مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

العتبات النصية في رواية (طوق الحمام) لرجاء عالم

Textual thresholds in the novel (The Pigeon Collar) by Raja Alem

عبد الرحمن خليفة الملحم

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، الأحساء، المملكة العربية السعودية.

Abdul-Rahman K. Al Melhem

Associate Professor, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Al-Ahsa, Saudi Arabia.

تاريخ التقديم:2022/12/25 تاريخ ارسال التعديلات: 2023/02/10 تاريخ القبول:2023/04/09

Received:25/12/2022 Revised:10/02/2023 Accepted: 09/04/2023

الملخص:

شكّلت العتبات النصية أهمية بارزة في الدراسات النقدية الحديثة، وأصبحت من الموجهات السيميائية التي تمد القارئ بمجموعة من العلامات والإشارات لفهم مدلول النص ومقاصده، وهي بذلك تفتح آفاقا أمام الدارسين وتُتيح لهم الدخول إلى أعماق النص وفك الكثير من شفراته. وتهدف هذه الدراسة إلى البحث في العتبات النصية في رواية (طوق الحمام) لرجاء عالم التي أعطت القارئ لمسة أدبية من أجل التوغل في النص بكل معانيه واستكشاف خباياه الدلالية. فهذه العتبات جاءت مرآة عاكسة للمتن النصي. وقد خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النقاط، أهمها: أن العتبات النصية في رواية (طوق الحمام) تشكل خطابا جماليا لا تقل وظائفها عن وظيفة النص، فلها دورها الخاص في توجيه القارئ نحو تلقي مختلف العلائق الوظيفية المدركة بين العناصر الداخلية والخارجية المتمثلة في المتعاليات النصية والنصوص الموازية، كما أن لها خصوصية قرائية تمتد من خارج النص إلى داخله، وهكذا يصبح المتن امتدادا لعتباته. وهي بذلك مفتاح إجرائي أولي للتوغل التدريجي في عوالم النص، فقد برزت علاقة العتبات النصية لرواية (طوق الحمام) بدءاً من الغلاف، والعنوان... بالمتن .

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، النص الموازي، العنوان، الرواية، طوق الحمام.

Abstract:

Textual thresholds have been of great importance in modern critical studies, and have become one of the semiotic guides that provide the reader with a set of signs and indications to understand the meaning and purposes of the text, and thus open horizons for scholars and allow them to enter the depths of the text and decipher many of its codes. This study aims to investigate the textual thresholds in the novel (The Bath Ring) by Rajaa Alem, which gave the reader a literary touch in order to penetrate into the text with all its meanings and explore its semantic secrets. These thresholds came as a reflective mirror of the text. This study concluded a number of points, the most important of which are: The textual thresholds in the novel (The Pigeon Collar) constitute an aesthetic discourse whose functions are no less than that of the text. The text into it, and thus the text becomes an extension of its thresholds. Thus, it is an initial procedural key to a gradual penetration into the worlds of the text. The relationship of the textual thresholds of the novel (The Bath Ring) has emerged, starting with the cover, and the title... with the body.

Keywords: Textual thresholds, Parallel text, Title, Novel, Pigeon collar.

المؤلف المراسل : عبد الرحمن خليفة الملحم

البريد الالكتروني الرسمي : qa23kqa23k@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.54940/ll37969908

1658-8126 / © 2025 by the Authors.

Published ***by J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

مقدمة:

تمثل العتبات النصية السور الخارجي الذي يحيط بالنص الرئيس، وقد أولت الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة أهمية كبيرة لها، ومن النقاد الذي احتفوا بهذه العناصر الموازية وبخاصة العنوان، كلود دوشيه (Ducheh Claud)، ووليو هوك (hoek Leo)، وشارل غريفل (Grivel Ch)، وروجر روفر (Rofer Reg)، وأما الدراسة الأوسع إطارا والأكثر تدقيقا فتعود إلى الناقد الفرنسي جيرار جينيت (GERARD GENETTE)، وهو من الدارسين الذين أولوا للنص ومكوناته عناية فائقة، وهذه العناصر (العنوان، الغلاف، الإهداء، وكلمات الشكر) هي الوسيلة التي تقود القارئ للولوج إلى عوالم النص، ولا يمكن أن يقدم أي نص خاليا منها، بالإضافة إلى الدور الفاعل الذي تقدمه من الناحية الجمالية واستمالة القراء وإثارة دافعيتهم.

