

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجليلي بونعامة - خميس مليانة



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بنية العتبات النصية في ديوان:

"أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" لمفدي زكريا

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

إشراف الدكتور:

محمد مداور

إعداد الطالب:

أمين بن عيني

السنة الجامعية:

1440/1439 هـ - 2019/2018 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجبالي بونعامة * خميس مليانة



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بنية العتبات النصية في ديوان:

"أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" لمفدي زكريا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إشراف الدكتور:

محمد مداور

إعداد الطالب:

أمين بن عيني

أعضاء لجنة المناقشة

1/ أ.د. عبد الرحمن حمداني.....رئيساً

2/ أ.د. محمد مداور..... مشرفاً

3/ أ.د. أحمد عبد القوي.....عضواً متناقشاً

السنة الجامعية:

1440/1439 هـ - 2019/2018 م



إهداء

(ووصينا الإنسان بوالديه إحسانا)

إلى عائلتي الكريمة:

مَنْ أَحْمَلُ اسْمَهُ بِكُلِّ فخرٍ واعتزازٍ "أبي"

ومن كان دعاؤها سرّاً نجاحي وحنانها بلسم جراحي "أمي".

إلى من بوجودها أكتسب قوّة لا حدود لها: "زوجتي".

إلى ابني العزيز

أخوأي "كريم" و"رياض" أخواتي وإلى كلّ أفراد العائلة.

إلى الأساتذة الكرام:

الدُّكتور "محمدّ مداور" والدُّكتور "جعفر زروالي" ، والدُّكتور

"حسين قاضي" والأستاذ "زوبير مرّقب".

إلى من شجّعني على مواصلة السّير في هذا الطّريق: أصدقائي

"مصطفى" ، "بغداد" و"ياسين".

إلى كلّ من ساهم في إنجاز هذا البحث، وقدم لي يد العون من

قريب أو بعيد

إلى كلّ هؤلاء

أهدي ثمرة عملي هاته.

أمين

شُكْرٌ وَتَقْدِيرٌ

شكراً لله العليّ القدير على فضله العظيم عليّ بنعمة العلم، وقد يسّر لي الدّرب فيه وأمدني بالعزيمة والقوّة والصّبر لتجاوز العقبات والعراقيل، فعلى الله توكلت وعليه فليتوكل المتوكلون.

ولابدّ لي أن أتقدّم بأسمى آيات الشُّكْرِ والامتنان والتّقدير إلى أساتذتي الكرام، والذين قدّموا لي الكثير، وأنا أخطو خطواتي في رحاب الحياة الجامعيّة.

ولا أنسى أن أتقدّم بشكري الجزيل إلى الدّكتور محمّد مداور، والدّكتور جعفر زروالي على كلّ ما قدّماه لي من أجل إتمام هذا العمل. كما لا أنسى كلّ عزيز كانت له بصمة في إيماني بالعلم، والصّبر على تجاوز عقباته.

مقدمة

اهتم نقاد الأدب العربي بدراسة النصوص الأدبية منذ القديم، فركزوا أيما تركيز على النص في حد ذاته، وتغافلوا عن كل ما يحيط بهذا النص من مؤثرات، ولكن العصر الحديث حمل معه طرائق جديدة في تحليل النصوص وفهمها، فتأثر نقادنا العرب بالنقد الغربي، من خلال اهتمامهم بكل ما يحيط بهذه النصوص، معتقدين في ذلك بأهميتها الكبيرة في فهمها، وإن العمل الفني تتجاذب داخله عناصر داخلية وأخرى خارجية مُحيطَة، وقد أسهمت الدراسات النقدية المعاصرة في إثارة هذه العلاقات التي تجمع بين النص أو المتن وهذه العناصر المحيطة به، فظهر مصطلح العتبات النصية "paratexte"، وقد أحدث هذا المصطلح ثورة كبيرة في ميدان الأدب، فتعددت المفاهيم واختلفت الترجمات، واتفقت في جانب واحد وهو أهميتها في تحليل النصوص وفهمها. ويُعتبر الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" **Gérard Genette** من رواد هذه المسألة النقدية، خاصة في جانبها النظري.

إن موضوع العتبات النصية موضوع جديد وشائق، ولذلك انجذبت نحوه محاولاً الغوص في أعماقه، وخوض غماره، من أجل استكشافه، وقد اخترت في ذلك ديواناً للشاعر الجزائري المتميز، شاعر المغرب العربي وصاحب السلام الوطني الجزائري "قسماً"، مفدي زكرياء، وقد وقع اختياري على ديوانه الأخير "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" الذي صدر بعد وفاته بما يقارب خمساً وعشرين سنة، ولا شك أن الدارس للأدب الجزائري عامة والشعر منه خاصة يستوقفه ذلك الرّخم الكبير والمائدة المتنوعة بكل ما لذ وطاب من أنواع الشعر وموضوعاته وأغراضه، فكانت هذه الدراسة بعنوان: "العتبات النصية في ديوان: أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى لمفدي زكرياء"، وأشد ما دفعني إلى تناول هذا الموضوع هو عشقي الكبير للشاعر وشعره، شعر تستحسنه القلوب وتستصيغه الأذان وتتشعر له الأبدان، هذا عن الدوافع الذاتية إلى اختيار هذا الموضوع، أما الدوافع الموضوعية فتتمثل في نقص الدراسات حول شعره من ناحية إبراز دلالة العنوان خاصة والعتبات عامة. بالإضافة إلى جهل الكثيرين لديوانه الأخير هذا باعتباره صدر بعد وفاته بمدة طويلة من الزمن.

وقد حاول هذا البحث الإجابة عن إشكالية رئيسية وهي: كيف تجلت العتبات النصية

في ديوان "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" وما هي وظائفها ودلالاتها؟ ويتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات أخرى: هل استطاعت العتبات النصّية في هذا الديوان أن تُميط اللثام عنه وتكشف أسراره وتغوص في أعماقه؟ وما هي أشكالها؟ وما علاقتها بالمتن ومع النصوص الخارجية؟ وهل حققت انسجاماً فيما بينها؟ أم تفاوتت من حيث الدلالة والوظيفة؟

وقد رأيتُ أنّ طبيعة الموضوع تقتضي أن يُقسّم البحث وفق ما يأتي:

مقدمة - مدخل - الفصل الأول - الفصل الثاني - خاتمة.

جاء المدخل موسوماً بعنوان **العتبات؛ المصطلح والمفهوم**، وقد تطرقت فيه إلى مفهوم العتبات النصّية (المفهوم اللغويّ والمفهوم الاصطلاحيّ)، ومفهوم مصطلح المناص، ثمّ تطرقتُ إلى مفهوم العتبات بين الدراسات العربيّة والدراسات الغربيّة، فبدأتُ بمفهومها في الدراسات العربيّة ثمّ انتقلتُ إلى توضيح مفهومها في الدراسات الغربيّة، ثمّ عزّجت على مفهوم مصطلح المناص عند "جيرار جينيت" باعتباره مصطلحاً حديثاً، ثمّ تطرقتُ إلى أقسام المناص وأنواعه.

أمّا الفصل الأول، فكان موسوماً بـ **"العتبات النّشريّة؛ التّشكيل والدّلالة"** وتناولت فيه عتبة كلّ من الغلاف (صفحة العنّوان، الألوان، الأيقونة، الواجهة الخلفيّة)، المؤشّر الجنسيّ، الإهداء، التّصدير (التّقديم)، والمقدّمة.

وأما الفصل الثاني والذي وسمّته بـ **"بنية العتبات التّأليفية ودلالاتها"** فقد تطرقتُ فيه إلى عتبة المؤلّف وتناولتُ فيه عدّة عناصر وهي: العنّوان الرّئيس، اسم الكاتب، العناوين الداخليّة، الحواشي والهوامش.

وما يُمكن ملاحظته من خلال هذا التّقسيم هو ورود الإهداء والتّصدير والمقدّمة (الاستهلال) ضمن عتبة النّاشر، وقد جرت العادة على دراستها في باب عتبة المؤلّف باعتبارها متعلّقة بهذا الأخير، ولكنّ الأمر المُختلّف في هذا الديوان هو وجود ثلاثة أطراف على مسافة واحدة من العمل، فصاحبُ الديوان هو الشّاعر الكبير "مُقدي زكرياء"، والذي توقّي قبل أن يرى هذا الديوان النّور، ويخرج إلى السّاحة الأدبيّة في حلّته الجديدة باعتباره

كان مجرد قصائد متناثرة هنا وهناك في دفاتره وأوراقه وبعض المجلات والصحف، بالإضافة إلى كتب أخرى لكتاب آخرين، ويرجع الفضل في جمعه وتحقيقه للكاتب الأستاذ مصطفى بن الحاج بكير حمودة"، وهو الطرف الثاني في هذا العمل، بالإضافة إلى مؤسسة النشر والتوزيع "الوكالة الوطنية للاتصال والنشر" بالاشتراك مع "مؤسسة مفدي زكرياء"، ولأن هذا العمل لم يكن بمعزل عن مؤسسة الشاعر ورد كل من الإهداء والتصدير والاستهلال ضمن مناص الناشر.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على المنهج البنيوي (مقولات الشعرية البنيوية في علاقتها بنظرية التناص، كما تجلت مع البويطقي الفرنسي جيرار جينيت) ، كما اعتمدت أيضاً على المنهج السيميائي، فالنص يحتوي على بنية ظاهرة، وبنية عميقة، يجب تحليلها وبيان ما بينهما من علائق.

ولأنه لا يمكن لبحث ما أن يكون بمعزل عن مصابيح تثير الطريق ومناهل تروي ظمأ الباحث، فإنني اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: ديوان الشاعر مفدي زكرياء "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" باعتباره بيت القصيد للتطبيق، كما اعتمدت أيضاً على كتاب عبد الحق بلعابد (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، وكتاب جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، وكتاب عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، وكتاب ضاري مظهر صالح "دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي".

ولا أخفي عليكم أنه واجهتني صعوبات كثيرة أثناء إعدادي لهذا البحث المتواضع، ولعل أبرزها ظروف العمل، وصعوبة تصنيف بعض عناصر العتبات في هذا الديوان، بالإضافة إلى تعدد المصطلحات واختلافها، نتيجة ترجمتها إلى العربية.

ولا يمكنني في هذا الباب إلا أن أشير إلى فضل الدكتور محمد مداور الذي أعنته من هاته المصابيح التي أنارت لي الطريق، فأنتقدم إليه بالشكر الجزيل نظير تكلفه عناء الإشراف على هذا البحث، كما أنتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة لتحملهم عناء القراءة ، ولا يفوتني أن أنتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد.

مدخل

العتبات؛ المصطلح والمفهوم

سعى نقاد الأدب منذ القديم إلى إعطاء اهتماماتهم كلها إلى النصوص الأدبية وأصحابها، متناسين أو متغافلين عن مداخل هذه النصوص، فوجدوا أنفسهم في كثير من الأحيان أمام أبواب مغلقة يتحتم فتحها، وهنا تجلت أهمية العتبات النصية لما تحمله من دلالات ومعاني وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، فتفسح طريقه وتثير ظلامه أمام القارئ، وخاصة بعد حركة الغموض الغربية التي اكتسحت الشعر المعاصر لكثرة توظيف الرموز بمختلف أنواعها، وخاصة تلك التي تغوص غوصاً عميقاً وتغور في أعماق التاريخ السحيق والأساطير، ولذلك نجد النقد المعاصر اليوم يولي اهتماماً كبيراً لما يُسمى مداخل النص أو عتباته.

ويمكننا أن نتخيل النص على هيئة الجسد الواحد الذي لا يمكن التعرف على صاحبه إلا بالنظر إلى الرأس، والذي يمثل العنوان، بالإضافة إلى ما يُحيط بهذا الجسد من أثواب وألوان ومقتنيات، وهنا تكمن أهمية العتبة النصية بما تحويه في فهم النصوص وإدراجها في إطارها الصحيح. وقد يبني القارئ توقعه لما في النص من خلال تمعنه في العنوان، وهذا ما قد يجعله يُحدّد جنسه ومضمونه اعتماداً على بنيته اللغوية والدلالية فـ"العنوان بناء على بنية تركيبه وعناصره المعجمية والدلالية، يمكن أن يُفسي إلى تجنيس النص وإلى تحديد شكله ودلالته، وترجع هذه الأهمية إلى وضعيته الخاصة بالمقارنة مع العناصر الأخرى".¹

إنّ موضوع العتبات مايزال يُثير الرّيب والشكّ في قلوب الكثير من النقاد، من خلال تحذيرهم من الإيمان المفرط به، والانسياق الكبير وراءه، لما يجعله أحياناً يُصيب القارئ بصدمة بل وصدّات بعد قراءة محتوى النصّ والتّمعّن فيه، فيجد تلك الفروقات البيّنة والهوة الكبيرة لمعتقداته الأولى، ممّا يدفعه إلى الكُفر بالعناوين وإيمانه المطلق بوحداية النصّ، ليُصبح بعدها يصبّ كلّ اهتماماته به دون غيره ممّا يُحيط به.

ولا شكّ أنّ الباحث مصطفى سلوي من الذين حدّروا من مغبة الانسياق وراء العتبات والانجرار وراء هذا المنحى النقديّ، إذ نجدّه يقول في هذا الباب: "لا بُدّ من تصحيح وتوضيح

¹ أحمد الحادي، النصّ الموازي، آفاق المعنى خارج النصّ، مجلّة علامات، العدد 61، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السّعودية، المجلّد 16، 2007، ص 152.

جُملة من الأمور المتصلة بالنصّ ومصاحباته حتّى لا يستشري هذا الداء أكثر ممّا هو عليه الآن في الأوساط الجامعيّة، فيُهمَل النصّ في مقابل الاحتفاء بلواحقه التي قلنا إنّها مهما بلغت، تبقى مُجرّد لواحق¹

ولكن ورغم كلّ ما يُقال حول العتبات من آثار سلبية وانسياقات خطيرة إلّا أنّنا نكاد نُجزم أنّه لا يُمكننا أن نجد مُنتجاً أدبياً دون نُصوص مُحيطَة "تنوّع صيغ تقديم الأثر الأدبيّ، إثبات الكاتب لاسمه، التّفنّن في صياغة العُنوان، واختيار صور أغلفة الأعمال، تقديم اعترافات واستجوابات صحفية"².

والسؤال الذي يفرض نفسه ويُلحّ إلحاحاً هو: ما مدى أهميّة هذه العتبات في فهم النصوص وإشراع أبوابها؟ وهل تكون هذه العتبات دائماً بمثابة مفتاح لهذه النصوص؟ أم تساهم أحياناً في غلقها؟

1- مفهوم العتبات النصّية:

1- المفهوم اللغوي:

تنبعتُ لفظة "عتبة" في بعض المعاجم العربيّة بمُختلف أنواعها، من الصّاح إلى لسان العرب، فالقاموس المُحيط إلى تاج العروس ثمّ الوسيط ولعلّ مفهومها واحدٌ في جميعها، مع بعض الزّيادة والتّفاوت من مُعجم إلى آخر، وسأحاول أن أقدم مفهومها اللغوي اعتماداً على هذه المعاجم، حسب ترتيبها الزمانيّ من حي³ التّأليف.

وقد وردت لفظة (عتبة) في "مُختار الصّاح" بمعانٍ مُختلفة، فـ:

عَتَبَ عَلَيْهِ وَجَدَ وَبَابُ نَصَرَ وَطَرَبَ وَمَعْتَباً أَيْضاً بفتح التّاء. والعَتَبُ كالعَتَبِ والاسم المَعْتَبَةُ بفتح التّاء وكسرها. وقال الخليل: العِتَابُ مُخاطَبَةُ الإِدلال ومُذَاكِرَةُ المَوْجِدَةِ وَعَاتِبُهُ

¹ مُصطفى سلوي، عتبات أم عتبات، جريدة العلم المغربيّة، العدد26، الملحق الثقافي، 2001، ص6.

² Bernard Valette, Esthetique du roman modern, Ed nathan, 2eme ed, paris, 1993, p147.

مُعَاتِبَةٌ وَعِتَابًا. وَأَعْتَبَهُ سَرَّهُ بعدما ساءه والاسم منه العُتْبَى. واستَعْتَبَ أيضاً بمعنى طَلَبَ أن يُعْتَبَ تقول استَعْتَبَهُ فَأَعْتَبَهُ أي استَرْضَاهُ فَأَرْضَاهُ.

والعَنْبُ: الدَّرَجُ وكُلُّ مِرْقَاةٍ عَتَبَةٍ وَيُجْمَعُ عَلَى عَتَبَاتٍ وَعَتَبٍ أيضاً. والعَتَبَةُ أُسْكُفَةُ الباب*
قُلت: قال الأزهرِيُّ في - ع ت ب - قال ابن شَمَيْلٍ: العَتَبَةُ في الباب هي العُلْيَا والأُسْكُفَةُ هي السُّفْلَى. وقال في - س ك ف - قال اللَّيْثُ: الأُسْكُفَةُ عَتَبَةُ الباب التي يوطأ عليها.¹

وقد وردت لفظة (عَتَبَة) عند "ابن منظور" في "لسان العرب" بمعانٍ كثيرة ولكنها تتفق مع الصَّحاح في الكثير منها وخاصة فيما يتعلَّق باللفظة المقصودة في هذا البحث، فالعَتَبَةُ حَسَبَهُ هي: أُسْكُفَةُ الباب التي توطأ، وقيل: العَتَبَةُ العُلْيَا، والخَشْبَةُ التي فوق الأعلى: الحاجب، والأُسْكُفَةُ السُّفْلَى، والعارضتان: العُضادتان، والجمع عَتَبٌ وَعَتَبَاتٌ. والعَنْبُ الدَّرَجُ. وَعَتَبَ عَتَبَةً: اتَّخَذَهَا. وَعَتَبَ الدَّرَجُ: مَرَقِيهَا إذا كانت من خَشَبٍ، وكُلُّ مِرْقَاةٍ مِنْهَا عَتَبَةٌ. وفي حديث ابن النَّحَّام، قال لكعب بن مُرَّة، وهو يُحَدِّثُ بِدَرَجَاتِ المُجَاهِدِ مَا الدَّرَجَةُ؟ فقال: أما إِنَّهَا ليست كعَتَبَةِ أُمَّكَ أي إِنَّهَا ليست بالدَّرَجَةِ التي تَعْرِفُهَا في بيت أُمَّكَ، فقد رُوِيَ أَنَّ ما بين الدَّرَجَتَيْنِ كما بين السَّمَاءِ والأَرْضِ. وَعَتَبَ الجِبَالَ والحُزُونَ: مَرَقِيهَا. وتقول: عَتَبَ لِي عَتَبَةً في هذا الموضع إذا أردت أن تَرُقِيَ به إلى موضع تَصَعَّدُ فيه. والعَتَبَانُ عَرَجُ الرَّجُلِ. وَعَتَبَ الفَحْلُ يَعْتَبُ وَيَعْتَبُ عَتَبًا وَعَتَبَانًا وَتَعْتَابًا: ظَلَعَ أو عَقَلَ أو عَقَرَ، فمشى على ثلاث قوائم، كأنه يَفْقِرُ قَفْزًا، وكذلك الإنسان إذا وثَبَ بِرِجْلٍ واحدةٍ، ورفع الأخرى، وكذلك الأَقْطَعُ إذا مشى على خَشْبَةٍ، وهذا كَلُّهُ تَشْبِيهِه، كأنه يَمْشِي على عَتَبِ دَرَجٍ أو جَبَلٍ أو حَزْنٍ، فَيَنْزُو من عَتَبَةٍ إلى أُخْرَى ويُقال ما في هذا الأمر رَبَّتْ ولَاعَتَبْتُ أي شَدَّةً، وفي حديث عائشة رضي الله تعالى عنها: إِنَّ عَتَبَاتِ المَوْتِ تَأْخُذُهَا، أي شَدَائِدُهَا. والعَتَبُ ما دَخَلَ في الأمر من الفساد.²

ولم يختلف "المُحيط" لـ "الفيروز آبادي" في تحديد معناها، من حيث هي أُسْكُفَةُ الباب فنجدُهُ يَقُولُ: عَتَبَةُ: أُسْكُفَةُ الباب، أو العُلْيَا مِنْهُمَا، والشَّدَّةُ، والأَمْرُ الكَرِيهُ كالعَتَبِ، والمرأة.

¹ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الزازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة جديدة، 1995، ص 173.

² ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، م 1، ط 1، 2008، ص: 421.

عَتَبَ: ما بين السَّابِبة والوَسْطَى أو ما بين الوَسْطَى والبِنَصْر، والفسادُ، والعيْدان المعروضة على وَجْه العُودِ، منها ما تُمدُّ الأوتارُ إلى طرف العُودِ، والغليظ من الأرض، وجمع العَتَبَةِ. عَتَبُ: المَوْجِدَةُ، كالعَتَبانِ والمَعْتَبُ والمَعْتَبَةُ والمَعْتَبَةُ، والمَلَامَةُ، كالعِتَابِ والمُعَاتَبَةِ والعَتِيْبِي، والضَلَعُ، والمَشْيُ على ثلاث قوائم من العُفْرِ . ما عَتَبْتُ بابَه: لم أطأ عَتَبَتَهُ.¹

وقد وردت لفظة (عَتَبَة) عند "الزبيدي" في "تاج العروس" بمعاني كثيرة ولكنها تنفق مع لسان العرب إلى حدِّ المُطابِقة وخاصَّة فيما يتعلَّق باللفظة المقصودة في هذا البحث، ف (العَتَبَةُ مُحَرَكَةٌ) حَسَبَه هي: أُسْكُفَةُ الباب التي تُوطَأُ، (أو) العَتَبَةُ (العُلْيَا مِنْهُمَا)، والخَشْبَةُ التي فوق الأعلى: الحاجب، والأُسْكُفَةُ السُّفْلَى، والعارضتان العُضادتان، حيث يقول: وقد تقدّمت الإشارة إليه في ((ح ج ب)) والجمع عَتَبٌ وَعَتَبَاتٌ. والعَتَبُ أيضاً الدَّرَجُ. وَعَتَبَ عَتَبَةً: اتَّخَذَهَا. وَعَتَبَ الدَّرَجُ: مراقبها إذا كانت من خَشَبٍ، وكُلُّ مِرْقَاةٍ منها عَتَبَةٌ.²

ولعلَّ المُعْجَم الوسيط قد وضع النِّقَاط على الحُرُوف نظراً لتأخُّره زمنياً، وتأليفه من طرف مجمع اللُّغة العربيَّة، وبذلك كانت له إمكانيَّة الاطِّلاع على المعاجم كُلِّها مستأنساً بتطوُّر اللُّغة على مدى العُصور، فلم يختلف عن المعاجم كُلِّها في اعتباره العَتَبَة ما تعلَّق بالباب ومدخله (الأُسْكُفَة)، بالإضافة إلى معاني أُخرى :

عَتَبَ عَلَيْهِ عَتَبَ عَتَباً، وَعَتَاباً، وَتَعْتَاباً، وَمَعْتَباً، وَمَعْتَبَةً: لَامَهُ وخاطبَهُ مُخاطَبَةَ الإِدْلالِ طالِباً حُسْنَ مُراجَعَتِهِ مُدْكَراً إِيَّاهُ بما كَرِهَهُ مِنْهُ. وَعَتَبَ فلانٌ عَتَباً، وَعَتَبَاناً، وَتَعْتَاباً: وثَبَّ بِرِجْلِ وَرَفَعَ الأُخرى. وَعَتَبَ مَقْطوعَ الرِّجْلِ: مشى على خَشْبَةٍ. و(العَتَبَةُ) خَشْبَةُ الباب التي يوطَأُ عليها. والعَتَبَةُ الخَشْبَةُ العُلْيَا. والعَتَبَةُ كُلُّ مِرْقَاةٍ (ج) عَتَبٌ والعَتَبَةُ الشَّدَّةُ.³

¹ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط/ مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص111.

² محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ج2، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 2004، ص: 306، 307.

³ مجمع اللُّغة العربيَّة، شوقي ضيف وآخرون، المُعْجَم الوسيط، مكتبة الشُّروق الدَّولِيَّة، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص581-582.

2- المفهوم الاصطلاحي:

لقد أصبح للعتبات النصّية أهميّة كبيرة في عمليّات النّقد الحديث والمعاصر، وأصبح النّقاد والدارسون يُركّزون عليها أيّما تركيز، في أيّ محاولات دراسيّة أو نقدية، باعتبارها لا تخرج عن إطار النّصّ العام، وباعتبارها نصّاً موازياً يصعبُ تجاهله في أحيان كثيرة، ف"المناص، أو عتبات النّصّ، أو النّصّ الموازي paratext: هي مجموع المُعطيات التي تسيج النّصّ، وتُسمّيه، وتحميه، وتُدافع عنه، وتُميّزه من غيره، وتُعيّن موقعه في جنسه، وتُحثُّ القارئ على اقتنائه..."¹

ولكثرة الاهتمام بهذا المُصطلح النّقديّ الجديد، نجد له أسماء عديدة ومتنوعة، تختلف من ناقد إلى آخر، ويبقى المسمّى واحداً في كلّ الأحوال فهو "موازي النّصّ، الموازي النّصيّ، التّوازي النّصيّ، المابين نصيّة، المناص الخارجي، النصّية المُحاذية، النّصّ المُحاذا، النّصّ الموازي، والنّصّية المُوازية، النّصّ المُصاحب، والنّصّية المُصاحبة"²

ويشير جميل حمداوي في كتابه "سيميوطيقا العنوان" إلى مفهوم العتبة، مُركّزاً على العنوان باعتباره أولى عتبات النّصّ، والذي يكون على تماسّ مُباشر معه، ف"النّصّ الموازي: (paratext) وهو عبارة عن عناوين، وعناوين فرعية، ومُقدّمات، وذيول، وصور وكلمات النَّاشِر..."³

إنّ الذين أطلقوا مصطلح "عتبة" على مداخل النّصوص ولاشكّ يُشبهونها بعتبة باب المنزل، فمثلما لا يوجد باب دون عتبة، لا يوجد نصّ دون عتبة، وفي بعض الأحيان يُمكنك التّعريف على شكل الدّار الدّاخلية من خلال عتبة الباب، ويُمكن اعتبار الباب هو عتبة النّصّ، بما يحويه هذا الباب من طلاء وتزيين على سطحه وشكل المقبض ولونه إلى غير

¹ محمد محي الدين مينو، معجم النّقد الأدبيّ الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشّارقة، الإمارات العربيّة، ط1، 2012، ص283.

² يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، قصد رفع قلق المُصطلح النّقديّ، علامات في النّقد الأدبيّ، التّادي الأدبيّ الثّقافي، جدّة السّعوديّة: مج15، ج58، 2005، ص186، 187.

³ جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015، ص11. (نسخة إلكترونية مُصوّرة).

ذلك، ويُمكننا أن نتخيل الكتاب على شكل الدّار، وعتبته على شكل باب الدّار، أمّا عنوان هذا الكتاب فهو أساس عتبة المنزل وأقصد من ذلك قُفل الباب أو مفتاحه، ومما لاشكّ فيه هو وجود أبواب أخرى بعد الباب الرّئيس، والتي تتمثّل في ذهني في تلك العناوين الموجودة داخل هذا الكتاب أو المؤلّف، وهذا يقودني إلى اعتبار العنوان أهمّ ما في العتبات، لأنّه بمثابة ذلك النّصّ المُوازي، أو هو تلخيصٌ دقيقٌ له، ويقول المتلّ المغرّبي: "أخبار الدّار على باب الدّار"¹.

إنّ أيّ نصّ/كتاب يتشكّل من عناصر متعدّدة تساهم في تكوينه وتقديمه للقارئ أو المتلقّي، وهي تُحيط به مُتمثّلة في العنوان، واسم المؤلّف، والأيقونة، والنّاشر، وكلمة النّاشر، والإهداء، والمقدّمة والفهرس، ويصنّفها الناقد يوسف الإدريسيّ إلى صنفين، عتباتٌ ثابتة وأخرى متغيّرة، فالأولى "هي تلك التي تتعالق مع كلّ نصّ ولا يُمكن الاستغناء عنها بشكلٍ طوعيّ في أيّ مؤلّفٍ سواءً كان نقديّاً أم إبداعيّاً، ويندرج ضمنها اسم المؤلّف والعنوان والفهرس، ومكان النّشر أو المؤسّسة النّاشرة وتاريخ النّشر، وأمّا الثّانية فهي تلك التي يُستغنى عنها بالنّظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو النّاشر ورؤيتهما، وتدخل في هذا الإطار الأيقونة والإهداء وكلماتُ الشّكر والمقنّبات والمقدّمة..."²

إنّ كلّ ما سبق ما هو إلّا تهيهء معرفيّ لما نبتغي تحديده لمُصطلح المناص، والذي لمّح إليه جينيت، وحاول تحديد مفهومه في كتاباته، بدءاً بـ"النّصّ الجامع مُرورا بـ"أطراس"، ولقد رأى "جينيت" بأنّ النّصّ/الكتاب قلّما يظهر عارياً من مُصاحباتٍ لفظيّة أو أيقونيّة، تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب، والعناوين، والإهداء...، وبمُساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنّصّ والدائرة بفلكه، استطاع أن يضع مُصطلح المناصّ (paratexte)، أي ذلك

¹ عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص13.

² يوسف الإدريسي، عتبات النّصّ في التّراث العربيّ والخطاب التقديّ المعاصر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، نُبّان، ط1، 2015، ص56.

النصّ المُؤازري لنصّه الأصليّ، فالمتاصّ نصّ ولكن نصّ يُؤازري النصّ الأصليّ، فلا يُعرف إلاّ به ومن خلاله. وبهذا يكون "جينيت" قد انتقل من شعريّة النصّ إلى شعريّة المناصّ.¹

II- مفهوم المناصّ:

لقد تعرّض "ج-جينيت" وبالتفصيل في كتابه "عتبات" لهذا المصطلح النقديّ الجديد، باعتباراه واقعا فرض نفسه في السّاحة الأدبيّة النقديّة، فهو يجعل منه نمطاً من أنماط المتعاليات النصّيّة، والشعريّة عامّةً، يتشكّل من رابطةٍ هي أقلّ ظهوراً ولكنها أكثرُ بعداً من المجموع الذي يُشكّله عملٌ أدبيّ، فالنصّ عموماً لا يُمكننا معرفته وتسميته إلاّ بمناصه، فمن النّادر أن نجد نصّاً يخلو من عتبات لفظيّة أو بصريّة مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعيّ، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف...)، من أجل تقديمه للجُمهور، أو بمعنى آخر تهيئته من أجل استقباله واستهلاكه.

فالمناصّ هو كلّ ما يجعل من النصّ كتاباً يقترح نفسه على قُرّائه، أو بصفة عامّة على جُمهوره، فهو أكثر من جدارٍ ذو حُدودٍ مُتماسكةٍ نَقْصُدهُ به هُنا تلك العتّبة، وهو بمثابة ذلك البهوّ الذي يَسْمَحُ للدّاخل بولوجه أو الخروج منه²

يتركّب هذا المصطلح من مقطعين هما para/texte:

- ورد مقطع (para) منذ القديم في اليونانيّة واللاتينيّة بمعاني متعدّدة ذكرها عبد الحق بلعابد في كتابه (عتبات) لجيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ وهي:

1- معنى الشّبيه والمُماثل والمُساوي (pareil. égal) والتي لها علاقة بالأبعاد الكميّة والقيميّة، بحيث نجد الكلمة اللّاتينيّة (توازي) الكلمة اليونانيّة.

2- معنى المُشابهة والمُماثلة والمُجانسة والملاءمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح والمُشاكلة (convenab.compagnon. apparie.semblable).

¹ عبد الحق بلعابد، عتّبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، ص 27، 28.

² المرجع نفسه، ص 43، 44.

3- بمعنى المُوازي والمساوي للارتفاع والقوة.

كما نجد له معاني أخرى كالزّوج والقرين، وتحاذي الجمل بين بعضها البعض، وقد حاول "جينيت" أن يتوسّع أكثر في هذا المُصطلح فاختار لغة أخرى ليحدّد مفهومه، وقد وقع على معناه في الإنجليزية فوجده لا يختلف كثيراً عن معناه في الفرنسية، إلاّ أنّه يحمل معنيين متضادّين "الأضداد"، وقد استشهد في ذلك بتعريف "ج. هيليس- ميلر" الذي يرى أنّه يحمل المعنيين معاً القرب (المجاورة)، والبُعد في آن واحد، الائتلاف والاختلاف، الداخليّة والخارجيّة.¹

أمّا مقطع (texte) فله تعريفات كثيرة ومُتعدّدة وخاصّة في مجال اللسانيّات والسيميائيّات وتحليل الخطاب، إلاّ أنّ أصله يعود إلى الثقافة اللاتينيّة وإلى كلمة (textus) وهي تعني النسيج، والثوب، وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات²، وهذه المعاني لا تبتعد عن معنى الكلمة في اللّغة العربية وقد وردت في مُختار الصّاح: نصّ الشّيء أي رفعه، ومنه منصّة العروس بكسر الميم، ونصّ الحديث إلى فلان رفعه إليه. ونصّ كلّ شيء مُنتهاه. وفي حديث عليّ رضي الله تعالى عنه "إذا بلغ النّساء نصّ الحقائق" يعني مُنتهى بلوغ العقل.³ فالثوب يُسمّى ثوبا بعد اكتمال صنّعه وبروز هيأته وشكله، فكلا التّعريفين يقودنا إلى الاكتمال والبروز وبلوغ المنتهى.

والنصّ مثلاً في أصل الاشتقاق والوضع في معظم اللّغات الأوربيّة الحديثة يعني باتّفاقها "النّسج"، نجده على ذلك في الفرنسيّة (texte)، والإسبانيّة (texto)، والإنجليزيّة (text)، والروسيّة (tekta)، وقد أخذت هذه الألفاظ من أصل واحد هو اللاتينيّة⁴.

