتقع في أغلب الأحيان تحت مسؤوليته المباشرة «وهي عبارة عن مصاحبات نصية ذات طبيعة فضائية ومادية تتعلق بالفضاء الداخلي الأكثر خارجية للنص»[1] ونجد بأن هذا الفضاء يتضمن الغلاف وصفحة العنوان وملحقاتها والتحقق المادي للكتاب نفسه.

وإذا أردنا أن نخصص كلامنا في هذه العتبة النصية، فإن ما يهمنا هو أن نشير إلى ثلاث مظاهر مصاحبات الناشر (*peri texte editioial*) فالمظهر الأول يتمثل في علامات الجيب وهي التي توجه القارئ إلى قيمة العمل، ونرى هنا كذلك جيرار جنيت يجد في طبعات الجيب مرادفا للتكريس الذي يعرفه العمل على مدى امتداد تاريخ قد يطول أو يقصر، وذلك بحسب ردود الفعل التي قد يثيرها هذا العمل الإبداعي لدى قرائه، فانتقال العمل إلى طبعات الجيب يمثل بمفرده رسالة نصية موازية هامة، تعمل على تقدير قيمة العمل، وكذلك الكشف عن بعض قوانين التداول الثقافي.

أما المظهر الثاني: هو علامة السلسلة (*collection*) والمقصود بعلامة السلسلة، هي أنها تحدد نوع المعرفة الأدبية أو الفلسفية أو العلمية، أي نوع المعرفة التي يندرج الكتاب داخلها،[2] وهذا النوع قادر على تسييج القراءة وتوجيهها.

أما المظهر الثالث: فيتعلق بنوعين متكاملين من العلامات، العلامة الأولى تتمثل باختيار حروف الطباعة، وهذا الاختيار يختلف حسب طبيعة المظاهر الأخرى، التي يخضع لها الكتاب، فطبعات الجيب تفرض حروفا طباعية صغيرة ومكثفة موقعة على ورق بسيط هش، أم الطبعات الفنية الراقية تتطلب حروف كبيرة واضحة موقعة على ورق مختار وتتأثر هذه العلامات بطبيعة دار النشر وبطبيعة السلسلة التي ينتمي إليها

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 33.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

الكتاب،[1] ومما تجد الإشارة إليه أن حروف الطباعة تمثل مظهرا من النص الموازي ليس لأنها تدل على محتوى العمل وجنسه الخطابي، بل لأنها يمكن أن تحيل على قيمته.

أما العلامة الثانية فتتعلق بتفضية العمل أي بتوزيعه الفضائي، وهو المكان النصي الذي يمكن أن تتقاطع فيه جهود المؤلف والناشر،[2] مثلما يمكن أن يحرص المؤلف على إنجازه ومن هنا فعلامة التفضية لا يمكن أن تشتغل كمصاحب نصي، إلا بالنظر إلى دورها في بناء الدلالة وإنعاش القراءة.

كما أنه تعد بيانات النشر أول ما يصافح بصر المتلقي، وقد ظهرت بظهور الطباعة فتتمثل قيمة هذه العتبة في تحديد مستوى أهمية العمل الأدبي.

ومن أهم علامات الناشر المتوفرة في رواية (الحي اللاتيني) للروائي سهيل إدريس هي كالآتي:

2-1- **اسم دار النشر**: اسم دار النشر يساهم في تكوين الانطباع الأولي عن العمل الأدبي لدى المتلقي،[3] فدور النشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق، فتصدر إلا الأعمال الأدبية ذات المستوى الفني الرفيع، فتمثل دار النشر السلطة الاقتصادية والمالية، فهي الراعي الرسمي لوصول العمل إلى القارئ ومدى قبوله له، وإذا لاقى هذا العمل استحسانا وإقبالا كبيرا عليه، استدعت الضرورة إعادة طبع الكتاب مرة أخرى.[4]

إن الطبعة التي اعتمدنا عليها في دراستنا لرواية (الحي اللاتيني)، هي من علامات الجيب التي تعرف القارئ بالعمل وتبين له قيمته، وكانت الرواية من إخراج دار الآداب البيروتية اللبنانية، والتي تنشر مجلة الآداب المعروفة، والتي كانت وإلى الآن منبرا

---

[1] المرجع نفسه، ص 34.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 34.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 143.

[4] ينظر: روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية، ص 185.

للحداثة والتجديد والريادة، وهذه الدار سهرت على طبع العديد من الأعمال الإبداعية، التي سوقتها عربيا وعالميا وحققت نجاحا كبيرا.

ومما سبق نستنتج أن هذه العتبة لا تخلو من البعد الإشهاري والترويجي للعمل الواحد ولأعمال أخرى لنفس الدار.

2-2-رقم وتاريخ الطبعة:

يعطي رقم وتاريخ الطبعة مؤشرا على مدى انتشار مقروئية العمل الأدبي ومكانة المؤلف بين جمهور المتلقين.

ومن الأعمال الأدبية التي يدل رقم طبعتها على مدى انتشارها ومقروئيتها ومكانة مبدعها بين الجمهور، رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، حيث تشير نسخته التي بين أيدينا إلى أنها الطبعة الرابعة عشر عام 2006م،[1] الصادرة عن دار الآداب التي أسسها سهيل إدريس مع نزار قباني، وهذا يعني أن لها رواجا كبيرا، حيث طبع منها ألاف وآلاف من النسخ أكثر من (*700.000* نسخة) وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى جودة هذه الرواية وشهرتها في العالم العربي، وليس ما خصص لها من إشهار دراسي وإعلامي.

وهذا يدل على مدى مقروئية العمل الأدبي ومكانة المؤلف بين جمهور المتلقين.

2-3-رقم الإيداع في المكتبات الوطنية والعبارات القانونية:

«إن رقم الإيداع في المكتبات الوطنية، هو الذي يعطي مؤشرا على مدى انسجام العمل الأدبي مع توجهات السلطة الوطني ...، ويدل غياب رقم الإيداع على عدم الانسجام أو المعارضة»،[2] وتتجسد هذه الدلالة في رواية (الحي اللاتيني) فقد كتب في الصفحة الموالية للعنوان، هذا ما يدل على انسجام العمل الأدبي مع توجهات السلطات الوطنية في لبنان، فهو يؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات.

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 143.

أما عن العبارة القانونية (جميع الحقوق محفوظة) متوفرة هي الأخرى في الصفحة التي تلي صفحة الغلاف، صفحة العنوان.

ومن هنا فعلامات النشر أجملت كلها في الصفحة الموالية لصفحة الغلاف، فهي لها وظيفة إشهارية تتمثل في كون الكتاب سلعة تجارية، قادرة على جذب المتلقي المستهلك.

ومما سبق نستنتج أن علامات النشر تؤدي دورها كعتبة نصية، في الإشارة إلى أهمية العمل الأدبي والرفع من مقروئيته، وساعدت على زيادة الطلب على رواية سهيل إدريس.

3- الفضاء النصي:

يقصد بالفضاء النصي، الحيز الذي تشغله الكتابة نفسها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، وتوزيع بياضها وسوادها وغيرها من توابع أخرى...، ومن هنا «فالفضاء النصي هو الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية ... ولكنها تعني بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على ورق»،[1] وكذلك يعرفه حميد لحميداني بقوله: «فضاء النص هو فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابية الروائية، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب»،[2]ونقصد بالأبعاد الثلاثية للكتاب، سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات الموجودة فيه، وطول الصفحة وعرضها، والفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من الأهمية، فهو يرسم للقارئ طريقا يتعامل بها مع النص الروائي، ويساعده على فهم محتوى الكتاب والفضاء النصي باعتباره فضاء مكاني هو فضاء مكاني محدود وليس له أدنى علاقة بالمكان، الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك وتتجول

---

[1] مراد عبد الرحمن: جيوبوليتيكا النص الروائي، ص 123.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 55- 56.

فيه عين القارئ وفقط،[1] هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة، ونجده حسب تعريف آخر «ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محددة وفضاء مختارا ودالا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب»،[2] أي أن هذا الفضاء يساعدنا كقراء على فك شفرات النصوص باعتباره يعد من العتبات النصية المصاحبة لمضمون النص،والتي تساعد القارئ على فهم وتأويل ما يوجد في النص.

ومن هنا فالفضاء النصي يتشكل من عدة مظاهر أهمها:

3-1- **الكتابة الأفقية**: ويقصد بها الكتابة العادية التي تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، أي الطريقة المعمول بها «وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية ... وإذا لم تكن الكتابة بارزة ندعوها كتابة بيضاء»،[3] وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة انطباعا بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي.

ومن هنا فإن رواية سهيل إدريس (الحي اللاتيني) جاءت مكتوبة بالكتابة الأفقية فهي الأنسب لسرد الأحداث، فنجد الكاتب يبدأ أسطرها من يمين الصفحة وتنتهي في يسار الصفحة، إلا أنها تشغل مساحة أقل مقارنة بالكتابة العمودية التي جاءت في شكل حوار وتظهر هذه الكتابة أي الأفقية بشكل جلي في صفحات الرواية على نحو ما نجد في هذا المقطع: «ومضى مع صبحي وعدنان إلى تلك المكاتب الكثيرة المنتشرة في كل حي من أحياء باريس، والتي تتولى إرشاد الراغبين في استئجار الغرف والبيوت وتأجيرها انطلقوا ليبحثون عن هذه العناوين التي نقلوها من سجلات تلك المكاتب، فضربوا في كل حي من أحياء باريس بل تجاوزها إلى الضواحي في القطارات، ولكنهم لم يرتاحوا إلى أي من تلك

---

[1] المرجع نفسه، ص 56.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، بيروت، لبنان، 1991م، المركز الثقافي العربي، ص 233.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 56.