ونظرا للأهمية التي اكتسبتها العتبات فقد أصبحت ميدان الدراسات بكافة مناهجها، وأهم الدراسات التي أخذت على عاتقها بلورة محتوى النص واستنطاقه دراسة العتبات النصية التي تهتم بكل ما يحيط بالنص من غلاف، إهداء، عناوين داخلية وخارجية، حيث تعمل على اكتشاف محتوى النص وتحليله تحليلا عميقا والإحاطة به من كل الجوانب، فكان اختيارنا لرواية (طوق الحمام) لرجاء عالم؛ وذلك للكشف عن عتباتها الداخلية والخارجية، والوصول إلى الدلالات والرموز التي استطاعت الكاتبة إيصالها للمتلقي، ولما لها من خصوصية قرائية تمتد من خارج الرواية إلى داخلها، ولكون حقل العتبات لم يأخذ مساحة كبيرة في البحوث والدراسات الأكاديمية كما هو حال النصوص المركزية، ولإثراء الجانب التطبيقي لخطاب العتبات.

وسنتناول بالبحث في مختلف العتبات التي تضمنتها هذه الرواية والوقوف على آثارها الدلالية، والجمالية وعليه يمكن أن ننطلق من الإشكال الآتي:

– ما الذي تضيفه العتبات النصية في رواية (طوق الحمام) من جمالية على النص الأدبي؟

– ما مدى تأثيرها على القارئ؟

– كيف تجلت العتبات الداخلية والخارجية في رواية (طوق الحمام)؟

أما فيما يتعلق بالمنهج فقد اقتضت الدراسة المنهج السيميائي الذي يعمل على تفكيك شفرات النص الموازي وتأويلها، وآلية الوصف والتحليل، وتبعا لذلك تبنينا الخطة الآتية:

- **المقدمة:** وقد تضمنت تمهيدا للموضوع مع إشكاليته، وكذا المنهج المتبع والخطة.
- **المدخل:** سأتناول فيه تعريف العتبات النصية في اللغة والاصطلاح، بالإضافة إلى نشأة المصطلح، ودرس العتبات في المصطلح الغربي والمصطلح العربي القديم.
- **المبحث الأول: العتبات الخارجية، وتتضمن:**
  - عتبة الغلاف ومكوناته.
  - عتبة العنوان ودلالاته، وأنواعه.
  - عتبة المؤلف.
  - عتبة المؤشر التجنيسي.
  - عتبة بيانات النشر.
- **المبحث الثاني: العتبات الداخلية، وتتضمن:**
  - عتبة الإهداء.
  - عتبة الهوامش والحواشي.
  - التناص.
  - البياض.
- **الملحق.**
- **الخاتمة:** واحتوت أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

المدخل: مفهوم العتبات النصية في اللغة والاصطلاح وأهميتها في الدرس الأدبي.

العتبات في اللغة: ورد في لسان العرب في مادة (عتب): العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ الَّتِي تُوطأُ؛ وَقِيلَ :العَتَبَةُ العُلْيا .والخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الأَعلى :الحاجِبُ؛ والأُسْكُفَّةُ :السُّفْلى؛ والعارِضَتانِ، :العُضادَتانِ، وَالْجَمْعُ :عَتَبٌ وعَتَباتٌ . والعَتَبُ :الدَّرَج .وعَتَّبَ عَتَبةً :اتَّخَذَهَا .وعَتَبُ الدَّرَجِ :مَراقِيها إِذا كَانَتْ مِنْ خَشَب؛ وكلُّ مِرْقاةٍ مِنْهَا عَتَبَةٌ.

وعَتَبُ الجبالِ والحُزون :مَراقِيها .وَتَقُولُ: عَتِّبْ لِي عَتَبةً فِي هَذَا الْمَوْضِعِ إِذا أَردت أَنْ تَرْقى بِهِ إِلَى مَوْضِعٍ تَصعَدُ فيه[1].

وجاء في مقاييس اللغة لابن فارس أن العتبات: جمع عَتَبَة، وَهِيَ أُسْكُفَّةُ الْبَابِ، والأُسْكُفَّة: هي خشبة الباب التي يوطأ عليها بالقدم السفلى أو العليا، وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل، لذا فهي تطلق على مراقي الدرجة، وما يكون في الجبل من مراقي يصعد عليها[2].

ويظهر لنا خلال تعريف المعاجم للعتبات وجود اختلاف طفيف راجع لتعددها مع الاتفاق على أن العتبات تعني عتبة البيت أو الدرج أو مراقي الجبل.