¹ المرجع السابق ص42

² المرجع نفسه، ص43

³ محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصّاح، ص276.

⁴ عبد الملك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبيّ، دار هومة للطباعة النّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص45.

III- مفهوم المناص بين الدراسات العربية والدراسات الغربية:

1- مفهوم المناص في الدراسات العربية:

إنّ البحث عن هذا الموضوع وتتبعه في الأدب العربي ومُنْتَجَاتِهِ الأدبيّة يقودنا إلى الاعتراف بالتأثير الكبير بالدراسات النقدية الغربية ولا شكّ، ولكنّ هذا لا ينفى إطلاقاً وجود إرهابات أو أعمال مُشابهة نوعاً ما لما يُعرف بالعتبة، فقد أولى الأولون في تأليفاتهم ومُدُونَاتِهِمْ أهميّة بمكوّنات العتبات وخاصّة في زمن ازدهارها وانتشارها في العصر العباسيّ ثمّ عصري المماليك والعثمانيين، وقد عرف عن الأدباء آنذاك اهتمامهم البالغ باختيار العناوين، كما كثر التذييل، والتّحشية.

ويرى بعض من الباحثين أنّ العرب لم تكن لهم اهتمامات بالمناص أو ما يُسمّى بالنّص الموازي وكلّ ما يوجد فيه من غير المتن، ومن هؤلاء الباحثين نجد "محمد بنيس" الذي أكّد أنّ الشّعريّة العربيّة لم تهتم بقراءة ما يُحيط بالنّص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها.¹ ولكنّ هذا الأمر لا يعني أنّ العرب لم يهتمّوا نهائياً بمكوّنات النّص الموازي، فقد بدأ العرب منذ عصر التّدوين بتحديد مجموعة من الضّوابط في الكتابة، وقواعد التّأليف والتّصنيف بشكل تطبيقي، فإذا تصفّحنا كُتُب النّقد العربيّ القديم في المشرق والأندلس فس نجد مُصنّفات كثيرة تهتمّ بعتبات النّص الموازي ولا سيما عند الكُتّاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكُتّاب ك الصّولي وابن قُتَيْبَة والكلاعي، وابن وهب الكاتب، وابن الأثير، ومحمد علي التّهانوي وغيرهم. فقد ركّز الصّولي - مثلاً - في كتابه (أدب الكاتب)، على العنونة وفضاء الكتابة،

وأدوات التّحبير والتّرفيش، وكيفية التّصدير والتّقديم والتّختيم.²

ويتحدّث "جميل حمداوي" في هذا الشّأن ويُسهب في الحديث عن أهم الآراء المتداولة في السّاحة النقدية العربيّة بمغربها ومشرقها لهذا المصطلح، حيث يرى أنّ مصطلح (Le

¹ يُنظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالها التقليديّة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص 77.

² جميل حمداوي، شعريّة النّص الموازي(عتبات النّص الأدبي)، شبكة الألوكة، ط 1، 2014، ص 6، 7. في الموقع الإلكتروني:

(paratexte) يترجمه "فريد الزاهي" بالمحيط الخارجي، أو محيط النصّ الخارجي. أمّا "عبد العالي بوطيب"، فيستعمل المناص على غرار ترجمة "سعيد يقطين". لكنّ "عبد الفتاح الحجمري" يختار (النصّ الموازي) مثل "محمد بنيس". في حين، يستعمل "عبد الرحيم العلام" مصطلح (الموازيات).

ويترجم الباحث التونسي "محمد الهادي المطوي" مصطلح (La paratextualité) بالموازية النصّية، أو الموازي النصّي، بعكس ترجمة "محمد بنيس". وهذه الترجمة حرفيّة وقاموسية. و Para ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معاً، وفي اللّغة توازي الشّيئان: تحاذيا وتقابلا. وذلك حتّى يشمل المصطلح الصّنفين السّابقين من الموازي النصّي [أي النصّ الدّاخلي والنصّ الفوقي الخارجي]، وفيهما ما لا يجاور المتن في نفس الأثر كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره.

أمّا الباحث اللّبناني "عبد الوهاب ترو" فقد ترجم مجموعة من المصطلحات التي وردت عند "جنيت" على النحو التّالي:

1. المتعاليات النصّية: transtextualité

2. النّصّوصية المرادفة: paratextualité

3. النّصّوصية الشّمولية: architextualité

4. النّصّوصية الشّاملة: hypertextualité

5. ما وراء النّصّوصية: métatextualité

وفي هذا السّياق، يقول "عبد الوهاب ترو": "كما أنّه (جنيت) قد أضاف أشكالا جديدة على المتعاليات النصّية: "فالتّناص أو النّصّوصية المرادفة (Paratextualité). تقيم علاقة بين النصّ الأدبيّ وكلّ ما يحيط به من عناوين ومقدّمات وملاحق.

أما وراء النصوصية Métatextualité فتربط النصّ بنصّ آخر يتكلّم عنه دون أن يسمّيه أو ينقل عبارات منه.¹

وإذا انتقلنا إلى سوريا فإننا نجد مصطلح "الملحقات النصّية" عند "محمد خير البقاعي"، وهي حسب جميل حمداوي ترجمة جيّدة لأنّ النصّ الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنصّ من الدّاخل أو من الخارج. أمّا ترجمات "عبد الوهاب ترو"، فترجمات حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب، وإلاّ فما الفرق بين النصوصية الشمولية والنصوصية الشاملة؟!²

ورغم اختلاف النقاد والباحثين العرب في ترجمة المصطلح إلاّ أنّ تقاربهم في تعريفه واضح، حيث يُعرّفه "محمد بنيس" بأنّه تلك "العناصر الموجودة على حدود النصّ، داخله وخارجه في آن، تتصلّ به اتّصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليتها، وتتفصل عنه انفصالاً يسمح للدّاخل النصّي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"³.

أما "سعيد يقطين" فيعرّف النصوص الموازية (المناسبة) بأنّها تلك "البنية النصّية التي تشترك وبنية نصّية أصلية في مقام وسياق معيّنين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصّية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشاً أو تعليقا على مقطع سردي، أو حوار وما شابه، وإنّنا نستعمل المناسبة هنا كتفاعل نصّي داخلي أي داخل النصّ، ونسمّي المناسبات الخارجية ما يدخّل في نطاق المقدّمة والدّيول والملاحق وكلمات النّاشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابه."⁴ ، كما يرى الكاتب وهو يتحدّث عن المناسبة أنّ هناك مناسبات أخرى لها قيمتها القصوى في التحليل ويمكن الإشارة إليها من خلال العناوين التي تُصدّر بها المقاطع السردية، والهوامش

¹ يُنظر: المرجع السابق، ص 7، 8.

² يُنظر: المرجع نفسه، ص 8.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ص 76.

⁴ سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، النصّ والسّباق، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 99.

الكثيرة التي تزخر بها الوقائع الغريبة والملاحق التي نُيِّلت بها، وهناك نوع آخر يدخل في العناوين والكلمات التي تُكْتَبُ على ظهر الغلاف وهذه المناصات الخارجية كلها مهمة جداً في التحليل.¹

أما "عبد العالي بوطيب" فيؤكد على أهمية النصوص الموازية مشيراً إلى "الدور التواصلي الهامّ الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى".² إذن فإنّ الاهتمام الحقيقي بالعتبات النصّية أو النصّ الموازي قد كان مع النقاد الذين استفادوا من الدّراسات الغربية، لكن الشّيء الذي يمكن أن نلاحظه هو الاختلاف في ترجمة مصطلح paratexte وهو المصطلح الأصلي كما ورد عند جيرار جينيت، فكلّ باحث يترجمه حسب رؤيته الشخصيّة، وحسب نوع التّرجمة التي يعتمدها، فهناك من ترجم المصطلح حرفياً، وهناك من ترجم معناه واعتمد السّياق الذي وظّف فيه في اللّغة الأصليّة. وهناك من ترجم المصطلح بالمناص (سعيد يقطين ومحمد عزام وعبد العالي بوطيب...) وهناك من ترجمه بالعتبات (حسين خمري وعبد الرزاق بلال...)، وهناك من ترجمه بالنصّ الموازي (محمد بنيس، رشيد يحياوي، جميل حمداوي...).

هذا بالإضافة إلى ترجمات أخرى لم تشتهر، كالموازيات عند "عبد الرحيم العلام"، والملحقات النصّية عند "محمد خير البقاعي"، والمابين نصّية عند كلّ من "عزّت محمد جاد"، و"نور الدّين السّد". ولكن ورغم هذا الاختلاف والتعدّد في ترجمة المصطلح إلا أنّ الغلبة كانت لمصطلحين اثنين هما النصّ الموازي والعتبات.³

¹ المرجع السابق، ص 111.

² عبد العالي بوطيب، برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، المناهل، ع 55، المغرب، يونيو 1997، ص 64.

³ بوطاهر بوسدر، 20-03-2018 النصّ الموازي(العتبات)، 10-02-2019 موقع الألوكة، على الرّابط الإلكتروني:

2- مفهوم المناصّ في الدّراسات الغربيّة:

لايختلف اثنان في أنّ مصطلح العتبة أو النَّصّ الموازي قد ظهر عند الغرب الذين كانت إسهاماتهم بارزة في هذا الباب، وقد عُرفت عدّة أسماء تعرّضت لهذا المُصطلح بطريقة أو بأخرى وإن كانت اهتماماتهم لم ترق إلى ما عرفه هذا المُصطلح فيما بعد مع "جيرار جينيت"، فلم يستقل كُنْباً بعينها، أو يعرف تقسيمات محدّدة، ولم تُفهم مبادئه ولا وظائفه ومن بين هؤلاء الكُتّاب نجد:

ك.دوشي، ج دريدا، ج دوبوا، فيليب لوجان، م مارتان بالتار وغيرهم:

1- ك. دوشي: في إحدى مقالاته في مجلّة الأدب سنة 1971 بعنوان "سوسيو _ نقد"، تعرّض لمُصطلح المناصّ كونه منطقة متردّدة... أين تجمع مجموعة من السّنن: سنن اجتماعي، في مظهرها الإشهاري، والسّنن المنتجة أو المنظّمة للنّص.¹

2- ج.دريدا: في كتابه "التّشيت" 1972، وهو يتكلّم على خارج الكتاب (Horslivre)، الذي يُحدّد بدقّة الاستهلاّات والمقدّمات والتّمهيدات، والديباجات والافتتاحيّات محلّلاً إيّاها، فهي دائماً تُكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها أن تُنسى، لكنّ هذا النّسيان لا يكون كليّاً، فهو يبقى على أثره (Trace) وعلى بقاياها ليلعب دوراً مُميّزاً وهو تقديم (précéder)، وتقدمة (presenter) النَّصّ لجعله مرئياً (visible) قبل أن يكون مقروءاً (lisible).²

3- ج.دوبوا: تعرّض دوبوا لمفهوم المناصّ في معرض تحليله لمصطلح الميتانصّ (meta texte)، وقد عيّن حُدوده وعتبته.

4- فيليب لوجان: في كتابه "الميثاق السّير ذاتي" 1975 تعرّض إلى حواشي أو أهداب النَّصّ ورأى أنّها تتحكّم بكلّ القراءة من اسم الكاتب، العنوان، اسم السّلسلة، اسم النّاشر...

5- م.مارتان بالتار: استعمل مصطلح المناصّ لأول مرّة بدقّة منهجيّة في كتابه (l'écrit et les écrits, problemes d'analyse et considération didactiques)، فأقترّب في مفهومه

¹ يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناصّ)، ص 29.

² المرجع نفسه، ص 29.

من جيرار جينيت في معالجته لهذا المُصطلح في كتابه "عتبات"، حيث تكلم عن ذلك الفضاء الحرّ وهو المناص، وقد تعرّض إليه مُحدداً مفهومه باعتباره "مجموع تلك النصوص التي تُحيط بالنصّ أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص".¹

6- هـ. ميتيرون: في مقاله حول العنونة 1979 أو كتابه خطاب الرواية سنة 1980 والذي تكلم فيه عن المناطق المُحيطة بالرواية، وقد ركّز على ما يوجد في أول صفحة الغلاف من اسم الكاتب والنّاشر وصفحة العنوان، الصّفحة الأخيرة للغلاف... وغير ذلك.

IV- المناص عند جيرار جينيت:

لعلّ اهتمام جينيت الكبير بموضوع الشّعريّة عبر كُتبه المُختلفة جعله يَهتدي في نهاية المطاف إلى العتبة ولم يُخطئ "رولان بارت" حينما جعل من "جينيت" أحد أقطاب الشّعريّات المُعاصرة، لأنّه استطاع الجمع بين ماضي الشّعريّات وحاضرها، ولقد تعرّض "جينيت" لهذا الموضوع بادئاً ذي بدء "الشّعريّة في الصّور الثلاث" (figures 1-2-3) من 1966-1972 وهو لم يبحث في الصّور عن صورتها الشّعريّة فقط ولكن على كنيّة تشكّل الحكي فيها مثلاً.² ثمّ وسّع "جينيت" في كتابه النّصّ الجامع (l'Architexte) 1979 من مفهوم الشّعريّة وموضوعها باعتبارها مجموعة من المقولات الباحثة في أنماط الخطاب والصّيغ القوليّة والأجناس الأدبيّة، ليتجاوز في كتابه "أطراس" مقترحاته السّابقة لمفهوم الشّعريّة لتُصبح تهتمّ بالمتعاليات النّصيّة أو بالتّعالِي النّصيّ للنّصّ، أي كلّ ماله علاقة ظاهرة أو خفيّة مع باقي النّصوص والتي تتحدّد في خمسة أنماط وهي "التّناص، المناص، الميتانصّ، النّصّ اللاحق، النّصّ الجامع".

وقد استطاع "جينيت" في كتابه "عتبات" أن يقفز قفزة نوعيّة في موضوع الشّعريّات بعد أن خصّصه للمناص (Paratexte) وقد استطاع "جينيت" أن يتوسّع في دراسته إلى مناطق

¹ يُنظر: المرجع السّابق، ص30.

² يُنظر: المرجع نفسه، ص25.

حافة أو محيطية ومتاخمة للنص لأنه رأى أن النصّ/الكتاب قلماً يظهر عارياً من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالاته، ولقد استطاع أن يضع مصطلح المناص من خلال مساءلته للمنطقة المحيطة بالنصّ، فهو حسب نصّ مواز للنصّ الأصلي، وبهذا يكون "جينيت" قد انتقل من شعريّة النصّ إلى شعريّة المناص.¹

لم يتوقّف مفهوم العتبة أو المناصّ عند "جيرار جينيت" بعد كتابه عتبات، حيث انتشرت واتّسعت الكتابات حول هذا الموضوع، ومن ذلك مثلاً كتاب (périphérie du texte) سنة 1992 لـ"فيليب لان"، والذي أخذ منحىً تطبيقيّاً للمناصّ، وقد ركّز فيه مؤلّفه على المناصّ التّشري، والذي لم يولّه "جينيت" اهتماماً كبيراً، بالإضافة إلى كتاب "عبد الحقّ رقّام" (les marges du texte) والذي ركّز فيه على حواشي النصّ (عناوين رئيسة وفرعية، والاستهلايات، والبدايات).²

V- أقسام المناص وأنواعه:

إنّ المناص أو النصّ الموازي هو كلّ ما يحيط بالنصّ أو المتن، من اسم الكاتب، والعنوان الرّئيس، والعناوين الفرعية، والمقدّمة، والتّمهيد، والخاتمة.

ويعتبر "جينيت" المناص أو النصّ الموازي ما يجعل من النصّ كتاباً يقترح نفسه على قرّائه أو هو ذلك البهو الذي يسمح لكلّ واحد دخوله أو الرجوع منه. حسب رأي "بورخيس".

ويقسّم جينيت المناص إلى قسمين هما: 1- مناص الناشر (Paratexte Editorial)، 2- مناص المؤلّف (Paratexte Auctorial)، فالأول هو كلّ الإنتاجات المناصية التي تكون من مسؤولية الناشر (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة...، وهو ينقسم إلى نوعين هما: أ- النصّ المحييط، ب- النصّ الفوقي وهذا ما سيبيّنه الجدول التّالي:

¹ يُنظر: المرجع السابق، ص25-28.

² يُنظر: المرجع نفسه، ص35.

جدول يوضّح مناص الناشر بنوعيه:

النصّ المحيط النّشري	النصّ الفوقي النّشري
- الغلاف	- الإشهار
- صفحة العُنوان	- قائمة المنشورات
- الجلادة	الملحق الصحفي لدار
- كلمة الناشر	النشر

النصّ المحيط Péritexte ، ويعني أنّ هذا النوع له علاقة مباشرة بالعمل، فهو مصاحب له زمانياً ومكانياً أو هو " كلّ خطاب ماديّ يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد ويكون أحيانا مدرجا بين فجوات النصّ، مثل عناوين الفصول وبعض الإشارات . إنّ هذا النوع يرتبط بالكتاب فهو يحيط بالنصّ- المتن، ويساعد على فهمه وتأويله ويساهم في توجيه القارئ أثناء القراءة.

النصّ الفوقي Epitexte: ويعني أنّ هذا النوع له وجود خارج الكتاب، ولكنّ تجمعه به علاقة غير مباشرة. فهو "يكتب بمنأى عن النصّ، وإن كان جزءا من رؤية كاتبه، ومتّصل بعوامله اتّصالا وثيقا. فهذا النوع يتعلّق بكلّ ما له صلة بالكتاب من الخارج، كنقده وتقديم قراءة فيه، وهو متأخّر زمنياً عن الكتاب، أي النصّ الأساس أو المتن.

والثّاني هو كلّ الإنتاجات المناسية، والمصاحبات الخطابية التي تكون من مسؤولية الكاتب، (اسم الكاتب، العُنوان، العُنوان الفرعيّ، الإهداء، الاستهلال...)، وهو بدوره ينقسم إلى النوعين نفسيهما: أ- النصّ المحيط، ب- النصّ الفوقي، وهذا ما سيبيّنه الجدول التّالي:

جدول يوضح مناص المؤلف بنوعيه:

النصّ الفوقي التّألفي		النصّ المحيط التّألفي
الخاص	العام	- اسم الكاتب
- المراسلات (العامة والخاصة)	- اللقاءات (الصحفية، والإذاعية التلفزيونية)	- العنوان الرئيس والفرعي
- المسارات	- الحوارات	- العناوين الداخليّة
- المذكرات الحميميّة	- المناقشات	- الاستهلال
- النصّ القبلي	- الندوات	- المقدّمة
- التعليقات الذاتيّة	- المؤتمرات	- الإهداء
	- القراءات النقديّة	- التصدير
		- الملاحظات
		- الحواشي - الهوامش

وبهذا التّقسيم نحصل على أربعة أنواع: أ- النصّ المحيط التّشري، ب- النصّ

الفوقي التّشري، ج- النصّ المحيط التّألفي، د- النصّ الفوقي التّألفي.¹

تكمن أهميّة العتبات التّصيّة بما تحويه في فهم النّصوص وإدراجها في إطارها الصّحيح، لذلك أولى نقاد الأدب العربيّ اهتماماً بالغ الأهميّة لهذه العتبات، سواء ما تعلّق منها بالناشر أو المؤلّف، ويبدو أنّ اهتمام الناشر أو مؤسّسة النّشر بهذا الجانب فاق كلّ اعتبار من خلال التّركيز على شكل الكتاب الخارجي (عتبة الغلاف) من صفحة العنّوان أو الواجهة الأماميّة والألوان والأيقونة والواجهة الخلفيّة.

¹ يُنظر: المرجع السّابق، ص 44-48.

الفصل الأوّل

العتبات النّشريّة؛ التّشكيل والدّلالة

أ - عتبة الغلاف

ب - المؤشّر الجنسيّ

ج - الإهداء

د - التّصدير

هـ - المقدّمة

يتكوّن هذا الجزء من الكتاب من مجموعة من العناصر المهمة المتعلقة بالناشر وهي الغلاف (صفحة العنوان الرئيسي أو الواجهة الأمامية، الألوان، الأيقونة، الواجهة الخلفية)، المؤشّر الجنسي، الإهداء، التصدير والمقدمة، وإنّ أول ما يواجهنا في أيّ عمل مطبوع هو الغلاف الخارجي، كلافته تعريفية لما تحمله أوراقه.¹

أ- عتبة الغلاف ومكوناته:

يرى "جينيت" أنّ الغلاف المطبوع لم يُعرف إلا في القرن 19 ، وقد كانت الكُتب تغلّف في العصر الكلاسيكي بالجلد ومواد أخرى، وكان يتموقع اسم الكاتب والعنوان على ظهر الكتاب، وقد كانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناس، ليعرف الغلاف في زمن الطباعة الصناعيّة والطباعة الإلكترونيّة والرّقمية أبعاداً وآفاقاً أخرى، والغلاف عند "جينيت" ينقسم إلى أربعة أقسام:

الصفحة الأولى للغلاف، وأهمّ ما نجد فيها:

- الاسم الحقيقي أو المُستعار للمؤلف أو المؤلفين.

- عنوان أو عناوين الكتاب.

- المؤشّر الجنسي.

- اسم أو أسماء المترجمين.

- اسم أو أسماء المُستهلّين.

- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسّسة النشر.

- الإهداء.

- التصدير.

أمّا الصفحة الثّانية والثّالثة للغلاف فتكونان صامتتين، وأمّا الصفحة الرّابعة للغلاف، فهي استراتيجية للغلاف والكتاب عامّة وأهمّ ما نجد فيها:

¹ خالد خينش، النَّصّ الموازي في رواية "العمامة والقبعة" لصنع الله إبراهيم، مجلّة مقاليد، ع5، جامعة عمار ثليجي الأغواط، الجزائر، ديسمبر 2013، ص68.

-التَّذكير باسم المؤلّف.

-عنوان الكتاب.

-كلمة الناشر.

-ذكر بعض أعمال الكاتب.

-ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النَّشر.

ونفس هذا الكلام ينطبق على صفحة العُنوان، ونجد فيها مكان العُنوان، والعُنوان المزيّف، الذي يكون فيه توقيع الإهداءات من طرف الكاتب، بالإضافة إلى عُنوان السلسلة وبعض المؤشّرات التّقنيّة.¹

1- صفحة العُنوان:

صفحة العُنوان هي الواجهة الأولى لأيّ كتاب، وهي الصّورة التي يراها القارئ عند إقباله عليه، لذلك يحرص الناشر على الاهتمام أكثر بهذه الصّفحة، لأنّها بمثابة إشهار له، حيث تُغري القراء على إلقاء نظرة على هذا الكتاب، أو اقتنائه.

إنّ صفحة العُنوان في ديوان "أمجادنا تتكلّم وقصائد أُخرى" احتوت على مجموعة من العناصر المُختلفة من العُنوان، واسم الشّاعر، ومؤسّسة الشّاعر، واسم المُصنّف، واسم المُصدّر، ودولة الطّباعة، والصّورة المُصاحبة، والأيقونة، والألوان.

إنّ أول شيء يظهر على هذه الصّفحة هو العُنوان، حيث ظهر على الغلاف بشكل واضح جدّاً بحيث يحتلّ مساحة كبيرة على واجهته، وقد كُتب بخطّ النّسخ بحجم كبير، يوحي إلى عظمة تلك الأمجاد التي يفتخر بها الشّاعر، وطالما تعنّى بها في قصائده وعبر دواوينه المُختلفة، واختار له الناشر لوناً آخر يختلف عن لون الكتابات الأخرى على الغلاف، وهو اللون البنيّ الذي حمل دلالات عديدة سيكون التّفصيل فيها في العُنوان واللّون ودلالاتيهما، وهو يتوسّط الصّفحة تقريباً إلى الأعلى، تحت اسم "مؤسّسة مُفدي زكريّاء" التي

¹ يُنظر: عتبات (جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص)، ص46، 47.

اختار لها الناشر الخط الأندلسي، والأيقونة والصورة المصاحبة، وتحت العنوان كُتِبَ "ديوان لم يسبق نشره لشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء"، وقد اختير له خط النسخ، وقد كُتِبَ اسم الشاعر بخط غليظ يُلفت الانتباه ويظهر للعيان، وفي أسفله وضع التصدير الذي كُتِبَ بخط مختلف عن باقي الخطوط، خط يُمثّل قيمة رمزية للحكم وهو الخط الديواني، وهو كذلك لأنه كان بقلم رئيس الجمهورية السابق "عبد العزيز بوتفليقة"، ثم تحته كُتِبَ اسم الجامع والمحقق بالخط النسخي، وفي أسفل الكتاب ورد اسم دولة الطبع "الجزائر" التي كُتِبَتْ بالخط نفسه.

إنّ هذا التنوع في الخطوط يُثير انتباه القارئ، ولم يكن محض صدفة، وإنّما له دلالات مختلفة تُبرز الثقافات المتنوعة للجزائر، ثقافة أمة لطالما تعنى بها شاعر الثورة الجزائرية عبر مسيرته الشعرية.

2- الألوان ودلالاتها:

للألوان أهمية كبيرة ودور أساسي في التواصل بين الأفراد والجماعات، وتبقى هذه الألوان مرتبطة بالثقافات والحضارات المختلفة، فليس هناك اتفاق أو حكم واحد على دلالاتها، حيث تخضع لتفكير ونمط حياة كلّ أمة وموروثاتها الثقافية ومعتقداتها، ف"ما من شك أنّ دلالة اللون تبقى رهينة خصوصيات الشعوب، وخصائصها وأعرافها، وتقاليدها من حيث العموم، فاللون الأزرق مثلاً هنا له من الدلالة الحسية - العقلية غير الذي نعرفه في أوروبا، أو الهند، أو الصين مثلاً"¹

إنّ كلمة لون في لسان العرب جاءت بمعنى هيئة كالسواد والحُمرة، ولونته فتلون، ولون كلّ شيء: ما فصل بينه وبين غيره، والجمع: ألوان، وقد تلون ولون ولونه، والألوان: الضروب، واللون: النوع، وفلان متلون: إذا كان لا يَنْبُتُ على خُلق واحد،² أمّا في المعجم

¹ ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص7.

² ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م5، ص747.

الوسيط فجاءت بمعنى "صفة الجسم من السواد والبياض والحمرة وما في هذا الباب، واللون الأولي: أحد أقسام الطيف الأصلية، والمثلونون من الناس هم غير البيض منهم، ولون أي ظهر فيه اللون، ويقال لون البسر: بدا فيه أثر النضج، ولون الشيب فيه: بدا في شعره وضح الشيب، ولون الشيء: جعله ذا لون، وتلون الشيء أي صار ذا لون"¹

ظهرت على ظهر غلاف هذا الديوان مجموعة من الألوان مع اختلاف درجة استعمالها من لون إلى آخر، حسب دلالة كل لون والحاجة إليه، وهذه الألوان هي: الأصفر، البني، الأسود، الرمادي، الأحمر، الأخضر.

أ- اللون الأصفر:

يقترّب اللون الأصفر من البياض، ويمثّل الضوء ويرمز إلى الشمس، كما يرمز إلى الذهب، ومن ثمّ الشيء النفيس، ويعدّ اللون الأشقر مزيجاً من لوني الحمرة والبياض، أو يأخذ من الأحمر والأصفر، ولقد ورد ذكر اللون الأصفر أربع مرّات في القرآن الكريم، إحداها عن لون بقرة بني إسرائيل {قالوا ادع لنا ربك بيبن لنا مالونها قال إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين} (البقرة 69)، والثلاث الأخرى في وصف لون النبات {كأنه جمالة صفر} (المرسلات 33)، {اعلموا أنّما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد كمثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفراً ثم يكون حطاماً وفي الآخرة عذاب شديد ومغفرة من الله ورضوان، وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور} (الحديد 20)، {ولئن أرسلنا ريحاً فرأوه مصفراً لظلّوا من بعده يكفرون} (الزوم 51)، وكان للون الأصفر في هذه السياقات المختلفة دلالات مختلفة أيضاً، إذ يدلّ على التضحية كالبقرة الصفراء، ويعني الخداع والمرض والزيف.²

¹ مجمع اللغة العربية، شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، ص 847.

² يُنظر، حنان يومالي، مجلّة الأثر، ع 23، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي، ميله، ديسمبر 2015، ص 145.

واللون الأصفر من الألوان الأساسية الذي لا يُمكن أن يكون من مزج لونين، بل هو صبغة أساسية تُسهم من خلال مزجها بالألوان الأساسية الأخرى إلى إيجاد ألوان عديدة أخرى كاللون البرتقالي والأخضر، وغيرها من الألوان الحارة والباردة، وهو لون من الألوان الحارة، ويأتي هذا اللون من خلال تحليل اللون الأبيض كأحد ألوان الطيف الشمسي السبعة.¹

وهذا اللون يبعث في النفس السرور لأنه أقرب لون لعملية الإشراق التي هي نقيض الظلمة، فهو يبعث السرور في النفس التي يُقلِّفها المكوث مع جهة الظلمة أتى ظهرت²، ويمثّل هذا اللون عناصر مهمة في الطبيعة، فهو لون الشمس، وما تحمله الشمس من مدلولات إيجابية، وهو لون الذهب، وهو من الأشياء النفيسة في الحياة، وهو لون الرمال، وما تحمله الرمال من الأصالة والقوة والصبر والتجذّر.

ويميل لون الكتاب إلى الأصفر الرملي، ولم يكن اختيار هذا اللون ليكون اللون الغالب على الغلاف محض صدفة، وإنما في ذلك إشارة إلى الطابع الصحراوي الذي يغلب على البيئة الجزائرية، فعلى هذه الرمال كانت الأمجاد على مرّ التاريخ، ومسقط رأس الشاعر "مقدي زكرياء" كان على هذه الرمال، "بقريّة بني يزقن بواحات بني ميزاب في ولاية غرداية"، ويدلّ هذا اللون أيضاً على الإشراق، فهذه الأمجاد، تُشرق على أرض الجزائر كلّما عصف بها ظلام الظلم ونوائب الدهر، أمجاد تُشرح الصدر، وتبعث على التفاؤل، وهذا اللون يبعث على السرور، فيجعل القارئ يحمل الكتاب وهو مطمئن البال، مُرتاح النفس، مُشرق الوجه، تملؤه الغبطة والسرور، كما يعني التّضحية، فهذه الأمجاد لم تتحقّق إلا من وراء تضحيات جسام، طأطأت رأس المُحنّئين المُخادعين على مرّ التاريخ، وكشفت زيف نواياهم، وخاصةً أيام الثورة التحريرية المُظفّرة التي كشفت زيف المُحتلّ الفرنسي، زيف

¹ ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوّفي، ص52.

² يُنظر: المرجع نفسه، ص53.

شعاراته الواهية، وعرت مبادئ ثورته التي طالما حاول تسويقها للعالم (حرية، أخوة، ومساواة).

ب- اللون البني:

البني من الألوان: الأحمر القاتم يُشبه لون البن المطحون¹، واللون البني يُعتبر لوناً حقيقياً ومستقراً تماماً مثل باطن الأرض في استقراره، بالإضافة إلى "الشعور القوي بالواجب والإحساس به وبالمسؤولية، والأشخاص المولعون بالبني قد يكرهون أي شكل من أشكال الطيش"²، كما يدلّ على الالتزام، ولو نظرنا حولنا لوجدناه اللون السائد على كوكبنا بجانب اللون الأخضر، والمحب لهذا اللون في نظر الكثيرين يُعتبر صادقاً وحقيقياً.

وإذا تأملنا غلاف ديوان "أمجادنا تتكلم"، فإننا نجد هذا اللون يُغطي جزءاً من الغلاف وهو لون بُني داكن، ومما لا شك فيه أنّ صاحب الكتاب أراد أن يبين حقيقة حبّ مفدي لبلده الجزائر ولكلّ من تحدّث إليهم بحبّ في شعره سواءً من الأشخاص أو الأماكن أو غير ذلك، كما أنّه أراد أن يُشير إلى التزام الشاعر الشّدِيد بقضايا وطنه، وخاصة القضية الأولى وهي التحرّر والاستقلال، كما أنّ مفدي أخذ على عاتقه مبكراً الشعور القوي بالواجب وروح المسؤولية من كلّ القضايا التي تحدّث عنها وأسهب في الحديث عن ذلك، ويمثّل هذا اللون لون التربة الجزائرية، التي تُمثّل جزءاً يسيراً مقارنة برمال الصحراء التي تغلب على طابع البيئة الجزائرية.

وقد ظهر هذا اللون على عنوان الديوان، فهذه الأمجاد وُلدت من رحم هذه التربة لتمتدّ إلى بقاع هذه الأرض الطاهرة كلّها، كما ظهر هذا اللون على شكل أشكال هندسية تُمثّل الطابع الإسلامي للجزائر، فظهرت رموز على شكل أزهار مسنّنة من سبعة رؤوس تُمثّل سنوات الثورة التحريرية المضفرة، كما تُمثّل أيضاً أعمال ومؤلفات مفدي من الدواوين (اللّهب

¹ مجمع اللغة العربية، شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، ص72

² فيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشرية (ترجمة صفيّة مختار)، مؤسسة هنداوي سي آي سي، هاي ستريت، وندسور، المملكة المتحدة، 2017، ص167.

المقدّس، انطلاقة، محاولات طفولة، من وحي الأطلس، تحت ظلال الزيتون، الخافق المعدّب، إيذاة الجزائر)، لتظهر فوقها نجمة ثمانية، تُمثّل ديوانه الأخير، هذا الديوان الذي بين أيدينا، والذي نُوج بعد جُهدٍ جهيد من خلال إحياء الذّكري الخامسة والعشرين لوفاة الشّاعر، وتظاهرة إحياء سنة مقدّي زكريّاء 2002م، فكان تمام الثمانية مع هذا الديوان لذلك كانت النّجمة تحملُ ثمانية رؤوس.