الغرف التي شاهدوها»،[1] وقوله «كانت صورته المتخيلة تملأ أفكاره ومشاعره، فتضرب دون كل ما سواه غشاوة كثيفة ساعة مر بشوارع مرسيليا، ولكنه لم يرها. وقضى فيها يوما كاملا ولكنه لم يحسها، وأنفق أربع عشر ساعة في القطار أورثت في صدره ضيقا شديدا ولكنه نسي كل شيء إذ دخل القطار محطة (ليون) عما قليل سيكون في الحي اللاتيني سيتحقق الحلم المستحيل، بعد ردح قصير ستبدأ الحياة التي ماانفك يعيشها في الخيال، منذ أن تهيأت له أسباب السفر إلى باريس».[2]

ومن ذلك قوله: «هذه الغيبوبة التي شاء الاستغراق فيها لينسى التفكير بالغد وبالعودة غده وغد جانين، وعودته القريبة إلى الوطن لقضاء فصل الصيف، هذه الغيبوبة قتلتها رسالة أمه التي تلقاها ذلك الصباح الربيعي المشرق، وقد اعتصرت الرسالة قلبه، إذ حملت له نبأ حاول ذووه أسابيع أن يخفوه عنه، ولم نجد أمه أخيرا بدا من كشفه له، ذلك أنها ظلت أياما طويلة بعد تلك العملية، وأصابع المرض ... لقد التهب الجرح الذي شق في بطنها... ».[3]

3-2- **الكتابة العمودية**: هي استغلال الصفحة بطريقة جزئية، فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار فتكون عبارة عن أسطر قصيرة متفاوتة الطول لا تشغل الصفحة كلها،[4] وعادة ما تستغل لتضمن النص الروائي أشعارا على نمط الحديث، أو يستعمل الحوار السريع في جمل قصيرة وقد يستعمل كذلك القصيدة العمودية فتكون كتابة عمودية متوازية، ومن هنا لم تخلو رواية (الحي اللاتيني) من أسلوب الحوار الذي ينتمي إلى الكتابة العمودية، التي تشغل مساحة أكبر من الكتابة الأفقية فالحوار عبارة عن جمل قصيرة وطويلة في الوقت نفسه، فقد استغرق الحوار بنوعيه

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 61.

[2] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 9.

[3] المصدر نفسه، ص 161.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 57.

معظم رواية (الحي اللاتيني)، فالحوار الذي دار بين الشخصيات قد جاء ليؤدي أدوار مختلفة في الرواية فنجده يؤدي دور التعارف بين الشخصيات، إذ من خلاله تتم عملية التواصل بشكل مباشر لتحقق الأبعاد النفسية للشخصيات، ونلاحظ بأن كل الحوارات جاءت على يمين الورقة ونجد ذلك في المشاهد الحوارية التي تضمنها المتن الروائي، على نحو ما توضحه المشاهد الحوارية الآتية، بين بطل الرواية وجانين مونترو:

- «أنت إذن شرقي؟

نعم من لبنان، وأنت؟ هل أنت باريسية؟

لا إنني من الألزاس».[1]

- «ارتد إليها بلهفة:

أتقبلين أن تتناولي معي الشاي في مقهى قريب؟

فعاودها التردد، ثم حال ترددها إلى ارتباك، وفهم أنها رأت على وجهه سيمياء الخيبة فشاءت أن توفرها عليه، إذ قالت:

لا مانع عندي من ذلك على ألا يبقى وقتا طويلا».[2]

- «ما تقولين في نزهة على الشاطئ؟

فنهضت تسرح شعرها ...

وغادر الفندق متأبطا ذراعها

حين خرجت من السينما تكلمت هي أولا

أوه ... لقد هبط الليل سريعا، كم الساعة؟ التاسعة إلا ربعا ...فقال

نذهب فنتناول العشاء في "الرالي" ثم ...

فقاطعته:

ثم ماذا؟ لا تتم البقية علي.

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 91.

[2] المصدر نفسه، ص 93.

وما هي البقية؟

قال بجذل وهي تشد كفيه:

نصحتك ألف مرة بأن لا تكون ملحاحا كالأطفال.

وتوجها إلى الرالي وقال ليتكلم:

لم أفهم القصد من تكسر "قصر الزجاج".

أوه ...صحيح ما تقوله؟

نعم صحيح.

ألا ترى في ذلك رمزا لتحطيم أمال "إيميه"».[1]

كما أننا نجده عالج بعض القضايا السياسية والاجتماعية والصراع القائم بين الشرق والغرب.

- «قالت فرانسواز:

إن بعض العناصر الشرقية والعربية بصورة خاصة، تعطي في كثير من الأحيان فكرة سيئة عنكم، بما يرافق مسلكها من شذوذ وخرق للمواصفات الاجتماعية ولولا ذلك...

وهنا قاطعها ربيع بسؤال هادئ

ولكن هل لك أن تحددي بعض هذه العناصر؟ لعلك تقصدين الإفريقيين والشماليين؟

لم يكن بعض هؤلاء الإفريقيين والشماليين بعيدا عن ذهني وأنا أقول ما قلت.

أؤكد لك أيتها الآنسة أن هؤلاء الإفريقيين من تونسيين وجزائريين ومراكشيين الذين يسكنون هنا في أحياء خاصة لهم، هم أبعد من أن يمثلوا حقيقة السكان في تلك الأقطار وقد بات معلوما اليوم أن السلطة تشجع قيام هذه الأحياء الخاصة في باريس ... وتدع لها طابع الحياة المستقلة، لتقيم الدليل على هؤلاء المقيمين في باريس ...

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 176.

إنه الاستعمار أيتها الآنسة فرنسواز ...

قالت: فرانسواز وهي تفرك يديها:

آسف يا سيد ربيع، إن كنت قد أوهمتك أني أود أن أمس حسك الوطني بما فات».[1]

إن هذه المقاطع الحوارية ليس لها حجم ثابت، إذ ترد على شكل فقرات أو ترد على شكل أسطر، ولا تقتصر الكتابة العمودية على المشاهد الحوارية فقط، بل نجد بأن الكاتب استعمل في روايته قصيدة شعرية حرة لجاك بريفيير بعنوان (فطور الصباح) ومضمونها كالآتي:

وضع القهوة

في الفنجان

وضع الحليب في فنجان القهوة

ووضع السكر والحليب

وحركه ...

ثم شرب القهوة بالحليب

وأزاح الفنجان

دون أن يكلمني ...[2]

كما أنه استعمل كذلك القصيدة العمودية، والتي جاءت في شكل كتابة عمودية متوازية كالآتي:

فخير هذا بشر ذا *** فإن الله قد عفا[3]

---

[1] سهيل ادريس: الحي اللاتيني، ص 168.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

[3] المصدر نفسه، ص 169.

فكان الهدف الذي دفع الكاتب إلى استعمال تقنية الحوار في روايته بكثرة هو حسب قوله: الحوار إذا كان مركزا يغني عن كثير من الوصف والتمثيل، واعتمد عليه في تصوير شخصياته تصويرا صادقا وفي إبراز تطور الأحداث.

ومما سبق نستنتج أن الروائي والكاتب سهيل إدريس في روايته (الحي اللاتيني)، قد جعلها مزيج بين الكتابة الأفقية والكتابة العمودية، متجسدة في الحوار الذي اعتبره جزء مهم من الأسلوب التعبيري، وجعله أداة الشخصيات في التعبير عما تحس وتدرك ووسيلة اتصال فيما بينها وبين الواقع الذي تحيط به، وفي القصيدة الشعرية الحرة، والقصيدة العمودية المتوازية، كما أنه يوجد أنواع أخرى من الكتابات، إلا أنها غيرة متوفرة في العمل الأدبي مثل الكتابة المائلة والمزخرفة، فالخط المطبعي لا تنميق ولا زخرف فيه.

ومنه نرى بأن طغيان الكتابة العمودية بأنواعها على الرواية، كان ذلك من أجل إبراز ما تحمله من دلالات إيحائية ورمزية.

3-2- **التأطير**: وهو كما يسميه ميشال بورتو «الصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة في وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع»،[1] يستعمل هذا النوع من الكتابة لشد انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان، ويقوم أيضا بدور التحفيز الواقعي في النص، إذ يمثل اختلاف من نوع ما داخل الصفحة، إنه كإشارة مرور تنبه عابري الطريق، فلا يأتي عبورهم سريعا.

ويقصد بالتأطير أن تكون صفحة الكتابة مضمنة في الصفحة، حيث يكون الإطار داخل الصفحة على شكل مربع أو مستطيل للفت انتباه القارئ إلى ما يوجد داخل الإطار من معلومات معينة، ويستعمل التأطير في المجلات والجرائد الصحفية في كتابة المقالات.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 57.

ومن هنا فسهيل إدريس لم يستعمل هذه التقنية في روايته، لهذا جاء الشكل العام للصفحات متماثل، فهو لم يرد شد انتباه القارئ لقضية ما دون باقي القضايا المتطرق لها في الرواية، فكلها مهمة ومترابطة.

3-3- **البياض**: يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني،كأن يوضع بياض فاصل وختمات ثلاث كالآتي (***) كما أنه يمكن للبياض أن يتخلل أسطر الكتابة نفسها ويكون عبارة عن نقاط متتالية نقطتين فأكثر، وذلك للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها.[1]

كما أنه يتمثل في الانتقال بين الفصول من صفحة لأخرى، وهو يدل على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك من تغيرات مكانية، وعلى مستوى الرواية ذاتها، ونجده خاصة عند بداية كل فصل من الأعلى، كما نجده عند نهاية كل فصل أو ورقة كاملة بيضاء كحد أقصى بين حدثين مختلفين،[2] أو حتى في الفقرة الواحدة أو في الجملة الواحدة لأنها تدل على ملفوظ محذوف لا يريد الكاتب الإفصاح عنه، ربما لعدم وجود أهمية لهذا المعنى في تطور الأحداث في الرواية أو إعطاء فرصة للقارئ، أو لبناء صورة واسعة عن الأحداث الناقصة والتنبؤ بما سيحدث، وهذه التقنية يوظفها سهيل إدريس بحيث نلاحظ بأنه تخلل الرواية الكثير من البياض، وذلك بين بعض الجمل وفصول الرواية وجاء البياض ليؤدي وظائف منها: إشراك سهيل إدريس للقارئ في إكمال بعض الأحداث الناقصة عن طريق الحذف والقطع الذي تخلل هذا البياض، كما تم توظيف نقاط الحذف الدالة على بعض الكلمات المسكوت عنها من طرف الشخصيات،التي تمثل بالنسبة لهم حقيقة مرة لم يستطيعوا النطق بها، ولهذا يكون البياض قد جسد دلالة الفعل بصريا، ونلاحظ هنا بأن الكاتب قد استعمل نقاط الحذف بشكل كبير التي تتخلل

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 58.

[2] ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 131.

أسطر الكتابة، وتكون عبارة عن نقط متتابعة أو نقطتين أو أكثر، وذلك للتعبير عن أشياء محذوفة.