وتعرف العتبات اصطلاحا بأنها مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش، وهوامش، وعناوين رئيسة، وأخرى فرعية، وفهارس، ومقدمات، وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر التي تشكل في الوقت نفسه نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به وتمنحه فرصة للتعرف عليه، إنها أول تواصل بين المؤلف والقارئ، وأول لقاء بينهما لأنهما مجموعة عناوين غير متجانسة من عناوين فرعية يلعب دورا مهمًا في نوعية القراءة وتوجيهها[3].

كما عرفها د سعيد يقطين بوصفها نوعا من أنواع التفاعل النصي، إذ ترتبط العتبات أو المناصات بالمتن النصي، وبذلك فإن المناصة هي عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسان هما: النص والمناص، وتتحدد العلاقة بينهما خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة بذاتها، ومتكاملة بذاتها وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل؛ كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور[4].

وعلى هذا فالمعنى الاصطلاحي قريب من المعنى اللغوي، إذ هي مأخوذة من (عتبة الباب فالذي يطء عتبة الباب يكشف ما وراء الباب، ويقف على ما بداخل البناء، وهي بذلك تكشف الستار عن الأسرار التي يحويها النص)[5].

وقد اختلفت تسميات العتبات، وحملت ألفاظًا عدة للمعنى نفسه "مثل: المناص أو ما يسمى النص الموازي، فالمناص يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي عبر هذا النوع من النظير النصي يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص وتأويله"[6]، ولكن مهما تعددت التسميات للمصطلح تبقى من المنافذ الأساسية للغوص في النص واختراق عوالمه، وتبقى لتبرز لنا جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعته الخصوصية النصية نفسها[7]، بل إنها تتحد مع العناصر الداخلية للنص؛ لتكشف جانبا جماليا منه.

أما مصطلح النص الموازي فقد "بات يحوز على اهتمام مثير في المقاربات النقدية المعاصرة، بل أضحى يمتلك نظريته الخاصة في خضم النظرية الأدبية، ذلك أن النص الموازي بمكوناته المتنوعة؛ العنوان الرئيس والعنوان الفرعي، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، المقدمة، الخاتمة، وغير ذلك من العناصر النصية الموازية التي تشكل الإطار الخارجي للنص"[8]؛ إذ تلعب هذه العناصر دورا أساسيا في بناء العلاقة بين داخل النص وخارجه، وبواسطتها يجسد الكاتب قدرته وبراعته في التحليق بالأفكار والمعاني خلال إشارات وإيحاءات تؤدي بمتصفح الكتاب إلى فهم مكنونات النص.

ويعرف جيرار جينيت (GERARD GENETTE) النص الموازي بقوله: "هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قارئه وعموما على الجمهور كله، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات لغوية وبصرية"[9]، كما أن له وظائف دلالية وجمالية تساعد المتلقي على فهم خصوصية العمل الأدبي.

وبناء عليه نستنتج أن العتبات النصية هي النافذة التي يطل خلالها القارئ على النص، إذ لا يمكنه تجاوز هذه العتبات ووضعها جانبا قبل دخوله إلى الفضاء النصي؛ لأنها تساعده في فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية.

وأهمية العتبات تكمن خلال ما يطلق عليه في فلسفة اللغة بالقوة التأكيدية كأن يقوم بنقل معلومة مثل: اسم المؤلف أو تاريخ النشر أو غاية أو شرحا مثل: وظيفة التمهيد أو إقرار مثل: انتحال لاسم أو عنوان أو التزاما تحديد الجنس الأدبي مثل: السيرة الذاتية، وكأنها تقوم بعملية تنظيم العلاقة بين النص والقارئ، وبوصفها خطابا غير تابع بصورة أساسية ومساعدا مخصصا لخدمة شيء آخر يشكل سبب وجوده الذي هو النص، وتخصص هذه التبعية وظيفته بالتحديد[10].

ويمكن تقسيم العتبات النصية إلى نوعين:

الأول: عينات ثابتة، وهي التي تتعالق مع كل نص، ولا يمكن الاستغناء عنها بشكل طوعي في أي مؤلف؛ سواء كان نقديا أم إبداعيا، ويندرج ضمنها: اسم المؤلف، والعنوان، والفهرس، ومكان النشر، أو المؤسسة الناشرة، وتاريخ النشر.

الثاني: عينات متغيرة، وهي التي يستغنى عنها بالنظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو الناشر، ورؤيتهما وتدخل في هذا الإطار الأيقونة، والإهداء، وكلمات الشكر، والمقتبسات والمقدمة[11].