وقد استعمل اللون البنّي الداكن في كتابة عنوان الديوان وصاحبه والتصدير واسم المصنّف (الجامع والمحقّق) والبلد، ولهذا كلّ دلالة على حقيقة علاقة الشّاعر بوطنه وبالأرض التي ناضل من أجلها أولاً، ويشعره الذي صار جزءاً منه ثانياً، وبأمجاد الجزائر ثالثاً، هي علاقة مُستقرّة وثابتة مثل باطن الأرض، رغم ما مرّ عليها من فترات صعبة من حياة الشّاعر، وقد عكست هذا الاستقرار علاقةً مؤسّسة مقدّي بالشّاعر، وكذلك علاقة رئيس الجُمهوريّة الجزائريّة به وخاصّة وأنهما من رُفقاء السّلاح والنّضال ضدّ الطّغيان والاستبداد، بالإضافة إلى علاقة المصنّف(الجامع) به، علاقة الإحساس بروح المسؤوليّة التي على عاتقه تُجاه الشّاعر، علاقة محبّة مُستقرّة ومُتجدّرة في الأعماق.

ج- اللون الأحمر:

إنّ اللون الأحمر هو أحد الألوان الثلاثة الأساسيّة، وهو من الألوان الحارّة، ولقد ورد هذا اللون في القرآن الكريم في الكثير من الآيات، قال الله تعالى: {ألم تر أنّ الله أنزل من السّماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفاً ألوانها ومن الجبال جدّد بيضٍ وحُمْرٍ مُختلفٍ ألوانها وغرابيب سود} (فاطر: 27).¹

و(الحُمْرة) في الصّحاح هي لون الأحمر وقد (احمرّ) الشّيء و(احمارّ) بمعنى رجُلٍ (أحمرّ) والجمع (الأحمار) فإن أردت المصنوع بالحُمْرة قلت أحمرّ والجمع (حُمْر)، وأهلك الرجال (الأحمران) اللّحم والخمر، ويُقال: أتاني كلّ أسودٍ منهم وأحمرّ، ولا يُقال وأبيض ومغناه

¹ يُنظر: المرجع السابق، ص66.

جميع الناس عربهم وعجمهم. و(موت أحمر) يوصف بالشدة. ومنه الحديث ((كنا إذا احمر البأس)) وسنة (حمراء) شديدة.¹

إن اللون الأحمر يُثير البهجة والانشراح، وقد يُثير الألم والانقباض، وقد ارتبط بلون الدم فاستعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر، كما أنه يدل على الشهوة والغواية، ويدل أيضاً على الجمال، كما أنه يرمز للخجل والحياء تارة، وللغضب تارة أخرى.²

لم يستعمل اللون الأحمر كثيراً على واجهة هذا الغلاف إلا مرة واحدة في الأعلى على اليمين وهو أحد مكونات الأيقونة، وهو يُثير البهجة والانشراح، ويرمز هذا اللون للعلم الجزائري، الذي يمثل فيه لون دماء شهداء ثورة التحرير الوطنية (1954-1962)، فهو جزء لا يتجزأ من تاريخ الجزائر وأمجادها.

د- اللون الأخضر:

يأتي في المرتبة الثانية تكراراً في القرآن الكريم، وهو من الألوان المريحة المحببة للنظر، ومنها ثياب أهل الجنة، وهو رمز دائم للحب والأمل والخصب والخير والنماء والسلام والأمان، وهو رابع الألوان ذكراً في القرآن الكريم، وقد ورد في سبع سور ثماني مرات، وقد توزع اللون الأخضر على النباتات، والأرض، والحيوان، واللباس، وقد دل على النعيم كقوله تعالى: {أولئك لهم جنات عدن تجري من تحتهم الأنهار يحلون فيها من أساور من ذهب ويلبسون ثياباً خضراً من سندسٍ وإستبرقٍ متكئين فيها على الأرائك نعم الثواب وحسنت مَرْتَباً} (الكهف/31).³

والخضرة في الصحاح هي لون الأخضر. و(أخضر) الشيء (أخضراراً) و(أخضوضراً) و(أخضرة) غيره (أخضيراً) وربما سموا الأسود (أخضراً). وقوله تعالى {مُدْهَامَتَانِ} قالوا

¹ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الزاوي، مختار الصحاح، ص 64.

² نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2010، ص 27.

³ ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 44، 45.

خَضْرَاوَانٍ لِأَنَّهُمَا يَضْرِبَانِ إِلَى السَّوَادِ مِنْ شِدَّةِ الرَّيِّ، وَسُمِّيَتْ قُرَى الْعِرَاقِ سَوَادًا لِكَثْرَةِ شَجَرِهَا، وَ(الْخَضْرَةُ) فِي أَلْوَانِ الْإِبِلِ وَالْخَيْلِ غُبْرَةٌ تُخَالِطُهَا دُهْمَةٌ يُقَالُ فَرَسٌ أَخْضَرٌ. وَالْخَضْرَةُ فِي أَلْوَانِ النَّاسِ السُّمْرَةُ، وَ(الْخَضْرَاءُ) السَّمَاءُ وَفِي الْحَدِيثِ ((إِيَّاكُمْ وَخَضْرَاءَ الدَّمَنِ)) يَعْنِي الْمَرْأَةَ الْحَسَنَاءَ فِي مَنْبَتِ السُّوءِ.¹

وَ"الْخَضْرَةُ أَحَدُ الْأَلْوَانِ بَيْنَ الْبَيَاضِ وَالسَّوَادِ، وَهُوَ إِلَى السَّوَادِ أَقْرَبُ، وَلِهَذَا سُمِّيَ الْأَسْوَدُ أَخْضَرَ وَالْأَخْضَرَ أَسْوَدًا، وَهُوَ يَتَوَلَّدُ مِنْ امْتِزَاجِ الْأَصْفَرِ اللَّيْمُونِيِّ الْأَزْرَقِ بِنَسَبٍ مَتَّسَاوِيَةٍ هَذَا مِنَ النَّاحِيَةِ الْكِيمِيَاءِيَّةِ، أَمَّا مِنَ النَّاحِيَةِ الضَّوئِيَّةِ فَهُوَ لَوْنٌ يَتَوَلَّدُ مِنْ تَحْلِيلِ النُّورِ الْأَبْيَضِ خِلَالَ مَرُورِهِ بِمَوْشُورٍ زُجَاجِيٍّ، كَمَا هُوَ الْحَالُ فِي أَلْوَانِ الطَّيْفِ الشَّمْسِيِّ".²

لَمْ يُسْتَعْمَلْ هَذَا اللَّوْنُ كَثِيرًا فِي وَاجِهَةِ هَذَا الْغِلَافِ مِثْلُهُ مِثْلُ الْأَحْمَرِ، فَلَمْ يُسْتَعْمَلْ إِلَّا مَرَّةً وَاحِدَةً فِي الْأَعْلَى عَلَى الْيَمِينِ وَهُوَ أَحَدُ مَكُونَاتِ الْأَيْقُونَةِ فِي مَقَابِلِ اللَّوْنِ الْأَحْمَرِ، وَهُوَ يَرْمِزُ لِلْعَمَلِ الْجَزَائِرِيِّ، الَّذِي يُمَثِّلُ فِيهِ لَوْنُ الْإِزْدَهَارِ وَثِرَوَاتِ الْبِلَادِ، وَهُوَ يَرْمِزُ أَيْضًا لِلْحُبِّ وَالْأَمَلِ وَالْخَيْرِ وَالنَّمَاءِ وَالسَّلَامِ وَالْأَمَانِ، حُبُّ الشَّاعِرِ الشَّدِيدِ لِهَذِهِ الْأَرْضِ، وَأَمَلُهُ الْكَبِيرُ فِي إِزْدَهَارِهَا وَنَمَائِهَا وَعَيْشِهَا فِي سَلَامٍ، كَمَا يُمَثِّلُ أَمَلُ "النَّاشِرِ" وَ"مُؤَسَّسَةُ مَقْدِي زَكَرِيَاءَ" فِي الْحِفَافِ عَلَى تَرَاثِ الشَّاعِرِ، وَالْبَقَاءِ عَلَى الْعَهْدِ.

هـ - اللَّوْنُ الْأَسْوَدُ:

(السَّوَادُ): لَوْنٌ تَقُولُ مِنْهُ (أَسْوَدًا) الشَّيْءَ (أَسْوَدَانًا) وَ(أَسْوَدًا اسْوِيدَانًا). وَتَصْغِيرُ (الْأَسْوَدِ) أُسَيْدٌ وَ(أَسْوِيدٌ) أَيُّ قَدْ قَارَبَ السَّوَادَ وَ(الْأَسْوَدَانُ) النَّمْرُ وَالْمَاءُ. وَ(الْأَسْوَدُ) الْعَظِيمُ مِنَ الْحَيَاتِ. وَ(السَّوَادُ) أَيْضًا الشَّخْصُ. وَ(سَوَادُ) الْأَمِيرِ تَقْلُهُ. وَسَوَادُ الْبَصْرَةِ وَالْكَوْفَةِ قُرَاهُمَا. وَسَوَادُ الْقَلْبِ حَبْبَتُهُ وَ(سَوَادُ) النَّاسِ عَوَامُهُمْ.³

¹ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرززي، مختار الصحاح، ص75.

² ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص29، 30.

³ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرززي، مختار الصحاح، ص134.

اللون الأسود من منظور نفسي يرمز إلى الحزن حيناً عند معظم الشعوب، ويحمل إحساساً بالوحشة، والكآبة، والهم، والغم، وحيناً لا يعني ذلك، لأنّ به ترتاح النفوس، وتلجأ إليه من عناء الكدّ، والتعب والإرهاق الذي يُصاحبها في النهار، وتسكن فيه بعد يوم مليء بالنشاط والحريّة، وهو ثالث الألوان تكراراً في القرآن الكريم، حيث ورد ذكره سبع مرّات.¹

لم يُستعمل هذا اللون على الغلاف إلا في الكتابة فقط في الواجهة الأمامية، لأنّه رمزٌ للحزن في الغالب، ولكنّه في الكتابة أمرٌ مختلفٌ تماماً، فهو يُسهّل عملية الرؤية، لتبدو أكثر وضوحاً، ولأنّ الشاعر ليس في موضع الحزن ولا الكآبة والغم فإنّه لم يلجأ إليه، ولكن هذا اللون ظهر في الواجهة الخلفية في صورة الشاعر على ظهر الغلاف الخلفي، وقد ورد هذا اللون لكي يقع التركيز على صورة الشاعر لا غير.

و- اللون الرمادي:

"إنّ اختيار اللون الرمادي يمثّل دائماً اختياراً متعمداً ومتحضراً؛ فالشخص يسعى إلى الأمان والنجاة من أيّ تقلبات، وربما الشخص يكون قد أعاد صياغة شخصيته، فالرمادي لونٌ جادٌ، ويشير إلى الرغبة في الحفاظ على الاستقرار، والرغبة في أن يكون المرء عقلياً ومحلّ استحسان"²

إنّ هذا اللون لم يُستعمل إلا في صورة الشاعر، وقد أراد الناشر أن يُبين من خلاله شخصية الشاعر، ويُقدّمه في أحسن صورة، صورة تليق بالشاعر وشخصيته المتحضرة والجادّة، حتّى يستحسنها القارئ.

ز- اللون الأبيض:

(البياض) لون (الأبيض). وقد (بيّض) الشّيء (تبييضاً) (فابيضّ أبيضاً). وجمع الأبيض

¹ يُنظر: نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم، ص48.

² فيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشرية (ترجمة صفية مختار)، ص168.

(بيضٌ). و(بايضةً فباضه) أي فاقه في البياض.¹

"اللون الأبيض كضوء يُعدُّ علّة الألوان جميعها، لأنّه يتحلّل من خلال تمريره من خلال موشور زجاجي إلى ألوان الطيف الشمسي والتي هي الأصفر والأحمر والأزرق والبنفسجي والأخضر والبرتقالي، وتُعدُّ هذه الألوان أصل جميع الألوان الموجودة في الطبيعة".²

واللون الأبيض له دلالات كثيرة تُمثل أغلبها جانباً إيجابياً، فاللون الأبيض له دلالة الصفاء الكامل من الأعراض الجانبية³، كما أنّه "رمز للخير والتفائل والخلق القويم، ويرمز للصفاء والنقاوة، كما أنّه يرمز أيضاً للتفائل والإشراق".⁴

لم يُستعمل اللون الأبيض على الغلاف إلا في مواضع قليلة، حيث ظهر على يمين الغلاف مرتين في الواجهة الأمامية في الأعلى والأسفل، وهو يُمثل جزءاً من النجمتين، ولأنّ النجمة تُضيء فقد استعمل اللون الأبيض للدلالة على إشعاع دواوين الشاعر في الساحة الأدبية، كما كُتب على النجمتين باللون الأبيض أيضاً، وهو يدلُّ على إشعاع "الذكرى الخامسة والعشرين لوفاة الشاعر"، و"سنة مقدي زكرياء 2002"، وتفائل "مؤسسة مقدي زكرياء" بهاتين التظاهرتين في إحياء تراث الشاعر، كما مثل هذا اللون أيضاً جزءاً من صورة الشاعر للدلالة على صفاء روحه، وحياته المليئة بالتفائل والخير والخلق القويم.

3- الأيقونة:

تُعرّف الأيقونة في معجم اللغة العربية المعاصرة كما يلي: "أيقونة [مفرد]: ج أيقونات: صورة أو تمثال مصغر لشخصية دينية يُقصدُ بها التبرُّك. غلافة صغيرة من فضة أو ذهب تُحفظُ فيها ذخيرة من ذخائر القديسين وتُعلّق في العنق عادةً. علامة أو رمز لبرنامج معين

¹ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الزاوي، مختار الصحاح، ص 29.

² ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفيّ ص 96، 97.

³ المرجع نفسه، ص 112.

⁴ ساعد ساعد، عبدة صبطي، الصورة الضخمية - دراسة سيميولوجية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2011، ص 51.

تم تخزينه داخل الحاسوب، تظهر على سطح المكتب، والنقر عليها يتم فتح هذا البرنامج¹.

فمن خلال هذا التعريف يتضح أن لهذا المفهوم ارتباط بالجانب الديني المسيحي، كما تدل على معنى آخر غير ذلك، ويرتبط الأيقون أو الأيقونة (Icon) بالسيميائي الأمريكي شارل سندر بيرس (CH.S.Peirce). ويدل على كل أنظمة التمثيل القياسي المتميز عن الأنظمة اللسانية. وتعبّر الأيقونة عن الصورة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول. وتشتمل الأيقونة الرسومات التشكيلية والمخططات والصور الفوتوغرافية والعلامات البصرية².

أما دراسة الأيقونات "Iconographie"، فهي بحث يختص بفن تصوير الأيقونات وتاريخها، أو هي مجموعة الصور المتصلة بموضوع ما، أو بدراسة معينة³، وتستهدف هذه البحوث الأيقونوغرافية توضيح الفكرة وراء نموذج مصور معين خاصة إذا صار هذا النموذج رمزاً⁴

"وإذا كانت المؤلفات الحديثة قد لجأت على نحو ملحوظ إلى استعمال الأيقونة في الصفحات الأولى للأغلفة، فليس ذلك بدافع الزخرفة، أو ملء فراغ فيها، بل لكونها تنطوي كما هو الشأن بالنسبة إلى اسم المؤلف والعنوان - على خطاب حول النص وحول العالم أيضاً، على الرغم مما قد يبدو عليها من حياد أحياناً، أو استقلال عن المعنى العام للنص أحياناً أخرى"⁵، فهي إذن ليست مجرد رسومات أو زخرفات أو صور للتزيين فقط أو مجرد ديكور بل تتكامل مع عتبات الغلاف الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ أو الجمهور

¹ أحمد مختار عُمَر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، م1، ط1، 2008، ص144.

² جميل حنداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، العدد 4596، الصادرة يوم 06 أبريل 2019، النسخة الإلكترونية. الموقع الرسمي للحرية <http://www.almothaqaf.com/qadaya2015/895720.html>

³ يُنظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1983، ص233.

⁴ مجموعة من العلماء والباحثين، الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2010، ص566.

⁵ يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب التقدي المعاصر، ص70.

المستهدف واستجلاب نظره ، وتعمل في الوقت نفسه على جره إلى الأسئلة التي تطرحها كخطوة أولى نحو دفعه إلى اقتناء نسخة من الكتاب¹.

أ- الصورة الفوتوغرافية:

تُعتبر الصورة من أقدم وسائل الاتصال التي عرفتها المُجتمعات في عصورها المُختلفة، فلها تاريخها وطابعها واستخداماتها باعتبارها وسيلة من وسائل الاتصال، وقد ساهم اختراع الصورة الفوتوغرافية إلى الدفء في مساهمتها في نقل الأحداث كما هو الحال في الصحف والمجلات².

و(الصُّورُ) بكسر الصاد لغةً في الصُّور جمع صورة. و(صَوْرُهُ تصويراً) (فتصوّر) و(تصوّرْتُ) الشيء توهّمتُ (صورتُهُ فتصوّر) لي. و(التصاويرُ) التماثيلُ. و(صارَهُ) أمالهُ³.
و(الصُّورةُ) في القاموس المحيط: الشُّكْلُ، ج: صُورٌ وصُورٌ وصُورٌ. وقد صَوَّرَهُ فتصوّرَ، وتُسْتَعْمَلُ الصُّورةُ بمعنى النوع والصفة. و(صارَ الشيءَ صوراً: أمالهُ أو هدّه. وصوّرَ: مال. و(صارَ الشيءَ: قطعهُ وفصلهُ⁴.

ويُعرف "محمود أدهم" الصورة بأنها "تلك الصورة الفنيّة البيضاء أو السوداء أو الملوّنة ذات المضمون الحالي المهمّ الواضح والجذاب، المُعبّرة وخذها أو مع غيرها في صدق وأمانة وموضوعيّة، وأغلب الأحوال عن الأحداث أو الأشخاص أو الأنشطة أو الأفكار"⁵.

إنّ فالصورة تقوم مقام الكلمة في التعبير عن الأشياء، ولكنها تُعبّر بصمت عن طريق الإيماء والإيحاء، فكلّ عنصرٍ في الصورة له دلالتُهُ، من خلال انسجامه مع العناصر

¹ المرجع السابق، ص70.

² ساعد ساعد، عبدة صبطي، الصورة الصحفيّة - دراسة سيميولوجيّة، ص5.

³ محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، ص156.

⁴ مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المُحيط ، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008، ص955، 956.

⁵ ساعد ساعد، عبدة صبطي، الصورة الصحفيّة - دراسة سيميولوجيّة، ص43.

الأخرى المكوّنة للصورة الإجمالية، فللنظرات دلالات، ولالإشارات دلالات ولألوان أيضاً دلالاتها.

و"من المعروف أن الصورة، في مفهومها العام، تمثّل للواقع المرئي ذهنياً أو بصرياً، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحساً ورؤية. ويتسم هذا التمثيل - من جهة - بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل. ويتميز - من جهة أخرى - بالتضخيم والتّهويل والتكبير والمبالغة. ومن ثمّ، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة"¹.

إنّ واجهة الغلاف في ديوان "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" حملت صورتين للشاعر "مفدي زكرياء"، واحدة في الواجهة الأمامية والأخرى في الواجهة الخلفية، وقد أخذت الصورة الأولى مكاناً في أعلى الغلاف على اليسار، وبالضبط على يسار "مؤسسة مفدي زكرياء"، وهي صورة أمامية نصفية صغيرة، باللونين الأبيض والأسود، ظهر فيها الشاعر ببدلة رسمية أنيقة، تتوسطها ربطة عنق، ويضع نظارة طبية، وعلى شعره بعض من الشيب، يُظهره في رزانه ووقار، يُلْتَقَت إلى الأمام بكلّ شموخ وكبرياء متناسقين مع طبيعة الإنسان الجزائري وتاريخه المجيد، صورة تليق بـ"مؤسسة مفدي زكرياء"، وتُظهر عين الرضا على هذا الديوان الجديد.

أما في الواجهة الخلفية، فقد كانت الصورة جانبية، ظهر فيها الشاعر وهو يحمل ورقة أو أوراقاً وهو يقرأ ما فيها، وقد بدا الشاعر على منصة في مواجهة جمهوره، ويبدو تفاعله مع مضمون مقروئه واضحاً، من خلال رفع يده اليمنى إلى الأعلى، ولا يُمكن معرفة ما كان يقرأ الشاعر إلا أنّ هذه الصورة مشهورة لديه، التقطت له أثناء إلقائه لمطوّلتِه (الزيادة

¹ جميل حنداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، نسخة إلكترونية.

الجزائر) في ملتقى الفكر الإسلامي السادس، وتُظهرُ الصُّورةُ الشَّاعرَ في سنواتِهِ الأخيرة، حيث يبدو التقدّم في السنّ واضح عليه.

ب- الصُّورة التَّشكيلية:

تُعْتَبَرُ الصُّورة التَّشكيلية نوعاً آخر من أنواع الصُّورة أو الأيقونة، حيث يلجأ إليها النّاشرون لإيصال رسائل متنوّعة ومُتعدّدة إلى القُراء من خلال تلك الخطوط والأشكال وتعمد الصُّورة التَّشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان والحروف¹

تتجسّد هذه الصُّورة في رمز وشعار مؤسسة مفدي زكرياء، حيث كانت على شكل رسم تشكيلي من حَطّ في الأعلى ورقمين هما الرّقم (خمسة) والرّقم (اثان) ليتشكّل منها خريطة الجزائر، بمنظرها الجميل، ويلوّني الزّاية الجزائرية الأحمر والأخضر، وداخل الخريطة ورد ثلاثة أحرفٍ وهي (حرف الميم مكرّر مرتين وحرف الزّاي)، وتعني مؤسسة مفدي زكرياء، وهذا الشّعار في مجمله يعني (مؤسسة مفدي زكرياء التي تأسست في الذكرى الخامسة والعشرين لوفاة الشّاعر)، وقد وُضعت هذه الصُّورة على الجانب الأيمن للغلاف في مقابل اسم مؤسسة الشّاعر وصورته والرّسم على الجانب الأيمن، يدلُّ على محاولة الاندماج داخل المجتمع، والانفتاح على العالم والبيئة، والتعبير عن الطّموحات والآمال في التّقدم، وإثبات الذات، وتحقيق الأحسن والأفضل². وهذا ينطبق على مؤسسة الشّاعر الرّغبة في ذلك كما ينطبق أيضاً على مؤسسة النّشر والنّوزيع "الوكالة الوطنية للاتّصال والنّشر والإشهار" باعتبار الديوان نشرٌ مُشترَكٌ بين الاثنين.

4- الواجهة الخلفية:

"تُعْتَبَرُ الواجهة الخلفية لغلاف الكتاب بمثابة العتبة الخلفية لهذا الأخير، فهي تقوم بوظيفة

¹ المرجع السابق، (نسخة إلكترونية).

² المرجع نفسه، (نسخة إلكترونية).

عملية إغلاق فضائه الورقي¹.

وقد حملت هذه الواجهة مجموعة من العناصر، حيث يظهر العنوان في أعلى الغلاف باللون البني وبنفس الخط الذي كتب به في الواجهة الأمامية وهو خط النسخ، وتحتة على اليمين ظهرت صورة الشاعر وهو يقرأ نصاً من ورقة يحملها في يده اليسرى، وفي مقابل الصورة نصٌ يبدو على شكل رسالة منه إلى شعوب شمال إفريقيا، يظهر فيها الشاعر حريصاً على مبادئه التي طالما تغنى بها عن دينه الإسلامي ووطنه ووحدة الشمال الإفريقي. وهذا المقطع مقتطف من خطاب "عقيدة التوحيد" للشاعر، كتبه ونشره وهو في الخامسة والعشرين من عمره، يدعو من خلاله كل طالب منخرط في اتحاد طلاب شمال إفريقيا إلى القسم بأن يعتنق تلك المبادئ التي وردت في هذا الخطاب، ويؤمن بها كما يعتنق الإسلام عقيدةً وديناً²، وقد ظهر الغلاف بلون أصفر رملي، يظهر طابع البيئة الصحراوية، بيئة الشاعر ووطنه، والطابع الغالب على بيئة الشمال الإفريقي. وفي أسفل الرسالة ظهر اسم الشاعر مع توقيعه الخاص، توقيع يقرب مضمون الرسالة من واقعيته، ويجعل القارئ للحظة يتوهم أنّ الشاعر قد أشرف على هذا الديوان من بدايته إلى مرحلة نشره.

II- المؤشر الجنسي:

يعتبر المؤشر الجنسي عتبة أخرى من عتبات النص، وهو ملحق بالعنوان كما يرى "جينيت"، فهو ذو تعريف خبري تعليقي، أي أنه يقوم بإخبارنا عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذلك، فهو يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبه للنص، ومكانه المعتاد هو الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معاً، وغالباً ما نجده يظهر في الطبعة الأصلية للكتاب، ثم يتوالى ظهوره في الطباعات اللاحقة، أما وظيفته الأساسية فهي إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل³.

¹ يُنظر: مُحمّد الصّغّراني، التشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ الحديث، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص137.

² يُنظر، مجلّة تونس الفتاة، ع17، تونس، 1939.

³ يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيزار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص89، 90.

يظهر المؤشّر الجُنْسِيّ في ديوان "أمجادنا تتكلم" في صفحة العُنْوَان في الطَّبْعَة الْأَصْلِيَّة، وهو جُزء من العُنْوَان نَفْسِه "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى"، فمن الوهْلَة الْأوْلَى نجد أن العُنْوَان يُخْبِرُنَا عن جنس العمل، فهو من الشَّعْر "قصائد أخرى"، كما نجد تحت العُنْوَان مؤشراً آخر عن جنس العمل "ديوان لم يسبق نشره لشاعر الثَّوْرَة الْجَزَائِرِيَّة"، وفي هذا تصرّيح مُبَاشِر عن جنس العمل، بل أكثر من ذلك، حيث يُشِير حتى إلى موضوعه (الثَّوْرَة الْجَزَائِرِيَّة).

III الإهداء :

عرف الإهداء تطوّراً منذ القديم إلى الآن، وقد اتَّخَذ في القديم شكل الإهداءات السُّلْطَانِيَّة، وهناك الإهداءات العائليَّة، والإهداءات الإخوانيَّة، ونجد الآن أيضاً ما يُعرَف بالإهداءات العامَّة المُوجَّهَة للهيئات والمؤسَّسات والرموز التَّارِيخِيَّة والتَّقَافِيَّة، والإهداء عموماً يحمل عبارات العرفان والتَّقْدِير للمُهْدَى إليهم لما قدّموه من دعم معنويّ وماديّ، وتُشكّل الإهداءات حُضُورها الشَّكْلِيّ والرَّسْمِيّ في النَّصِّ المُحِيط (المناص عامَّة)، وتكون في شكل مُختَصِر بسيط أو في شكلٍ أكثر تطوّراً، ويتموضع الإهداء في الوقت الحالي في الصَّفْحَة الْأوْلَى التي تُعْطَبُ صفحة العُنْوَان مُبَاشِرَة، أمّا بالنَّسْبَة لوقت ظهوره فيكون في الطَّبْعَة الْأوْلَى للكتاب، وقد تكون في طبعات أخرى، ويُمكن أن لا يكون في الطَّبْعَة الْأَصْلِيَّة، ثمّ يستدرك الكاتب ذلك في الطَّبْعَات اللاحقة.

وهناك علاقة تواصليَّة تداوليَّة تربط المُهْدِيّ بالمُهْدَى إليه، فالمُهْدِيّ (dédicateur) هو من يصحّ عليه السَّوَال ممّن يكون الإهداء؟ أو من يقوم بعملية الإهداء؟، وهذا ما سيُحدّد لنا أهمّ عُنْصُر من هذه العناصر وهو المُهْدِيّ، إنّ هذا السَّوَال يكون صحيحاً وفي محلّه لأنّ هناك بعض التَّرْجَمَات يكون الإهداء فيها من طرف المُتَرْجِم نَفْسِه، كما يُمكن للكاتب أن يوكل مسؤوليَّة الإهداء لغيره، وهناك طُرُق أُخْرَى للإهداء ذكرها جينيت، كأن تُهْدِي شَخْصِيَّة

متخيلةً لكتابتها أو العكس، وهناك احتمال آخر وهو أن يُهدى كاتب لشخصيات تخيلية موجودة في أعمال كُتاب آخرين، وحتى لشخصياته هو¹.

أما المُهدى إليه (dédicataire) فيتحدّد في سؤال لمن يُهدى؟ أو من يتلقّى هذا الإهداء؟، وهناك نمطان من المُهدى إليهم: المُهدى إليه الخاصّ وهم الأشخاص القريبون من الكاتب، والمُهدى إليه العام، ويتمثّل في هيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية، أو رموز وطنية، وهناك نمط آخر من المُهدى إليهم وهو الإهداء الذاتي الذي يرى فيه جينيت أصدق إهداء، فالإهداء الذاتي (auto-dédicace)، وهو أن يُهدى الكاتب عمله لذاته الكاتبة، أي إهداء الكاتب لنفسه، ورغم ذلك يبقى القارئ نمطاً من نمطي المرسل إليهم إلى جانب المُهدى إليه، لأنّ القارئ بصفة أو بأخرى سيُدلي بشهادته ويُقدّم رأيه حول العمل، ويبقى الإهداء النَّاسج الوحيد للعلاقات الحميمة والثقافية والحضارية، بين الكاتب وكلّ من يصل إليه إهداؤه².

وظائف الإهداء:

إنّ للإهداء وظيفتين أساسيتين، هما الوظيفة الدلالية والوظيفة التداولية، فالوظيفة الدلالية هي التي تبحث في دلالة هذا الإهداء، وما يحمله من معنى للمُهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله، أما الوظيفة التداولية فهي تُنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجُمهوره الخاصّ والعام، فنُحقّق بذلك قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كلّ من المُهدى والمُهدى إليه، والإهداء يُعلنُ بصدق عن العلاقة التي تربط الكاتب ببعض الأشخاص (أفراداً أو جماعات)، ويرى جينيت أنّ على المُهدى إليه أن يكون مسؤولاً عن الكتاب المُهدى إليه، بأن يحمل إليه بعض تضامته أو إسهامه، ويُفرّق "جينيت" بين إهداء الكتاب وإهداء النسخة فيرى أنّ الأوّل يكون مطبوعاً فيه (أي الكتاب)، ومندرجاً فيه بعد

¹ يُنظر، المرجع السابق، ص 93-97.

² يُنظر، المرجع نفسه، ص 97-99.

صفحة العنوان وقبل الاستهلال، أما الثاني فيكون بخط يد الكاتب نفسه للقارئ، وعليه فإن إهداء الكتاب يكون ثابتاً، مهما تعددت نسخة، أما إهداء النسخة فيتغير بتغير المهدى إلي، ويمكن أن ينتقل إهداء النسخة ليصبح إهداءً في الكتاب، ولكن بعد استشارة الكاتب.¹

إن إهداء هذا الديوان يتماشى مع خصائصه في العصر الحديث، حيث يتموضع الإهداء في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة، أما بالنسبة لوقت ظهوره فقد ظهر في الطبعة الأولى للكتاب، أما عن العلاقة التواصلية التداولية التي تربط المهدى بالمهدى إليه فتتضح من خلال السؤالين الآتين: ممن كان الإهداء؟ أو من قام بعملية الإهداء في هذا الديوان؟ ولمن أهدى؟ أو من تلقى هذا الإهداء؟، إن هذين السؤالين يكشفان عن هذه العلاقة، فالمهدي في ديوان (أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى) لم يكن الشاعر مقدي زكرياء باعتباره توفي قبل هذا "المولود الجديد" بما يقارب خمسا وعشرين سنة، وبالتالي فإن المهدى هو المصنف (الجامع والمحقق) الأستاذ "مصطفى بن الحاج بكير حمودة" باعتباره من بحث واجتهد، وجمع وحقق من أجل أن يرى هذا المولود النور، ويخرج إلى الساحة الأدبية في أحسن حلّة تليق بالشاعر الكبير مقدي زكرياء، أما المهدى إليه فهو الشاعر نفسه (مقدي زكرياء) و(روحه الطاهرة)، وهذا ما يتضح في قوله الكاتب:

إلى: ابن سليمان، فتى الوادي، فتى المغرب، ديك الجنّ، أبي فراس، ابن تومرت، مقدي زكرياء...

أسماء أدبية متعدّدة لروح واحدة أصيلة.

ثمّ يختم الإهداء بقوله: إلى الشيخ زكرياء بن سليمان،

إلى روحه الطاهرة...²

¹ يُنظر المرجع السابق، ص 99-101.

² مقدي زكرياء، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 2003، صفحة الإهداء.

وقد اعتدنا أن يكون الإهداء ضمن مناص المؤلف لأنه المسؤول عن هذه الصفحة، ولكن الأمر يختلف في هذا الديوان، لأنّ المسؤول عن هذه الصفحة لم يكن الشاعر "مقدي"، وإنما المصنّف "مصطفى بن الحاج بكير حمودة" باعتباره المحقق والجامع، كما أنّ لمؤسسة الشاعر دور في كلّ ما يتعلّق بأعماله وهي شريكة في عملية النشر.

وقد اعتمد الكاتب على نمط "المهّدي إليه الخاص" باعتبار الشاعر من الأشخاص القريبين من الكاتب، ورغم ذلك يبقى القارئ نمطاً من نمطي المرسل إليهم إلى جانب المهّدي إليه، لأنّ القارئ بصفة أو بأخرى سيُدلي بشهادته ويُقدّم رأيه حول هذا العمل سواء بالإيجاب أو بالسلب.