وفي أغلب الأحيان تكون الأشياء المحذوفة بدون قيمة، لا ينقص غيابها منه شيئا، أو تجنب الكاتب توريط نفسه في قضايا لا تعنيه، أو كإشارة منه للحالات التي تنتابه في بعض المواقف كحالات الاستغراب والتعجب وغيرها.

وهذه بعض الأمثلة عن البياض بين الفصول والأقسام في الرواية، وجاءت للدلالة على نهاية جزء من أجزاء الأقسام الداخلية المرقمة، وبين الفصول، وقد ساعد على الفصل بين مجموعتين من الأحداث التي تدور في الرواية، واختلف البياض من جزء إلى آخر بحسب ما تتطلب الرواية وتجلى البياض في الرواية في الصفحات التالية (*8، 16، 40، 60، 70 103، 106، 146، 182، 189، 190، 208، 218، 258، 265*)، أما البياض الموجود داخل المتن فجاء عبارة عن نقاط حذف كالآتي:

«ينبغي أن تتعذب أن تصهرك المحن، إذا شئت أن يكون لحياتك هذه الجديدة معنى ... وإلا فلم تبق هنا»،[1] ففي هذا المثال حذف الراوي الأعمال التي سيقوم بها في حياته الجديدة.

«ماذا تعمل؟ إنه من الظاهر بودك أن تنام؟

طبعا ...ألستم تعبين مثلي؟ ثم إننا لن نخرج للسهرة لاسيما وأنها أول ليلة ... ».[2]

وهنا عبرت نقاط الحذف على مرور زمني ينتظر فيه صبحي جواب على سؤاله.

«ينبغي لكل واحد منا أن يستقل بغرفته، وأظنك قد فهمت ما أقصد، أعني أنه ...لا تتعب نفسك».[3] واستعملت للدلالة على أن الكاتب أراد من البطل أن يفهم الأحداث بنفسه وأنه لا داعي لأن يذكرها.

---

[1] سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 10

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

«إنه مقتنع الآن بأن باريس لم ... لا ولا تنقل الحكم».[1]

«وإنه لمن حظه أن بقية ماله كانت مخبأة في محفظة ثانية، وإلا ...ومضى مع صبحي وعدنان»،[2] وقوله أيضا «أنت تنسى أنك في باريس ...عش هنا يا صاحبي ...».[3]

إن هذه النقاط المتتابعة ما هي إلا دلالة على الغربة، وجعلها الكاتب للقارئ من أجل أن ينتج الدلالة.

أما قوله: «أمي الدفء. إخوتي ناهدة. رسالة. الدراسة. البرودة ... النعاس برونيتير برونت ... أمي أمي أمي»،[4] أما هنا فعبرت نقاط الحذف عن حالة الارتباك والقلق التي يعاني منها البطل، وجاءت كذلك للتعبير عن عدد المرات المتعددة والكثيرة.

وكذلك في قوله: «ثقي مرة أخرى يا آنسة أن ما أبتغيه منك، إنما هو صحبة أدبية محض، فقد أحببت شعرك ولا أحسب ... فأخذت تريت على كتفه منطلقة الأسارير ».[5]

إن الكاتب من خلال هذه الفراغات، أراد إعطاء وإشراك القارئ من أجل أن يرسم تطور الأحداث أو إكمالها، أي وضع النهايات لها.

3-4- **التشكيل التيبوغرافي**: ونعني به الرسم الكتابي الذي ينهجه الكاتب في نصه الروائي مثل استخدام الكتابة المائلة أو البارزة للتفريق بين نص وآخر داخل الرواية، أو عندما يحاول الكاتب تبريره لفكرة معينة «أو يستخدم في العناوين الفرعية والرئيسية داخل الرواية بغية إبرازها وتوضيحها، لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النص وأحيانا تستخدم للتميز بين الحوار والسرد والتداعيات النفسية والمونولوج الداخلي

---

(1) المصدر نفسه، ص 41.

(2) سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ص 61.

(3) المصر نفسه، ص 78.

(4) المصر نفسه، ص 89.

(5) المصدر نفسه، ص 50.

والمناجاة النفسية ».[1] فهذا النوع يسهم في فهم المعنى من حيث، التفرقة بين الحوار والسرد «كما أننا لا نتوفر على حرية الاستعمال الذي ننجزه في فضائنا الخطي، وأبعاد الحروف وتنظيم الكلمات والهوامش تخضع في الغالب لقواعد، والحرية التي يمتلكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره، تتم في حيز ضيق الأمر الذي يصير معه اختبارا دالا».[2]

كما أنه يراد بالتشكيل التيبوغرافي تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة، أو عند الاقتباس أو الاستشهاد، ويدخل في هذا النطاق استخدام الكتابة البارزة، وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة، وتبرز وظيفته في كونه يثير انتباه القارئ إلى نقاط محددة في الصفحة، كما أنه يعطي بعدا دلاليا في النص.

ومن هنا ففي القديم لم يتسن للكتاب أن يبدعوا في أشكال كتاباتهم، أما في العصر الحالي ومع التطورات التي عرفها مجال الطباعة، تعددت أشكال الكتابة، أما فيما يخص رواية (الحي اللاتيني) فقد كتبت بخط عادي أسود رقيق، وتميزت حروفها بكونها عادية ومتساوية الطول في المتن الروائي، ولا نجد أثرا للخط المائل.

ونجد بأن العناوين الداخلية (كالتمهيد أو أسماء الفصول أو أرقام الفصول) فقد كتبت بخط بارز أكثر سماكة قليلا من خط المتن، لإثارة انتباه القارئ بغية إبرازها وتوضيحها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النص، فكتابة العناوين الداخلية بخط غليظ هذا فيه دلالة على أن الرواية أحداثها في تطور مستمر، من أجل إثارة القراء ولفت انتباههم واستفزاز فضولهم لمعرفة المضمون، كما أن الروائي سهيل إدريس جعل الكتابة السوداء تدل على الماضي والكتابة البيضاء تدل على حاضره.

ونستنتج مما سبق أن التشكيل التيبوغرافي له دور كبير في ترك انطباع كبير على القراء، وهو عمل يسهل على القارئ مهمة تتبع الأحداث والوقائع والتمييز فيها بين ما هو

---

[1] مراد عبد الرحمن: جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص 127.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 103.

خارج زمن النص، وما هو داخل زمن النص، وإبراز الكتابة بخط أسود له على العموم وظيفة مهمة، لأنه يثير انتباه القارئ إلى نقط محددة في الصفحة، لذلك تأتي عناوين الفصول بارزة عادة.

وخلاصة القول أن الفضاء النصي كعتبة يشكل ملمحا بارزا في توسيع دلالة النص وجميع مظاهره تؤدي فعالية كبيرة في النص الروائي.

4- **المذكرات والمراسلات**:

4-1- **المذكرات**: إنه من الطبيعي أن يكون لكل شخص أسرار، والمبدع أو الأديب فهو كغيره يملك من الأسرار ما يثقل كاهله، ويحتاج إلى البوح والاعتراف بأسرار خاصة به وذلك عن طريق أعماله الإبداعية، ولكن دون أن يتمكن الجميع من كشف هذه الأسرار فهو يبثها بطريقة مشفرة وعن طريق الرموز، وهناك وسائل عديدة تمكننا من فك هذه الشفرات وذلك عن طريق النصوص الموازية الفوقية وهي المذكرات التي تعتبر عتبة نصية مهمة وفيها يقوم الكاتب بالبوح والإفشاء والاعتراف بأسرار خاصة به، فهي نص فوقي شخصي وعن طريقها تتاح الفرصة للولوج إلى عالم الكتاب الداخلي، ومعرفة الشخصية الأدبية معرفة حقيقية، قد لا تتاح للدارس عبر القنوات والأشكال الأدبية والفنية الأخرى.[1]

فالمذكرات «هي النص الذي يتوجه فيه الكاتب إلى ذاته محاورا إياها، وهذه الوجهة تأخذ شكلين هما: شكل المذكرات اليومية (*journaux intines*) وشكل النصوص القبلية (*avant texte*)».[2]

كما أن هذه النصوص الحميمية يمكن أن يسرد فيها الكاتب عن حياته الشخصية والتركيز على حياته الخاصة مثل أصوله، أصدقائه، عاداته من الكتاب وعلاقاته الخاصة وقد تتطور إلى طرح أسئلة عن انتماءاته السياسية والموسيقى التي يسمعها والرياضة التي

---

[1] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية، ص 223.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 139.

يمارسها، وهذا ما نجده أيضا في مذكراته اليومية،[1] حيث نرى هنا بأن المذكرات قد حظيت باهتمام الدارسين، ذلك أنها تشكل عتبة نصية مهمة يطل من خلالها على العالم الداخلي للكتاب، فهي تعمل على فضح جوانب الذات وعلاقتها بالعالم المحيط، كما أنه يلجأ بعض الروائيين لكتابتها، قصد توضيح مسارات كتابتهم، وكيف نشأت أعمالهم والخطوات التي مرت بها، كما أنه يمكن القول بأن المذكرات تطابق السيرة الذاتية، لأنها مكتوبة من موقع يستعرض حياة المرء وسيرته، فالمذكرات كعتبة نصية تعمل على فك شفرات النص، وتسهل عملية فهمه واستيعابه من قبل المتلقي، كما أنها تساهم في الكشف عن شخصية الكاتب الذاتية، ونعني تواصل سهل لتبليغ الرسائل التي يهدف الكاتب إلى إيصالها للقارئ.

وهذا ما وجدناه في رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس، فقد كانت لغة المذكرات مهيمنة على الرواية، فالكاتب كان يخوض في كتابة مذكراته، ويبرز ذلك من خلال أن سهيل إدريس كان يسجل مذكراته كطالب عاش في باريس أيام الدراسة، فهو كان يطرح قضايا لا تزال ليومنا هذا محل جدال، فمشكلة تصادم الشرق والغرب، فالشرق بعاداته وديانات ومعطياته الروحية، والغرب بمعطياته المادية والعلمية والتكنولوجية، فنجده في عمله الأدبي يصور لنا سيرته الذاتية، وذلك من خلال تطابق أحداث الرواية مع سيرته من الناحية العلمية والاجتماعية، والهوية الثقافية والأدبية، كما أنه يمكن اعتبارها كذلك سيرة ذهنية فهو يرسم لنا الشخصية حسب قناعاته وأفكاره ومبادئه التي يؤمن بها، حتى تتبدى لنا شخصية نموذجية ومثالية، مادامت تركز على المعنى العلمي والثقافي، وما حصله البطل من شواهد علمية وما قرأه من كتب، وما قام به من علاقات غرامية وثقافية وإنسانية، ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن سهيل إدريس ينجح إلى حد بعيد في التوفيق بين تأريخه لسيرته ونفسه وبين تأريخه للعالم المحيط به، لأنه يعرف أنه لا مكان في الكتابة

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، ص 138.