المصطلح الغربي للعتبات النصية:

أصبح خطاب المتخيل الخطاب الأسمى في الكشف عن الذات تجاه الآخر ضمن سلسلة من الإحالات النصية الداخلية والخارجية التي ينحتها المبدع، وسعى إلى إدراكها المتلقي بفضل مجموعة من الموجهات البنيوية والسيميائية فرضت حضورها كآليات للقراءة والتلقي[12].

لذا فقد سعى النقد المعاصر إلى العناية والاهتمام بعتبات النص (Paratexte)، نظرا لما تشكله من أهمية في قراءة النص. ومن أكثر النقاد الذين أولوا عناية بالنص ومكنوناته عناية فائقة هو الناقد الفرنسي جيرار جينيت (GERARD GENETTE)، حيث لا يمكن أن يقدم أي نص بعيدا عمّا يحيط به؛ لأنها تعتبر وسيلة القارئ للغوص في عالم النص كما أنها تؤدي دورا مهما في إضاءة الطريق التي سيسلكها المتلقي وتقريبه أكثر من مضمون الكتاب الذي بين يديه.

وهذه العتبات قبل كل شيء هي نصٌ موازٍ يمتلك وظائف عديدة وأهدافا تبين لنا الغرض من التأليف.

لذلك لم يكن مصطلح العتبات جديدا لدى كثير من النقاد في الحقل النقدي الغربي، مع أنهم لم يخصصوا له كتابا مستقلا في بداية الأمر ولم يعنوا بتقسيماته كما فعل جيرار جينيت (GERARD GENETTE).

يعد كتاب (المقدمات) لبورخيس (Borges) من أوائل الكتب التي أظهرت بعض الملاحظات حول النص، حيث لاحظ أن الدراسات الأدبية لا زالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات[13].

كما أظهر الناقد ميشيل فوكو (Michel Foucault) عناية بقضية العتبات في كتابه (حفريات المعرفة) وفي حديثه عن حدود الكتاب وأنها ليست واضحة بما يكفي وغير متميزة بدقة فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية، تأتي منظومة أخرى من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى مما يجعله ككتاب مجرد عقدة داخل شبكة تختلف بحسب الأوضاع والمقامات[14].

كما تناول ك.دوتشي (K. Duce) في مقالته المعنونة بـ"من أجل سوسيو-نقد" التي نشرت في مجلة الأدب لمصطلح المناص كونه منطقة مترددة، أي تجمع مجموعتين من السنن: سنن اجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسنن

المنتجة أو المنظمة للنص[15].

وقام مجموعة من الباحثين في مجال الأدب بتشكيل حلقات دراسية تهتم بموضوع العتبات النصية حيث تشير المصادر أن جماعة مجلة "أدب" أصدرت عددًا خاصا محوره الرئيس البيانات، وقد ضم هذا العدد بين دفتيه مجموعة من الدراسات تهتم بتحليل البيانات باعتبارها خطابًا، فقاربتها مقاربة لسانية وأيدلوجية، وعنيت في كيفية تحول المقدمة إلى بيانات، كما تناولت الجانب الموضوعاتي، وتناولت البيانات السينمائية والأدبية والتشكيلية، وجميع هذه الأبيات تشترك في تحسسها أهمية العتبات في الدراسات الأدبية والفكرية، كما أنها لم تكتف بهده المقاربات فقط، بل صاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات مثل:

Textes-lisieres
Texes descorte

ويمكن أن نضيف إلى هذه الأبحاث قيام جماعة الشعرية بإصدار عدد خاص كان محوره paratexte وهي تعد أكثر تطورا بفضل التراكم الذي أسسته الجماعة السابقة[16].

قدم جيرار جينيت (GERARD GENETTE) خلال كتابه "عتبات" العديد من التراكمات المعرفية السابقة أدت به إلى اكتشاف هذا الحقل المعرفي، وقد جاء كتابه نتيجة انشغاله في مجال الشعرية ومحاولة منه توسيع دائرة خاصة في كتبه (مدخل إلى النص الجامع) 1979م، و(أطراس) 1982م[17].

اتجه جيرار إلى وجهة أخرى خلال أبحاثه عن الشعرية، حيث كان يرى أن النص الأدبي ليس هو موضوع الشعرية بل هو جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة[18].

وهذه العتبات قبل كل شيء هي نصٌ موازٍ يمتلك وظائف عديدة وأهدافا تبين لنا الغرض من التأليف.

يتضح لنا خلال قوله أن الشعرية ليس كما يظنها الجميع في كونها تختص فقط بالمتن بل تتجاوزه لتبلغ كل ما يحيط به (كالغلاف، والعناوين الفرعية، والإهداء، الهوامش.....).