إنّ هذا الإهداء يُحقّق الوظيفتين: (الدلالية والتداولية)، فالكاتب حاول أن يُبرز وفاءه الكبير للشاعر، واعترافه بقيمته الأدبية، وفضله في ميدان الأدب خصوصاً وميدان الوطنية وحبّ الجزائر عموماً، ولا أدلّ على ذلك من قوله: "روح واحدة أصيلة، لم تُخطئ سبيلها يوماً، ولم تحد عنه في أحلك الظروف، وأقوى الأزمات، كان يستهّدي نجمة مضيئة، يراها في قلبه قبل أن يُنشدها في الأفق البعيد. نجمة لا تعرف الأفول: هي الجزائر:

لولا التقي لقطعتم العمر أعبدها ما في عبادتها شرك وكفرا¹

وتظهر الوظيفة "التداولية" في تنشيط الحركة التواصلية بين الكاتب وجُمهوره الخاص والعام، والكاتب هنا وهو "مصطفى بن ابراهيم بكير حمودة" لا يسعى إلى تنشيط هذه الحركة التواصلية بينه وبين جمهوره، لأنه يُدرك أنّ هذا الجمهور هو للشاعر "مقدي زكرياء"، فهو إذن بمثابة حلقة وصل بين الاثنين، بين الشاعر رحمه الله، وبين قراء إنتاجه الشعري، حلقة تجعل من الشاعر حياً في الساحة الأدبية عموماً والشعرية على وجه الخصوص، حلقة تُبقي الشاعر متربّعا على الساحة الشعرية في الجزائر لزمان آخر، حلقة تُذكّر جيل اليوم بإسهامات هذا الشاعر الكبير من أجل الحرية والوطن والشعب الذين ظلّ

¹ المصدر السابق، صفحة الإهداء.

يتغنى بهم إلى مماته، وبهذا تتحقق القيمة الاجتماعية والقصدية النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدي إليه.

IV - عتبة التصدير:

يُعتبر التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، ويمكن للتصدير أن يكون أيقوناً كالتصدير بالرسم والنقوش والصور، ويرى "جينيت" أن تصدير الكتاب يتموضع في العموم على رأس الكتاب أو في جزء منه، وقد عُرف التصدير في تلك النقوش التي كانت على جزء من القلادة على شكل كتابات، ثم انتقلت إلى الكتاب لتدل حرفياً على خارجه لتموقعها في حاشيته، بالقرب من النص وبعد الإهداء، وتصدير الكتاب اقتباس بجدارة، قد يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، وبالضبط على رأس الكتاب أو الفصل متخذاً وظيفة تلخيصية، وقد عرف تطوراً في العصر الرومانسي حتى صار بعض الكتاب يجعل تصديراً لكل فصل ("ستاندال" في "الأحمر والأسود"، "ووالتر سكوت" في رواياته).¹

ويظهر التصدير في مكان قريب من النص، ويكون عامة في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، وقد يكون التصدير في صفحة العنوان، وهذا ما كان معمولاً به قديماً ومازال ساري المفعول إلى اليوم ولكن بدرجة أقل، وقد يكون التصدير في نهاية الكتاب، أي في آخر سطر من النص مفصول ببياض، وهو ما يُعرف بالتوقيع الذي نجده في آخر الكتاب/ النص، وهكذا نكون أمام تصديرين:

التصدير البدئي/ الأولي (liminaire)، والذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ من خلال ربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه لقراءته.

التصدير الختامي/ النهائي: (Epigraphe terminale)، ويكون بعد قراءة النص، يُقدم للقارئ من خلاله تأويلات مبنية على قراءته لدلالات النص، ويُعدُّ كلمة ختامية للخروج من الكتاب، وهناك تصديرات نجدها تتموضع على رأس فصول وأجزاء ومباحث الكتب

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 107.

والروايات. ويظهر التصدير في الطبعة الأصلية الأولى للكتاب، وقد تختفي هذه التصديرات من الطبعات الأخرى أو تُستبدل بتصديرات لاحقة (Epigraphe tardive) ، وهذا يُقرره الكاتب أو يكون بإهمال من الناشر (Négligence Editoriale).¹

إنّ تصدير هذا الكتاب يختلف عن تصوّر "جيرار جينيت"، وإن اتفق معه في مكان ظهوره إلاّ أنّه يختلف عنه في شكله نوعاً ما، فإن كان تصدير الكتاب قد يكون اقتباساً بجدارة، كما قد يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، وبالضبط على رأس الكتاب أو الفصل متّخذاً وظيفة تلخيصية، فإنّ التصدير في هذا الديوان أخذ بُعداً تقديمياً، إذ أنّه تعدّى ثلاث صفحات في حجمه، ورُبّما لهذا الاختلاف سبب بارز وواضح، يكمن في شخصية المُصدّر، فهو ليس أديباً، أو فيلسوفاً أو كاتباً مشهوراً، وإنّما هو شخصية من نوع آخر، هو رجلٌ سياسيّ كبير بامتياز، يعرف الشّاعر مفدي زكرياء حق المعرفة، وقد اختار أن يُصدّر لكتابه هذا على هذا النحو.

إنّ التصدير مهمّة الكاتب/ المؤلف، وأحياناً قد يكون شخصية أخرى مشهورة، ذائعة الصيت، بغرض تقديم خدمة إشهارية للكتاب، بطلب من الكاتب نفسه، وفي ديوان "أمجاد تتكلم" يختلف الأمر نوعاً ما، فالكاتب الأصليّ هو "مفدي زكرياء"، وهو مؤلف المتن أو القصائد، ولكنها لم تكن مجموعة في ديوان أو كتاب، بل كانت متفرقة في دفاتر خاصة بالشّاعر أو في صحف ومجالات، وقد جمعها الأستاذ الباحث "مصطفى بن الحاج بكير حمودة"، فهو الجامع والمحقّق لذلك لجأ ومؤسسة مفدي زكرياء إلى رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية "عبد العزيز بوتفليقة" لتصدير الكتاب وتقديمه، ولذلك يُعتبر التصدير هنا عتبةً من عتبات الناشر.

وتقديم الكتاب من طرف الرجل الأول في البلاد، يُضفي مصداقية كبيرة للعمل الأدبيّ أو الفنيّ، وهو بمثابة اعتراف صريح بقيمة الشّاعر في السّاحة الأدبية الجزائرية، وكان التقديم

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 107، 108.

في أكثر من ثلاث صفحات تنبئ عن مدى أهمية الشاعر وديوانه "أمجادنا تتكلم"، وقد وصفه المصدر بالعملاق " بأنّ هذا الشاعر العملاق صاحب القريحة النثرة الفيّاضة"¹، وقد استهلّ التصدير بكلمة مدح وثناء يُذكر فيها بفضائل الشاعر على الجزائر وأبنائها، ثم مهّد للديوان الجديد من خلال استحضار دواوينه السابقة، والتساؤل عن حجمها مقارنة بحجم الشاعر وقيّمته الأدبيّة، ليخلص إلى أنّ للشاعر أكثر من ذلك في هذا الميدان "قد ترك ما لا يُحصى وما لا يُعدّ من آثار شعريّة ونثريّة تناثرت في المجالات وفي بطون الكُتب مشرقاً ومغرباً، أو بقيت محفوظة في صدور رفاقه في الكفاح، يرتبط بها جأشهم وهم يُردّدونها في المعتقلات وهم يُقتادون إلى المقاصل وفي ساح الوغى وهم يتصدّون للجحافل..."²

ثمّ عرّج المصدر على مؤسّسة مفدي زكريّاء منوّهاً بنشاطاتها وخدماتها في هذا المضمار، مُعلّقاً عليها الأمل في مواصلة هذا العمل المحمود من أجل إصدار الآثار الكاملة لمفدي زكريّاء، وقد ختم التصدير بتقديم الشكر الجزيل لجميع الذين عملوا ضمن هذه المؤسّسة وخارجها من أجل إخراج هذا الديوان إلى القراء، وقد خصّ بالشكر الأستاذ الباحث "مصطفى بن الحاج بكير حمودة" الذي جمع هذه الأعمال وحقق فيها، واصفاً عمله هذا بالوطنيّ، وقد أوضح تشرفه بتصدير هذا الكتاب، مُبرّزاً اهتمامه بالشاعر وتعلّقه بأعماله من خلال التّضمينات الكثيرة التي اعتمدها في عمليّة التصدير "في ثربة تاه فيها الجلال فتاهت بها القمّ الشّامخات، أسطورة رددتها القرون".³

لقد ركّز المصدر على جانب واحدٍ من العُنوان وهو "أمجادنا تتكلم"، وهذا حتى لا يُخرج القارئ عن الصّورة التي يرسمها في ذاكرته ومخيّلتِه عن الشاعر، باعتباره شاعر الثورة والإباء، والجهاد في سبيل تحرير الوطن، "إنّها تُمثّل صفحات فريدةٍ من نوعها في ثبت

¹ مفدي زكريّاء، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، التصدير، ص أ.

² المصدر نفسه، الصّفحة أ.

³ المصدر نفسه، ص د.

أمجاد الجزائر والأمة العربية، ذلك لأنها تجمع بين الشموخ والفداء والتألق في الإبداع الشعري، والرفعة والسّموق في الإباء والجهاد بالفكرة والكلمة في سبيل تحرير الوطن¹ إذن فالشاعر رمز للتورة والجهاد والأمجاد والبطولات، ولم يشأ المصدر أن يخرج عن هذه الصورة في التصدير احتراماً لمنزلة الشاعر في هذا الميدان، واحتراماً لاعتقاد القراء، وقد ترك المصدر الباب مفتوحاً للقارئ سيرا على خطى العنوان من أجل أن يكتشف غير ذلك من القصائد "وقصائد أخرى".

V- المقدمة:

تُعتبر المقدمة من أهم العتبات النصية المحيطة بالمتن، والتي تُحيلُ إليه عن قرب، فهي بمثابة رواق طويل أو قصير يؤدي إليه مباشرة، وكلما تقدّمنا خطوةً كلما اقتربنا منه أكثر، وقد وردت كلمة مقدّمة متداخلةً مع مصطلحات أخرى كالتمهيد، والمدخل، والتصدير، والفاتحة، والمطلع والاستهلال والخُطبة².

ويُعتبر الاستهلال المصطلح الأكثر تداولاً واستعمالاً في اللغة الفرنسية واللغات عموماً، وهو ذلك الفضاء من النصّ الافتتاحي بدئياً كان أو ختمياً، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النصّ لاحقاً به أو سابقاً له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكّدة لحقيقة الاستهلال، ومن الاستهلالات الأكثر استعمالاً: المقدمة أو المدخل (introduction)، التمهيد (avant propos)، الديباجة (prologue)، توطئة avis، حاشية (note)، خلاصة أو إعلان للكتاب (notice)، عرض أو تقديم (présentation)، قبل بدء القول (avant-dire)، مطلع (prélude)، خطاب بدئي (discours préliminaire)، فاتحة أو ديباجة (péambule)، خطبة الكتاب (exorde)³. أمّا في اللغة العربية فتكاد تكون هذه اللفظة (الاستهلال)

¹ المصدر السابق، ص ب.

² عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ، دراسة في مقدّمات التقدي العربيّ القديم، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، دط، 2000، ص 35.

³ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص) ص 112، 113.

مُصْطَلَحًا تَقْنِيًّا أَكْثَرَ اِرْتِبَاطًا بِالنُّصُوصِ الشَّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ التَّقْلِيدِيَّةِ مِنْ خِلَالِ مَا يُعْرَفُ بِالْوُقُوفِ عَلَى الْأَطْلَالِ مِنْ ذِكْرِ لِلدِّيَارِ وَآثَارِهَا.¹

تتمتع المقدمة بأهمية قصوى ضمن خطاب العتبات، ويُميز "عبد الرزاق بلال" بين مُسْتَوِيَيْنِ فِي الْمَقْدَمَةِ، مَقْدَمَةَ عِلْمٍ وَمَقْدَمَةَ تَأْلِيفٍ، فَالْأُولَى تَكُونُ بِمِثَابَةِ مَقْدَمَةِ قَصِيرَةٍ لِبَعْضِ الْعُلُومِ، تَعْرِفُ بِمِضَامِينِهَا وَمَشْكَالَاتِهَا وَمَنَاهَجِ بَحْثِهَا، وَالثَّانِيَةُ تَكُونُ بِمِثَابَةِ تَقْدِيمِ الْمَتْنِ لِلْقَارِئِ وَمَدَّهَ بِمَنْهَجِ صَاحِبِهِ، وَخُطْبَتِهِ فِي التَّأْلِيفِ وَقَصْدِهِ مِنْهُ، وَلِأَهْمِيَّتِهَا فَقَدْ حَرَصَ الْمُصَنِّفُونَ الْعَرَبُ أَشَدَّ الْحَرَصِ عَلَى حُسْنِ الصِّيَاغَةِ وَالِدِّيَابَجَةِ بِاعْتِمَادِ الْأَسْلُوبِ اللَّطِيفِ الْأَخَاذِ، وَعَدَمِ الْإِطَالَةِ فِيهَا، وَالْحَرِصَ عَلَى ضَرُورَةِ انْسِجَامِ مَا تَحْتَوِيهِ مِنْ مَعْلُومَاتٍ مَعَ مَوْضُوعِ الْكِتَابِ، فَهِيَ تَقُومُ بِاسْتِرَاطِيَجِيَّةِ الْبُوحِ وَالْاعْتِرَافِ وَالْوَشَايَةِ، فَالْمَقْدَمَةُ تَسْعَى إِلَى كَشْفِ نَمُودِجِ الْجِنْسِ الَّذِي تَتَحَدَّثُ عَنْهُ وَلَا سَبِيلَ إِلَى ذَلِكَ إِلَّا بِدُخُولِهَا فِي عِلَاقَةٍ مَعَ الْمَتْنِ الْمَقْدَمِ لَهُ.²

ومن المتعارف عليه أن المقدمة هي آخر ما يُكْتَبُ عَلَى الْمُسْتَوَى الزَّمْنِيِّ، لَكِنَّهَا تُعْتَبَرُ أَوَّلَ مَكْتُوبٍ عَلَى الْمُسْتَوَى الْمَكَانِيِّ وَتَتَّخِذُ أَشْكَالًا مُتَعَدِّدَةً، فَهِيَ لَا تَتَّقِيدُ بِأَسْلُوبٍ وَاحِدٍ، فَقَدْ تَكُونُ عَلَى شَكْلِ شَعْرٍ، كَمَا قَدْ تَتَّخِذُ أَسْلُوبَ الرِّسَالِ الْجَوَابِيَّةِ وَأَسْلُوبَ الْحَوَارِ وَالْمُنَاطَرَةِ وَأَسْلُوبَ الْمَقْدَمَةِ النَّقْدِيَّةِ، أَمَّا مُؤَلِّفُ الْمَقْدَمَةِ فَهِنَاكَ الْمُوَلِّفُ الْمُبَاشِرُ الْحَقِيقِيُّ وَهُوَ صَاحِبُ الْمَقْدَمَةِ وَالْمَتْنِ مَعًا، وَفِيهَا يُحَاوِلُ الْكَاتِبُ فَرَضَ نَفْسِهِ، وَفِي هَذِهِ الْحَالَةِ يُهَيِّمُنْ ضَمِيرُ الْمَتَكَلِّمِ أَنَا عَلَى أَسْلُوبِهَا، وَهُنَاكَ حَالَاتٌ تُكْتَبُ فِيهَا الْمَقْدَمَةُ عَلَى لِسَانِ أَشْخَاصٍ آخَرِينَ، وَقَدْ تَكُونُ مِنْ صُنْعِ الْمُوَلِّفِ الْحَقِيقِيِّ³ وَقَدْ أُطْلِقَ عَلَيْهَا "جِنِيَّتِ اسْمِ" الْمَقْدَمَةِ التَّخْيِيلِيَّةِ (préface fictive)، وَالَّتِي تَقُومُ بِهَا شَخْصِيَّةٌ تَخْيِيلِيَّةٌ يَسْنَدُ لَهَا الْكَاتِبُ وَضِعَ الْمَقْدَمَةَ⁴، وَقَدْ تَكُونُ مِنْ طَرَفِ أَصْدِقَاءِ الْكَاتِبِ وَتُسَمَّى مَقْدَمَةً حَقِيقِيَّةً (préface authentique)⁵، وَهُنَاكَ نَوْعٌ آخَرَ مِنْ

¹ يُنْظَرُ: عَبْدُ الرَّزَّاقِ بِلَالٍ، مَدْخُلٌ إِلَى عَتَبَاتِ النَّصِّ، ص 35، 36.

² يُنْظَرُ: الْمَرْجِعُ نَفْسُهُ، ص 37-41.

³ عَبْدُ الرَّزَّاقِ بِلَالٍ، مَدْخُلٌ إِلَى عَتَبَاتِ النَّصِّ، ص 43، 48.

⁴ عَبْدُ الْحَقِّ بِلْعَابِدٍ، عَتَبَاتُ (جِرَارِ جِنِيَّتِ مِنَ النَّصِّ إِلَى الْمَنَاصِّ) ص 116.

⁵ يُنْظَرُ: الْمَرْجِعُ نَفْسُهُ، ص 116.

المقدمات يكتُبها أشخاص آخرون، يتوَحَّون من خلالها أغراضاً متعدّدة يُمكن إجمالها في ثلاثة أنواع وهي "المقدّمة التقريرية" التي قد تهدف إلى الإشهار أو التجارة، و"المقدّمة النقدية" التي تدخل في حوار مع الكتاب، فتُحلّله لفائدتها الخاصة، و"المقدّمة الموازية للنص"، وتكون مُستقلّة تماماً عنه. وإذا انتقلنا إلى المُتلقي في المقدّمة فإننا نجد له دوراً كبيراً في هذه العتبة النصّية، فأهميته كبيرة في عملية التّأليف باعتباره عنصراً فاعلاً فيها، فهو يُشارك في إنجاز الكتاب باعتباره المُتلقي والقارئ، ولذلك يسعى المؤلّف إلى فرض علاقة متميّزة معه لكسب ثقته، ثم إخضاعه وانقياده، وهذا كلّه يتحقّق من خلال إيمان القارئ بحسن نية المؤلّف.¹

أما من تُرسل إليه المقدّمة أو المُقدّم له فهو قارئ النصّ، لأنّ من يقرأ المقدّمة ويتلقاها هو من يحوز على الكتاب فعلياً، ويُمكن أن يكون واقعياً أو شخصيّة تخيّلية، أو بطل العمل نفسه.²

وظائف المقدّمة:

إنّ وجود المقدّمة في التّأليف ليس فضلة أو مُجرّد ديكور أو عادة أو عُرف أدبيّ أو تقنيّ خالص، وإنّما لها وظائف تسعى للقيام بها، بل وتحقيقها من أجل بلوغ الغاية المنشودة من وراء هذا المؤلّف أو ذاك، حيث تتعدّد وظائفها بتعدّد واختلاف طبيعتها ذاتها وسياق تأليفها، ويُمكن حصرها فيما يلي:

- السّعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه، ومراحل تأليفه ومقصد مؤلّفه، وهذا ما يُمكن أن نصطّح عليه باستراتيجية البوح والاعتراف، ويُمكن اعتبارها الوظيفة المركزية.

- السّعي إلى توجيه القراءة وتنظيمها، وتهييء القارئ لاستقبال مشروع قيد التّحقّق، مجاله هو متن الكتاب.

¹ يُنظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ، ص 49، 50.

² يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص 117.

- اختزال النصّ وتكثيفه، دون إمكانية الاستغناء عنها.
- السعي إلى مصادرة الانتقادات التي قد تطال الكتاب، وهكذا تتحوّل إلى خطاب دفاعي حجاجي.

- الشرح والتحليل المطوّلين للعنوان.¹

أما "جينيت" فقد ركّز على المقدّمة الأصلية أو ما يُعرف بالمقدّمة التأليفية، وتتخذ المقدّمة التأليفية وظيفة مركزية وهي ضمان القراءة الجيدة للنصّ (une bonne lecture d'assure au texte)، ولهذا تطرح على قرائها سؤالاً مهماً يُعدّ المؤجّه الأساسي لقراءاتهم للكتاب عامّة وهو: لماذا وكيف يُمكنكم قراءة هذا الكتاب؟ ومن خلال هذين السؤالين نحصل على مجموعتين من الوظائف، تتعلّق المجموعة الأولى بالسؤال الأوّل والثانية بالسؤال الثاني، فما يتعلّق بالأولى نجد أنّ سؤال لماذا؟ يُظهر لنا:

1- الأهمية (importance) 2- الجديد والقديم (nouveau, tradition)

3- الوحدة (unité) 4- الصدقية (véridicité) 5- المصعقة (paratonnerres): وفيها يضع المؤلف كلّ مادّة عمله للتقييم/ الصّعق ومن خلاله يبيّن عدم رضاه عمّا كتبه لحد الآن وأنّه بإمكانه أن يكتب أحسن من ذلك، ويُمكن أن يكون هذا التقديم التقييمي موضوعاً من طرف شخص آخر، يُبدي من خلاله رأيه النقديّ في العمل، وبهذا فهو يعمل على صعقه.²

وما يتعلّق بالثانية نجد أنّ سؤال كيف؟ يُريد الكاتب من خلاله أن يُفسّر كيف يُمكننا قراءة كتابه، وقد أصبح البديل المفضّل عن سؤال لماذا؟، فمن خلاله نستطيع فهم الكتاب وعنوانه، والكشف عن معناه وتحديد جنسه وجمهوره، فهو يُنظم قراءتنا أولاً وأخيراً، ومن وظائف هذا السؤال نجد:

1- تكوّن (Genèse): وفيه يُخبر القارئ عن أصل الكتاب وظروف تأليفه، ومراحل تكوّنه.

¹ يُنظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ، ص51، 52.

² يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص117 - 120.

2- اختيار جمهور (choix d'un public): وفيه يمكن أن يختار الكاتب جمهوره بتعيينه في المقدمة (فئة الشباب أو قصص للأطفال أو روايات للنساء...).

3- التعليق على العنوان (commentaire du titre): وفيه يُجيب سؤال الكيفية مفسراً العنوان وشارحاً له، كما يمكن أن يُعلق على العنوان الفرعي للكتاب، ويمكن أن يكون هذا التعليق على العنوان مدافعاً عن الانتقادات الموجهة للعنوان والكتاب عامة.

4- مؤشر السياق (indication du contexte): وفيه يؤشر لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب.

6- التصريح بالقصد (déclaration d'intention)، وفيه يكون التأويل للنص، ويُعلن الكاتب عن قصده "هذا ما أريد فعله/ قصده في الكتاب".

7- التعريف الجنسي (définitions génériques): ويعمل على التعريف الأولي بجنس العمل، وهو يعمل عمل المؤشر الجنسي (عمل تاريخي، فلسفي، روائي، شعري...).

ورغم هذه الوظائف الكثيرة للمقدمة، إلا أنّ هناك أعمال كثيرة لا توجد فيها مقدمة، وحبّة أصحابها أنّها تعمل على تكاسل القارئ عن إتمام العمل، وإن كانت وظيفتها الأساسية هي حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب وإتمامه.¹

رغم أنّنا ألقنا المقدمة مرتبطة بالكاتب (المؤلف) في حدّ ذاته، وأنّ عتبته تُدرج ضمن عتبته، إلا أنّ الأمر مختلف في هذا الديوان، لأنّ من وضع المقدمة للكتاب لم يكن الشاعر نفسه وإنما المصنّف (المحقق)، وباعتبار العمل كان بالتنسيق مع "مؤسسة مفدي زكرياء" التي بدورها كانت شريكة في عملية النشر مع "الوكالة الوطنية للاتصال والنشر" فإنّي قمتُ بدراسة هذه العتبة ضمن مناص الناشر.

¹ يُنظر: المرجع السابق، ص121-124.

إنّ مقدّمة هذا الكتاب تظهر أنّها في أوّل طبعة له "ها نحن اليوم على موعد مع هذا الديوان الجديد"¹، أمّا حدود أطرافها فهي: المرسلُ وهو المصنّف الذي أخذ على عاتقه مهمّة الجمع والتّحقيق على صُعبتها، و المرسلُ إليه وهو القارئ، ولم يُحدّد الكاتب فئة مُعيّنة لقراءة الكتاب، بل جعل الأمر عامّاً "متعرجاً حاسماً في إحياء نكراه وترسيخها في الأذهان والنّفوس"²، وقد اتّخذت المقدّمة شكل خطابٍ نثريّ، أمّا من حيث الموقع فقد كانت قبل البدء، وهي مقدّمة حقيقيّة لأنّها من طرف صديق الكاتب (مُحبّ ومُعجب بشعره وكتاباتهِ)، ولأنّ الشّاعر لم يَكُن هو من قدّم للكتاب، فكانت المقدّمة من نصيب المصنّف، أمّا وظائف المقدّمة، فتظهر من خلال السّوالين "لماذا وكيف يُمكنكم قراءة هذا الكتاب؟"³، فما يتعلّق بالأوّل نجده يُظهر لنا الأهميّة (importance) لما نقرأه "إنّ أهمّ ما يُميّز هذا الديوان -في تقديري- فضلاً عمّا سبق ذكره هو تقديمه -على خلاف دواوينه المطبوعة- صورة عن مقدّي زكرياء الشّاعر في مُختلف مراحل حياته الأدبيّة، منذ أن كان شاعراً مُبتدئاً يتلمّس طريقه في دُنيا الشّعر"⁴، وتُظهر المقدّمة الأهميّة السياسيّة في إظهار اهتمام الشّاعر بالقضايا المغاربيّة خصوصاً "نجدّه يقول في آخر بيت من هذا الديوان، مخاطباً

جلالة الملك الحسن الثاني:

واسمّح للمجد يُساجله عملاق الشّعر وأوحده"⁵

وهذا ما يُؤكّده قولُ المصنّف: "وهو أيضاً أقلّ ما يُمكن أن يُقدّمه المغرب العربيّ الكبير لشاعر وحدته الأوحده"⁶.

¹ مفدي زكريّا، أجمادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص8.

² المصدر نفسه، ص6.

³ عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من التّصّ إلى المناصّ)، ص118.

⁴ مفدي زكريّا، أجمادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص11.

⁵ المصدر نفسه، ص11.

⁶ المصدر نفسه، ص12.

وما يتعلق بالتأني "كيف يُمكننا قراءة كتابه"¹ نجدّه يُظهر لنا وظيفة التكوّن (Genèse) ، حيث يخبرنا الكاتب عن أصل الكتاب في المقدّمة، فهو عبارة عن قصائد متفرقة للشاعر من تراثه الأدبيّ الذي لم يُنشر "وشهدت مؤسسة مفدي زكريّاء ميلادها بتاريخ 11 أكتوبر 2001، فكان جمع تراث مفدي زكريّاء من أبرز أهدافها"²، كما تُواصل المقدّمة الحديث عن أصل الكتاب "ثمّ قمنا برصد شعره غير المنشور في أحد دواوينه السابقة فيما توفّر من وثائق خطيّة، وصُحف مغاربيّة ومشرقيّة أو في كتاب أو نُشر في أحد دواوينه وهو ناقص نقصاً فادحاً، أو مختلف كثيراً عن أصله"³، وتُخبرنا المقدّمة عن ظروف تأليفه، ومن ذلك التّحضير لإحياء الذّكرى 25 لوفاة الشّاعر، بالإضافة إلى ميلاد مؤسسة مفدي زكريّاء والتي كان هدفها جمع تراث الشّاعر، بالإضافة إلى تظاهرة إحياء سنة مفدي زكريّاء سنة 2002 "ثمّ جاء التّحضير لإحياء الذّكرى 25 لوفاة شاعر الثّورة الجزائريّة، وشهدت مؤسسة مفدي زكريّاء ميلادها بتاريخ 11 أكتوبر 2001، فكان جمع تراث مفدي زكريّاء الأدبيّ من أبرز أهدافها، والأساس الذي تقوم عليه تظاهرة إحياء سنة مفدي زكريّاء 2002م"⁴.

وتُظهر المقدّمة مراحل تكوّنه "إحصاء ما نُشر من شعر مفدي في دواوينه المطبوعة لتفادي طبع ما سبق طبعه فيها"⁵، وتُواصل المقدّمة تبيان مراحل التكوّن "ثمّ قمنا بإحصاء ما نُشر من شعره في كُتب أخرى وهو قابل للنشر مُحققاً في ديوان جديد، ثمّ قمنا برصد شعره غير المنشور في أحد دواوينه السابقة فيما توفّر من وثائق خطيّة، وصُحف مغاربيّة ومشرقيّة، أو في كتاب، أو نُشر في أحد دواوينه، وهو ناقص نقصاً فادحاً، أو مختلف كثيراً عن أصله"⁶.

¹ عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جزار جينيت من النّصّ إلى المناصّ)، ص 121.

² مفدي زكريّاء، أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، ص 5.

³ المصدر نفسه، ص 7.

⁴ المصدر نفسه، ص 5.

⁵ المصدر نفسه، ص 6.

⁶ المصدر نفسه، ص 7.

ومن وظائف المقدمة أيضا وظيفة التعليق على العنوان (commentaire du titre)، فسؤال الكيفية في التقديم يُفسر العنوان ويشرحه¹، ورغم أنّ الكاتب لم يُشر إليه مباشرة، إلا أنه يظهر مفسراً له من خلال قوله: "لقد كان مفدي زكرياء من أكثر الشعراء ارتباطاً بالتاريخ وبرموزه، محاولة منه ضمان التواصل بين الأجيال والعصور والأحقاب من خلال الإنسان الذي تحدّى ضعفه، فصنع الأمجاد، فعزز الشعور بالانتماء لدى خلفه، ورسّخ فيهم شعورهم بشخصيتهم المستقلة، فتواصلت سلسلة الأمجاد ولم تنقطع"²، وفي هذا إشارة واضحة إلى بعض أجزاء النصّ/ الكتاب، فهو إذن من أكثر الشعراء ارتباطاً بالتاريخ وبرموزه وأكثرهم تغنياً بالأمجاد.

ومن وظائف المقدمة أيضا نجد وظيفة مؤشر السياق (indication du contexte)، حيث تكون مؤشراً لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب³، وقد وضع الكاتب تنبيهات تؤشّر على السياق من خلال قوله: "إنّ أهمّ ما يميّز هذا الديوان -في تقديري- فضلاً عما سبق ذكره هو تقديمه -على خلاف دواوينه المطبوعة- صورة مفدي زكرياء الشاعر في مختلف مراحل حياته الأدبية منذ أن كان شاعراً مبتدئاً يتلمّس طريقه في دنيا الشعر بخطى متعثرة أحيانا، لكنّها تُنبئ عن ميلاد شاعر فحل، إلى أن تمكّن من ناصيته، وأصبح يُنافس على صدارته"⁴، صدارته⁴، ومما يؤشّر على السياق أيضا قوله: "أمّا ترتيب القصائد في الديوان، فقد اخترنا الترتيب التاريخي، آخذين بما درج عليه الشاعر في دواوين السابقة... لكي يكون عبارة عن ظلّ أو شبح لتاريخ الأحداث القومية في تلك المدّة"⁵، ومن ذلك أيضا قوله: "إنّ هذا الإنجاز الإنجاز هو أقلّ ما يمكن أن تُقدّمه الجزائر لشاعر ثورتها، الذي ناضل لتحرير الجزائر، وذاق في سبيلها العذاب، والسجن، والاعتراب، وغنى لثورتها مع الرّشاش حتّى سمع أهازيجه

¹ يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيزار جينيت من التّصّ إلى المناص)، ص122.

² مفدي زكريا، أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، ص13.

³ يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيزار جينيت من التّصّ إلى المناص)، ص123.

⁴ مفدي زكريا، أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، ص11.

⁵ المصدر نفسه، ص10، 11.

العالم أجمع، وعندما احتضنته أمه الحنون لم تُسمع في حقه كلمة وداع، وهو أيضاً أقل ما يُمكن أن يُقدّمه المغرب العربي الكبير لشاعر وحدته الأوحده¹.

ومن وظائف المقدّمة أيضاً التعريف الجنسيّ (définitions génériques)، فهي تعمل عمل المؤشّر الجنسيّ، بتحديدّها لطبيعة العمل²، وهذا ما تُظهره في هذا الكتاب "وعليه فالديوان من حيث حجمه يُقارب نصف شعره المطبوع في دواوينه الأربعة مُجمّعة"³، وما يُظهر طبيعة العمل أيضاً قوله: "ضبط النّصّ الشعريّ لغة وعروضا"⁴، وما يؤكّد على ذلك أيضاً قوله: "أمّا ترتيب القصائد في الديوان فقد اخترنا الترتيب التاريخي"⁵.

¹ المصدر السابق، ص12.

²

Voir: Gérard Genette: seuls, Edition du seuil, paris, 1987, P232.

³ مفدي زكريّا، أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، ص8.

⁴ المصدر نفسه، ص9.

⁵ المصدر نفسه، ص10.