للسيرة الكاملة، وأن الحياة تظل بدقائقها وتشعباتها أوسع من الكتابة، فهو يختار ما يصلح من حياته للبوح والاعتراف ما يفيد القارئ ويغنيه، فهو يعرف في قرارة نفسه أن القراء ينتظرون منه الكثير مما يقال بحكم أنه تحمل عبء مجلة أدبية كبرى كمجلة الآداب، فهو كان مضطرا من هذه الزاوية للمواءمة بين البوح الداخلي، والتدقيق الأدبي والتاريخي وبين شغفه العاطفي الشهواني وبين ارتقائه سلم الكتابة والأدب.

ونلاحظ هنا بأن الكاتب سهيل إدريس في روايته (الحي اللاتيني) قد كتب مذكراته ووصف شيئا عاناه، وهذا الشيء الذي كان رائد أسلوبه وفنه وصانع عباراته وإشاراته. ومن هنا فالمذكرات ساهمت في فك شفرات النص، وإعطائه دلالات إيحائية.

وكإضافة حول المذكرات عند سهيل إدريس نجد بأنه قد كتب مذكراته في كتابه* ذكريات الأدب والحب، وقد خصصها حول والده، فهو كان حريصا وهو ينتقد المجتمع العربي ومنه المجتمع اللبناني، أن يكون صادقا وصريحا، فهو كان واع عند كتابة مذكراته سواء حول روايته (الحي اللاتيني) أو حول والده، فقد كتبها في مرحلة كان يتميز فيها بالوعي والنضج الأدبي والفكري والعلمي.

ومما سبق نستنتج أن المذكرات كعتبة كان لها دور كبير في الكشف عن شخصية الكاتب الذاتية، وكذلك ساعدت على فهم العمل الأدبي واستيعابه.

4-2- المراسلات:

تعتبر المراسلات لون من ألوان الكتابة النثرية، عرفت عبر العصور الأدبية المختلفة ويعبر فيها صاحبها عن غاياته أو حقيقة علمية، كما بإمكانه أن يصور عاطفته الخاصة والرسائل في الأدب نوعان: رسائل شخصية وهو ما يعرف بالرسائل الإخوانية، وأخرى تصدر عن جهات رسمية وهي ما تسمى بالرسائل الديوانية، والرسائل في النقد العربي الحديث تعتبر عتبة نصية هامة، وهي تحمل وظيفة كمحيط نصي خصوصي «وهي

* «والحقيقة أنني لم أكن أحب أبي، إذ أنني كنت أشعر أنه يعيش جوا من النفاق » سهيل إدريس: ذكريات الأدب والحب، ج1، ط1، بيروت، لبنان، 2002م، دار الآداب للنشر والتوزيع.

الرسائل التي ستنهض بها رسائل المؤلفين في القرن التاسع عشر»،[1] وتعد كذلك نص فوقي سرى بين الكاتب وقرائه، وتأتي إما في رسالات مكتوبة أو شفوية من قرائه،[2] لكن يجب التعامل مع هذه الخطابات بحذر، فمن الممكن أن يملك الكاتب فكرة مناسبة حتى يقدمها في رسائله للجمهور، ولهذا وجب على القارئ أن يكون فطنا في مدى فهمه واستيعابه لهذه النصوص الموازية حتى يقف على التقييم الحقيقي لها.

ولكن الكاتب سهيل إدريس لم يقم بهذه المراسلات في روايته (الحي اللاتيني)، ولكن من الممكن أن تكون له مراسلات في الأيام القادمة.

ومن هنا فالمراسلات لها أهمية كبيرة في توطيد العلاقة بين القارئ والأديب من خلال الكشف عن جوانب خفية في شخصية الأديب.

5- **المسودات**: إن العمل الأدبي قبل اكتماله وخروجه للوجود والقراء، يمر بمراحل عديدة فهو كالجنين الذي يمر بمراحل نمو متنوعة، حتى يصل إلى مرحلة الاكتمال والنضج وكذلك العمل الروائي خاصة، والأدبي عامة، يمر بمراحل كتابية متنوعة من شطب وحذف وإضافة وقص ولصق، وإعادة كتابته حتى يصل إلى القراء في شكله النهائي المكتمل، فالأديب أو المبدع إذا أراد أن يخرج عمله على هيئة تليق به، وتكون في مستوى القارئ أو المتلقي الذي يتوجه إليه بعمله هذا، فالكتابة هي نقيض الاكتمال والتبلور والصقل النهائي، وهي حالة البعثرة الأولى والارتباك الصارخ في المسودة، لا نرى شكلا نهائيا كما نراه محيرا دافئا كواكب تتصادم من أجل بزوغ أكمل ظلام مضيء يسير على نهار الورق،[3] أي تزاحم الألفاظ من أجل أن تحمل لواء النص.

فالكاتب من خلال تنظيمه لعمله تجتاح الفوضى داخله، ويحتدم الصراع بين فكره وعقله، فتأتي المسودات لتنفس عن الأديب هذه الفوضى، وتهدأ من ذلك الصراع حتى

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 102.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 139.

[3] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية، ص 227.

يخرج عمله في صورته المكتملة، وتنال رضا المتلقي وإعجابه، ومن هنا فالتشطيب الذي يرافق المسودة لا يمثل الحذف أو إعادة الكتابة فقط، بل إلى جانب هذا كله فهي تساعد على تحقيق متعة الكتاب لدى الكاتب، وذلك من خلال إضافات جديدة، فالمسودات تكشف مسار الكتابة أو مسار العمل الأدبي ووصوله في شكله النهائي.

وهذا ما نجده عند سهيل إدريس، فقد استعمل المسودات وهذا ما ذكره في حوار* أجراه مع عبد العزيز جدير، في المغرب عام 2003م، في مجلة محيط، فهو يروي بأنه كتب روايته ثلاث مرات قبل نشرها في الشكل النهائي، الذي هي موجودة فيه، فهو قبل نشرها يمررها بمراحل التنقيح والمراجعة، ويتوقف حكمه على أهمية النص وما يشكو منه من ضعف ويعيد كتابته بغية التحسين والتجويد فيه.

ومما سبق نستنتج أن المسودات أدت وظيفتها كعتبة نصية، واستعملت للدلالة على المراحل التي مر بها الكاتب عند كتابة عمله الإبداعي، فهي تعمل على إضاءة العمل الروائي.

6- **الحوارات**: الحوار هو تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر من خلال مبدأ المناقشة الهادئة بين أطرافه بعيدا عن العصبية، فالحوار «هو تعبير فكري وفني معا، أو أداة من أدوات التعبير»،[1] يعني أن هذا الحديث يكون بين شخصين مع خلوه من العنف، إنه يعد الوريد الذي يصل بين المبدع وجمهوره، ويلج إلى داخله من أجل الإجابة عما يختلج في أذهان الجمهور من تساؤلات حول المبدع، وهو يساعد على معرفة نفسية الشخصية

* نص الحوار: هل لك طقوس معينة في الكتابة؟

في الحقيقة لا، كلما أحسست برغبة في الكتابة ...

هل تكتب النص مرتين؟

أحيانا، في الحقيقة (الحي اللاتيني) كتبتها ثلاث مرات، قبل أن أقرر نشرها في الشكل الذي هي فيه.

الحي أم الثلاثية ككل؟

لا الحي اللاتيني وحدها.

[1] روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية، ص 229.

ويكشف دواخل النفس ووظف الحوار لإقامة اللقاءات سواء كانت تبث على شاشات التلفزيون أو الإذاعة، أو تنشر على صفحات المجلات، فهي يتخذها الكاتب أو المبدع ليبقى على اتصال دائم ومستمر مع جمهوره، ويمكن لهذه الحوارات/ اللقاءات أن تعتبر تقديما للمبدع في جميع أعماله سواء القديمة أو الحديثة.

وقد حظي الكاتب والروائي سهيل إدريس بمجموعة من اللقاءات والحوارات، والتي حاولت الإلمام بالجانب الخفي من حياة الروائي، فنذكر ذلك الحوار الصحفي الذي أجري معه في مجلة المحيط في المغرب عام 2003 م، وللإشارة فهو حوار لم ينشر في تلك الفترة فقد أجراه معه عبد العزيز جدير بالدار البيضاء عند زيارته لها، وكان الهدف من الحوار نشره ضمن سلسلة من الحوارات مع كتاب عرب، ساهموا في تطوير الكتابة السردية، لتصدر في كتاب مبدعون عرب، وقد دار موضوع الحوار حول المراجعة الشاملة لسيرته الذاتية ومساره الأدبي، وتفاؤله بمستقبل الرواية العربية، وعند نشر هذا الحوار تولت جريدة الحياة نشره.[1]

والحوار الثاني الذي كان مع التونسي الشاذلي زوكار سنة 1993م، ولم يكتب له أن ينشره في جريدة الصباح التونسية إلا بعد وفاته، وللإشارة فإن الشاذلي زوكار أول مراسل للآداب بتونس، وقد تم نقل هذا الحوار عن مجلة الآداب الإلكترونية العدد 7-9 سنة 2008م، وكانت دار الآداب تعيد نشر هذا الحوار تعميقا للفائدة* ومن هذا الحوار فقد جعل الروايات تتصدر أعمالها الروائية، وقد تكلم في هذا الحوار عن نكبة فلسطين وعلاقته بالأدب التونسي والمغاربي، كما أنه كان له لقاءات في إذاعة (صوت لبنان) في

---

[1] عبد العزيز جدير: (حوار مع سهيل إدريس متفائل بمستقبل الرواية العربية)، جريدة الحياة، مصر، نشر في 2008/04/16م.

* حوار أجراه الشاذلي زوكار مع سهيل إدريس، تقديم سعيد الحنصالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، 2008م.

برنامج علامات فارقة في حياتي، تكلم فيه عن ثناء نجيب محفوظ على روايته بتاريخ (17-6- 1991).

ورواية (الحي اللاتيني) لا تزال قضيتها لحد اليوم مطروحة بحكم أنها عالجت موضوع حساس وهو التصادم بين الشرق والغرب من خلال العلاقة الجنسية بين المثقف الشرقي والمرأة الغربية.