ومثّلها كذلك بأنها: "خلق معرفي ومنهجي جديدان لذا نجد عنده هذه الارتحالات الشعرية من النص إلى المناص"[19].

من هنا أصبحت العتبات جزءا رئيسا من العملية البنائية للنصوص باعتبارها المفتاح المركزي لفك شفراته.

تمظهرات العتبات النصية في التراث العربي القديم:

إن من أهم القضايا التي تستدعي الدرس والمعالجة قضية المصطلح وماهية العتبات النصية مع تأكيدنا على غياب الرؤية العربية الموحدة في ترجمة هذا المصطلح شأن باقي المصطلحات في شتى العلوم والمعارف الأخرى، حيث اختلف ترجمتها من دارس إلى آخر.

وخلال الرجوع إلى كثير من الدراسات نلحظ أن مفهوم العتبات النصية لا يتوقف عند حدود عتبات معينة، بل إنه أصبح مفتوحا على الرغم أن عتبة العنوان والتصدير والإهداء تمثل أنساقا رئيسة في فضاء العتبات، إلا أن هناك أنساقا أخرى لا حدود لها من العتبات النصية لا يمكن للنص الأدبي أن يجترحها في أشكاله المختلفة سواء في الشعر أو السرد حسب الضرورات النصية التي تقتضي إحلالها في فضاء الخطاب[20].

تناولت مصنفات العرب القدماء العتبات بالدراسة والعناية مع الابتعاد عن تنظير المصطلح، لاسيما الدراسات التي عالجت موضوع الكتابة مثل: كتاب (أدب الكاتب) للصولي، و(أدب الكاتب) لابن قتيبة و(المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لابن الأثير وغيرهم، فعلى سبيل المثال ركز الصولي على العنونة وفضاء الكتابة وأدوات التحبير والترقيش وكيفية التصدير والتقديم والتختيم[21].

وأشار القدماء أنه يتوجب على من شرع في شرح كتاب ما أن يتعرض في صدره إلى ما يسمى بالرؤوس الثمانية قبل الشروع في المقصود؛ وهي:

1- تدوين العلم أو تحصيله.

2- المنفعة.

3- السمة، ويقصد بها عنوان الكتاب، ليكون عند الناظر إجمال ما يفضله الغرض.

4- المؤلف، وهو مصنف الكتاب ليركن قلب المتعلم إليه في قبول كلامه.

5- أنه من أي علم هو، أي من اليقينيات أو الظنيات، من النظريات أو العمليات، من الشرعيات أو غيرها، ليطلب المتعلم ما يليق به من المسائل المطلوبة.

6- أنه أي مرتبة هو، أي بيان مرتبته فيما بين العلوم، إما باعتبار عموم موضوعه أو خصوصه، أو باعتبار توقفه على علم آخر، أو عدم توقفه عليه، أو باعتبار الأهمية والشرف.

7- القسمة، وهي بيان أجزاء العلوم، وأبوابها ليطلب المتعلم في كل باب منها ما يتعلق به.

8- الأنحاء التعليمية: وهي أنحاء مستحسنة في طرق التعليم أحدها التقسيم وهو التكثير من فوق إلى أسفل، ومنها التحليل وهو التكثير من أسفل إلى فوق أي من أخص إلى ما هو أعم[22].

ويوجد لدى العرب بعض الأفكار كانت سائدة في الثقافة العربية حول هذا الموضوع، ومن أهمها: العنونة ومن أشكال تلك العناية أنهم كانوا لا يلتفتون إلى الكتاب الذي لا يحمل عنوانا، يقول الجاحظ: "وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة، إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتّى يخزمه ويختمه، وربّما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه"[23].

ويقول كذلك في التفنن في عناوين الكتب: "فإن لابتداء الكتاب فتنة

وعجبا"[24]، وما ذكره الجاحظ إشارة إلى أهمية العنوان ومنزلته من المؤلف، وهو مكون من مكونات العتبات النصية، فالعنوان يقوم باستراتيجية الكشف عن الموضوع الذي يتناوله المتن والمجال الذي ينتمي إليه كما قيل:

كنت مثل الكتاب أخفاه طيّ فاستدلوا عليه بالعنوان[25][26][27][28].

ويشير العنوان في الأدب العربي القديم إلى بعض الدلائل أهمها:

الأولى: دلالة قصدية تحد من مضمون الكتاب، وتلخص فكرته العامة.

الثانية: دلالة إرسالية تسمى المرسل والمرسل إليه[29][30].