الفصل الثّاني

بنية العتبات التّأليفيّة ودلالاتها

- I- العُنوان الرّئيس: التّشكيل والدّلالة
- II- اسم المؤلّف/ الشّاعر ووظائفه
- III- العناوين الدّاخلية: تشكيّلها ووظائفها
- IV- عتبة الحواشي والهوامش ووظائفها

1- العنّوان الرئيس التّشكيل والدّلالة:

يُمثّل العنّوان عتبة النّصّ الأولى، حيث يُعتبر من أهمّ العتبات النّصيّة المُوازية المُحيطة بالنّصّ الرئيس، فهو يساهم في توضيح النّصّ وإبراز دلالاته واستكشاف ما ظهر من المعاني وما خفيّ منها، فهو يُمثّل المفتاح الضّروري لسبر أغوار النّصّ، والتّعمق في شعابه التّائّهة، ويُمثّل العنّوان أداة اتّساق النّصّ وانسجامه، فبه تتكشف مقاصد النّصّ المُباشرة وغير المُباشرة، فالنّصّ إذن هو العنّوان والعنّوان هو النّصّ.¹

فالعنّوان هو الذي يسمّ النّصّ، ويُعيّنه، ويصفّه، ويثبته ويؤكّده، ويُعلن مشروعِيّته القرائيّة، وهو الذي يُحقّق للنّصّ كذلك اتّساقه وانسجامه وتساكُله ويُزيلُ عنه كلّ غموضٍ وإبهام.² ويرى عبد الفتّاح الحجمري أنّ "مادام أنّ العنّوان عتبة من عتبات النّصّ فهو ممتلِكٌ لبنيّة ولدلالة لا تتفصل عن خصوصية العمل الأدبيّ، فالعنّوان يتضمّن العمل الأدبيّ بأكمله".³ ويعتّبر يوسف الإدريسي أنّ العنّوان "يشكّل ثاني أهمّ عتبات النّصّ بعد اسم المؤلّف، وقد تزايد الاهتمام بدراسته وتحليله في الخطاب النّقدي الحديث لكونه يُمثّل مكوناً داخلياً ذا قيمة دلاليّة عند الدّارس، فهو سُلطة النّصّ وواجهته الإعلاميّة".⁴

ولقد أولى الأوّلون أهميّة كبيرة للعنّوان باعتباره الأقرب إلى النّصّ أو المتن، وهو يُمثّل جزءه الجامع والمُتلخّص، لذلك تفنّن المؤلّفون قديما في اختيار عناوين تكون أكثر تشويقاً وجاذبيّة للقارئ، فنتير انتباهه من الوهلة الأولى التي تلمح فيها عيناه الكتاب، فلولا العناوين لظلت كثير من الكُتب مُكدّسة في رفوف المكاتب،⁵ وتتنوّع العناوين حسب نوع المؤلّف وثقافة المؤلّف في كثير من الأحيان، كما تتفاوت في جُماليّاتها حسب جنس العمل.

¹ يُنظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنّوان، ط1، 2015، ص8.

² المرجع نفسه، ص9

³ يُنظر: عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النّصّ: البنية والدّلالة، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص17، 18.

⁴ يوسف الإدريسي، عتبات النّصّ في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، ص61.

⁵ عبد القادر رحيم، العنّوان في النّصّ الإبداعي - أهمّيّته وأنواعه - مجلّة كُلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، ع2، 3، 2، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان2008.

ولقد اهتمت الكثير من الدراسات الغربية بالعتبة ومنها دراسة هلين (M.Hélin) (الكتب وعناوينها) سنة 1956م، ودراسة تيودور أدورنو (Adorno) (العناوين) 1962م، ودراسة ليو هويك (Leo. Hoek) (من أجل دراسة سيميائية للعنوان) سنة 1973م، ويُعتبر كلود دوشيه (Claude. Duchet) من الأوائل الذين اهتموا بالبحث في العنوان وهذا ما يظهر في كتابه (الفتاة المتخلى عنها والوحش البشري، عناصر العنونة الروائية) سنة 1973م، ونذكر كذلك جون بارث (J.Barth) في دراسته (عنوان هذا الكتاب)، و(العنوان الفرعي لهذا الكتاب) سنة 1984م، وغيرهم من الباحثين في هذا المجال، ويُعدّ جيرار جينيت من كبار المنظرين الغربيين الذين أولوا عناية كبيرة للعنونة، ولا سيما في كتابه عتبات (seuils) والذي نشره سنة 1987م، والذي يعتبر فيه العنوان نصّاً موازياً يندرج ضمن النصّ المحيط. أمّا جيرار فينييه (Vigner Gérard) فيرى أنّ العنوان والنصّ يُشكّلان بنية معادلة كبرى، فالعنوان هو النصّ، وهو عنده عبارة عن بنية رحيمة تُؤدّ معظم دلالات النصّ، فإذا كان النصّ هو المولود فإنّ العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النصّ ومجمل أبعاده الفكرية والإيديولوجية.¹

إنّ الاهتمام بالعنوان يظهر منذ القديم في التأليف العربية، واشتدّ هذا الاهتمام أكثر في العصرين المملوكي والعثماني، ويتّضح ذلك في جماليات العناوين بإيقاعها المميّز الذي يُثير انتباه القارئ من الوهلة الأولى ومن ذلك مثلاً كتاب "نهاية الأرب في فنون الأدب" للنويري، وكتاب "المستطرف في كلّ فنّ مستطرف" للأبشيهي، وكتاب "خزانة الأدب وأبّ لباب لسان العرب" لعبد القادر البغدادي، وكتاب "نفح الطيب في عُصن الأندلس الرطيب" للمقرّي، وكتاب "خُلصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر" للمحبّي، ولا يبدو أنّ العنوان مجرد ملخّص وجامع للمتن فقط حسب هؤلاء، وإنّما له وظيفة أخرى غير المتعلّقة بالجانب الدلالي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعاني النصّ، وهذا ما نلمسه في الجانب الجمالي المتمثّل في الإيقاع الموسيقي المتولّد عن السّجع، ولولا إدراك هؤلاء المؤلّفين لقيمة العنوان لما تصنّعوا

¹ يُنظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص 15-18.

في إنتاجه. ويرى "جميل حمداوي" أنّ البحث في العتبات والنصّ المؤازي قديم العهد، ارتبط بظهور الكتاب ونشره وتوزيعه، لذا نجد مجموعة من الكتب التراثية العربية قد اهتمت بالعتبات، ككُتُب النّقد والبلاغة وعلوم القرآن، ومن ذلك كتاب "الإتقان في علوم القرآن" للسيوطي، وكتاب "البرهان في علوم القرآن للزركشي، وكتاب "الخواطر السوانح في أسرار الفواتح... لابن أبي أصبع¹، وفي هذا السياق نجد "جميل حمداوي" يختلف عن "محمد بنيس" في اعتباره أنّ الشعريّة العربية لم تهتمّ بدراسة ما يُحيط بالنصّ من مقدّمات الدواوين وتصنيفها وتحديد العناوين.

ومن الدّراسات العربية حول العنّوان نجد كتاب محمد عويس "العنوان في الأدب العربيّ النّشأة والتّطور" سنة 1988م، وكتاب محمد فكري الجزار "العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي" سنة 1988م، وكتاب محمد بنيس "التقليديّة" سنة 1989م، وكتاب سعيد يقطين "انفتاح النصّ الروائي" سنة 1989م، وما كتبه جميل حمداوي من دراسات ومقالات وأبحاث، مثل "إشكاليّة العنوان في الدواوين والقصائد الشعريّة في أدبنا العربي الحديث والمعاصر" سنة 1996م، و"السيميوطيقا والعنّوان" سنة 1987م، و"لماذا النصّ المؤازي" سنة 2006م.²

وبالعودة إلى مفهوم العنّوان في اللّغة نجده بمعنى الظهور والاعتراض والعرض والسّمة والأثر³، أمّا في الاصطلاح فهو كما ترى النّاقدة العربية بشري البستاني "رسالة لغويّة تعرّف بتلك الهويّة، وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتُغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدلّ على باطن النصّ ومحتواه"⁴

– وظائف العنّوان الرّئيس:

إنّ للعنّوان وظائف كثيرة وتُحديدها يُساهم في فهم النصّ وتفسيره، خاصّة إذا كان النصّ المعطى نصّاً إبداعياً معاصراً غامضاً، فالعنّوان هو الموضوع العام، أمّا الخطاب النصّي

¹ المرجع السابق، ص14، 15.

² المرجع نفسه، ص18، 19.

³ مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المُحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2008، ص1154.

⁴ بشري البستاني، قراءات في الشّعر العربيّ الحديث، دار الكتاب العربيّ بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص34.

فهو أجزاء للعنوان، فلعنوان عدّة وظائف سيميائية، يمكن حصرها في وظيفة التّعيين التي تتكفّل بوظيفة تسمية العمل، وهناك أيضا الوظيفة الوصفية التي تعني أنّ العنوان يتحدّث عن النّصّ وصفاً وشرحاً وتفسيراً وتأويلاً وتوضيحاً، وهناك أيضا الوظيف الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقّي ولفت انتباهه، وإثارة فضوله لشراء الكتاب أو قراءته، ومن وظائف العنوان أيضا وظيفة التلميح، والمدلولية، والشرح، وخلق المفارقة والانزياح عن طريق إرباك المتلقّي، فضلا عن الوظيفة الإشهارية، أمّا جيران جينيت فيلخصها في أربعة وظائف أساسية وهي الإغراء والإيحاء والوصف والتّعيين.¹

ويرى جينيت أنّ ما يبقى ضرورياً لنظام العنونة هو العنوان الرئيس/ الأصلي لأنّه من العناصر الأساسية في ثقافتنا الحالية، فقلّما نجد عنواناً متصدراً وحده، فهو دائما ما يخضع لمعادلة: عنوان + عنوان فرعيّ أو عنوان + مؤشّر جنسيّ، وهذا متعلّق بالعناوين التي تهتمّ بكتاب واحد، أمّا إذا كنّا أمام مصنّفات أو كتب ذات أجزاء أو مجلّدات، فستأخذ نظاماً عنوانياً مغايراً، فقد تحمل عنوانا واحداً وهو عنوانها الرئيس أو يتفرّد كلُّ جزء بعنوانه الخاصّ، وقد تحمل هذه الأجزاء عناوين مختلفة ويجمعها عنوان واحد وهو عنوان المجموعة، ولم يكن للعنوان مكان خاصّ يظهر عليه فيما سبق عصر النهضة والطباعة، لأنّ الكتب كانت عبارة عن لفافات ورسائل مختومة، وكان العنوان يُعرف إمّا من بداية النّصّ أو نهايته، ولم تكن المخطوطات تحمل صفحة العنوان، لهذا نجد العنوان في نهاية المخطوط مع اسم النّاسخ وتاريخ نسخه، وقد ظهرت صفحة العنوان بين عامي 1475-1480 حتّى تطوّرت صناعة الكتاب فتطوّرت معه صفحة الغلاف، ليظهر الغلاف المطبوع، ويتموضع الغلاف في أربعة أماكن:

الصفحة الأولى للغلاف، في ظهر الغلاف، في صفحة العنوان، في الصفحة المزيّفة للعنوان، وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، وقد لا تتوفّر في بعض السلاسل الطباعية، وقد نجد العنوان يتكرّر في الصفحة الرابعة للغلاف و/أو في العنوان الجاري أي

¹ يُنظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط1، ص20-24.

في أعلى الصفحة آخذاً موضعاً مع عنوان الفصل، وقد يتموضع في ظهر الغلاف في الكتب المجلدة لأسباب فنية ومكتبية، ويظهر العنوان في تاريخ صدور طبعته الأصلية (الأولى)¹

إنَّ العُنوان مسؤوليَّة المؤلف في الغالب، فهو الذي يحرص على عنوانه كتابه، ويستطيع أن يختار الأنسب لإنتاجه الأدبي، ف"إنَّ أقدَر النَّاس على وضع العُنوان هو كاتب الكتاب ومُنشئُه، إذ هو الذي فكَّر في تأليفه، وهو الذي وضع عناصره، وقسَّم أبوابه وفصوله، وكتبه حرفاً حرفاً، فهل هناك أقدَر من المؤلف في وضع عُنوان لكتابه؟"²، وفي بعض الأحيان يضطر الناشر أو غيره من المهتمين بهذا العمل إلى البحث عن عنوان مناسب، وخاصة إن تمَّ جمع أعمال أديب ما في كتاب أو ديوان، ليضطر حينها إلى عنوانته بما يتناسب والعمل الأدبي أو المتن.

وإذا نحن عدنا إلى ديوان "أمجادنا تتكلم" لمفدي زكرياء لوجدنا أنَّ هذا الديوان قد صدر بعد وفاة صاحبه بأكثر من 25 سنة، ممَّا يعني أنَّ العنوان لم تكن من اختصاص الشاعر، بل كانت من مسؤوليَّة الجامع والمُحقِّق "مصطفى بن الحاج بكير حمودة" الذي أخذ على عاتقه مهمَّة وضع العُنوان، ولكنَّ اللَّافت للانتباه هو اختيار العُنوان الرَّئيس من عنوان داخلي في الديوان وهذا ما يجعل العنوان مشتركة بين الشاعر والمُحقِّق الذي فضَّل اختيار عنوان داخلي ليسم به عنوان الكتاب أو الديوان، ويتحدَّث المصنَّف عن عمليَّة اختيار العناوين في الديوان لبعض القصائد التي لم يجد لها عنواناً: "وضع العناوين للنصوص التي لم أجد لها عنواناً، مُقتفياً طريقة مفدي زكرياء في اختيار عناوين نُصوصه."³

¹ ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جزار جينيت من التّص إلى المناص)، ص 68-70.

² الشّريف حاتم بن عارف العوي، العُنوان الصّحيح للكتاب تعريفه وأهميته، وسائل معرفته وإحكامه، أمثلة للأخطاء فيه، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكّة المُكرّمة، ط1، 2008، ص18.

³ مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص9.

إنّ عنوان الكتاب ظهر على الغلاف بشكل واضح جداً بحيث يحتل مساحة كبيرة على واجهته، وقد كُتِبَ بحجم كبير، يوحي إلى عظمة تلك الأمجاد التي يفتخر بها الشاعر، وطالما تغنى بها في قصائده وعبر دواوينه المختلفة، وما هذا الديوان إلا بمثابة استمرارية لتلك الأمجاد، أمجاد الماضي والحاضر، وهو يعلو الصّفحة تحت اسم المؤسسة الرّاعية "مؤسسة مفدي زكرياء"، وصورة للشاعر بالأبيض والأسود ولقد اختار الناشر كتابته باللون البني لما يحمله من دلالات المسؤولية والالتزام، وحُبّ الأرض والتربة التي ولد وترعرع فيها الشاعر، وبلون مُختلف عن باقي الكتابات الموجودة على الغلاف.

اختار المصنّف لعنوان الديوان جملة مُركبة من جملتين بدأها بجملة اسمية تتكوّن من مبتدأ وخبر، ولهذا دلالة عميقة تُشير إلى أنّ "أمجادنا" هي المبتدأ، هي البداية، بداية الأجداد مُنذ القدم، لذلك استعمل كلمة مجد بجمعها (أمجاد)، وفي هذا رمزية كبيرة على تعددها وتعاقبها عبر التاريخ، وكلمة مجد في القاموس المُحيط تعني: نيل الشرف، والكرم، أو لا يكون إلاّ بالآباء، أو كرم الآباء خاصّة، ومجد مجداً ومجادة، فهو ماجد ومجيد، وأمّجده ومجّده: عظّمه وأثنى عليه، ومجّد العطاء: كثره. وتماجد: ذكر مجده. وماجده مجاداً: عارضه بالمجد فمجّده: غلبه. والمجيد الرّفيع العالي، والكريم، والشريف الفِعال، والماجد الكثير، والحسنُ الخلق، السّمحُ. وتماجدوا تفاخروا، وأظهروا مجدهم.¹ وفي مختار الصّاح: "الحسبُ والكرم يكونان بدون الآباء، والشرف والمجد لا يكونان إلاّ بالآباء"²

وقد وردت الكلمة في سياق جملة اسمية لتدلّ على الاستمرارية والديمومة، استمرارية الأمجاد منذ القديم إلى عصرنا الحالي، إلى زمن الثورة التحريرية الكبرى، وبتوسط الكلمة حرف المدّ الألف والذي يُساعد على مدّ الصّوت إلى الأعلى ليتناسب مع العلوّ والرّفعة، أمّا الجزء الثاني من العنوان فهو الجملة الفعلية "تتكلم" من الفعل المضارع والفاعل، والفعل المضارع بدوره يدلّ على الاستمرارية والدوام، ليتأكد التّواصل في الأمجاد بين اسمية الجملة

¹ مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المُحيط، ص1510.

² محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصّاح، ص57.

والفعل المضارع، إذن فهي تحمل دلالة التّواصل والتجدّد عبر الأجيال، تتكلم حين يكون داع للتفاخر بالماضي، و"الجُملة الاسميّة إذا كان خبرها مضارعاً فقد يُفيد استمّاراً تجديدياً"¹، فالمجد يُمثّل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وبمقدار تجدّده يتجدّد الكلام على لسانه، واختيار صيغة المضارع المثبت لما فيه من الإشعار بالاستمّار التجديدي، فإذا قلْتُ أحمد الله على نعمه، فإنّه بمقدار تجدد آلائه في حقّي، كذلك أحمدُه بمحامد لا تزال تتجدّد.² ولقد أسندت الجملة الفعلية "تتكلم" إلى "الأمجاد" التي تمثّل المسند إليه، وهذا ما يتناسب مع مفهوم المجد باعتباره لا يكون إلّا بالأباء، فلسنا نحن من نتكلم وإنّما أمجادنا نتكلم عن تاريخ آبائنا.

وقد أضيفت الكلمة إلى ضمير جماعة المتكلمين "نا" لتُعرّف بالإضافة، بالإضافة إلى الشعب الجزائريّ الذي من خلاله تُعرف الأمجاد، وروح الوطنيّة ظاهرة في ضمير الجماعة، فهي تجمع الشّاعر، والمصنّف، والنّاشر، ومؤسّسة مفدي زكرياء، وعموم الشعب الجزائريّ ممّن قضوا ومن ينتظر منهم ولم يُبدّل تبديلاً، وقد وردت الكلمة بصيغة الجمع للدلالة على التعدّد، كما وردت على جمع قلة في إشارة إلى الحضارات المختلفة التي مرّت على الجزائر منذ القديم منذ تشكيل الممالك النوميديّة القديمة والحضارة القرطاجيّة، مروراً بالحضارة الإسلاميّة والفتح الإسلاميّ، بالإضافة إلى مختلف الدويلات التي منّلت جانبا من الحضارة الجزائريّة "الرستميّة، والزيريّة والحمادية، والزبانية والفاطميّة، والمرابطيّة والموحديّة، ثمّ حضارة العصر الحديث فترة الاحتلال الفرنسيّ وما بعد الاستقلال.

وقد أضفى التّصوير البيانيّ دلالة أخرى على العنّوان من حيث التّشخيص، فالأمجاد صارت بمثابة إنسان عاقل يستطيع الكلام والتّعبير عن حاله، وهذا ما زاد من جماليّة العنّوان، وإذا كانت الأمجاد هي التي تتكلم فهذا دليل آخر على وجودها، وكأنّ لسان حالها

¹ حقي إسماعيل محمود السامرائي، دلالة الخطاب بالجملة الاسميّة والفعلية في القرآن- ذكر اللجنة أنموذجاً- كلبية الإمام الأعظم الجامعة، مجلّة العلوم الإسلاميّة، ع11، 2015، ص94.

² ينظر: أحمد كامل عبد القادر، الدلالة في الجملة الفعلية والاسميّة بين الجرحاني وبعض الدارسين المُحدّثين، مجلّة آداب البصرة، ع62، جامعة البصرة، 2012، ص33.

ينطق بما فيها، ليردّ على كلّ مُشكّك في ذلك التاريخ الكبير، الذي يشهد له الزّمان قبل الإنسان، وهذا ما يُعبّر عنه مُقدي في الإلياذة التي تصوّر هذه الأمجاد حقّ التّصوير، فنجدّه يقول:

وأوقفتُ ركبَ الزّمان طويلاً أسأله عن ثمود وعاد
وعن قصّة المجد من عهد نوح وهل إرمٌ هي ذاتُ العماد
فأقسم هذا الزّمان يميناً وقال الجزائرُ دون عناد

إنّ عنوان ديوان "أمجادنا تتكلم" من اختيار المُصنّف (الجامع) ولكنه في حقيقة الأمر عنوان لقصيدتين للشاعر نفسه، وقد وُفق المُصنّف في الاختيار من الجانب الإيقاعي، فالعنوان يخضع للوزن، وهو من بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن)، والتقطيع العروضي الآتي يبيّن هذا الحسّ الشعريّ لدى الشاعر والمُصنّف معاً، وخاصة أنّ هذا الأخير أضاف جملة أخرى معطوفة على الأولى وهي (قصائد أخرى)، وحافظ من خلالها على الوزن نفسه:

أجمادُنا تتكلم	وقصائدُ أخرى
أَجْمَادُنَا تَتَكَلَّمُو	وَقَصَائِدُنْ أُخْرَى
0//0/ / / 0//0/0/	0/0 / 0//0/ / /
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن (وتنقل إلى فعلن)

كما أنّ حروف العُنوان متّسقةً ومتّسجةً فيما بينها إلى حدّ بعيد، واختيارها لم يكن عبثاً، حيث يرى إبراهيم أنيس¹ في كتابه "موسيقى الشّعر" أنّ بعض الحروف إذا جاورت أيّ حرف آخر من حروف الهجاء تستسيغها الآذان ولا يتعسرّ فيها النّطق وهي: اللّام، النّون، الميم، الواو، الياء، والرّاء¹، وهذا ما ينطبق على حروف العُنوان، حيثُ يُلاحظ فيها سهولة النّطق، لتستسيغها آذان السّامع خاصّة مع توفّر موسيقى الوزن.

¹ إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأجلو المصريّة، مطبعة لجنة البيان العربيّ، ط2، 1952، ص26.

إنّ هذا الاختيار الجميل للعنوان لم يكن عبثياً، فهو مقصود من الشاعر أولاً باعتبار صاحبه السبق في اختيار العنوان، ثمّ المُصنّف باعتباره المسؤول عن جمع الديوان وتحقيقه، ونلاحظ تناسقاً كبيراً بين العنوان من حيث الدلالة والإيقاع، فالكامل "يشارك الطويل في الطول والعظمة والجلالة والرّصانة"¹، إذن أمجادٌ عظيمة، لتاريخ طويل فيه ما فيه من الجلال والرّصانة والقوّة، أمجادٌ تُعبّر عن حالها على طول هذا التّاريخ الكبير، أمجادٌ تتكلّم فتستسيغها الأذان شكلاً ومضموناً.

استطاع الكاتب أن يجمع مختلف الوظائف في العنوان من تعيينيّة إلى إيحائيّة إلى وصفيّة وإغرائيّة، وتظهر الوظيفة التّعينيّة من خلال إبراز هويّة النّصّ، فعبارة "أمجادنا" تُضفي على العنوان طابعاً تاريخياً مُغلّفاً بالفخر والاعتزاز. أمّا الوظيفة الإيحائيّة فنجدها تتداخل إلى حدّ بعيد مع الوظيفة التّعينيّة، فغالبا ما يدفعنا تاريخنا الكبير إلى الاعتزاز بتلك الأمجاد، أمجاد توحى إلى العلوّ والرّفعة والتّسامي والشرف، أمّا الوظيفة الوصفيّة فهي التي يشير من خلالها العنوان إلى محتوى النّصّ ومضمونه، وهي حسب جينيت "المسؤولة عن الانتقادات الموجّهة للعنوان"²، ولأنّ العنوان يحتمل التّأويل أيضاً، فإنّ تواجد هذه الوظيفة واضح في العنوان، وقد سجّل حضوره بشكل كبير، فالعنوان يصف ويشرح ويوضّح توجّه النّصّ نحو التّاريخ الجزائري الكبير وما يحمل من بطولات ونضالات، ولكن يشير إلى أنّ النّصّ يحمل مواضيع أخرى لا يُمكن اكتشافها إلاّ بقراءة قصائده والغور في أعماق معانيها "وقصائد أخرى"، فهي توحى إلى أنّ هناك قصائد أخرى لا علاقة لها بالأمجاد تحمل مواضيع متفرّقة ومتنوّعة .

وتظهر الوظيفة الإغرائيّة بشكل واضح، لأنّها السّمة الغالبة على أغلب العناوين، فالإنسان بطبعه يميل إلى الافتخار بالأمجاد، والعنوان يغري القارئ لاكتشافها، كما أنّ عبارة

¹ محمّد بشير، نظرات في البحور المتداولة بكثرة في الشّعر العربيّ واستخدامها في الشّعر الأردّي (دراسة تقابليّة)، مجلّة القسم العربيّ، ع22، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، 2015، ص33.

² عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ) ، ص87.

"وقصائد أخرى" تثير الفضول لمعرفة ومعرفتها وعلاقة بينها وبين الأمجاد، فيتساءل القارئ عن نوعية هذه القصائد وأغراضها والهدف منها، كما تظهر أيضا الوظيفة الإشهارية باعتبار الأمجاد والتاريخ مثيرة لانتباه القارئ، وبالتالي تساعد على تسويق الكتاب ونشره.

II- اسم المؤلف/ الشاعر ووظائفه:

يعتبر اسم الكاتب عنصرا مناصيا هاما، فلا يمكن تجاهله أو تجاوزه، لأنه يمثل علامة فارقة بين كاتب وآخر، فبه تُثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويُحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله بغض النظر إلى الاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا، وغالبا ما يتموضع في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وجليظ، للدلالة على الملكية والإشهار، ويظهر اسم الكاتب عند صدور الطبعة الأولى للكتاب، وفي الطباعات الموالية، ويتخذ اسم الكاتب أشكالا متعددة حسب "جينيت":

- الاسم الحقيقي للكاتب إذا دلّ على الحالة المدنية له.
 - الاسم المستعار إذا دلّ على اسم آخر غير الاسم الحقيقي كاسم فني أو للشهرة.
 - الاسم المجهول إذا لم يدلّ على أي اسم.¹
- وظائف اسم المؤلف/ الشاعر:

من أهمّ الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال اسم المؤلف نجد: وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه. ووظيفة الملكية: وهي التي تقف على أحقية تملك الكتاب، فلا يتنازع عليه، فاسم الكاتب يشير إلى الملكية الأدبية والقانونية لعمله.

وظيفة إشهارية: فصفحة العنوان بمثابة واجهة إشهارية، ووجود اسم الكاتب عليها وبوضعية بارزة، بمثابة خطاب بصري للقارئ يدعو من خلالها إلى شرائه.²

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 63، 64.

² يُنظر: المرجع نفسه، ص 64، 65.

إنَّ اسم الكاتب على واجهة الغلاف يُمثِّل هويَّة أخرى للنصِّ غير هويَّة العُنوان، فأحياناً إذا قرأنا عنوان كتاب، لا نتأكَّد من موضوع المتن إلا إذا تعرَّفنا على اسم صاحبه، فهناك مؤلفون معروفون بميلهم إلى نوع معيَّن من التَّأليف والمواضيع، فبمجرَّد رؤية اسمه على الغلاف، تتَّضح الرُّؤية الأوَّليَّة، فهناك من تخصصَّ في الشَّعر فقط دون غيره، وهناك من تخصصَّ في الشَّعر الثُّوريِّ دون غيره، وهناك من تخصصَّ في الشَّعر الثُّوريِّ الملحميِّ، وكثيراً ما نسمع عبارات "أقرأ لفلان"، و"أحبُّ ما يكتبه فلان"، و"أحفظ لفلان"، وغير ذلك من العبارات التي تُشير إلى اسم المؤلِّف باعتباره متخصصاً في كتابات دون غيرها، فأحياناً لا نتكلَّم عن عنوان الكتاب بقدر الحديث عن صاحبه، وبمجرَّد ذكر اسم المؤلِّف يتَّضح ميول القارئ الأدبيِّ أو الفنيِّ.

إنَّ الأدب العربيَّ على اتِّساعه وضخامة إنتاجه النَّثريِّ والشَّعريِّ، اشتهرت منه أسماء وغابت أخرى، ويكفي اليوم أن تذكر بعض هؤلاء على أغلفة كتبٍ معيَّنة حتى يُقبل القراء عليها إقبالا كبيراً، وكثير من العوام لا يعرفون هذه الإنتاجات ولا يتذوَّقونها، ولكنهم إذا رأوا اسماً من هذه الأسماء المشهورة على غلاف معيَّن، يحملون الكتاب ويلقون بداخله نظرات وقراءات، ثمَّ يعمدون إلى شراء الكتاب ليس تعطُّشاً لقراءته، وإنَّما لتزيين واجهة مكتباتهم بها. ويكفي ظهور أغلفة كتب عليها أسماء مشهورة كأمريِّ القيس، وعنتره، وحسان بن ثابت، والمنتبيِّ، وأحمد شوقي، والشَّابيِّ، ومحمود درويش، ونزار قبَّاني، ومفدي زكرياء في الشَّعر مثلاً أو ابن المقفَّع، وابن خلدون، وابن باديس، والبشير الإبراهيميِّ، والعقاد، والرَّافعيِّ، وأحمد أمين، وطه حسين في النَّثر على سبيل المثال لا الحصر، حتَّى نحكم على إنسان بحسِّه الكبير وذوقه الرِّفيع في المطالعة والقراءة، وهذا دأب المكتبات العموميَّة والخاصَّة، وهو دليل على اهتمام "القارئ" بـ "اسم الكاتب" قبل اهتمامه بـ "عنوان الكتاب"، وهذا ما نلاحظه حتَّى خارج إطار الكتاب، فنجد الكثير من طبعات المهرجانات والمسابقات الأدبيَّة والفنيَّة تحمل أسماء لكتَّاب مشهورين، وهذا ما يُسهِّم في إنجاحها وذيع صيتها.

إنّ تحديد المؤلّف يضمن للعمل الأدبيّ اتّساقه وانسجامه، ووحدته الدلاليّة والتأليفيّة والسيّاقية. فعن طريق رصد بيوغرافيته وأعماله. يتمكّن المحلّل من فهم النصوص وتأويلها: شرحاً وتفسيراً، عبر استتطاق الظّروف والسيرة واستذكار مدلولات الأعمال الأخرى تناصياً، ولقد اهتمّت عدّة مناهج نقدية بالمؤلّف، كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي.¹ وقد عملت المجتمعات على تثبيت هويّة المؤلّف وإثبات وجودها، كما دافعت بشتّى الطّرق والوسائل على المؤلّفين وسنّت القوانين التي تحفظ لهم حقوقهم كاملة في النّشر أو إعادة النّشر والطّبع "المجتمع يسنّ قوانين تضبط العلاقة بين المؤلّف وأعماله من خلال قانون حقوق المؤلّف، وهي قوانين حديثة العهد"²، ويعتبر ميشيل فوكو (M.Faucault) أنّ مبدأ المؤلّف يحدّ من عشوائية الخطاب، بفعل هويّة اتّخذت شكل الفرديّة والأنا، ومن ثمّ صار الأنا مبدأ يجمع الخطاب ووحدة معانيه وأصلها، أي أنّ قيمة المؤلّف (بكسر اللّام) أعلى من قيمة المؤلّف (بفتح اللّام).³

إنّ اسم المؤلّف في ديوان أمجادنا تتكلم يتوسّط واجهة الغلاف بلون أسود داكن، وخطّ غليظ، يبدو حجمه أكبر من حجم الكتابات الأخرى، ولكنّه أصغر من حجم العُنوان، وفي هذا دلالة على التّواضع الكبير للشّاعر "المؤلّف" أمام أمجاد الجزائر، التي تعلو على جميع الأسماء الموجودة على ظهر الغلاف، وقد عُرف الشّاعر بلقب مفدي منذ وقت مبكّر من حياته، وذاع صيته بهذا الاسم، لذلك كتب على ظهر الغلاف على غرار دواوينه السابقة كلّها.

إنّ ظهور اسم شاعر كبير على واجهة الغلاف يُعطي مصداقية للعمل الأدبيّ/الكتاب، فبمجرد ظهور اسمه عليه يُثير انتباه القارئ الذي يعرف الشّاعر بتوجّهه الثّوريّ وبافتخاره بالأمجاد وتغنّيه بها عبر دواوينه السابقة، ولأنّ شهرة الشّاعر فاقت الحدود، فإنّ القارئ غالباً

¹ يُنظر: جريس محّول، العتبات التّصنيّة والتّصّ الموازي، الكتاب لأدونيس نموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة حيفا، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 2009، ص42.

² عبد السلام بن عبد العالي: التّراث والهويّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص82.

³ جريس محّول، العتبات التّصنيّة والتّصّ الموازي، الكتاب لأدونيس نموذجاً، ص42.

ما يتباهى بقراءته لمفدي وتواجد كُتبه في مكتبته، ويكفي وجوده فيها ليدلّ على الوطنية، لأنّ الشاعر بمثابة رمز من رموز الثورة التحريرية.

وعلى الرغم من أنّ مملكة المؤلف ما تزال شديدة القوّة، فمن الواضح أنّ بعض الكتاب حاول خلخلتها، والتّقيص من دورها وقد تطوّر هذا التّقيص من دور المؤلف إلى حدّ قتله ومحاولة إقصائه، وأصبح البعض يتحدّث عن موت المؤلف لإحلال شخصيّة أخرى مكانه، فأعطيت المكانة بعده للقارئ¹، إلّا أنّ الخطابات الأدبية والعلمية والتّقدية في أوربا رفضت الاستغناء نهائياً عن المؤلف، نظراً للدور الهام الذي يقوم به في عمليّة إثبات الانتماء، وتأكيد الهوية، وإضفاء الانتساب الجينيولوجي الحقيقي للإبداع أو العمل المنشور²

III- العناوين الداخليّة تشكيؤها ووظائفها:

إنّ العناوين الداخليّة تكون داخل النّصّ كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعريّة، فهي مرافقة أو مصاحبة للنّصّ، وهي مثل العنّوان الأصليّ، غير أنّ هذا الأخير موجه للجمهور عامّة، أمّا العناوين الداخليّة فهي موجهة لمتصفح الكتاب/النّصّ، أو من يطّلع على فهرس موضوعاته، والمُتخرط فعلاً في قراءته، إلّا أنّ العنّوان الأصليّ ضروريّ في الكتاب، أمّا العناوين الداخليّة فهي عكس ذلك إلّا إن كانت تُبيّن الأجزاء والفصول والمباحث فتزيد في التّوضيح وتوجّه القارئ، ويُمكن أن تكون لضرورة تقنيّة طباعيّة من الناشر أو لداع فنيّ جماليّ. وتعمل هذه العناوين إمّا على تكثيف فصولها أو نصوصها، وإمّا تفسيرها أو وضعها في مأزق التّأويل، وغالباً ما كانت تحمل اسم البطل أو السارد أو اسم مُغامرة البطل أو بلده، أو تكون على شكل جُملة مُعبّرة، وفي العصر الحديث أحدثت تغييرات تماشياً مع تطوّر الأجناس الأدبيّة، أمّا عن مكان ظهورها، فيمكن أن تكون على رأس كلّ فصل أو مبحث، إمّا مُستقلّة عن العنّوان الأصليّ أو مقابلة له،

¹ يُنظر: عبد السلام بن عبد العالي: التراث والهويّة، ص 47.