ومما سبق نستنتج أن الحوارات التي أجريت مع سهيل إدريس، جعلت الكاتب يتواصل مع الجمهور، وقد حددت توجهاته وأضافت له معلومات معرفية بتحديدها لمضمون الرواية (الحي اللاتيني)، وكشفت عن طبيعته وتطلعاته بالنهوض بالأدب العربي في العالم العربي بصفة عامة.

ونلاحظ أن كلا الحوارين الذين أجريا مع سهيل إدريس، كانا للإلمام بالجانب الخفي للكاتب (حياته، توجهاته).

ومن هنا فالحوارات كعتبة نصية ساهمت في الإشهار بالروائي ومعرفة نزعته.

7- **القراءات النقدية**:

إن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الإطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس لذلك فقد تعددت تعريفاتها فالقراءة «فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام»،[1] وهي كذلك «جزء من النص منطبعة فيه، محفورة عليه تعيد كتابته»،[2] وأهم ما يميز القراءة الأدبية، البحث في المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول وتعمل على فك أسرار تعدد دلالات تميز النص الأدبي.

والقراءة النقدية تهدف إلى خدمة الإبداع والنقد والارتقاء بهما نحو آفاق تحتفي بما هو فني وجمالي، وهي تسهم في التعريف بالنص الأدبي وتفسيره وتأويله حسب مستويات، وهي لها وظيفتان: الوظيفة الأولى إشهارية يستفيد منها الكاتب والنص معا

---

[1] رشيد بن جدو: (قراءة في قراءة)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 48-49، 1988م، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

والثانية وظيفة تشهيرية، في كثير من الأحيان تضر الكاتب ونصه، وهذان الوظيفتان نابعتان من الروح التقييمية الكامنة في الدراسات، والقراءات النقدية كذلك لها وظيفة أخرى أساسية متمثلة في التعريف بالعمل ثم قراءة تركيبه أو تحليله، وهي التي تنظر إلى الأثر الأدبي باعتباره شبكة من العلاقات بين مكونات العمل، وتكون وظيفتها التفسير والتأويل ومن هنا فالقراءات النقدية هي التي تكون حول عمل المؤلف، من خلال إخراج ما في العمل من سلبيات وإيجابيات.

ومن القراءات التي تناولت رواية (الحي اللاتيني) جورج آزوط في كتابه سهيل إدريس في قصصه ومواقفه الأدبية، يتهمه بالطائفية في قصصه لأنه في الحي اللاتيني صور الفئة المسيحية بعيدة عن العمل القومي الثوري، بينما صور الآخرين كعدنان وربيع وفؤاد يتحدثون عن قضايا التحرر والثورة العربية.

كما أنه هناك عدة دراسات قاربت روايته (الحي اللاتيني) فهناك من اكتفى بتلخيص الرواية كما فعلت خالدة سعيد في كتابها حركية الإبداع، وهناك من قاربها من الناحية الفنية كالدكتور إبراهيم السعافين في كتابه تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام وهناك من حاكمها أخلاقيا مثل عيسى الناعوري ورضوان الشهال اللذين أدانا البطل وقالا بأنه سفيه خسيس ارتكب عملا لا أخلاقيا بتخليه عن الفتاة التي أنجبت منه، وكذلك إلياس خوري تطرق للرواية في كتابه تجربة البحث عن أفق، فقد تكلم عن الأم ودورها الازدواجي.

والناقد جورج طرابيشي في كتابه "شرق غرب أنوثة رجولة" يقول: بديهي أننا لا ننكر على بطل الحي اللاتيني كل نزوع تقدمي فموقفه في كثير من التقاليد الشرقية موقف نقدي بوجه عام، فهو يجاهر بأنه يريد أن تكون المرأة الشرقية متحررة، وهو كذلك يرى بأنه على الرغم من أن الرواية «تعد ضربا من السيرة الذاتية إلا أنه يصعب التمييز بين

ضمير المتكلم وضمير المؤلف»،[1] مادام أن رهان الكتابة فيهما مدار فكرة شرق وغرب فهي تعد ضربا من السيرة الذاتية لعامل إشكالي في تحديد الفاصل بين ضمير البطل والمؤلف (انتقاء اسم العلم)، كما أنه تعرض للجانب الفني للرواية.

ومن القراءات كذلك مقال منشور في مجلة الآداب بعنوان (الحي اللاتيني عرض وتحليل) ليوسف الشاروني، يقر فيه أن حكمه على الرواية كان ناقصا كونه لم يتسع في مراجعة ما كتبه سهيل إدريس، إلا أنه أبدى انطباعا إيجابيا فقد قال أن الكاتب قد تطور تطورا بعيد المدى بين أشواقه والحي اللاتيني، فهو يرى أن العمل الناجح يتيح عملا نقديا ناضجا ومن إيجابياتها كذلك المدح الذي جاء في حقها من قبل نجيب محفوظ في جريدة النهار المصرية.

[1] جورج طرابيشي: أنوثة رجولة شرق غرب، ط1، بيروت ،لبنان،1988م، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص 142.

الخاتمة

الخاتمة

ما أريد لفت الانتباه إليه في خاتمة بحثي أنني لا أدعي استيفاء الموضوع حقه، وذلك أن موضوع العتبات النصية مجال واسع غني، ولكن أردت ولو بشكل بسيط أن أحصر أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة والمتمثلة في الآتي:

- العتبات النصية هي بمثابة مفتاح للقراءة يمكن القارئ من الدخول إلى أغوار النص الرئيسي وذلك لما تحمله من علامات ودلالات تساعد في عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.

- عرفت الدراسات القديمة مصطلح العتبات النصية لكن لم تشتغل عليه بالقدر الكافي إلى أن جاءت الدراسة الحديثة لاسيما عند الغرب الذين أولوها جانبا كبيرا من الاهتمام فعرفت أوج تطورها معهم.

- إن العتبات النصية تقوم بوظائف تتآزر كلها من أجل قراءة النص الرئيسي لذا لابد من الاهتمام بها سواء بالنسبة للمؤلف أو القارئ.

- شكلت العتبات النصية بالنسبة للقارئ محطات ضرورية تلزمه المرور بها بغية الولوج إلى أغوار النص وفهم مقصدها.

- استغلال القارئ هذه العتبات من عناوين واسم المؤلف والغلاف من أجل استخراج مكنونات نص رواية الحي اللاتيني في ذلك من خلال قراءتها والربط بينها وبين المتن.

- المؤلف هو منتج النص ومالكه الأول، فهو يشكل مرآة عاكسة لنصه فظهور اسمه على غلاف رواية (الحي اللاتيني) ساعد على فهم النص، لأنه بمعرفة اسم المؤلف تتحدد جوانب عدة تكون خفية في غيابه.

- مثل عنوان رواية الحي اللاتيني بطاقة تعريف لمتن الرواية، وكشف الكثير عنها مما مكن من تقليص المسافة بين العنوان ومتن الرواية.

- استطاع الكاتب من خلال التمهيد في رواية الحي اللاتيني أن يشير إلى الدلالات أو المضمون الذي يحمله المتن فهو يحمل العديد من الدلالات والإيحاءات فهو كخطاب متصل بالمتن الرئيسي، إذ يرتبط به ارتباطا وثيقا ويقوم باختزاله.

- الإهداء ليس ضروري وغيابه في رواية الحي اللاتيني لم يؤثر على النص ولكن من المؤكد حضوره له أهمية كبيرة، فهو يزيد من جمال النص وتألقه.

- اهتم سهيل إدريس بالغلاف الخارجي باعتباره الملخص الأول للنص والمحدد لمدلولاته واستطاع من خلاله أن يشير إلى العالم الذي تموج به الرواية.

- جاءت اللوحة الفنية في رواية الحي اللاتيني ممزوجة بالألوان فهي كانت سندا للقارئ تجنبه الدخول في متاهات التأويل فهي تترجم النص وتضفي عليه لمسات جمالية وفنية.

- الصورة والألوان وحدتان مركزيتان لا دلالة لبقية الوحدات بدونها.

- الواجهة الخلفية عتبة من عتبات النص، لا تقل أهمية عن الوجهة الأمامية وهي دلالة على إنهاء العمل الأدبي، استطاع الكاتب من خلالها إثارة القارئ والكشف عن مدى نجاحه.

- استطاع الكاتب من خلال علامات الناشر والتي تعد عتبة في رواية الحي اللاتيني من الإشارة إلى أهمية الرواية فهي عملت على الإشهار والترويج لها وقد زادت من مقروئيتها.

- ساهمت عتبة الفضاء النصي وهي عتبة نصية أضفناها إلى نصوص جيرار جنيت الموازية من توسيع دلالة النص فهو ساعد القارئ على فهم ما يوجد في النص فالكاتب من خلال هذه العتبة تمكن من خلق الدلالة العامة للمتن الروائي، كما أنه ساهمت هذه المظاهر المتمثلة في الكتابة العمودية والأفقية والبياض والتأطير والتشكيل التوبوغرافي في رواية الحي اللاتيني من إعطاء أبعاد دلالية وجمالية لها، كما أنها أدت جمالية كبيرة في الرواية.

- تحمل العتبات النصية وظيفة تعيين جنس النص أي التجنيس فهي تبرز وجوده في النص الأدبي فرواية الحي اللاتيني جاء جنسها رواية.

- استطاع الكاتب من خلال عتبة المذكرات أن يطل على العالم الداخلي للذات فهي تعمل على فضح جوانب الذات وعلاقاتها بالعالم المحيط، فقد لجأ الروائي سهيل إدريس لكتابتها قصد توضيح مسارات كتابية وكيف نشأت أعماله والخطوات التي مرت بها.

- استطاع الكاتب أن يجعل من عتبة المسودات متنفسا للفوضى التي تجتاحه، وتهدأ الصراع الذي بداخله حتى يخرج عمله في صورته المكتملة وتنال رضا المتلقي وإعجابه وهذا ما جسده سهيل إدريس في روايته فهو كتب مذكراته كطالب.

- الحوارات واللقاءات والقراءات النقدية كانت بمثابة إعلان إشهاري يفيد في الأعم الأغلب النص والذات المبدعة وفي رواية الحي اللاتيني ساهمت عتبة الحوارات بالإشهار بالروائي ومعرفة نزعته والإلمام بالجانب الخفي من حياته، أما القراءات النقدية فجاءت مزيج بين المدح والثناء وبين النقد السلبي فمن خلالها يدرك المتلقي ما لم يدركه في محيط وثنايا النص.