ومن الملاحظ أن بنية العنوان مرت بتطورات عدة خلال عصور الثقافة المختلفة على النحو الآتي:

المرحلة الأولى: أنه اقتصر على بيان المرسل والمرسل إليه، وفي هذه المرحلة اقتصرت وظيفته على تحديد المخاطبين تعيين من يقصدهم بخطابه ويروم الوصول إليهم، وهذا يفهم من الدلالة اللغوية كما يقول الصولي: "والعنوان العلامة كأنك علمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه"[31]. ففي البداية كانوا يقتصرون على ذكر اسم المرسل كما حكاه الله –تعالى– من سليمان –عليه السلام–: ﴿إِنَّهُۥ مِن سُلَيۡمَٰنَ﴾ [النمل:30]، ثم صاروا يكتبون اسم المرسل والمرسل إليه[32][33].

المرحلة الثانية: التفنن في كتابة العنوان، مع تطور أساليب الكتابة ونضج أدبياتها في الثقافة العربية، فأصبح الاهتمام ينصب أكثر على المجال المعرفي للكتاب، فصار المؤلف يعلن خلاله عن موضوعه[34].

ومن مظاهر العتبات التي اعتنى بها النقاد قديما التقديم والتختيم، والتي كانت تصدران عن فلسفة إسلامية شملت النص القرآني والحديث النبوي. ويتداخل لفظ "المقدمة" مع مصطلحات أخرى لدى المتقدمين تتقارب في معانيها مثل: الفاتحة، والتصدير، والمدخل، والمطلع، والاستهلال، إلا أن اللفظ الشائع عندهم هو لفظ "خطبة" للدلالة على المقدمة[35]. فقد جاء في تعليق ابن خلكان على بعض المؤلفات قوله: "وكان العلماء يقولون: "إصلاح المنطق" كتاب بلا خطبة، "أدب الكاتب" تأليف ابن قتيبة خطبة بلا كتاب؛ لأنه طول الخطبة وأودعها فوائد"[36]، وهي تأخذ دورا مهما في فضاء الكتاب، إضافة إلى التمهيد لأجواء الدرس، وجذب ميول المتلقي.

والخاتمة آخر ما يتعلق بالأسماع وقد اشترطوا لها شروطا أهمها: أن تتميز بالجودة والبلاغة، وأن يكون لها هدف ومغزى يعلق بذهن السامع[37].

ومن الأمور التي اعتنوا بها في المقدمة والخاتمة: الدعاء والتاريخ.

أما الدعاء فقد نبهوا على صيغه والتي ينبغي أن تكون دالة على مقاصد الكتاب، فإن كان في الهناء على سبيل المثال تأرّجت بعرفه، وإن كان في العزاء كانت مشتقة من وصفه، وسائر فنون المكاتبات[38].

أما صيغته فتختلف حسب المرسل والمرسل إليه، فالنظراء يدعو بعضهم البعض بالأدعية التي يقتضيها ما ترويه من التناصف في المعاشرة. وإذا كتب المرؤوسون إلى الأمراء فالدعاء يكون بالصلوات والرحمة والتحيات والسلام والبركات، وكذلك الدعاء بإطالة البقاء وسبوغ النعماء ودوام السلطان. وإذا كتبوا إلى الوزراء فيكون الدعاء بدوام الأيام وعلو السلطان وما شابههما. ثم يكون بعد ذلك الدعاء للمرسل إليه بما توجبه مرتبته فمن الدعاء للأب: (أبقاك الله وأكرمك)، وللابن: (أبقاك الله وأمتع بك)[39].

وأما التاريخ فيختلف موضع التاريخ حسب المرسل والمرسل إليه، فالكتب الصادرة من السلطان تؤرخ في خاتمتها، إلا إذا كان التاريخ بأمر يحسن الابتداء به كالحوادث العظام، والمواسم الدينية، أما كتب المرؤوسين إلى الرؤساء فإنها تؤرخ في صدرها[40].

ومن العتبات التي اهتم بها الكتاب قديما التوقيعات والتي تعني "اقتباس أو شعار في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه"[41]. وتأتي أنواعا متعددة فمن ذلك التوقيعات التي تكون عبارة عن جملة كما ورد في خبر عن أحدهم "رفع بعضهم إلى الصاحب رقعة، يذكر أن بعض أعدائه يدخل داره، فيسترق السمع، فوقّع الصاحب فيها: دارنا هذه خان، يدخلها من وفى ومن خان"[42].

ومن التوقيعات ما يكون بالآية القرآنية أو البيت الشعري[43] ومنها ما يوجد منقوشا على مبنى معماري أو متحف أثري أو معلم حضاري[44].

المبحث الأول: العتبات الخارجية.

1- عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف من العتبات الأولى التي تعانق بصر المتلقي وتحلق به إلى عوالم النص، ويعود ظهوره إلى "العصر الكلاسيكي، يغلف بالجلد أو بمواد أخرى، أما في زمن الطباعة والصناعة الإلكترونية الرقمية اتخذ الغلاف أبعادا وآفاقا"[45] حيث لم يعد الغلاف مثل ما كان عليه في العصور الأولى خاليا من الألوان والصور، بل أصبح يشغل الكاتب ليختار له ما يناسب نصه، ويزخرفه بألوان رمزية تدل على معانٍ وليست اعتباطية، كما اعتبره حميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) أنه ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشتمل طريقة تصميم، ومن خلاله يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي[46]، ولقد شهدت فترة أواخر القرن التاسع عشر عناية أكثر واهتماما شديدا في مجال الأغلفة المطبوعة إذ "تحول تغليف الكتاب بالورق إلى غلاف خارجي خاص بكل كتاب وضم الغلاف رسومات مصورة، وغالبا ما كان فيه ما يشبه النافذة التي يمكن خلالها مشاهدة جانب من تصميم الغلاف الأصلي ومع مضي الوقت بدأت تصاميم الأغلفة الخارجية تحمل التصميم نفسه الخاص بغلاف الكتاب وعليه ولدت صناعة وفن الغلاف الخارجي للكتاب"[47].

والغلاف باعتباره لوحة إشهارية للقارئ، فهو أول ما يلفت انتباهه؛ ومن العناصر المكونة للغلاف الصورة والألوان.

أ– الغلاف الأمامي:

خلال الواجهة الأمامية للرواية (طوق الحمام) نجده مستطيل الشكل يثبت أعلى الغلاف، مع تعيين اسم الجنس الأدبي (رواية) بلون أبيض داخل مستطيل أحمر بخط متوسط نوعا ما، ويوجد اسم الروائية (رجاء عالم) أسفل الجنس الروائي بخط أكبر بقليل بلون بني فاتح، ثم يليه عنوان الرواية بخط أكبر بلون بني يتوسط الغلاف فوق مجموعة من قطع فسيفساء تشكل حروفاً عربية بلون بني يتمازج بين البني الفاتح والبني المحمر واللون الأسود في قطع قليلة إضافة إلى اللون الأبيض.

وفي أسفل الغلاف يرتسم شريط أحمر منقوش بحروف معبرة عن الجائزة التي نالتها الروائية عن العمل الروائي الموسوم ب (طوق الحمام)، تهنئة ترافق العمل الأدبي كإخبار وتذكير مكتوب بخط متوسط بلون أبيض "جائزة البوكر العربية 2011" الصادرة عن المركز الثقافي العربي.

ب– الغلاف الخلفي:

الغلاف الخلفي للرواية هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة إغلاق الفضاء الورقي[48]، إذ نجد في رواية (طوق الحمام)، في يمينه من الأعلى اسم المؤلفة، وفي أسفلها مباشرة عنوان الرواية باللون نفسه، وخط أكبر بقليل من خط اسم مكة وحبها بكل ما يحيط بتلك المدينة، وقد جاء هذا التعليق في الغلاف الخلفي للرواية كالتالي: "في أكثر من رواية، كانت رجاء عالم تدور حول عالم مكة، معبرة عن حبها وشغفها بكل ما يحيط بتلك. تدور في الهامش، في الأسطوري، تكتب عن مكة / المدينة الغيب كأنها تبحث عن بوابة للدخول إلى المتن: الإنسان" (الغلاف الخلفي للرواية). ويكتسب هذا النمط سمة الشهادة على العمل "لأن المقتطفات التي يبرزها الشعراء على أغلفة دواوينهم تصدر غالبا عن نقاد لهم مكانتهم العلمية التي تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه"[49].

ثم نجد جزءا من التصدير، تقول: "أقرأ هذا الكتاب لجدي الأول يوسف العالم المكي، الذي كان يجسد الخبز تحت سجادة صلاته بالحرم....، العالم الذي آمن بأن العلم المنقول هو علم ميت عن ميت.... وأن الحي هو ما يفيض في روح العارف من بحر الحي".

يلي هذا التصدير في اليمين السفلي (المركز الثقافي العربي)، دار النشر: الدار البيضاء، والموقع الإلكتروني. ويقابله في اليسار السفلي من الغلاف الخلفي اسم مصممة الغلاف: شادية عالم، وكذلك رمز القراءة الإلكتروني (الباركود).