² جريس محّول، العتبات التّصنيّة والنّصّ الموازي، الكتاب لأدونيس نموذجاً، ص 41.

ويُمكن أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع، وتظهر العناوين الداخليّة عامّة في الطّبعة الأصليّة، لتستمرّ في الظهور في الطّبعات اللاحقة، ويُمكنها أن تختفي منها بإرادة من الكاتب، أمّا عن وظائفها فلم يتكلّم عنها "جينيت" باعتبارها هي نفسها وظائف العنوان الرّئيس، إلاّ أنّ الوظيفة الرّئيسة للعناوين الداخليّة هي الوظيفة الوصفيّة، فهي تُمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخليّة وفصولها من جهة والعناوين الداخليّة وعُنوانها الرّئيس من جهة أخرى، لأنّها عناوين واصفة شارحة، فهي أجوبة مؤجّلة لسؤال كينونة العنوان الرّئيس، وبهذا تحقّق العلاقة التّواصلية بين العناوين بصفة عامّة (الداخليّة والرّئيسة) والنّصّ بانية سيناريوهات مُحتملة لفهمه¹.

إنّ العناوين الداخليّة في ديوان "أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى" كثيرة ومُختلفة ومُتنوّعة، وقد وصل عددها إلى تسعة وسبعين عنواناً، وهي متباينة فيما بينها إلى حدّ بعيد، حيث تتباين في شكلها وتركيبها بين العناوين الطويلة: "إنّما الميت من يرى شرف الأمّة نهياً، ولا يزال خمولا" - "واجعل المغرب الكبير وحيداً، نحن لم نستجب لغير الوحيد" والعناوين القصيرة "الرسالة" - "عيد سعيد" - "يا جزائر" - "معلّقة المصير"، وبين العناوين المُكوّنة من جمل بسيطة "اقرأ كتابك" - "فاسألوا الشّعب"، والمكوّنة من جمل مُركّبة، "الملايين تفنديك" - "أمجادنا تتكلّم" - "المجد ترتج مولده" - "قف للعروبة حيّها ببسكرة"، وبين الجملة الفعلية "ذكر الشّعب بعد عشرٍ جراحه" - "أنفدوا المسكين من شرّ الذّئاب"، والجملة الاسمية "الشّعبُ في ذم الملوّك وديعة" - "بحر نذاك ليس لديه حدّ"، وشبه الجملة "إلى الرّيفيين" - "في سبيل العائلات"، أو حتى العبارة "عيد سعيد" - "مصرع الفضيلة" - "تحية المرصاد" - "صوت الجزائر" وإن كانت في أصلها هي جُملاً اسمية بالنظر إلى المحذوف، وقد غلبت عليها الجُمْل الاسمية حيث وصل عددها إلى حوالي 55 عنواناً.

¹ يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جزار جينيت من النّصّ إلى المناص)، ص 124 - 127.

والجمل الاسمية في عمومها تدلّ على الاستمرارية والدوام، فمرة دوام الأحران والهجوم "دموع وآلام وخواطر"، ومرة دوام الأفراح مع الأعياد "عيد سعيد" وفي أخرى استمرارية الوداع عن الأحباب والرفاق "الوداع على قطار قسنطينة"، ومرة أخرى استمرارية الأمجاد وتواصلها إلى الحاضر "أمجادنا تتكلم"، أما الجمل الفعلية فكانت أقلّ من ذلك وقد غلب عليها فعل الأمر "قف للعروبة حيّها ببسكرة"، "اقرأ كتابك"، "واجعل المغرب الكبير وحيداً، نحن لم نستجب لغير الوحيد"، ومن الماضي "آمنتُ بالشعب فردا لا شريك له"، "ذكر الشعبُ بعد عشرِ جراحه"، أما المضارع " فقد ورد بصيغة المئادى "يا رحمة الله حلّي في منازلنا"، يانزيل الخلود"، "جزائرُ ما أشفاك بالجهل"، "والجملة الفعلية موضوعة لإحداث الحدث في الماضي أو الحال، فتدلّ على تجدد سابق أو حاضر، وقد يُستعمل للاستمرار بلا ملاحظة التجدد في مقام خطابي يُناسبه".¹

إنّ ما يُمكن ملاحظته على عناوين هذا الديوان هو ارتباطها الوثيق ببيئة الشاعر، وعقيدته، وتاريخ بلاده، وقوميته العربية وتراثها، وبعض الشخصيات، كما يظهر ارتباطها بالتناص القرآني، فعلاقتها ببيئة الشاعر واضحة من خلال محاولة الشاعر تسجيل بعض الأحداث المتعلقة بمنطقة بني ميزاب " تحية الشبيبة الميزابية لسفارة الشيخ سليمان باشا الباروني"، "تحية البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل".

وارتباط الشاعر بالجانب الديني واضح إلى حدّ بعيد، ارتباط يُنم عن تكوينه الإسلامي، وبيئته المحافظة، ارتباط يُجسده التناص القرآني كما نجده في عنوان "اقرأ كتابك" فهو من قوله تعالى في سورة الإسراء الآية 14: {اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً}، وفي عنوان "آمنتُ بالشعب فرداً لا شريك له"، فهو تناص من قوله تعالى في سور الأنعام الآية 63: {لاشريك له وبذلك أمرتُ وأنا أول المسلمين}، كما يظهر هذا الارتباط الديني أيضاً في

¹ حقي إسماعيل محمود السامرائي، دلالة الخطاب بالجملة الاسمية والفعلية في القرآن - ذكر اللجنة أمودجاً - ، ص 94.

عناوين أخرى تُجسد تعلقه الشديد بهذا الدين وحرصه عليه ومنها "الله راضٍ"، "أماناً رسول الله"، "ياربياً ملاً العالم بشري".

أما الارتباط بتاريخ الجزائر فيظهر في تسجيله لأحداثها التاريخية "ذكر الشعب بعد عشر جراحة"، "ملحمة بنت العشرين: صدق الوعد"، وهذه عادة الشاعر في عناوينه، دأب عليها في دواوينه السابقة باعتباره شاعر الثورة، شاعراً ارتبط اسمه بالملاحم "إلياذة الجزائر"، شاعراً ارتبط اسمه بذكر الأمجاد، أما الارتباط بالبيئة العربية فقد تجسد في بعض العناوين التي تُبين اهتمامه بقضايا الأمة العربية، اهتماماً يُنم عن التزامه باعتباره شاعراً سخر قلمه للدفاع عن أمته وقضاياها، ومن ذلك "ته يا عُمان بنصر الله"، "هذه يا جمال أركى تحياتي"، "أهلاً بنسل الفاتحين ومرحباً"، ويتجسد هذا الارتباط أيضاً في بعض العناوين المتعلقة بالتراث الأدبي العربي "سوق عكاظ"، "معلقة المصير"، "موشحة زكرياء بن سليمان"، ولم تخل العناوين من ذكر أسماء الأعلام المرتبطة بالعروبة والإسلام "تحية الشيبية لأمير المؤمنين محمد بن عبد الله الخليلي"، "في مدح الشيخ أحمد النيجاني"، "هذه يا جمال أركى تحياتي".

وتحمل عناوين هذا الديوان دلالات مختلفة شارحة لنصوصها، وللعنوان الرئيس في كثير منها، وباعتبار واضح العنوان غير الشاعر مفدي زكرياء، فإننا نجد العنوان الرئيس يختلف عن عناوين مفدي السابقة لدواوينه، "الله المقدس"، تحت ظلال الزيتون" و"من وحي الأطلس"، فهي عناوين تُلخص مختلف العناوين الداخلية، وهي على تماس مباشر معها، أما الوظيفة الغالبة على عنوان هذا الديوان فهي الوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي ولفت انتباهه، وإثارة فضوله لشراء الكتاب أو قراءته¹، لذا فإننا نجد جزءاً من هذه القصائد يندرج تحت القسم الأول من العنوان الرئيس، والجزء الآخر يندرج تحت القسم الثاني، باعتبارها قصائد أخرى لا تُمثل الأمجاد ولا تتعلق بها، فأحياناً هي فخريات وأحياناً أخرى مديحيات وفي أحيان أخرى هي غير ذلك، وأهمّ وظيفتين نلاحظهما على هذه العناوين

¹ يُنظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص 24.

الداخلية هي الوظيفة **التعينية** والوظيفة **الوصفية**، والتي تعني أنّ العنوان يتحدث عن النصّ وصفاً وشرحاً وتفسيراً وتأويلاً وتوضيحاً¹.

وكما رأينا سابقاً أنّ وظائف العنوان كثيرة وقد لخصها جيرار جينيت في أربعة وظائف أساسية وهي **الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين**²، فإننا سنتناول العناوين الداخلية من هذا المنطلق، وسنحاول تصنيف العناوين حسب هذه الوظائف على صعوبة التفريق بين الوصفية والتعينية، فالتقارب والتداخل بين الوظيفتين واضح، وسنحاول تصنيفها بدءاً بالأكثر توظيفاً واعتماداً إلى الأقل.

1- وظيفة التعيين:

إنّ حضور هذه الوظيفة يكون بشكل لافت للانتباه في العناوين الداخلية أكثر منها في عناوين الدواوين والكتب، لأنّ هذه الأخيرة تغلب عليها وظيفتا الإغراء والوصف، فمثلاً ديوان مقدي زكرياء "إلياذة الجزائر" تغلب عليه الوظيفة "الإغرائية" بشكل كبير، حيث يتساءل القارئ، كيف يمكن أن تكون هذه الإلياذة؟، أمّا ديوان "اللهب المقدّس" فتغلب عليه وظيفة "الوصف"، باعتبار هذا العنوان يصف أحداث الثورة التحريرية التي كانت لها اشتعل لأجل الحقّ ضدّ الباطل.

من خلال دراستنا وتحليلنا لعناوين قصائد هذا الديوان تبين أنّ الاعتماد على وظيفة **التعيين** كان هو الغالب وبفارق كبير عن الوظائف الأخرى، فكلّ عنوان من هذه العناوين يسم مضمون نصّه بكلّ دقّة، مبعداً عنه أيّ احتمال للتأويل والانزياح، فلا يمكن للقارئ أن يؤوّل أو يتخيّل مضمونا غير المضمون الذي أشار إليه العنوان، وقد حوى هذا الجزء خمسة وأربعين عنواناً (45) وهي مرتّبة في الجدول الآتي حسب ترتيبها في الكتاب ومُرَقّمة حسب ترقيمها في الفهرس مع الصّفحة:

¹ المرجع السابق، ص 24.

² المرجع نفسه، ص 24.

جدول يمثل حضور الوظيفة التعيينية في عناوين ديوان "أمجادنا نتكلم":

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الصفحة
1	تهنئة بمولود	17
3	موشحة زكرياء بن سليمان	22
4	إلى الريفيين	23
6	تحية الشبيبة الميزابية لسفارة الشيخ سليمان باشا الباروني	30
7	تحية الشبيبة لأمير المؤمنين محمد بن عبد الله الخليفي	34
8	تحية البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل	43
9	لك الحياة	51
13	ته يا عمان بنصر الله	65
17	جزائر ما أشقاك بالجهل	81
21	قف للعروبة حيها ببسكرة	97
22	ديوان أبي اليقظان والنور	102
23	تحية المرصاد	104
24	اقرأ كتابك	107
25	فهذا فؤادي وهذي يدي	109
26	نهوضا بني إفريقيا من سباتكم	114
28	تأبين حافظ إبراهيم: كذب الناس	121
29	الوداع على النادي	122
30	الوداع على قطار الجزائر	124

126	الوداع على قطار قسنطينة	31
128	إلى الأستاذ سامي الشوّا	32
130	منارة المنصورة	33
137	ركب الحجيج تحية وسلاما	36
153	نداء إلى الكُتّاب	39
154	رسالة شعريّة	40
155	أنشودة عزيزة	41
157	في مدح الشيخ أحمد التّيجاني	42
159	في سبيل العائلات	43
169	ثقة الشعب ذمة فارقبوها	46
175	عيد وحدثي	47
179	آمنت بالشعب فرداً لا شريك له	48
188	هذه يا جمال أركى تحياتي	50
200	نشيد حزب جبهة التحرير الوطني	52
205	إنّ هذا النّشيد لحن الجزائر	54
209	يا جزائر	55
214	نشيد الخلود	57
216	واجعل المغرب الكبير وحيدا، نحن لم نستجب لغير الوحيد	58
223	الملايين تفتديك	60
226	فاسألوا الشعب	61
231	وعزة المغرب في رُشدكم	63

261	أمانا رسول الله	68
278	عادت الذّكرى وعُدنا يا حبيبي	71
283	سليمان وسُعاد	72
295	ومن يجهل التّاريخ يسأل رجاله	75
303	محمّد هذه حكاية حُبّي	76
307	رسالة مفتوحة إلى بورقيبة العظيم	77

إنّ هذه القصائد مثّلت في أغلبها البدايات الأولى لنظم الشّعر عند مقدّي، ولأنّ عددها كبيرٌ جدّاً سنحاول تحليل بعضها من منطلق الوظيفة التّعينيّة، فأولّ الأبيات من هذا الديوان اتّسم عنوانها بوظيفة التّعيين (تهنئة بمولود)، فهو عنوان يجعلك تُدرك من البداية أنّ موضوع أبياته لا يتعدّى تقديم التّهنئة للمُخاطَب بمناسبة ازديان فراشه بمولود جديد، أمّا ثاني عنوان فهو (موشحة زكريّا بن سليمان)، فهو عنوان يُعيّن نوع القصيدة فهي من الموشحات نظمها الشّاعر على طريقة شعراء الأندلس، وهذا هو الذي يتبادر إلى ذهن القارئ من أول وهلة، وهو لا يقبل التّأويل ولا يحتمل فهما أو اعتقاداً آخر غير الذي يفهم من التّعيين، وقصيدة "إلى الرّيفيّين" كان موضوعها ثورة الرّيف بالمغرب وزعيمها عبد الكريم الخطّابي، وهذا ما يظهر في قوله في القصيدة:

(بني الرّيف) إيّاكم والجُمود فإنّ النّجاح حليف السّهر
(بني الرّيف) هبّوا فهذا زمانٌ تحرك ما فيه حتّى الحجر

وقوله أيضاً:

(كعبد الكريم) عظيم الحُماة ليحي جليلاً بذكرٍ عطِر¹

¹ مقدّي زكريّا، أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، ص 26، 27.

وقصيدة (تحية الشيبية الميزابية لسفارة الشيخ سليمان باشا الباروني) كان موضوعها واضحاً من خلال تعيين المرسل والمرسل إليه والرسالة، فالمرسل هو الشيبية الميزابية بتونس عبر شاعرها مقدي، والمرسل إليه هو الشيخ سليمان باشا الباروني من أكبر المجاهدين الليبيين في تلك الفترة، والذي أجبرته السلطات الإيطالية على مغادرة ليبيا، أما الرسالة فهي واضحة، تحية لطيفة بمناسبة عيد الأضحى السعيد اعترافاً بالعظماء، ونهوضاً لمناجاة أرباب الفضيلة، وينايع العبقرية والفداء¹، وقصيدة (ديوان أبي اليقظان والنور) من العنوان يتضح الموضوع، فهو لا يخرج عن إطار الحديث عن ديوان شعري للشيخ أبي اليقظان إبراهيم بن الحاج عيسى، وواضح أنّ القصيدة عبارة عن تهاني بمناسبة صدور هذا الديوان ورؤيته النور، وهذا ما تنبئ به أبيات القصيدة:

وهات الشعر يسقينا عصير المجد في الدنيا
 (أبا اليقظان) أحييت ال قريض الحُرّ فلتحيا
 بديوان من (الشعري) لذا سمّوه شعرياً²

وفي قصيدة (تأبين حافظ إبراهيم: كذب الناس) لم يخرج موضوعها عن إطار التّعيين، فالشاعر يؤنّ الشاعر العربي الكبير "حافظ إبراهيم"، وفي قوله: كذب الناس إشارة إلى بقاء ذكره وخلوده بين الناس، فذكره حيّ لم يمّت:

كذب الناس فيك لست بميتٍ إنما أنت خالد الذكر حيّ
 (وحافظ) أنت كيف لا تكُ محفو ظاً من الموت أيها العبقرى
 أنت في الدهر خالدٌ بقوافٍ تاه فخرأً بحُسنها العربي³

2- الوظيفة الوصفية:

تتداخل هذه الوظيفة مع وظيفة التّعيين إلى حدّ كبير من حيث أنّها وسم لمحتوى النصّ

¹ يُنظر: المصدر السابق، ص 30، 31.

² المصدر نفسه، ص 102.

³ المصدر نفسه، ص 121.

أو جزء منه، فهي "تعني أنّ العُنْوان يتحدّث عن النّصّ وصفاً وشرحاً وتفسيراً وتأويلاً وتوضيحاً"¹.

إنّ التّمييز بين الوظيفتين صعب إلى حدّ كبير، ولفعل ذلك يجب الاتّصال مباشرة بالنّصّ ومحتواه، وقد حضرت هذه الوظيفة في هذا الديوان في مجموعة من القصائد وهي موضّحة في الجدول الآتي:

جدول يمثّل حضور الوظيفة الوصفيّة في عناوين ديوان "أمجادنا نتكلّم":

رقم القصيدة	عُنْوان القصيدة	الصفحة
2	مدح وفخر	18
5	عيد سعيد	28
11	خواطر كئيب	58
12	دموع وآلام وخواطر	61
15	إنّما الميت من يرى شرف الأُمَّة نهياً ولا يزال خمولا	77
19	خفقة فؤاد: زهرات ضائعات في صفحات ضائعات	89
34	أهلاً بنسل الفاتحين ومرحباً	131
35	هجاء حمار الشّيخ البشير الإبراهيمي	136
45	الشّعب في ذمم الملوّك وديعة	163
49	بحر نذاك ليس لديه حدّ	185
53	ذكر الشّعب بعد عشر جراحه	203

¹ يُنظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العُنْوان، ص 24.

284	ألا أين الرجولة بالقومي	73
310	فتى ضرب الوفاء به مثلاً	78

تتجلى الوظيفة الوصفية في هذه المجموعة من العناوين، وأول عنوان تظهر فيها هذه الوظيفة (مدح وفخر)، إن هذا العنوان يحمل بين ثناياه صفة الحُسن والجمال، وينفي صفة الرداءة والقُبْح، فلا نمدح المُخاطب إلا بما فيه من حُسن وجمال، ونتغافل حينها عن كُلِّ الصِّفات السيئة، ولأنَّ المدح يكون للآخر والفخر يكون للمتكلم وقومه، فإننا نجد الشاعر يُجسِّد المفهومين، فهو في الجزء الأول من القصيدة يُجسِّد غرض المدح فيقول مثلاً:

واخلب الألباب سحراً بالتشيد ليعش بالعزّ تاج العُلما
يا عظيم الشرق يا بدر الدجى يا فريد الدهر يا سامي الحجاً
ها (شباب الغد) ينو لهجاً بهناء لزعيم الرُعَماء¹

ويظهر الفخر في قوله:

نحن من مجدٍ وعزٍّ وجمال قد خُلِقنا دون أبناء الرجال
كم لنا في نُصرة الحقّ اليقين من أيادٍ تترك النار مَعِين
سائلاً أطلال (تاهرت) الرّهين إذ به ودُقْ غُلانا قد هَمّا
في سبيل الحقّ نحيا ونموت لا تظنُّ أنّا من الخوف سُكوت
نحن مثل اللّيث من بعد الصُّموت هل تراه قد بدا مُبْتَسِماً²

فالعنوان إذن يُصوّر الموضوع خاصّة في جزئه الثاني (فخر)، فهو يجعل القارئ يتخيّل كلَّ صور الأُمجاد عبر التاريخ.

وفي عنوان (عيد سعيد) موضوع قصيدته يحمل صفة السعادة والراحة والطُمأنينة، فالعنوان يعكس الأبيات، وقد حاول الشاعر أن، يُجاري فيها شعراء الأندلس على شكل المؤشّح:

فقم خليلي، فارشف كأس راح فالسعد لاح

¹ مفدي زكريّا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص 19.

² المصدر نفسه، ص 19، 20.

وعانق الكون يُمنى المراح حتى الصّباح
قد أرسل العيد يبشّري السُّعود منه الوُفود¹

وفي قصيدة (خواطر كئيب) كان موضوعها تصوير أحاسيس الشّاعر ومشاعره الفيّاضة، أحاسيس ملؤها الكآبة والحُزن، حاول الشّاعر من خلالها أن يُنفس عن خواطره بهذه الأبيات، فهو يرى الشّعْر وسيلة يهتدي بها للخُروج من ظلماء نوائب الدّهر، فهي وسيلة للتّرويح عن النفس:

وما الدّمع بالسّلوى إذا هو لم يَكُن تفرق في شعْرٍ تُغرّده الورقا
هو شعر أسرار القلوب تقمّصت لديه فأولاها الصّراحة والنّطقاً
هو الشّعْر أتات القلوب تردّدت بمزهره الصّداح تحترق الأفقا
هو الشّعْر للإحساس أهدى من القطا وأبصر في بحر العواطف من (زرّقا)²

وفي قصيدة (دموع وآلام وخواطر) موضوع القصيدة يغلبُ عليه طابعُ الحُزن والألم، وهو عبارة عن خواطر الشّاعر وأحاسيسه، وموقفه من الآخرين ومن الدّهر ونوائبه، فالعنوان كان بمثابة وصف لموضوع القصيدة، وما يدلُّ على ذلك قول الشّاعر:

كذا الدّهْرُ مهما أغمض الطّرفَ برّهةً على معشّرٍ أولاهم بُؤسه حِقْباً
فيا ونجّها ذكّرى تُمَرِّقُ أنفساً يعزُّ عليها أن ترى حقّها يُسبّي
ويا تَعَسَ مأساةً تُمثّل بيننا مناظرٌ يذوي دونها أحدٌ كَرَباً
سَمْتُ تكاليف الرّمان وقد سما بنا مَرَكَبُ الأيّام بحرّاً طمأ صعباً³

فالشّاعر يصف مأساته وزمائه، مأساة الجهل والجُمود والتّخاذل والتّواكل، مأساة جعلته يَعْتَصِرُ ألاماً.

وفي قصيدة (إنّما الميْت من يرى شرف الأمة نهياً ولا يزال خمولاً) نجد العنوان يصف الموضوع ويبشّره، فهو يبيّن أنّ موضوع النّصّ عبارة عن مدح وثناء على الميْت (رثاء)،

¹ المصدر السابق، ص 28.

² المصدر نفسه، ص 58، 59.

³ المصدر نفسه، ص 61، 62.

وإبراز مكانته وفضله، فهو بالنسبة إليه لم يمُت، لأنّ الميت في نظره عديم الفضل والنّجدة والحلم والنّدى والرّحمة، حيث يقول:

ودّعوه فودّعوا الفضل والنّجدة دة، والحلم، والنّدى، والجميلا
ولقد كان في العظام مقدا ماً أيباً، وللعزيم بذولا
عمرّك الله ليس ذاك بميت إنّما الميت من يعيش ذليلا
إنّما الميت من يرى شرف الأمّ مة نهباً ولا يزال حمولاً¹

وفي قصيدة (ذكر الشعب بعد عشر جراحه) يصف العنوان النّص وموضوعه، فهو يُصوّر الجراح والآلام التي عاشها الشعب قبل عشر سنين، ويصوّر وفاء الشعب للماضي والتّاريخ، فهو لم ينس تلك السنين التي تألم فيها وأنّ، فأنيبه لم يُنسّ وجراحه ما زالت لم تُشَفَ بعد:

ذكر الشعب بعد عشر جراحه يوم لبيّ النّدا، وسلّ سلاحه
ذكر الشعب والحياة كفاح يوم بالنّار قام يحمي كفاحه
اكتوى الشعب بالقيود حديداً فمضى بالحديد يبري رماحه
وأريقت دماؤه، فتلقّى فوق أمواجه فنون السّباحه
والأماني المضرجات قلاعاً واصطفى من (حبيبه) ملاحه

والقصيدة ألقاها الشّاعر بمناسبة مهرجانات الجلاء عن بنزرت في ديسمبر 1963م²

3- الوظيفة الإيحائية أو الدلالية (الضمنية المصاحبة):

إنّ ما يميّز هذه الوظيفة هو إيحائها غير المباشر على النّص رغم اقترانها بالوظيفة الوصفية، فهي أشدّ ارتباطاً بها، أراد الكاتب هذا أم لم يُرد، فلا يستطيع التّخلّي عنها، إلّا أنّها ليست دائماً قصديّة، وقد دمجها جينيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثمّ فصلها عنها لارتباكها الوظيفي.³

¹ المصدر السابق، ص 77، 78.

² المصدر نفسه، ص 203.

³ يُنظر: عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جزار جينيت من النّص إلى المناص)، ص 87، 88.

وقد وُجِدَت هذه الوظيفة في الكثير من عناوين هذا الديوان، فهي لا تُعيّن مواضيع القصائد، كما أنّها لا تصفها تماماً، ولكنّها توحى إلى الموضوع، وتجعل القارئ يشعر بنوعه، ويتخيّله قبل البدء في قراءته، حيث تُلمّح إليه من خلال ألفاظها، والجدول الآتي يوضّح العناوين التي تحمل هذه الوظيفة:

جدول يمثّل حضور الوظيفة الإيحائيّة أو الدّلالّيّة (الضمنيّة المصاحبة) في عناوين ديوان "أمجادنا تتكلّم":

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الصفحة
10	ألا في سبيل المجد: الإسلام يتكلّم	53
14	مصرع الفضيلة	72
16	يارحمة الله حُلّي في منازلنا	79
37	صوت الجزائر	140
51	أنقذوا المسكين من شرّ الذّئاب	194
59	يا نزيل الخلود	220
62	يا ربيعاً ملأ العالم بُشرى	229
65	الجراح التي لا تنام	241
66	أمجادنا تتكلّم 1	246
69	إلى حواء تونس الخالدة	264
70	ملحمة بنت العشرين: صدق الوعد	266
74	أمجادنا تتكلّم 2	288
79	المجد ترنّح مولده	313

تتجلى الوظيفة الإيحائية في هذه المجموعة من العناوين، وأول عنوان تظهر فيها هذه الوظيفة (ألا في سبيل المجد: الإسلام يتكلم)، حيث يوحي هذا العنوان إلى أن موضوع القصيدة ومضمونها ديني، كما يوحي إلى أن المجد موجود في رحاب الإسلام وتحت ظلاله، وبما أن المجد متعلق بالأجداد فالإسلام يتحدث عن أمجاده في الماضي، أمجاد الأجداد الذين بنوا حضارتهم تحت ظل الإسلام، وهذا ما توضحه أبيات القصيدة ومنها:

وَقُمْتُ، وسيف الحق في الكفّ ساطعٌ	لتهذيب أرواح، وتقطيع أوصال
أَلَسْتُ أنا من جئت للناس رحمةً	وكم عبرة فيما تقدّم للتالي
نزلتُ وكان الناس فوضى، وما لهم	سوى غدر أفاك، وخدعة دجال
فأطلعتُ فيهم ذلك الكوكب الذي	سما ساطعاً فيهم بأنوار أفضال
هو الآية الكُبرى، هو العلم الذي	أتى لبني الإنسان بالمثّل العالي
وأصبح أبناي ملوكاً أعزّةً	تساموا صروح المجد من بعد إذلال ¹

أما قصيدة (مصرع الفضيلة) فكان موضوعها هو تبين زوال صفات وأخلاق الخير، فهذه الأخلاق اختفت وزالت من البلاد بفعل بعض العباد، فالعنوان لا يصف الموضوع كُلاً الوصف وإنما يُلَمِّح إليه ويوحي من خلال لفظة "الفضيلة" والتي تعني أنها مزية أخلاقية، وهي تحمل صفات الخير، "وهي الدرجة الرفيعة في حُسن الخلق، وأمّهات الفضائل هي الحكمة والعفة والشجاعة والعدل"² ومصرعها يوحي إلى انتشار غيرها من الأخلاق السيئة والذميمة، فلا يتأتى فهم العنوان بصفة كُليّة إلا بالعودة إلى النصّ/ القصيدة، وهذه بعض من أبياتها:

واشهدا مصرع الفضيلة كلّمى	تحت أقدام قارعات العوادي
رشقوا الفضل والمروءة والعف	فة منها بنائشات الفساد
لطموا الدّين والكرامة والعِل	م بخزّي، وقحّة، وعناد

¹ يُنظر: مفدي زكريّا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص53، -56.

² مجمع اللغة العربيّة، شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، ص693.

سدّوا ضدّ شرعة الله كابو ساء أليماً، وضدّ كلّ سداد¹

وفي قصيدة (يا ربيعاً ملأ العالم بشري) يوحى الربيع إلى الجمال والحسن والسُرور، ولكن ما هذا الربيع الذي ملأ العالم بالبشري؟، لا يُمكن أن يكون ربيع الطبيعة، إنّه ولا شكّ إنسان سعد العالم بمجيئه، ومن يأتري هذا الذي أسعد العالمين بمجيئه، إنّه سيّد الخلق محمّد صلّى الله عليه وسلّم، {وما أرسلناك إلّا كافّة للناس بشيراً ونذيراً ولكنّ أكثر الناس لا يعلمون} (سبأ 28) ، فالعنوان يوحى إلى أنّ موضوع القصيدة ديني يتعلّق بمدح الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، وهذه بعض من أبيات القصيدة:

جلّت الذّكري، فهاجت ذكرياتي	وتعالّت، فتوالّت خفقاتي
وزكا العيد بأرض المعجزات	يُلهم الأفكار أسرار الحياة
يا ربيعاً ملأ العالم بشري	يا وليداً أودع الأكوان سرّاً
يانبيّاً بثّ فيك الأمرُ غيباً	فصدعت الغيب، والأفلاك حيرى
وأنزرت العقل، والأحلام سكري	وأزحّت الظلم، والويلات كُبرى ²

والقصيدة نظمها الشّاعر بمناسبة المولد النبويّ الشريف ب"فاس".

وفي قصيدة (إلى حواء تونس الخالدة) يوحى عنوان القصيدة إلى الموضوع، فحواء توحى إلى أنّ الموضوع يتمخّور حول المرأة، المرأة التّونسيّة، وما يدلّ على مدحها هو استعمال لفظة "حواء"، بالإضافة إلى لفظة "الخالدة"، فهي خالدة بآثرها وأخلاقها، حيث يقول الشّاعر:

أُباركُ (تونس) و(الماجده)	وأعياد حوائها الخالدة
وأُكبرُ فيها صفاء الضّمير	وصدق مسيرتها الرّائدة
ومَهضتها لبناء الحياة	وتحطيم عاداتها الفاسدة
نشاطِ آدم أتعباه	وتقفوه في الخطوة القاصدة

¹ مفدي زكريّا، أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى ، ص72.

² المصدر نفسه، ص229.

وَتَصْنَعُ جِيالاً سَليماً ذَكيّاً توجّه قَمَتَه القاعده¹

4- الوظيفة الإغرائية:

"إنّ هذه الوظيفة تكمن في جذب المتلقّي ولفت انتباهه، وإثارة فضوله لشراء الكتاب أو قراءته"²، ولم تتوفّر هذه الوظيفة بكثرة في هذا الديوان لأنّ شاعراً مثل مفدي لا يحتاج إليها كثيراً باعتباره شاعراً شهيرته فاقت الحدود، والجدول الآتي يوضّح أهمّ القصائد التي اعتمد فيها الشاعر هذه الوظيفة:

جدول يمثّل حضور الوظيفة الإغرائية في عناوين ديوان "أمجادنا تتكلّم":

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الصفحة
18	الله راضٍ	85
20	مهرجان الزعيم الخطير	93
27	المأدبة	119
38	سوق عكاظ	146
44	صلوات وردة	161
64	معلّقة المصير	233
67	لولاه ما قامت لقومي ثورة	259

إنّ أوّل عنوان يستقرّ القارئ في هذا الديوان ويدفعه إلى الاستكشاف هو عنوان (الله راضٍ)، عنوانٌ يُعزّي القارئ بالبحث في القصيدة عن سبب رضا الله سبحانه وتعالى، وما نوعه؟ وهل الأمر يتعلّق بالجانب الديني؟، ومن هو الإنسان الذي نجح في كسب رضوانه سبحانه عزّ وجلّ؟ وما علاقته بالشاعر؟، وما الأسس التي استند عليها الشاعر في حكمه؟

¹ المصدر السابق، ص 264.

² جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص 24.