- بفضل هذه الدراسة استنتجنا أن النص يفهم بلواحقه.

- العتبات النصية تشكل جسر التواصل بين خارج النص وداخله أي تفتح عالما وتغلق آخر.

وختاما أستطيع القول أن موضوع العتبات النصية، موضوع شاسع فهو يفتح شهية الباحثين ويدفعهم إلى الغوص في خباياه، ودراستي لهذا الموضوع لا تعني إلمامي بالموضوع كله، فباب الدراسة يبقى مفتوح على مصراعيه أمام مزيد من الدارسين، فالنص سيظل عرضة لتعدد القراءات واختلافها بحسب كل قارئ.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. أحمد ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري،ج6، القاهرة، 2004م، دار الحديث.

2. سهيل إدريس: الحي اللاتيني، ط14، بيروت، لبنان، 2006م، دار الآداب المدارس.

المراجع:

1.أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية النسيان، ط1، الرباط، دار الأمان.

2.أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، ط2، عمان، 2007م، عالم الكتب.

3.آرثر إيزابرجز: النقد الثقافي –تمهيد مبدأي للمفاهيم الرئيسية-، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان سيطاويسي، ط1، القاهرة، 2003م، المجلس الأعلى للثقافة.

4.بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، الأردن، 2001م، وزارة الثقافة.

5.جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ط1، 2014م، شبكة الألوكة.

6.جورج طرابيشي: أنوثة رجولة شرق غرب، ط1، بيروت، 1988م، دار الطليعة للنشر.

7.حسن محسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، دط، مصر، 1997م، الهيئة المصرية للكتاب.

8.حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى الى سميائية الدال، ط1، بيروت، لبنان، 2007م، منشورات الاختلاف.

9.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، الدار البيضاء، 1991م، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

10.سعد يقطين: القراءة والتجربة، ط1، المغرب، 1985م، دار الثقافة.

11.سعد يقطين: انفتاح النص الروائي،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، المركز الثقافي العربي.

12.سهيل إدريس: ذكريات الأدب والحب، ج1، ط1، بيروت، لبنان، 2002م، دار الآداب للنشر والتوزيع.

13.شعيب حليفي: هوية العلامات، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2005م، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

14.ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، ط1، الأردن، 2008م، دار حامد للنشر والتوزيع.

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

16.عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسات في مقدمات النقد العربي القديم)، ط1، المغرب، 2000م، دار إفريقيا الشرق.

17.عبد الفتاح الحجميري: عتبات النص –البنية والدلالة-، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، شركة الرابطة.

18.عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، ط1، سوريا، دمشق، 2011م، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع.

19.عبد المجيد توسي: التحليل السيميائي في الخطاب الروائي البيانات الخطابية، التركيبة الدلالية، دط، الدار البيضاء، 2002م، شركة النشر والتوزيع المدارس.

20.عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيمولوجية سردية، ط1، القاهرة، مصر، 2012م، مطابع الهيئة المصرية للكتاب.

21.عمرو بن بحر، الجاحظ: الحيوان،ج1،ط5، بيروت، لبنان، دار الفكر للنشر والتوزيع، د.ت.

22.فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الجزائر العاصمة، 2010م، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون.

23.قدور عبد الله ثان: سيميائية الصورة، ط1، الأردن، 2008م، دار الوراق.

24.كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي (دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة)، دط، الجلفة الأوراس، دار الاوراسية.

25.لطفي عبد البديع: ميتافيزيقا اللغة، ط1، القاهرة، 1997م، الهيئة المصرية للكتاب.

26.محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008م، النادي الأدبي بالرياض.

27.محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، بيروت، لبنان، 1991م، المركز الثقافي العربي.

28.محمد بن الكلاعي الاشبيلي: أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، ط2، بيروت، لبنان 1985م، عالم الكتب.

29.محمد بنيس: الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاته، ط1، الدار البيضاء، 1989م، دار توبقال للنشر.

30.محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا التواصل الأدبي، دط، مصر، 1986م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

31.محمد مفتاح: المفاهيم، معالم نحو تأويل واقعي، ط1، الدار البيضاء، بيروت 1995م، المركز الثقافي العربي.

32.محمد مفتاح: دينامية النص، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دت، المركز الثقافي العربي.

33.مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي، ط1، القاهرة، 2002م، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

34.مصطفى سلوي: عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، ط1، المغرب بوجدة، 2003م، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

35.نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، دار توبقال للنشر.

36.يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، بيروت، لبنان، 1990م، دار الفارابي.

37.يمنى العيد: في معرفة النص، ط1، بيروت، 1403هـ، منشورات دار الآفاق الجديدة.

38.يوسف وغليسي: خطاب التأنيث –دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه-، ط1، قسنطينة، 2008م، منشورات محافظة المهرجان النسوي.

المعاجم:

1. أبو الحسن أحمد ابن فارس ابن زكريا: مقاييس اللغة، د ط، 1979م، دار الفكر.

2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب، مج 4، ط1، بيروت لبنان، 1992م، دار صادر.

3. شوقي ضيف وآخرون: معجم الوسيط، ط4، القاهرة، مصر، 2004م، مكتبة الشروق الدولية.

4. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، قاموس: عربي، إنجليزي، فرنسي، ط1، بيروت- لبنان، 2002م.

5. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروابادي: قاموس المحيط، ط8، بيروت لبنان، 2005م، مؤسسة الرسالة.

المجلات:

1. إبراهيم عبد الرحمن براهمي: (عتبات النص في رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي دراسة تداولية)، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، ع1، يونيو 2013م.

2. أبو المعاطي خيري الرمادي: (عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة)، مجلة مقاليد، العدد 7، جامعة الملك سعود ،ديسمبر 2014.

3. أحمد المنادي: (النص الموازي أفاق المعنى خارج النص)، مجلة علامات في النقد، ج16، مج 16، السعودية، ماي 2007.

4. أسامة الملا: (من الأزق إلى الأزرق)، (مقال)، مجلة علامات، مج 29، السعودية، 1989م.

5. باسمة درمش: عتبات النص، (مجلة علامات في النقد)، ج61، مجلد 16، السعودية، مايو2007.

6. جميل حمداوي: (العتبات النصية)، مجلة عتبات، ع1، المغرب، 25 يناير، 2012.

7. جميل حمداوي: (السيموطيقا والعنونة)، مجلة الفكر، مج 29، ع3، الكويت، يناير 1997م.

8. رشيد بن حدو: (قراءة في قراءة)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 48-49، 1988م.

9. سعيد الأيوبي: (عتبات النص في ديوان "آدم الذي ..." للشاعرة حبيبة الصوفي)، مجلة علامات،ع 19، المغرب، 1 يناير 2013م.

10.شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية العربية –إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، فلسطين، 1 أكتوبر 1992م.

11.عبد العزيز جدير: (حوار مع سهيل إدريس متفائل بمستقبل الرواية العربية)، جريدة الحياة، مصر، نشر في 2008/04/16م.

12.عبد القادر رحيم: (العنوان في النص الابداعي أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (2-3) جانفي، جوان 2008م.

*13.*عزوز علي إسماعيل: (العتبات النصية، استلهام الماضي ورؤية المستقبل)، (مقال)، مجلة عتبات، العدد الأول، المغرب، 25 يناير 2012م.

14.لعموري الزاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ترجمة (paratexte)، على ضوء كتاب دومنيك مانقونو (المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب)، مجلة الاثر الادبية، ع11، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر (الملتقى الدولي الثالث لتحليل الخطاب)،2007م.

15.محمد إسماعيل حسونة: (مقال) (النص الموازي وعالم النص)، مجلة جامعة الأقصى، ع2، مج19، 26 يونيو 2015م.

16.محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، المجلة العربية للثقافة، العدد 32، تونس، 1997م.

17.محمد غرافي: (قراءة في السيميولوجيا البصرية)، مجلة عالم الفكر، مجلد 31، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م.

18.نعيمة سعدية: (استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار أنموذجا))، مجلة المخبر، ع5، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، محمد خيضر.

المذكرات:

1. روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في رواية عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2007م.

2. نعيمة فرطاس: نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر .2011.2010.

المواقع الإلكترونية:

1. جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ *http://www.arabic.nadwah.com*

2. حسن الرموتي: "العتبات النصية قراءة في عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر"، (مقال) *http//www.odabasham.het*.

الملاحق

الملحق رقم (01): ملخص الرواية

تتألف رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس من تمهيد وخاتمة وثلاث أقسام وهي حكاية فتى لبناني غادر وطنه لبنان في اتجاه فرنسا من أجل استكمال دراسته العليا والحصول على شهادة الدكتوراه ،وبطل الحي اللاتيني يغادر بيروت إلى باريس لغرض الدراسة والتحصيل العلمي ظاهريا لكن دافعه الحقيقي للسفر هو البحث عن المرأة ذلك بسبب اختفاء المرأة الشرقية من حياته "فناهدة" التي كانت تحبه لم تكن هي النموذج المرغوب فيه لدى البطل، وذلك بسبب علاقة المرأة الشرقية بجسدها والتي كانت علاقة خوف وحذر مما يضر بطهرانية هذا الجسد وبذلك أصبحت المرأة الشرقية تخاف الرجل، تخاف الكائن الذي يفترض أن تثق به وتحبه فكان يشعر معها بالغربة الروحية وبحب بارد برودة الثلج، والشاب الذاهب للدراسة في باريس يرتطم بالثقافة الغربية لا ليرفضها، بل ليجد صوته وثقافته في داخل العلاقة معها فهو يمثل علاقة الشرق بالغرب كما جسد لنا البطل الوجودية بأسمى معانيها من خلال تجربته الإنسانية الفردية باعتبارها جوهر الوجود الإنساني.

يخوض بطل الحي اللاتيني تجارب فاشلة مع عدة نساء فرنسيات فمثلت ليليان الدعارة والاحتيال ومثلت مارغريت الالتباس والاضطراب أما فتاة السينما فمثلت التلاعب إلى أن تعرف إلى جانين مونترو، وجانين هذه فتاة قدمت من الألزاس إلى باريس لتدرس الصحافة وتعمل في نفس الوقت لتعيل نفسها بعد أن رفضت الاقتران بخطيبها هنري الذي رأته يخونها قبل موعد الزواج بأسبوع واحد رغم أنها كانت قد استسلمت له في لحظة ضعف إلى أن قامت بينها وبين بطلنا علاقة حب وطيدة أشبعت لديه الدوافع الروحية والجسدية.