وهل أصاب في ذلك؟، أسئلة تُعري القارئ بالبحث عن إجابة لها، وهذا ما يتحقق بقراءة المتن بتلّيف وشوق وحبّ للاستكشاف والتأمل، يقول مفدي:

يا دهرُ هاتِ كؤوسَ النَّصْرِ واسقينا واستشهدنْ في السَّما العُلويِّ جبرينا
وئثَّ في أذنِ الدُّنيا قضيتنا واستودعنْ ذمّةَ الباري أمانينا
صلّى الإله على قومِ ملائكةٍ طُهرَ الخلائق، أجمادٍ، غيورينا
الحاملين لواءِ المجدِ مُرتفعاً النّاصرين الهدى، والحقّ، والدّينا
قولي: اهنؤوا (فتية الإصلاح)، إنّ لنا ربّاً، إذا عاث ذيبُ العسفِ يَحمينَا
اللهِ راضٍ! ومن يرضِ الإلهَ به حباهُ في خَلقهِ عزّاً، وتمكينَا¹

ومن العناوين التي حملت هذه الوظيفة عنوان (المأدبة)، عنوانٌ يدفع إلى الفضول من أوّل وهلة، وأوّل شيء يتبادر إلى ذهن القارئ هو أنّ موضوع القصيدة يتحدّث عن مأدبة طعام، والمأدبة في حدّ ذاتها تُعري المُقبلين عليها بتذوّق لذّة الطّعام والتعرّف على ما فيها من أنواعه وأصنافه، فوظيفة الإغراء تتجلّى أكثر من غيرها في هذا العنوان، فهل يُمكن للقارئ أن يطلّع على هذا العنوان ولا تُحدّثه نفسه باستكشاف مثته للتعرف على هذه المأدبة.

أحيي الظرف والأدبا أحيي الأُنس والطّربا
وأرقص حول مأدبةٍ تظمّ السّادة النُّجبا
وأسقي النّشء من كبدي سلاف الشّعرا لا العنبا
وأفدي للعلّاء بدمي شباباً للعلّاء دَربا
نفوسٌ للحياة غدت تقوّد الجحفل اللّجبا²

وقد وردت القصيدة في كتاب "الأدب الجزائري في تونس" بعنوان "أحيي الظرف والأدبا"، ويبدو أنّ هذا العنوان يميل إلى وظيفة التّعيين، أمّا الأوّل فهو أكثر إغراءً، لذا أميل إليه وأفضله على غيره.

¹ مفدي زكريّا، أجمادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص 85، 86.

² المصدر نفسه، ص 119.

وفي قصيدة (معلّقة المصير) استعان الشاعر بالوظيفة الإغرائية، وهي بارزة أكثر من غيرها، فلفظة (معلّقة) تُثير انتباه القارئ من خلال إرباكه وتذكيره بالمعلّقات السبع أو العشر وأصحابها من فحول الشعراء القدامى، وهذا ما يجعل القارئ ينجذب نحو المتن لقراءته واكتشافه للمقارنة بينه وبين ما يعرف من قصائد المعلّقات التي لا تخلو من الفخر والوصف، وما يجعل القصيدة بحقّ تحمل هذا العنوان هو التشابه الكبير بينهما من حيث الشكل والمضمون، حيث بلغ عدد أبياتها 123 بيتاً، والشاعر يفتخر فيها بالأمة العربية وأبطالها مذكراً إيانا بمعلّقة عمرو بن كلثوم، خاصة وأنّ الشاعر اعتمد الوزن نفسه (بحر الوافر) ومن ذلك قوله:

ألفنا التمر، واللبن المصقى	وعيش العزّ عن دُلّ السؤل
سلاح النفط ذو حدّين قالوا	وتفرّضه مواصلة القتال
أيصبح نِفطنا عوناً علينا	نُفجره ويُعِرُّ في النكال
وحسبُ النفط أن ترك البرايا	حيارى، تستغيث من الوبال
فقل (لعكاظ) يرو الشعر عتي	كما بلغ النهاية في اقتبالي
ويحفظها (معلّقة) أباهي	بها شعراء أعصّرنا الحوالي
وحسبي أنّها نبضات قلب	على نَفحاتٍ مُعجزة الرمال ¹

أمّا مقطوعة (لولاها ما قامت لقومي ثورة) فعنوانها إغرائيّ بامتياز، فضمير الغائب يُربك القارئ، ويدفعه للبحث عن عائده، فمن هذا الذي كان له الفضل في قيام الثورة الجزائرية يأتري؟، لا يُمكن التعرّف عليه إلا بقراءة مُحتوى الأبيات حيث يقول الشاعر:

والشعرُ أسمى مرّتقى يعلو له	من سحّروا الدنيا لصنع بقاء
لولاها ما قامت لقومي ثورة	أبداء، ولا هبّ الحمى لبناء ²

إنّ ما يُمكن استنتاجه من خلال هذه الدراسة هو تمازج هذه الوظائف وتفاوتها من عنوان إلى آخر، وكان معيار التمييز بينها هو "القيمة المهيمنة (la valeur dominante) كما

¹ المصدر السابق، ص 236، 240.

² المصدر نفسه، ص 260.

حددها "رومان جاكبسون"، لأنَّ العُنوان في نصِّ ما قد تَعَلَّبُ عليه وظيفةٌ مُعيَّنةٌ دون أُخرى، فكلُّ الوظائف التي حددها سالفاً مُتمازجة؛ إذ نعاينها مختلطة، بنسب متفاوتة، في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبية على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال¹.

ولكن ماتجدرُ الإشارةُ إليه هو أنَّ هذه العناوين لم تكن كُلُّها من اختيار الشاعر مقدي زكرياء، فمنها ما كان للشاعر، ومنها ما كان للمصنّف، وهذا ما أفصح عنه هذا الأخير: "ضبطُ النصِّ الشعريِّ لُغَةً وَعَرَوْضاً، وَوَضْعُ العناوين للنصوص التي لم أجد لها عنواناً، مُتَقَبِّلاً طريقةً مقدي زكرياء في اختيار عناوين نصوصه"²، كما أنَّ هناك قصائد حملت أكثر من عنوان، فوجدتُ في جريدة بعنوان وفي أُخرى أو في كُرَّاس أو دفتر للشاعر بعنوان آخر، وهذا ما أشار إليه المصنّف في الحواشي.

إنَّ أوَّلَ عنوانٍ تقع عليه عينا متصفح هذا الكتاب هو عنوان "تهنئة بمولود"، عنوانٌ يوحي إلى الفرح والسعادة، إلى الغبطة والسُرور، يوحي إلى حُسن العلاقة التي تجمع الشاعر بمخاطبه، ولقد ارتأى الجامع أن يفتح ديوانه بهذا العنوان وهذه القصيدة، لتكون بمثابة تهنئة بميلاد هذا الديوان الجديد، وهي تهنئة لكلِّ محبِّي الشاعر وعُشاق شعره.

IV- عتبة الحواشي والهوامش (les notes) ووظائفها:

إنَّ الحاشية والهامش حسب "جينيت" هي ملفوظ متغيّر الطول مرتبط بجزء منته تقريباً من النصِّ، إمَّا أن يأتي مقابلاً له (en regard)، وإمَّا أن يأتي في المرجع³، فهي تُرَوِّد النصِّ بمرجع يرجع إليه، لأتّها إضافة تُقدِّم للنصِّ قصد تفسيره، أو توضيحه، أو التعليل عليه، متخذة في ذلك شكل حاشية الكتاب، أو العنوان الكبير في الصحافة، من خلال تلك الملاحظات والتنبيهات الموجزة الواردة في أسفل صفحة النصِّ أو في آخر الكتاب، وقد

¹ جميل حمداوي، سيميوطيقا العُنوان، ص25.

² مقدي زكرياء، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص9.

³ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصِّ إلى المناص)، ص127.

كانت تتموضع في جنبات الكتاب/ النصّ لتوسطه الصّفحة في العصر الوسيط، ثمّ أصبحت تتخذ أمكنة مختلفة ومُعقّدة بعد الثّورة الصناعيّة وما قدّمته من فائدة للطّباعة التي ساهمت في تطوّر صناعة الكتاب وتقنيّاته الطّباعيّة، ومن هذه الأمكنة:

- 1- أسفل صفحة الكتاب/ النصّ وهو المعمول به في الغالب.
- 2- تواجدها بين أسطر النصّ/ الكتاب، وهو ما نجده في الكتب المدرسيّة والتّعليميّة.
- 3- تواجدها في آخر البحوث والمقالات.
- 4- في آخر الكُتب عامّة.
- 5- جمعها في مجلّد أو كتاب خاصّ بها.
- 6- يُمكن أن تكون في الصّفحة المقابلة للنصّ.
- 7- يُمكن أن نجد ما يُعرف بالحاشية على الحاشية وهذا ما نجده في كُتب الفُداء أصحاب الحواشي.

8- وفي بعض الكُتب يُمكن أن نجد هوامش صاحب الكتاب في أسفل الصّفحة، أمّا الناشر فنجدها في آخر الكتاب، والتي تكون مُرقّمة أو بأحرف الهجاء الموضوعة بين قوسين أو من دونهما.¹

تظهر الحواشي والهوامش في أيّ وقت من حياة النصّ، تظهر في الحواشي والهوامش الأصليّة (notes originales)، والتي تكون في الطّبعة الأولى للكتاب، وهناك حواشي وهوامش لاحقة (notes ultérieures)، وتكون في الطّبعات اللاحقة ومنها أيضاً المتأخّرة (notes tardives)، وتكون في الطّبعات المتأخّرة، ويُمكنها أن تختفي في طبعة وتظهر في طبعات أخرى، وقد لا تظهر فيها، وتتخذ الحواشي والهوامش نفس العمليّة التّواصلية الواردة في الاستهلال بوجود الفُطبيين الفاعلين المرسل والمرسل إليه، فالمرسل/المُحشي أو

¹ يُنظر: المرجع السابق، ص127، 128.

المهمش عادة ما يكون واقعياً أو تخيالياً (سارداً أو شخصية يوكل إليها الكاتب مهمة التهميش)، ويمكن أن يكون الناشر أو المترجم للأعمال، ويمكن أن تتخذ هذه الهوامش والحواشي عدة أشكال، فهناك حواشي وهوامش تأليفية (auctoriale) على النص التأليفي وهو المعمول به في الأعمال الخطابية (œuvres discursives)، وهناك حواشي وهوامش تأليفية على النص السردى (texte narratorial)، كما يمكن أن تكون على النص التمثيلي (texte actorial) أو خطاب الشخصية (discours de personnage)، وهناك حواشي وهوامش نشرية سابقة (pseudo editoriale)، أي سابقة للناشر على النص التمثيلي، وهناك حواشي وهوامش نشرية على النص التأليفي والسردى والتمثيلي، وحواشي وهوامش تمثيلية على النص السردى، كما أن هناك الحواشي والهوامش ذات التلقظية المتدمجة (énonciation emboîtée)، وهي بحالة كل حواشي وهوامش الاقتباس أي ما يقتبسه الكاتب، أو حواشي وهوامش النقديات (notes critiques) المستحضرة مثل التعليقات التأليفية للنص الفوقية، أما المرسل إليه/ المحشى له أو المهمش له فهو القارئ الذي يوجه إليه النص، ولا يمكن إهمال النصوص الثواني التي تُقتبس مع هوامشها في النص الأول، فهنا تكون الهوامش موجّهة بالدرجة الأولى إلى قارئ النص المقتبس.¹

وظائف الحواشي والهوامش في ديوان "أمجادنا تتكلم":

تحمل الحواشي والهوامش لنصّها ولقارئها تدقيقاً وتحقيقاً للمرجع الذي انتزعت منه، وتأتي للتفسير أو الشرح أو التعليق والإخبار عن مرجعها، وتكمن الوظيفة الأساسية للحواشي والهوامش الأصلية في الوظيفة التفسيرية والتعريفية، فهي تُعرّف وتُفسّر المصطلح الموجود في النص، أما اللاحقة منها فتكمن وظيفتها في الوظيفة التعليقية من أجل فهم النص، أما المتأخرة منها فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تُقدّم معلومات ببيوغرافية وتجنيسية للنص،

¹ يُنظر: المرجع السابق، ص 129-131.

فهي عموماً من أهم عناصر المناص، لأنها تعمل على تعضيد النصّ بالتعليق عليه شرحاً وتفسيراً.

اتخذت الحواشي في هذا الديوان موضعاً واحداً وهو أسفل الصّفحة، وهو المعمول به في الغالب، وقد برزت فيه نوعان من الحاشية، حاشية المؤلف (الشاعر مفدي زكرياء) وحاشية المصنّف (مصطفى بن الحاج بكير حمّودة)، حيث عمل هذا الأخير على الحفاظ على الحواشي كما وردت عند الشاعر، والجدول التالي يُقدّم بعض النماذج من النوعين:

جدول يمثل نماذج من حاشية كل من الشاعر والمصنّف:

الصفحة	حاشية المصنّف	الصفحة	حاشية الشاعر
53	وثيقة مكتوبة بخطّ الشاعر، في ثلاث ورقات، على وجه واحد من كل ورقة؛ ويُنظر: "شعراء الجزائر في العصر الحاضر" 153:1-157، و"مفدي زكرياء" 176-178. وقد أثبت بعض تعليقات الزاهري، وجميع تعليقات مفدي، كما وردت في "شعراء الجزائر"، وميّزت بينها بنسبة كل منها إلى صاحبها.	249	في أعقود، على مقربة من جبل القروذ، تنيه الشواطئ الناعمة، التي تمتد بين (رأس كاريون) و(تاملاحت). وقد كانت السفن في الماضي تلجأ إلى هذه المنطقة، لتتزوّد بالماء العذب، من منبع لا يزال فياضاً حتى اليوم، يلجأ إليها المستحمّون في البحر، في أيام القيظ للاعتراف منه. والإسبان غزوا بجاية منها.
97	جريدة "النور" الجزائرية، لصاحبها: الشيخ أبو اليقظان إبراهيم بن الحاج عيسى، س01، ع12، 20 رجب 1350هـ، 1 ديسمبر 1931م ص03، وقد ورد تصحيح لأخطاء مطبعية في القصيدة في العدد الموالي: ع13، 27 رجب 1350هـ،	273	اشتهرت مدينة المليانة كتلمسان بجودة (حبّ الملوك)، ولدته. وفي ذلك يقول لسان الدين بن الخطيب: وما فيها من حبّ الملوك أغرى بها حبّ الملوك

189	08ديسمبر1931م، استدراك لأبد منه ص3؛ ويُنظر مُفدي زكرياء191-193. الأبيات الثلاثة 11-13، وردت في صفحة غير مرقّمة، وأدرجتها هنا لمناسبة مضمونها للسياق.	313 316	والملوك آنذاك لا تُغريهم غير بطونهم، وملذاتهم للإغارة على بلدان غيرهم التّوجّد مصدر من توجّد يتوجّد، أي اهتمت أشواقه. السكر إشارة لكوبا، واللّحية إشارة لذقن رئيسها
-----	---	----------------	---

ما يُمكن ملاحظته من خلال هذا الجدول هو أنّ ما يغلبُ على حاشية الشّاعر هما وظيفتا التّعريف والشّرح، أمّا ما يغلبُ على حاشية المصنّف فهما وظيفتا التّعليق و التّفسير. أمّا عن وظائفها في بنية الدّيوان فقد تنوّعت تنوعاً واضحاً بين الشّرح والتّعليق والإخبار عن المرجع والتّفسير والتّعريف.

1- وظيفتا الإخبار والتّعليق:

إنّ هاتين الوظيفتين وردتا مقترنتين ببعضيهما البعض في كثيرٍ من الأحيان، فالكاتب كان في كلّ مرّة يُحقّق ويُدقّق ويُخبر عن المرجع، يُتبعه بعد ذلك بالتّعليق عليه، وأمثلة ذلك كثيرة جداً، حيث حملت الحواشي الكثير من عبارات التّدقيق والتّحقيق متّخذة وظيفتي الإخبار والتّعليق، ومن ذلك ما ورد في الصّفحة 17 مع أوّل بيتين من هذا الدّيوان، حيث بيّنت الحاشية وأخبرت عن المرجع (البيتان -بخطّ الشّاعر- موجودان على ظهر غلاف كُرّاس، يرجع -على الأرجح- إلى فترة دراسة الشّاعر في تونس في العشرينيّات، يضمّ مسوّد بخطّ مُفدي زكرياء في عشر ورقات في موضوع التّربية والتّعليم، وعلى ظهر الغلاف كُتِب مايلي: "الجزء الأوّل من المُسابقة") ثمّ أتبعَت بالتّعليق التّالي: (والذي يدلّ على أنّ البيتين له

هو المحاولات المتكررة لكتابة البيتين وتصحيحهما، إلى اكتمالهما، واستوائهما على النحو الذي ننشرهما عليه¹، ومن ذلك أيضاً القصيدة الثانية من هذا الديوان (مدح وفخر)، حيث ورد في الحاشية ما يلي: (القصيدة - بخط الشاعر - موجودة في كُرَّاس، صفحاته غير مرقّمة، ولا يوجد فيه أيّ تاريخ، والكُرَّاس يرجع - على الأرجح - إلى فترة دراسة الشاعر في تونس في العشرينيات، وهو يضمُّ نصوصاً شعريّة ونثرية)، ثمّ أُتبعَت بالتعليق الآتي: (ويبدو أنّ مقدي كان يستعين به على حفظ النصوص، والتّمرن على الكتابة الأدبيّة، والقصيدة فيه كانت في طور التّسويد)².

وتظهر هذه الوظيفة أيضاً في قوله في الصّفحة 58 (وثيقة مكتوبة بخطّ الشاعر، في ورقتين على وجه واحد من كلّ ورقة، ويُنظر "شعراء الجزائر في العصر الحاضر" 1:157-159، و"مفدي زكرياء" 176-178)، ثمّ أُتبعَت أيضاً بالتعليق التّالي: (وقد أُثبتُ بعض تعليقات الزّاهريّ، وتعليقاً وحيداً لمفدي)³، ومنها أيضاً ما ورد في الصّفحة 241 من خلال الإخبار عن المرجع الذي أخذت منه قصيدة "الجراح التي لا تنام": ("مفدي زكرياء" 219-222. وفيه: "الأصالة ع:13، جويلية 1973، ص59). ثمّ أُتبعَت بالتعليق التّالي: (مهرجان الشّعر العربيّ المُنعقد بتونس في 1973 "232ها116)⁴.

وقد وردت وظيفة الإخبار دون التّعليق في مواضع كثيرة من الحواشي، ومن ذلك ما ورد في الصّفحة 30: (وثيقة مكتوبة بخطّ الشاعر، في ورقتين مزدجتين، مكتوبتين على وجه واحد؛ ويُنظر: جريدة "الوفاق"، مج03، 01 محرّم الحرام 1344هـ، الموافق ليوم الأربعاء 22 جويلية 1925م، ص51، 52)⁵، وقد وردت هذه الوظيفة للإخبار عن صاحب العُنوان، وهذا ما بيّن أنّ العناوين في هذا الديوان نوعان، عناوين من وضع الشّاعر "مفدي

¹ مفدي زكرياء، أجمادنا تتكلّم وقصائد أخرى، ص17.

² المصدر نفسه، ص18.

³ المصدر نفسه، ص58.

⁴ المصدر نفسه، ص241.

⁵ المصدر نفسه، ص30.

زكرياء" وأخرى من وضع المُصنّف "مصطفى بن الحاج بكير حمودة"، وأمثلة ذلك كثيرة في النَّصِّ، فما يدلُّ على النَّوع الأوَّل (وثيقة من خمس ورقات، مكتوبة على وجه واحد، بخطِّ مُفدي زكرياء، وتحت العُنوان: "لمفدي زكرياء - من المغرب العربيِّ الكبير")¹، ومن ذلك أيضاً ما ورد في الصَّفحة 303 في قصيدة "محمّد هذه حكاية حُبِّي"، حيث وردت الحاشية للإخبار عن صاحب العُنوان، ونسبته إلى مفدي زكرياء: (مجلة "دعوة الحق"، س17، ع10، محرّم 1397هـ، ديسمبر 1976م، ص147، 148. وتحت العُنوان: "لشاعر المغرب العربيِّ الأستاذ مفدي زكرياء")².

وما يدلُّ على النَّوع الثاني: (وثيقة من ثمان صفحات من القطع الصَّغير، رُقمتُ سبعةً منها فقط، ولم تُعنون القصيدة فيها، وهي مكتوبة بخطِّ الحاج محمّد بن ابراهيم أطفيش، وهو صديق حميم للشاعر، والقصيدة نظمها الشاعر بمناسبة زيارة الرئيس المصري الأسبق جمال عبد الناصر للجزائر، غداة الاستقلال، سنة 1963).³

2- وظيفة الشرح:

تجسّدت وظيفة الشرح في توضيح بعض الكلمات الغامضة التي يصعبُ فهمها وتبيّن معناها، وقد تواجدت في مواضع كثيرة من الحاشية، باعتبار الشاعر مفدي يميلُ إلى استعمال الغريب من الألفاظ في بعض الأحيان، لذلك كان يلجأُ هو إلى شرحها في الحاشية، أو يشرّحها المُصنّف، والجدول الآتي يبيّن بعضاً منها:

¹ المصدر السابق، ص233.

² المصدر نفسه، ص303.

³ المصدر نفسه، ص188.

جدول يمثل حضور وظيفة الشرح في حاشية ديوان "أمجادنا نتكلم":

الصفحة	شرحها	اللفظة	القصيدة
18	سال لا يُثنيه شيء.	همى الماء أو الدمع	مدح وفخر
18	انصب ونزل	صاب المطر ظبى	
20	جمع ظبة: حدّ السيف، أو السنان، أو نحوهما.	سيف سليل:	
20	مسلول		
42	فال الرأى يفيل: أخطأ وضعف	يفيلُ	تحية الشيبية لأمرير المؤمنين محمد بن عبد الله الخليلي
44	الضربُ والضربُ: العسلُ	ضرباً الروح	تحية البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل
44	نسيم الريح	يتباغمن	
190	بغمت الظبية: صوتت بأرخم ما يكون من صوتها	جواسقُ	هذه يا جمال أركى تحياتي
190	الجوسق: القصر		

3- وظيفة التفسير:

اعتمدت الحواشي وظيفة التفسير في مواضع كثيرة من هذا الديوان، حيث فسّر الجامع بعض التغييرات أو الإضافات أو التصرف في بعض القصائد أو الأبيات أو تصرفه في بعض الكلمات التي رأى أنها ليست مناسبة في موضعها، أو أنها خاطئة، أو إضافة كلمة، ومن ذلك مثلاً ما ورد في الصفحة 189 في قصيدة "هذه يا جمال أركى تحياتي"، حيث فسّر سبب تصرفه في بعض الأبيات قائلاً في الحاشية: (الأبيات الثلاثة 11-13، وردت في صفحة غير مرقمة، وأدرجتها هنا لمناسبة مضمونها للسياق)¹، كما فسّر في نفس الصفحة سبب إضافة كلمة في عجز البيت 22 كلمة (فراراً)، حيث يقول: (إضافة ضرورية لإتمام البيت)، ومنها أيضاً ما ورد في الصفحة 217 في قصيدة "واجعل المغرب الكبير وحيداً نحن لم نستجب لغير الوحيد"، في صدر البيت 14، حيث يقول: (زيادة ضرورية لإتمام البيت. و"إن" هنا زائدة لا عمل لها، جاءت بعد ما الموصولة الاسمية)²

4- وظيفة التعريف:

تُعتبر الوظيفة التعريفية وظيفة أساسية، فهي تُعرف بالمصطلح الموجود في النص³ وهي من بين الوظائف الهامة في دواوين مقدي زكرياء، باعتبار الشاعر من أكثر الشعراء تعلقاً بالتاريخ، واهتماماً به، ومن أكثرهم افتخاراً بالأمجاد، لذلك كان يلجأ في الغالب إلى التعريف بالشخصيات وبالأمكان، خاصة وأنّ الشاعر عرف بنزعه القومية، وبشهرته التي فاقت الحدود، فهو حينما يفتخر يكون غرضه التعريف بمقدّرات الجزائر من الشخصيات والأماكن، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما ورد في الحاشية في الصفحة 77 في قصيدة "إنما الميّت من يرى شرف الأمة نهياً، ولا يزال حمولاً" في تعريفه بالشخصية: (عمر بن داود زملا، التاجر الكبير بقالمة، فقد وافاه أجله المحتوم بعد عصر يوم الجمعة 12 ذي الحجة،

¹ المصدر السابق، ص 189.

² المصدر نفسه، ص 217.

³ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص 131.

02 جوان 1928م بمنى وكان رُكناً عظيماً من أركان الإصلاح، وعضواً عاملاً في هيئة حزب المصلحين بوادي ميزاب عموماً، وخصوصاً في بني يزقن)¹، ومما ورد في تعريفه بالمكان: ("الشريعة": سلسلة جبال تبعدُ عن عاصمة الجزائر بخمسين كيلومتراً، وتقع على ارتفاع 1800 متر فوق سطح البحر، وهي من روائع الطبيعة في الجزائر، تُنافس جبال سويسرة جمالاً، وجلالاً، وطيب مناخ).²

¹ مفدي زكريّا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص77.

² المصدر السابق، ص272.

خاتمة

بعد هذه الدراسة المُستفيضة في موضوع العتبات النَّصِيَّة في ديوان "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى"، أخلص ختاماً إلى جُمْلَةٍ من النَّتائج أهمُّها:

1- العتبات النَّصِيَّة نصوص مُجاورة تُرافق النَّصَّ في شكل ملحقات نصِّيَّة تُحيط به، قد نكتشف من خلالها أسراره ونغوص في أعماقه.

2- إنَّ قصائد الشَّاعر مُفدي زكرياء مرآة عاكسة لواقع الجزائر في فترات مُختلفة من تاريخها، سجَّلت ارتباطه الكبير بمسقط رأسه بني ميزاب، وارتباطه الأكبر بوطنه الجزائر، وارتباطه العميق بالوطن العربيّ.

3- مثَّلت قصائد هذا الديوان شعر مُفدي زكرياء في أغلب مراحل حياته الأدبيَّة، منذ أن خطا خُطواته الأولى في ميدان الشُّعر، يتلمَّس طريقه فيه إلى أن تمكَّن من ناصيته وأصبح يُنافس على صدارته.

4- اشتمَلَ هذا الديوان على مجموعة من العتبات مُنقِسمَةً بين النَّاشِر والمؤلِّف، وهناك عناصر منها مُرتَبِطَةٌ بطرف ثالث وهو المُصنِّف (المُحقِّق والجامع)، وأدرجَتْها ضمن عتبة النَّاشِر باعتبار عمل المُصنِّف كان بالتَّسويق مع مُؤسَّسة الشَّاعر التي تُعتَبَر طرفاً في عمليَّة النَّشر (نشرٌ مُشترَكٌ بين مُؤسَّسة مُفدي زكرياء والوكالة الوطنيَّة للنَّشر والتَّوزيع)، كما أنَّ هذا الديوان رأى النُّور سنة 2003م، أي بعد وفاة الشَّاعر "مُفدي زكرياء" بأكثر من 25 سنة، ممَّا يَعْنِي أنَّ الشَّاعر يملك من هذا الديوان مثنُّه، وبَعْض العناوين والهوامش، وبشترَك في العُنوان الرَّئيس باعتبارُه عُنواناً داخلياً.

5- اشتملت العتباتُ النَّصِيَّة في هذا الديوان على عناصر مُهمَّة وهي: الغلاف: (صفحة العُنوان، الألوان، الأيقونة، الواجهة الخلفيَّة)، المؤشِّر الجنسيّ، الإهداء، التَّصدير (التَّقديم)، المُقدِّمة، العُنوان الرَّئيس، العناوين الداخليَّة، اسم المؤلِّف/الشَّاعر والحواشي والهوامش، وتبيَّن أنَّ النَّاشِر قد وُفِّق إلى حدِّ بعيد في تصميم الغلاف الذي أبان عن مضامين هذا الديوان، وكشف عن بعض أسراره، كما وُفِّق في بقيَّة العناصر الأخرى.

6- عتبة الغلاف أبانت عن شاعر متميز في ميدان الشعر له مكانة كبيرة في الساحة الأدبية الوطنية والعربية، شاعر له مؤسسة تحمل اسمه (مؤسسة مقدي زكرياء)، وتَهتم بأعماله الأدبية، وتحثُّ بذكره السنوية، شاعرٌ يُصدّر لديوانه الرَّجُل الأول في البلاد، رئيس الجُمهوريَّة الجزائريَّة الديمقراطيَّة الشعبيَّة السابق عبد العزيز بوتفليقة.

7- وُفق الناشر في اختيار الألوان التي غلبَ عليها اللون الأصفر الرَّمليّ الذي يُمثّل طابع البيئة الصَّحراويَّة الجزائريَّة الغالب، بالإضافة إلى اللون البنيّ الذي مثل شخصيَّة الشاعر وارتباطه الكبير بوطنه.

8- جاء عنوان هذا الديوان مُنْسَجِمًا مع شخصيَّة مقدي زكرياء المُحبَّة للتَّغني بالأُمجاد وذكر تاريخ الأجداد، أكثر من ارتباطه بالمتن باعتبار هذا الأخير مثل شعر الشاعر في مُختلف مراحل حياته الأدبيَّة، فتتَّوعت قصائده بين الشعر الوجْدانيّ، والمُناسباتيّ، ويحمل هذا الديوان الكثير من القصائد التي نُظمت قبل اندلاع ثورة التَّحرير، لأنَّ أغلب شعر مقدي في التَّغني بالأُمجاد كان في إطار التَّغني بملاحم ثورة التَّحرير، لذلك قد غلَّبت على عنوانه وظيفتا الإغراء والوصف. فالإنسان بطبعه يميل إلى الافتخار بالأُمجاد، والعنوان يغري القارئ لاكتشافها، كما أنَّ عبارة "وقصائد أخرى" تثير الفضول لمعرفة العلاقة بينها وبين الأُمجاد، فيتساءل القارئ عن نوعية هذه القصائد وأغراضها والهدف منها.

9- أدّى المؤرِّس الجُنسيّ وظيفته الأساسيَّة، حيث كشف عن نوع العمل، ليتبيّن من الوهلة الأولى أنَّ القارئ أمام ديوان شعريّ، وقد تجاوز هذه الوظيفة إلى الإخبار عن موضوع العمل "ديوان لم يسبق نشره لشاعر الثورة الجزائريَّة"، فموضوع القصائد إذن هو الثورة الجزائريَّة.

10- كان الإهداء بقلم المُصنِّف الأستاذ "مُصطفى بن الحاج بكير حمودة" وهو موسوم بـ"إلى: ابن سلیمان، فتى الوادي فتى المغرب، ديك الجن، أبي فراس، ابن تومرت، مقدي زكرياء"، فهو مُهدى من المُصنِّف إلى الشاعر نفسه وإلى روحه الطاهرة، وقد جاء مُحملاً بكُلِّ معاني الحُبِّ والاحترام والتَّقدير والإكبار، مُدكِّراً بقيمته الثابتة، وحُبِّه الكبير لوطنه

"الجزائر"، وأمر طبيعي أن يكون الإهداء بغير قلم الشاعر لأن ديوانه هذا صدر بعد موته بزمن طويل.

11- جاء تصدير هذا الديوان بقلم رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية السابق "عبد العزيز بوتفليقة"، وهو محمل بكل معاني الاحترام والتقدير، والفخر والاعتزاز، مضافاً على الديوان وعلى صاحبه قيمة مضافة في الساحة الوطنية والعربية والعالمية، وقد أخذ التصدير بعداً تقديمياً، جعله يختلف عن التصدير بمعناه الحقيقي حسب "جيرار جينيت".

12- جاءت مقدمة هذا الديوان بقلم الأستاذ "مصطفى بن الحاج بكير حمودة"، وضح من خلالها ظروف نشأة هذا الديوان ومراحله وطريقة عمله فيه، محاولاً إظهار الجهود المبذولة من أجل إنجاح عملية إخراجها إلى الساحة الأدبية بكل دقة وموضوعية، وقد قدم ومضات أبانت عن فحوى أغلب قصائده المتمثلة في ذكر الأمجاد وتغنيبه بها "لقد كان مفدي زكرياء من أكثر الشعراء ارتباطاً بالتاريخ وبرؤموزه... فتواصلت سلسلة الأمجاد ولم تنقطع".

13- تتوعد عناوين هذا الديوان حسب نوع القصيدة وعرضها أو موضوعها، ولم تختلف من حيث قيمتها ودلالاتها بين عناوين الشاعر نفسه وعناوين المصنف الذي اقتفى أثر الشاعر في وضعها، كما أبانت عن الحس الشعري في وضعها باعتبارها مثلت في كثير منها جزءاً من القصيدة (عبارة، أو جملة، أو شطراً)، مما جعلها تحمل طابعاً إيقاعياً، يُطرب آذان السامعين، وقد أبانت هذه العناوين عن تكوين الشاعر التراثي وارتباطه العميق به.

14- انقسمت الحواشي والهوامش إلى قسمين بارزين وهما: حواشي الشاعر نفسه وحواشي المصنف، وقد ساهمت بشكل كبير في شرح المتن وتوضيحه وإزالة الغشاوة عنه، فكانت بمثابة المصباح أمام باب الدار، سهلت وضوح الرؤية من أجل ولوج سليم وآمن.

وفي الأخير أمل أن أكون قد وفقت في إنجاز هذا البحث، وأمطت اللثام عن بعض جوانب هذا الموضوع الذي لازال يشغل الكثيرين في الساحة الأدبية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً- المصادر:

1- مفدي زكريّا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 2003.

ثانياً- المراجع:

أ- المراجع باللّغة العربيّة:

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعْر، مكتبة الأنجلو المصريّة، مطبعة لجنة البيان العربيّ، مصر، ط2، 1952.

3- أحمد توفيق المدني، حياة كفاح، ش، و، ن، ت، الجزائر، ج2، دط، 1977.

4- بُشْرى البُستاني، قراءات في الشّعْر العربيّ الحديث، دار الكتاب العربيّ بيروت، لبنان، ط1، 2002.

5- جميل حمداوي، سيميوطيقا العُنوان، مكتبة المتّقّف، ط1، 2015.

6- حوّاس برّي، شعر مفدي زكريّا دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1994.

7- ساعد ساعد، عبيدة صبطي، الصّورة الصّحفيّة - دراسة سيميولوجيّة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2011.

8- سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، النّصّ والسّياق، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

9- الشّريف حاتم بن عارف العوني، العُنوان الصّحيح للكتاب تعريفه وأهمّيته، وسائل معرفته وإحكامه، أمثلة للأخطاء فيه، دار عالم الفوائد للنّشر والتّوزيع، مكّة المكرّمة، ط1، 2008.

10- ضاري مظهر صالح، دلالة اللّون في القرآن والفكر الصّوفيّ، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

11- عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.

12- عبد الحقّ بلعابد، قصد رفع قلق المصطلح التّقديّ، علامات في النّقد الأدبيّ، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة السّعوديّة: مج15، ج58، 2005.

- 13- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ، دراسة في مقدّمات النّقد العربيّ القديم، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، دط، 2000.
- 14- عبد السلام بن عبد العالي: التّراث والهويّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- 15- عبد العالي بوطيب، برج السّعود و إشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، المناهل، المغرب، ع 55، يونيو 1997.
- 16- عبد الفتّاح الحجمري، عتبات النّصّ: البنية والدّلالة، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- 17- عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبيّ، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010.
- 18- محمد بنيس، الشّعْر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط 1، 1989، عن جميل حمداوي، لماذا النّصّ الموازي.
- 19- محمّد الصّفّراني، التّشكيل البصريّ في الشّعْر العربيّ الحديث، المركز الثقافي العربيّ، النّادي الأدبيّ، الدّار البيضاء، ط1، 2008.
- 20- محمّد ناصر، رمضان حمّود حياته وآثاره، الشركة الجزائريّة للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
- 21- يوسف الإدريسي، عتبات النّصّ، في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
- ب- المراجع المترجمة:**
- 22- فيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشريّة (ترجمة صفيّة مختار)، مؤسّسة هنداي سي آي سي، هاي ستريت، وندسور، المملكة المتّحدة، دط، 2017.
- ج- المراجع باللّغة الأجنبيّة:**
- Bernard Valette, Esthetique du roman modern, Ed nathan, 2eme- ed, 23
paris, 1993.
- Gérard Genette: seuls, Edition du seuil, paris, 1987. -24

ثالثاً - المعاجم والقواميس:

- 25- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 1997.
- 26- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، م1، ط1، 2008.
- 27- شوقي ضيف وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.
- 28- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2008.
- 29- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
- 30- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1983.
- 31- مجموعة من العلماء والباحثين، الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2010.
- 32- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الزازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ناشرون طبعة جديدة 1995.
- 33- محمد محي الدين مينو، معجم النقد الأدبي الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012.
- 34- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ج2، ط2، 2004.
- رابعاً - الرسائل الجامعية:
- 35- جريس مخول، العتبات النصّية والنصّ الموازي، الكتاب لأدونيس نموذجاً، جامعة حيفا، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009.

36- نجاح عبد الرحمن المرزوقة، اللّون ودلالاته في القرآن الكريم، جامعة مؤتة، 2010.

خامساً- المجلات والجرائد:

37- أحمد المتادي، النّصّ الموازي، آفاق المعنى خارج النّصّ، مجلة علامات، المجلد 16، العدد 61/2007.

38- أمجد كامل عبد القادر، الدّلالة في الجملة الفعلية والاسمية بين الجرجاني وبعض الدّارسين المُحدّثين، مجلة آداب البصرة، ع62، جامعة البصرة، 2012.

39- جريدة تونس الفتاة، ع17، تؤسس، 1939.

40- حقي إسماعيل محمود السّامرائي، دلالة الخطاب بالجملة الاسمية والفعلية في القرآن- ذكر الجنة أنموذجاً- مجلة العلوم الإسلامية، ع11، كلية الإمام الأعظم الجامعة، 2015.

41- حنان بومالي، مجلة الأثر، ع23، معهد الآداب واللّغات، المركز الجامعي، ميلة، ديسمبر 2015.

42- خالد خينش، النّصّ الموازي في رواية "العمامة والقبة" لصنع الله إبراهيم، مجلة مقاليد، ع5، جامعة عمار تليجي الأغواط، الجزائر، ديسمبر 2013.

43- عبد القادر رحيم، العنّوان في النّصّ الإبداعي-أهميته وأنواعه- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2، 3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي- جوان 2008.

44- محمد بشير، نظرات في البُحور المُتداولة بكثرة في الشّعر العربيّ واستخدامها في الشّعر الأردّيّ (دراسة تقابلية)، مجلة القسم العربيّ، ع22، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، 2015.

45- مُصطفى سلوي، عتبات أم عتمات، جريدة العلم المغربية، ع26، المُلحق الثقافي، المغرب، 2001 .

سادساً- مواقع وروابط الأنترنت:

46- بوطاهر بوسدر، 20-03-2018 النّصّ الموازي(العتبات)، 10-02-2019 موقع الألوكة. على الرّابط الإلكتروني:

https://www.alukah.net/literature_language/0/126417

47- جميل حمداوي، أنواع الصُّورة، صحيفة المثقف، العدد 4596، الصّادرة يوم 06
أفريل 2019، النُّسخة الإلكترونيّة. الموقع الرّسمي للجريدة، على الرّبط الإلكتروني:

<http://www.almothaqaf.com/qadaya2015/895720html>

48- جميل حمداوي، شعريّة النّصّ الموازي(عتبات النّصّ الأدبيّ)، شبكة الألوكة، ط1،
2014. في الموقع الإلكتروني:

www.alukah.net

الملاحق



نبذة عن حياة الشاعر:

1- مولده ونشأته:

هو الشيخ زكرياء بن سليمان الشيخ صالح، ولد سنة 1913م بواحة بني ميزاب في قرية بني يزقن، جنوب الجزائر، في

أحضان عائلة محافظة، عُرِفَت بالعلم والدين تتحدر من بني رُسْتَم الذين أسسوا مدينة تيهرت (تيارت) في القرن الثاني للهجرة، وهي أول دولة جزائرية كانت لها سيادة كاملة غير مرتبطة بأي تبعية لا إلى الحفصيين ولا إلى بني زيّان، ودامت قرنين من الزمن، وكان لها الفضل في توحيد المغرب العربي الكبير.

2- ثقافته وأساتذته:

في مسقط رأسه بدأ خُطواته العلميّة الأولى، فقد دخل الكتاب حيث حفظ جزءاً من القرآن الكريم ومبادئ اللغة العربيّة والفقه، وعندما بلغ السابعة من عُمره انتقل إلى مدينة عنّابة، حيث كانت تجارة أبيه وهناك أتم حفظ كتاب الله.

وفي سنة 1922 كان ضمن أفراد البعثة الميزابية التي قصدت تونس للأخذ من مناهلها العلميّة، وهناك التحق بمدرسة "إسلام" القرآنية لمدة سنتين، نال خلالها شهادة ابتدائية في اللغة العربيّة، ثمّ انتقل بعدها إلى الخلدونية، وفيها درس مواد علمية كالحساب والهندسة والجغرافية، ومنها تحوّل إلى جامع الزيتونة وبه جالس أساتذة كباراً، وكان في هذه الأثناء يتردّد على مدرسة الترجمة العليا لحضور محاضرات الأديب الأستاذ العربي الكبادي، وقد أظهر مفدي زكريا حباً واجتهاداً في التّحصيل ممّا جعل أستاذه الخطّاب بوشناق يُطلق عليه لقب مفدي، تعبيراً عمّا كان يراه في تلميذه من نجابة وشاعرية وإحساس، ثمّ التحق للمرّة الثّانية بالمدرسة الخلدونية أين تحصّل على الشهادة الثّانوية.

وكان من بين الأساتذة الذين تتلمذ على أيديهم الشيخ محمد التّميمي وأبو اليقظان والشيخ إبراهيم بن حاج عيسى، وصالح بن يحيى وإبراهيم إطفيش.¹

¹ حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقوم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994، ص 27-28.

3- العوامل التي ساهمت في تكوين الشاعر سياسياً وأدبياً:

بدأ مفدي زكرياء في كتابة الشعر منذ تواجده بتونس، مُعتمداً في ذلك على مواهبه وميوله، وجدّه واجتهاده، إذ يقول: "وأما الشعر فأنا فيه أستاذ نفسي، غير أنني كنت أعرض بضاعتي على أساتذتي رؤساء البعثة الميزابية، وقد قرأت الزحافات والعلل والدوائر على شاعر الخضراء العبقريّ "الشاذلي خازندار"، ولي اطلع شخصي على العروض والموازن، وقد شغفتُ حباً بالأدب طفلاً، وبتاريخ الأبطال من عظماء الأوطان"

ولا شك أنّ السنوات الخمس التي قضاها في تونس ما بين 1922 إلى 1926، كان لها دورٌ في تكوينه السياسي والأدبي، ويعود هذا التكوين إلى ثلاثة عوامل رئيسة:

العامل الأول: يكمن في جوّ البعثة، فالنشأة العربية الإسلامية الأصيلة التي نشأ عليها في كنف مشايخه تركت في نفسه أبعاد الآثار، ورسخت في أعماقه حبّ الإسلام والعروبة والوطن، وكُرِه من يُحاول المساس بهذه المقدّسات، لاسيما وأنّ أولئك كانوا يُقدّمون النموذج الحقيقي، والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة من كلّ جوانبها، فمنهم من كان عضواً في صفوف الحزب الدستوري تحت زعامة الشيخ عبد العزيز الثعالبي، وعلى أيادي هؤلاء المشايخ تلقى مفدي دروساً في الوطنية والدين، عن رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، يُعلّمون الناشئة بأفعالهم قبل أقوالهم، ويُقدّمون النموذج بسلوكهم قبل دروسهم.

إضافة إلى هذا، فإنّ مفدي كان في هذه الأثناء يقرأ المجلّات والصحف الواردة من المشرق العربيّ، ويشترك هو وزميله رمضان حمّود في مناقشة محتوياتها، وفي هذا يقول عن نفسه وعن صديقه وكيف كانا يلتهمان كُتب الأبطال من العظماء: "أتذكّر أننا تحالفنا على أن نسرد تاريخ مصطفى كمال المصريّ في مُدّة خمسة عشر يوماً فأتينا على قراءته، باستغراق جميع أوقات النَّهار وزُلف من اللّيل".²

كما كان يُشرف على مجلّة اسمها "الوفاق"، يتّخذها طلبة البعثة مجالاً للتّباري والتّنافس وتدريب الأقسام وبعث المواهب الشّابة الصّاعدة، وفيها ترك إنتاجه الشعريّ والنثريّ، والذي مثل مرحلة الطفولة الأدبية أحسن تمثيل.

² محمد ناصر، رمضان حمّود حياته وآثاره، الشركة الجزائرية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص 20.

العامل الثاني: قُرْبُهُ من عمّه "الشيخ صالح بن يحي" أحد أقطاب الثلاثة الذين أسسوا الحزب الدستوريّ التونسيّ، وغدّوا الحرب الطرابلسيّة بالأموال التي كانوا يجمعونها من تونس والجزائر.³

وهكذا نشأ مفدي زكرياء في بيت عمّه نشأةً وطنيّةً منذ نعومة أظافره، وتلقّى مبادئها عن الزعيم الثعالبي الذي كان لا يُفارق بيتهم، كان مفدي يحفظ توجيهات ووصايا هذين الزعيمين ويرددهما في مناسبات عديدة، ومن بينها مقولة الثعالبي المشهورة "كفانا أن نحفظ من ماضيها بالدين والأخلاق وما عداهما فإلى الدمار..."⁴

العامل الثالث: عرفت تونس بعد الحرب العالميّة الأولى موجة من الوعي السياسيّ ومقاومة السلطات الاستعمارية، متّخذة المظاهرات والاضطرابات والكتابة الصحفيّة وسيلة للمطالبة بالحقوق والتّدييد بالتّعسف والظلم، إضافةً إلى الأجواء الثقافيّة المتفتّحة على الرواد الشرقيّة، إذ أنّ الرّقابة في تونس لا كانت أقلّ استحكاماً منها في الجزائر.

كلّ هذه العوامل تضافرت لتجعل من زكرياء الشاعر المناضل الثائر على الفساد والاستعمار، الذي وهب حياته كلّها للدفاع عن الوطن والقيم الأخلاقيّة المستمدّة من الدين الإسلاميّ الحنيف.

4- **نشاطه السياسيّ:** التحق مفدي بعد عودته من تونس سنة 1926 بحزب نجم شمال إفريقيا، ولما حلّ هذا الحزب تأسّس بدلا عنه حزب الشعب بتاريخ 27 مارس 1936، وكان مفدي زكرياء أميناً عاماً له، ناضل في صفوف حزبه ضدّ سياسة الإدماج، وكان يُعبّر عن موقفه بمقالات نشر أغلبها بالصُحف الوطنيّة التونسيّة مثل "الزهرة"، "النّهضة"، "تونس" و"الشباب"، كما ترأّس في هذه الفترة جريدة "الشعب" وقد كان ذلك من الأسباب التي أدّت إلى سجنه في 14 جويلية 1937 مع رئيس الحزب مصالي الحاج، إذ كان يشغل منصب رئيس اللّجنة التّنفيذيّة، حيث قضى مُدّة ثلاث سنوات في زنزانة بربروس، تمّ الإفراج عنه بعد الحرب العالميّة الثانية سنة 1939م، لكنّه ما لبث أن عاد للمشاركة في تحرير جريدتين وطنيّتين هما "الوطن" و"الحركة الوطنيّة"، فأعيد للسجن سنة 1940 للمرة الثانية بثُهمة

³ حوّاس بزي، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقييم، ص 29

⁴ أحمد توفيق المدني، حياة كفاح، ش، و، ن، ت، الجزائر، ج 2، 1977، ص 156.

المسّ بأمن الدولة الخارجيّ لمُدّة سنّة أشهرٍ، ليُعاد سجنه مرّة أُخرى بعد أحداث 8ماي 1945 بثُهمة التّحريض لمُدّة ثلاثة أشهر.

وكان سبب سجنه للمرّة الرّابعة نتيجة لانضمامه إلى حركة الانتصار للحُرّيّات الديمقراطيّة، ودامت مُدّة سجنه شهرين، وعندما اندلعت الثّورة التّحريريّة الكُبرى التحق بصُوف جيش التّحرير الوطنيّ مُناضلاً في خلايا الحزب بالعاصمة، كما نظم في هذه الفترة نشيد "قسماً"، وأُلقي عليه القبض سنة 1956 وأودع سجن بربروس لمُدّة ثلاث سنوات، شهد خلالها كلّ أنواع العذاب والحرمان، وفي سنة 1959 أُفرج عنه حيث تمكّن من الفرار إلى المغرب،⁵ وهناك تابع نشاطه السّياسيّ، كما كان يكتُب قصائد ومقالات لتُنشر في الصّحف، وهكذا كان صوت الجزائر يصل إلى كلّ الأقطار العربيّة.

5- وفاته:

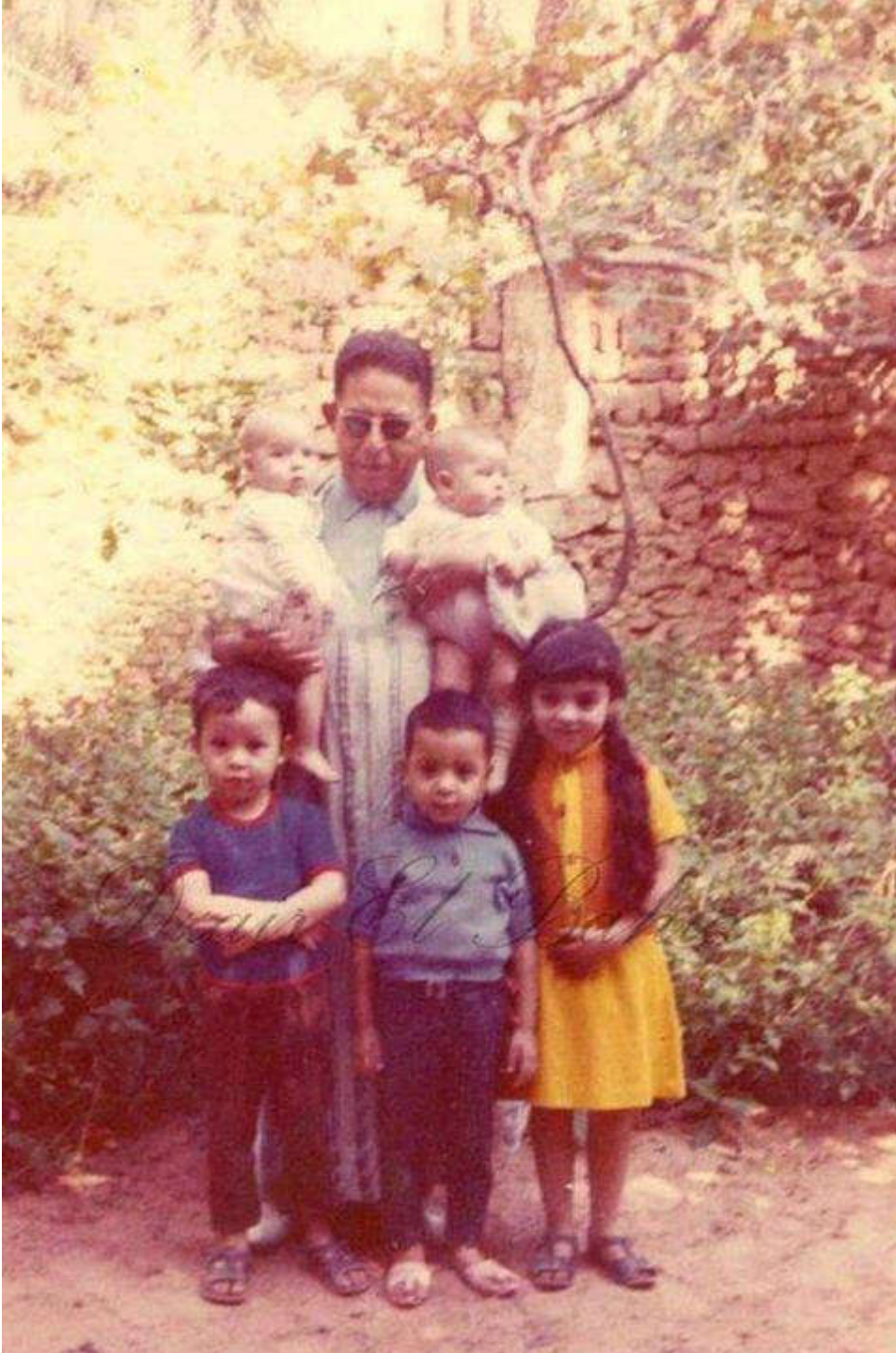
على إثر سكتة قلبية انتقل مفدي زكرياء إلى جوار ربّه يوم 17 أوت 1977، بعد أن قام بتأدية فريضة الحجّ، وقد طلبت كلّ من الحكومتين التّونسيّة والمغربيّة أن تتولّى دُفن جُثمانه في أرضها، إلا أنّ الحكومة الجزائريّة أبت ذلك وجعلت الأرض التي أحبّها ودافع عنها بكلّ قوّة تحتضنه، ودُفن في مسقط رأسه ببني يزقن بغرداية.

6- آثاره:

لقد رحل مفدي زكرياء وترك تُراثاً ضخماً ومتنوعاً، فقد أبدع في الشّعْر الفصيح، وتنوّعت اهتماماتُه الأدبيّة والفكريّة، فكتب المقال بمختلف أنواعه وأشكاله الاجتماعيّ والسّياسيّ والنقديّ، كما كتب الرّواية والقصة، وترك العديد من المُحاضرات.⁶

⁵ حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ص 35-39.

⁶ محمّد ناصر، شاعر التّضال والثّورة في مراحل حياته، مجلّة الثقافة، العدد 93، ص 24.



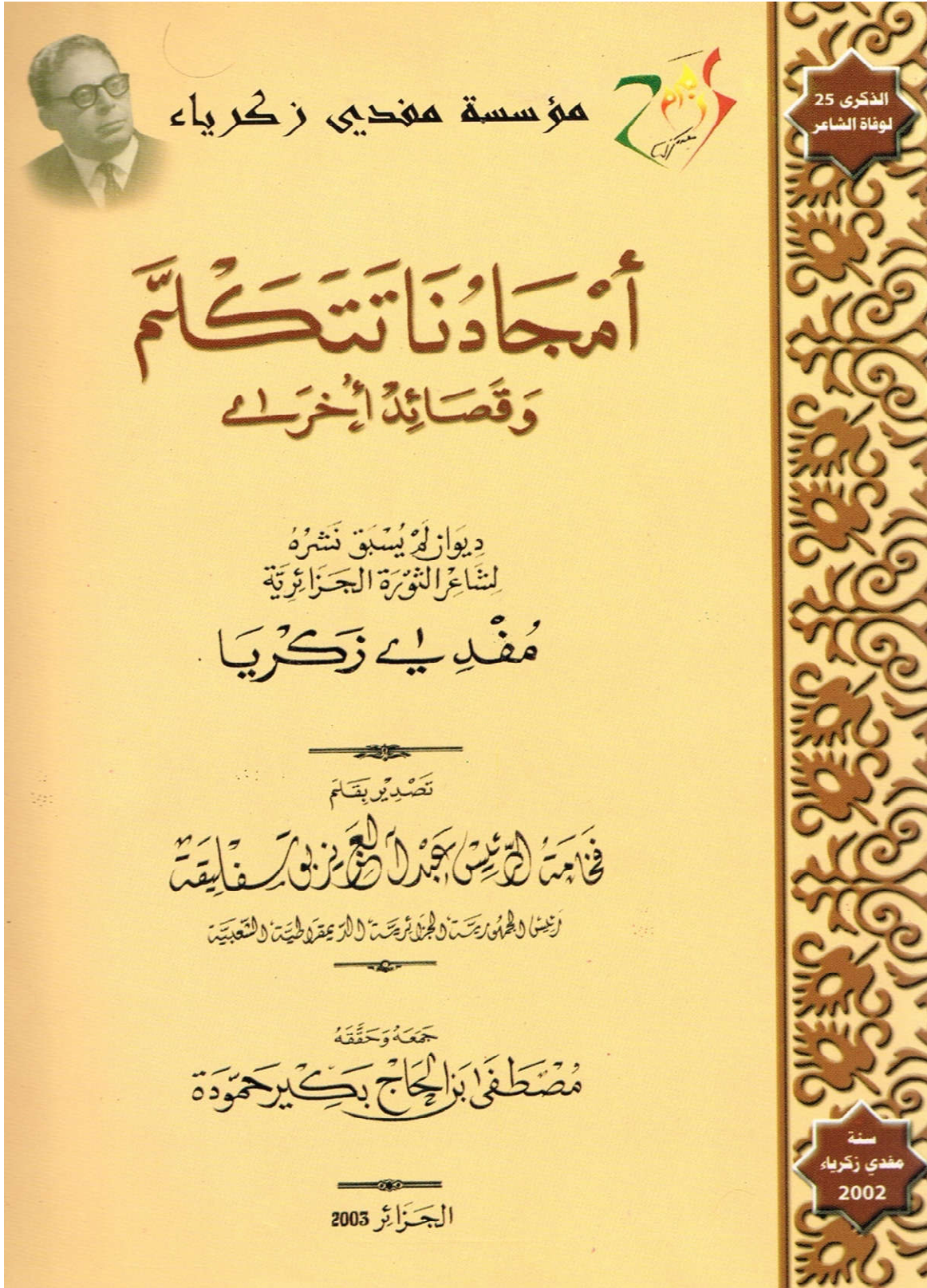
شاعر الثورة الجزائرية رفقة أبنائه



صورة للبعثة الميزابية ومفدي زكرياء يحمل جريدة الوفاق



طابع بريدي يحيي الذكرى العشرين لوفاة الشاعر



الواجهة الأمامية لديوان "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى"

أَمْجَادُنَا تَتَكَلَّمُ وَقَصَائِدُ الْآخَرَى

" كل مسلم، بشمال إفريقيا، يؤمن
بالله ورسوله ووحدة شماله
هو أخي، وقسيم روعي، فلا أفرق
بين تونسي وجزائري ومغربي، وبين مالكي
وحنفي وشافعي وإياضي وحنبلي ولا بين عربي
وقبائلي، ولا بين مدني وقروي، ولا بين
حضري وآفاقي، بل كلهم إخواني أحبهم
وأحترمهم وأدافع عنهم ما داموا يعملون لله
والوطن، وإذا خالفت هذا المبدأ فإنني أعتبر
نفسي أعظم خائن لدينه ووطنه . "



مفدي زكرياء

ردمك : 8-0-9539-9961

الإيداع القانوني: 2003-64

﴿ منشورات ANEP ردمك : 0-31-768-9961

الواجهة الخلفية لديوان " أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى "

مُلخَص البَحْث

اهتمت الدراسات النقدية القديمة بدراسة النص الأدبي وركزت في ذلك على دراسة وتحليل النص المقروء، متجاهلة المؤثرات النصية المحيطة به، في حين أن النقد الحديث والمعاصر سعى إلى دراسة النص الأدبي وما يُحيط به معاً، وهذا ما يُعرف بالعتبات النصية "paratexte" التي حازت على اهتمام الدارسين من أجل سبر أغوار النصوص وإدراك خفاياها وكشف أسرارها، فهي أول ما يواجهه بصر المتلقي، وقد ظهر هذا المصطلح بدايةً في النقد الغربي، ويُعتبر الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" "Gérard Genette" من رواد هذه المسألة النقدية، خاصة في جانبها النظري.

لقد استهواني موضوع دراسة العتبات النصية فانجذبت نحوه، وقد اخترت لأجل ذلك ديواناً للشاعر الجزائري الكبير "مفدي زكرياء"، فكان عنوان بحثي هذا: "العتبات النصية في ديوان أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى".

وقد حاول هذا البحث الإجابة عن إشكالية رئيسية وهي: كيف تجلت العتبات النصية في ديوان "أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى" وما هي وظائفها ودلالاتها؟ ويتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات أخرى: هل استطاعت العتبات النصية في هذا الديوان أن تُميط اللثام عنه وتكشف أسرارها وتغوص في أعماقه؟ وما هي أشكالها؟ وما علاقتها بالمتن ومع النصوص الخارجية؟ وهل حققت انسجاماً فيما بينها؟ أم تفاوتت من حيث الدلالة والوظيفة؟

وقد قسّمت بحثي إلى مدخل وفصلين، فجاء المدخل موسوماً بعنوان العتبات؛ المصطلح والمفهوم، وقد تطرقت فيه إلى مفهوم العتبات النصية (المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي)، فوجدت أن المعاجم العربية وعلى اختلاف توجهاتها ومنابعها، اتفقت جميعها على معنى "أسكفة الباب"، أما مفهومها الاصطلاحي، فيمكن تلخيصه في أن عتبات النص، أو النص الموازي "paratexte" هي مجموع المعطيات التي تسيج النص، وتُسميه، وتحميه، وتُدافع عنه، وتُميزه من غيره، وتُعين موقعه في جنسه، وتُحثُّ القارئ على اقتنائه، ثم تطرقت إلى مفهوم المناص وتبينت أنه كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه.

ثم عرّجت على مفهوم العتبات بين الدراسات العربية والدراسات الغربية، وقد بينت التأثير

الكبير للنقاد العرب بالدراسات النقدية الغربية ولا شك، ويبقى الشيء الوحيد في هذه الدراسات هو الاختلاف في ترجمة المصطلح والاتفاق الكبير في المفهوم، فتعددت المصطلحات وبقي المفهوم واحداً. ولم يختلف الأمر عند "جيرار جينيت" الذي يُعتبر من السباقين في هذا الباب عبر كتابه "عتبات". ثم تطرقت إلى أقسام المناص وأنواعه.

وقد جاء الفصل الأول، موسوماً بـ "العتبات النثرية؛ التشكيل والدلالة" وتناولت فيه عتبة كل من الغلاف (صفحة العنوان، الألوان، الأيقونة، الواجهة الخلفية)، المؤشر الجنسي، الإهداء، التصدير (التقديم)، والمقدمة، وقد وجدت أن الناشر قد أولى اهتماماً كبيراً لغلاف الديوان، فركز على صفحة العنوان وفي ترتيب عناصرها حسب ما يريد الكشف عنه، وكان للألوان نصيبٌ من هذا الاهتمام، حيث استطاع الناشر أن يلفت انتباه القارئ إلى اللون الأصفر الرمليّ الغالب على الغلاف. ولم يغفل الناشر اهتمامه بالأيقونة التي تمثلت في صورة الشاعر، وما تحمله من دلالات لفت الانتباه، وإظهار هيئة الشاعر المعروفة بالرزانة والوقار، أما الصورة التشكيلية فتمثلت في شعار مؤسسة مفدي زكرياء التي تأسست في الذكرى الخامسة والعشرين لوفاة الشاعر، شعار مؤسسة يُظهر قيمة الشاعر الكبيرة في الساحة الأدبية الوطنية، وكان الإهداء والتصدير والمقدمة من نصيب الناشر باعتبار أن صدور هذا الديوان كان بعد وفاة الشاعر بزمن طويل، فأخذ المصنّف على عاتقه مهمة إهداء هذا الديوان إلى روح الشاعر، وقد كشفت هذه العناصر الثلاثة عن موضوع المتن، كما أبانت عن قيمة الشاعر ومكانته الكبيرة في الساحة الأدبية والوطنية.

وأما الفصل الثاني والذي سُمّته بـ "بنية العتبات التأليفية ودلالاتها" فقد تطرقت فيه إلى عتبة المؤلف وتناولت فيه عدة عناصر وهي: العنوان الرئيس، اسم الكاتب، العناوين الداخلية، الحواشي والهوامش، وقد حمل العنوان الرئيس تسمية عنوان داخلي من وضع الشاعر نفسه وهو "أمجادنا تتكلم"، حيث كشف عن أسرار النص من الوهلة الأولى، فعدد القصائد تتحدث عن أمجاد الجزائر وتاريخها المشرف.

وقد بينت أن لاسم المؤلف دوراً كبيراً كعتبة من عتبات النص، فبمجرد ظهور اسمه على

واجهة الغلاف فإنّ هذا يُثير انتباه القارئ الذي يعرف الشاعر بتوجّهه الثوريّ وبافتخاره بالأمجاد وتغنّيه بها.

وقد وقفتُ طويلاً عند عتبة العناوين الداخليّة لكثرتها وتنوّعها، وقد تباينت في شكلها وتركيبها ودلالاتها، وما يُمكن ملاحظتهُ على عناوين هذا الديوان هو ارتباطها الوثيق ببيئة الشاعر والتراث، وقد بيّنتُ أنّ حضور الوظيفة التّعينيّة بين عناوين هذا الديوان قد أخذ حصّة الأسد، حيث فاق نصفها.

ثمّ عرّجتُ على عتبة الحواشي والهوامش، وبيّنتُ أنّها منقسمةٌ بين المؤلّف والناشر، إلّا أنّها في أغلبها كانت مهمّة المؤلّف، وما يُمكن ملاحظتهُ هو غلبة وظيفتي التعريف والشرح على حاشية الشاعر، أمّا ما يغلبُ على حاشية المصنّف فهما وظيفتا التعليق و التفسير. وأخلصُ ختاماً إلى أنّ العتبات النصّية في هذا الديوان استطاعت أن تُميط اللثام عنه، وتكشف أسراره، وتغوص في أعماقه، وقد كشفت عن علاقة المتن مع النصوص الخارجيّة، فحقّقت بذلك انسجاماً فيما بينها.

فهرس المحتويات

فهرس المُحتويات

الصفحة	المُحتويات
	إهداء
	شكر وتقدير
7.....	مقدمة.....
10.....	مدخل: العتبات؛ المصطلح والمفهوم.....
12.....	I - مفهوم العتبات النصّية.....
12.....	1- المفهوم اللّغوي.....
15.....	2- المفهوم الاصطّلاحي.....
17.....	II - مفهوم المناص.....
19.....	III - مفهوم المناص بين الدّراسات العربيّة والدّراسات الغربيّة.....
19.....	1- مفهوم المناص في الدّراسات العربيّة.....
23.....	2- مفهوم المناص في الدّراسات الغربيّة.....
24.....	IV - المناص عند جيرار جينيت.....
25.....	V- أقسام المناص وأنواعه.....
25.....	1- مناص النّاشر.....
26.....	أ- النّصّ المحيط.....
26.....	ب- النّصّ الفوقي.....
26.....	2- مناص المؤلّف.....
27.....	أ- النّصّ المحيط.....
27.....	ب- النّصّ الفوقي.....
28.....	الفصل الأوّل: العتبات النّشريّة؛ التّشكيل والدّلالة.....
29.....	I - عتبة الغلاف.....
30.....	1- صفحة العنّوان.....
31.....	2- الألوان ودلالاتها.....

39.....	3- الأيقونة.....
43.....	4- الواجهة الخلفية.....
44.....	II - المؤشر الجنسي.....
45.....	III الإهداء.....
49.....	IV - عتبة التصدير.....
52.....	V- المقدمة.....
61.....	الفصل الثاني بنية العتبات التأليفية ودلالاتها:
62.....	I - العُنوان الرئيس: التشكيل والدلالة.....
71.....	II - اسم المؤلف/ الشاعر ووظائفه.....
74.....	III - العناوين الداخلية تشكيلها ووظائفها.....
93.....	IV - عتبة الحواشي والهوامش ووظائفها.....
103.....	خاتمة.....
107	قائمة المصادر والمراجع.....
113	المُلحق.....
123.....	ملخص البحث.....
127.....	فهرس المحتويات.....