وعندما يرسل له إخوته رسالة يخبرونه فيها بمرض أمه يقرر عندها العودة وبمجرد عودته إلى بيروت يقع فريسة صراع حاد بين حبه لجانين وإعجابه بها من جهة وتقاليد مجتمعه ممثلة بالوصايا التي تصبها أمه في ذهنه ناصحة إياه بعدم الزواج من فتاة أوربية رفض صديقه فؤاد الذي يعتبره البطل مثله الأعلى في النضال من أجل القضايا القومية – الزواج من فرنسواز- وذلك لأن المرأة الشرقية هي القادرة وحدها على ممارسة النضال القومي، فيرفض بطلنا الزواج من جانين ويبلغ بطلنا أوج تخلفه وشرقيته حين تصله رسالة من جانين وهي بالمستشفى تخبره فيها بأنها حامل منه وتستشيره فيها بأن تسقط هذا الجنين أم تبقيه؟ فيتبرأ من ثمرة حبه بنذالة لا مثيل لها لكي لا يلزم نفسه بالزواج منها، فتتحمل المسؤولية وحدها وتقوم بإسقاط هذا الجنين،بعدها يقرر البطل العودة إلى باريس بعدما وصلته رسالة من فؤاد يحمله فيها مسؤولية عمله فيجدها قد غادرت المستشفى قبل يوم واحد من وصوله، فيبحث عنها ليجدها تسقط بفعل الجوع والحاجة ضائعة في كهوف سان جيرمان فطلب منها الزواج بعد أن حدثها عن توجهه القومي الجديد ونيله لشهادة الدكتوراه، فلما لمست جانين هذه الروح النضالية الجديدة قررت أن تضحي بهذا الحب كي لا تكون عائقا أمامه فبينما وجد هو نفسه، أضاعت هي نفسها ودعته إلى العودة إلى شرقه الذي يحتاج شبابه ونضاله وتوجهت نحو مصيرها المجهول جاعلة من حبها إياه زادا لها، فجانين تستحيل في نهاية الرواية رمزا لأوروبا التي يقبل نجمها في قلوب ونفوس الشباب العربي في حين يصبح البطل رمزا للمشرق العربي الذي يستيقظ، وبهذا تنتهي الرواية بانتصارات صوت فؤاد القومي وصوت أمه فيقرر أخيرا أن يعود إلى بيروت ويصبح بذلك إنسانا عربيا شريفا ومن خلال هذا نجد أن البطل قد اكتشف ذاته وذلك بعلاقته من جانين أولا وعلاقته برابطة الطلبة التي عمل فيها ثانيا وبشكل خاص من خلال علاقته بالشاب القومي المتحمس لعروبته فؤاد.

الملحق رقم (02): نبذة عن حياة الكاتب سهيل إدريس (1925 / 2008)

ولد سهيل إدريس عام 1925م في بيروت من أب يقال إنه مغربي الأجداد ومن أم تنتمي إلى أسرة بيروتية عريقة، كان الأب إمام مسجد لكنه كان يتمهن التجارة أيضا، تلقى سهيل إدريس دراسته الابتدائية في كلية المقاصد الإسلامية في بيروت، التي كان يديرها الإعلامي والسياسي اللبناني عبد الله المشنوق، وفي عام1936 اختاره مدير الكلية مع عدد من زملائه الطلاب للالتحاق بكلية "فاروق الشرعية " أصبح سهيل في هذا المعهد الديني شيخا وارتدى الزي الديني طوال خمسة أعوام، لكنه تخلى عنه بعد تخرجه عام1940، أنهى دراسته الثانوية في عام 1942 ،والتحق في عام 1943 بمعهد الحقوق، لكنه لم ينجح في دراسته بسبب اضطراره إلى العمل لكسب الرزق، نظرا إلى تدهور الوضع الاقتصادي للعائلة.

فتخلى عن دراسته للحقوق وبدأ في مزاولة العمل الصحفي في جريدتي "بيروت" و"بيروت المساء " ثم في مجلتي "الصياد والجديد" فقد كان ينمي موهبته الأدبية وبدأ ينشر في المجلات بعض أبحاثه الأدبية وقصصه القصيرة.

ثم ترك العمل في المجلة عام 1949وسافر إلى فرنسا للإعداد للدكتوراه في الأدب أنشأ بعد عودته إلى بيروت مجلة الأداب سنة 1954 بالاشتراك مع صديقه بهيج عثمان ومنير البعلبكي " وفي العام ذاته عين أستاذا للأدب العربي الحديث في الجامعة اللبنانية وأستاذا لـــ : الترجمة والتعريب والنقد في كلية المقاصد الإسلامية في بيروت، وأنشأ في سنة 1955 مع صديقه رئيف خوري وحسين مروة "جمعية القلم المستقبل" وكان مسؤول عن العمل الثقافي في الجمعية.

تزوج بعايدة مطرجي في عام 1956 ورزق ثلاثة أولاد : رائدة ورنا وسماح.

دعا عددا من المثقفين العرب لإلقاء محاضرات ومناظرات في الجمعية، وفي عام 1957 أنشأ سهيل دار الأداب للنشر بالاشتراك مع صديقه نزار قباني، وأنتخب سنة 1976 أمينا عاما مساعدا لإتحاد الأدباء العرب وأمين للجنة اللبنانية لكتاب آسيا وإفريقيا.

هذه هي سيرة هذا الأديب اللبناني الكبير وهي تشير إلى محطاته الأساسية والرئيسية التي أنشأها وحولها بجهده الخاص إلى مراكز مهمه لالتقاء المثقفين ونشر إبداعاتهم، وذلك تقييم للدور الكبير الذي لعبته (مجلة الآداب) بإشرافه منذ تأسيسها في نشر نتاج الأدباء العرب من شتى البلدان.

وكان سهيل إدريس قوميا عربيا فأنشأ علاقة صداقة سياسية مع المثقفين في الحزب الشيوعي.

وبعدها أنشأ المعجم الفرنسي العربي مع صديقه الدكتور جبور عبد النور فالمنهل هو عمل علمي كبير.

ولا شك أن حياة سهيل إدريس ونشاطاته الإبداعية والثقافية تجعل منه شاهدا أساسيا على مرحلة شديدة الغليان، أصدر أربعة مجموعات قصصية إلى جانب ثلاث روايات لعلها تشكل السيرة الذاتية لحياته.

1- الخندق العميق : تتحدث عن نشأته وتشكله الأول في وسط بيروت.

2- الحي اللاتيني : وتمثل تجربة الكاتب خلال مرحلة دراسته الجامعية في السوربون في باريس، وتندرج هذه التجربة في إطار الروايات التي تتناول موضوع بين شرق وغرب.

3- رواية أصابعنا التي تحترق : يسجل فيها الكاتب معاناة الكاتب والمبدع وسط الأجواء القهر والفساد الاجتماعي.

مؤلفاته:

- **القصص**

- أشواق /1947. -نيران وثلوج 1948. -كلهن نساء 1949. -أقاصيص ثانية 1977.

- الدمع المر 1956. -رحماك يا دمشق 1956. -العراء 1977.

- **المسرحيات**

-الشهداء 1965. - زهرة من دم 1969.

- **الروايات**

- الحي اللاتيني 1953.- الخندق العميق 1952.-أصابعنا التي تحترق 1962.

- **الدراسات**

- في متحرك القومية والحرية -مواقف وقضايا أدبية -القصة في لبنان

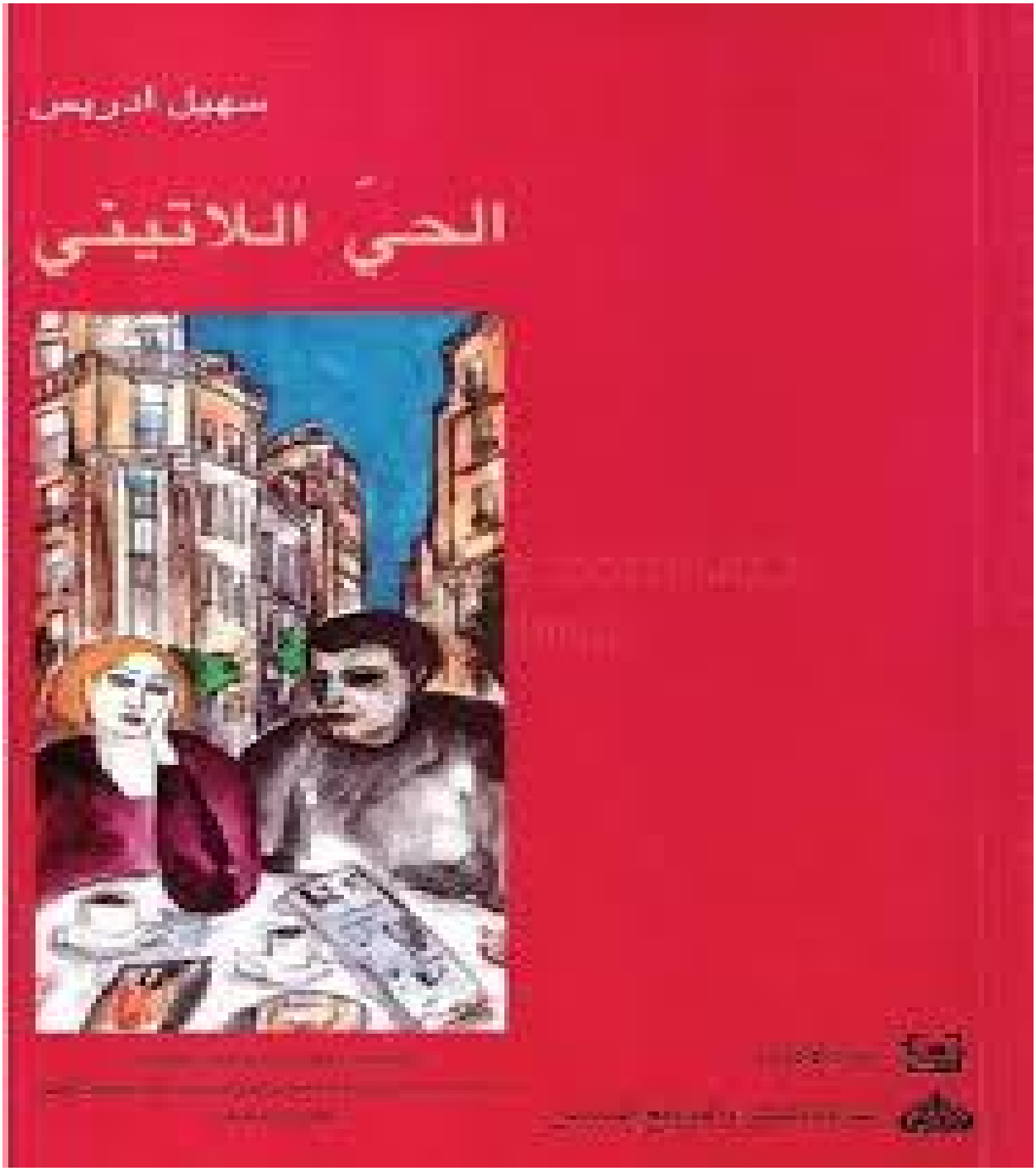
- **الترجمات**

- دروب الحرية – الغثيان - سيرتي الذاتية لسارتر-الطاعون لالبير كامو

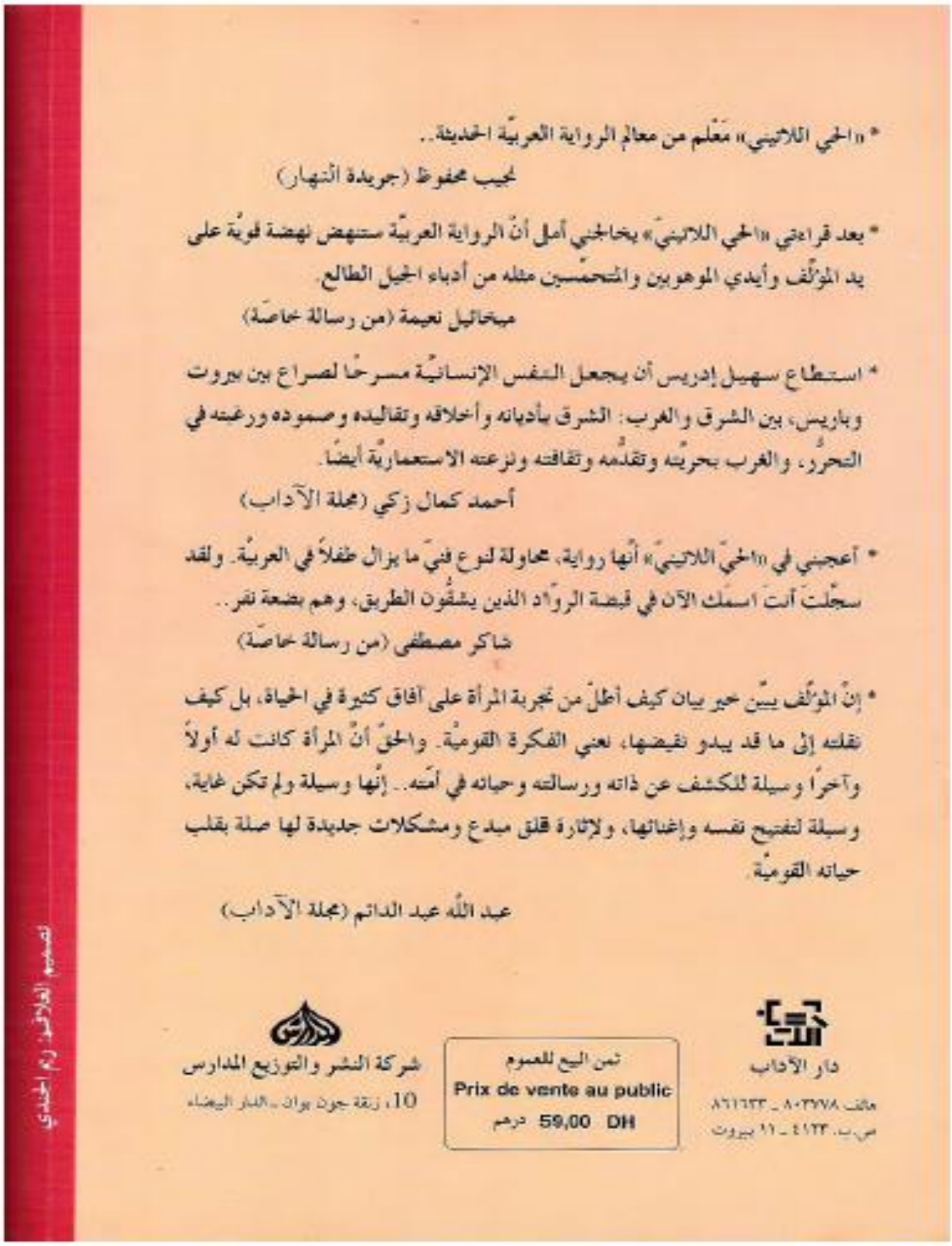
- هيروشيما حبيبي ترجمة لمارغريت دروا.-ذكريات الحب والأدب "سيرة ذاتية 2005."

المنهل معجم فرنسي ~عربي

الملحق رقم (03): صورة الغلاف الأمامي للرواية



الملحق رقم (04): صورة الغلاف الخلفي للرواية



* «الحي اللاتيني» مَعْلم من معالم الرواية العربيّة الحديثة..

لحبيب محفوظ (جريدة النّهار)

* بعد قراءتي «الحي اللاتينيّ» يخالجني أمل أنّ الرواية العربيّة ستنهض نهضة قويّة على يد المؤلّف وأيدي الموهوبين والمتحمّسين مثله من أدباء الجيل الطالع.

ميخائيل نعيمة (من رسالة خاصّة)

* استطاع سهيل إدريس أن يجعل النفس الإنسانيّة مسرحًا لصراع بين بيروت وباريس، بين الشرق والغرب: الشرق بأديانه وأخلاقه وتقاليده وصموده ورغبته في التحرّر، والغرب بحريّته وتقدّمه وثقافته ونزعته الاستعماريّة أيضًا.

أحمد كمال زكي (مجلة الآداب)

* أعجبني في «الحيّ اللاتينيّ» أنّها رواية، محاولة لنوع فنيّ ما يزال طفلاً في العربيّة. ولقد سجّلتَ أنتَ اسمك الآن في قبضة الروّاد الذين يشقّون الطريق، وهم بضعة نفر..

شاكر مصطفى (من رسالة خاصّة)

* إنّ المؤلّف يبيّن حيرة بيان كيف أطلّ من تجربة المرأة على آفاق كثيرة في الحياة، بل كيف نقلته إلى ما قد يبدو نقيضها، نعني الفكرة القوميّة. والحقّ أنّ المرأة كانت له أولاً وآخرًا وسيلة للكشف عن ذاته ورسالته وحياته في أمّته.. إنّها وسيلة ولم تكن غاية، وسيلة لتفتيح نفسه وإغنائها، ولإثارة قلق مبدع ومشكلات جديدة لها صلة بقلب حياته القوميّة.

عبد الله عبد الدائم (مجلة الآداب)

تصميم الغلاف: رشم الخليدي

دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ ـ ٨٦١٦٣٣
ص.ب. ٤١٢٣ ـ ١١ بيروت

ثمن البيع للعموم
Prix de vente au public
59,00 DH درهم

شركة النشر والتوزيع المدارس
10، زنقة جون بوان ـ الدار البيضاء

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع..... الصفحة
شكر وعرفان
إهداء
مقدمة..... أ
مدخل..... 6

الفصل الأول: العتبات النصية المفهوم

تمهيد 17
1- تعريف العتبات النصية 18
أ- المفهوم اللغوي 18
ب- المفهوم الإصلاحي 22
2- بحث في ذاكرة المصطلح 26
2-1 عند الغرب 26
2-2 عند العرب 31
أ- القدامى 31
ب- المحدثين..... 34

الفصل الثاني: أقسام العتبات النصية (النص المحيط)

تمهيد..... 40
1. اسم المؤلف..... 42
2. العنوان 47
3. الإهداء..... 60
4. التصدير..... 63
5. المقدمة..... 66
6. الهوامش..... 73

الفصل الثالث: القسم الثاني من العتبات النصية (النص الفوقي)

تمهيد..... 77
1. **الغلاف**..... 79
2. **علامات الناشر**..... 100
3. **الفضاء النصي**..... 103
4. **المذكرات والمراسلات**..... 114
5. **المسودات**..... 117
6. **الحوارات**..... 118
7. **القراءات النقدية**..... 120
خاتمة..... 124
قائمة المصادر والمراجع..... 128
الملاحق..... 136
فهرس الموضوعات..... 144

الحمد لله

ملخص:

تناول هذا البحث موضوع العتبات النصية في رواية (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس والتي تعد من أهم المواضيع التي شهدتها الدراسات الحديثة للرواية العربية المعاصرة والتي تبرز أهمية هذه العتبات بالنسبة للنص الأدبي لما لها من دور فعال في فهم مكنوناته فهي تفتح أمام المتلقي أبواب من اجل الغوص فيه وفك شفراته حيث يضم هذا البحث أهم العناصر التي يقوم عليها هذا الموضوع من تعريفات للعتبات النصية وتناول هذا البحث أيضا أقسام العتبات من نص محيط ونص فوقي وفي الأخير تعرّض هذا البحث لملحق تناول نبذة عن حياة الكاتب وملخص الرواية ثم ختمنا بحثنا هذا بحوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها في إطار موضوع العتبات النصية.

الكلمات المفتاحية: العتيات، النص، جيرار جنيت

Résumé:

Cette recherche porte sur le sujet de seuils textuels dans le roman "quartier latin" de " Suhail Idris", qui est l'un des sujets les plus importants témoins par les récentes études du roman arabe nouveau qui montrent ces

seuils pour le texte littéraire en raison de son rôle actif dans la compréhension de la maîtrise qu'ils ouvrent devant les portes du récepteur afin de plonger le démantèlement de ses lames, cette recherche comporte les éléments les plus importants sur lesquels ce sujet fait les définitions de seuils textuels, elle a parlé aussi des classes de ces seuils dans le texte circuit et le texte supérieur et à la fin de cette recherche on a mis un supplément comporte une biographie de l'auteur, un résumé du roman et on l'a fini par une récapitulation des importants résultats concernant le thème des seuils textuels.

Mots-clés: *seuils texte, Gérard Djinnit*