ج– الصورة:

أول ما يلفت نظر القارئ أثناء اطلاعه على أي كتاب واجهته الخارجية، وقد تكون عنصر إغراء تدفع به إلى الاقتناء، وكما يقال: الصورة تغني عن ألف كلمة، وصورة الغلاف يمكن أن ندرك خلالها الدلالة الحقيقية والمجازية في آن واحد، كما أنها تعتبر الشكل الذهني المتخيل الذي تثيره الرسومات والعبارات اللغوية وعلاقتها بالواقع الخارجي، وقد أصبحت الصورة في عصرنا الراهن من بين المقومات البصرية المهمة في تحليل النص السردي ووقائعه "فالخطاب المعاصر بالنسبة للصورة أصبح خطابا تحليليا سيميائيا ودلاليا، يجعل المبصر للعمل الفني يسعى إلى مقاربة هذا المبحث التشكيلي حسب الأبعاد التأويلية للمستوى الفني والمستوى الأيقوني للمادة البصرية ومكوناتها الظاهرة والباطنة"[50].

الصورة عبارة عن نص له إيحاءات ودلالات تساهم في إعطاء النص أبعادا دلالية، وقد عرف منذ القدم الاهتمام بالصورة، وذلك لظهور الرسم قبل الكتابة، ولا نقصد بالصورة تلك الألوان والأشكال التي نراها بالعين المجردة فقط "بل هي من مداخلها ومخارجها لها أنماط للوجود وأنماط للتأويل، إنما هي نص ككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية خلال أشكال أو سلوكات"[51]، وهي نتاج مزيج من واقعنا وخبراتنا الشخصية وخيالنا المطلق، كما أن تعاملنا مع الواقع يبنى على ما لدينا من صور ذهنية. وكلما كانت الصورة أوضح كان تعاملنا مع ما يدور حولنا أكثر ثقة وانسجاما.

المتأمل في لوحة غلاف رواية (طوق الحمام) يجد أنها صورة لجزء من كسوة الكعبة باللون الأسود مطرزة بحروف عربية إسلامية، متشكلة من عدة قطع فسيفسائية، وهي تعبر عن قدسية المكان بالنسبة للروائية، ألا وهو مكة من جهة، وعن العلاقة الترابطية التي تربط بين أفراد المجتمع من جهة أخرى، وقد لجأت الروائية لفن الفسيفساء كدلالة على الترابط الذي تأمله في شعب مكة، وكتعبير عن القيمة الدينية للكعبة.

د– رمزية الألوان:

كما للصورة دور أساسي في فهم فحوى النص، كذلك للون دلالات وإيحاءات عديدة تلفت نظر القارئ "واستخدام الألوان في السياقات الأدبية واللغوية أكثر صعوبة من استخدامه في الرسم والتصوير؛ لأنه يعتمد على قدرة المبدع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس السامع خلال التشكيل اللغوي الذي يصور أفكار الأديب وانفعالاته"[52].

تلعب الألوان دورا فاعلاً في العملية التواصلية والإبداعية، وهي لم توضع اعتباطاً بل توضع بطريقة فنية وجمالية، ولقد اتخذ اللون "وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة، ومحل الكتابة لهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي ثم بالوسط الاجتماعي ثم بالبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية"[53]، وكذا في تفاصيل الحياة حيث يقال في علم النفس؛ إن الألوان تفسر شخصية الإنسان وتعبر عن حالته المزاجية، كما أنها تضيف معنى وجمالا للكون الذي نعيش فيه. وقد يحمل اللون الواحد أكثر من رمزية.

يمثل غلاف الرواية دلالة سيميائية واضحة تحيل القارئ إلى مضمونها، كما أنه يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية تتطلب من المتلقي "خبرة عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له، وبين التشكيل

التجريدي، وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه"[54]، ويشير هذا التشكيل التجريدي إلى ما يحمله الغلاف الخارجي من أشكال وألوان مشفرة تحتاج إلى التفكيك والتأويل، والقارئ الفذ هو من يقوم بفك هذه الشفرات وربطها بالنص الداخلي بعد تصفحه له.

جاء غلاف رواية (طوق الحمام) باللون الأسود، الذي يشير إلى الغموض، الظلام، الشر، فقد اتفق أغلب الأدباء على أن اللون الأسود لون سلبي "وهو كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون كما أنه نقطة امتصاص الألوان جميعا، وهو رمز الخوف من المجهول والميل والتكتم والعدمية والفناء والصمت"[55].

ولعل استخدام الروائية للون الأسود كتعبير عن المناحي التي لا يصلها الضوء في مكة، هذه الأخيرة التي يعيش شعبها حالة من الحزن والخوف من المجهول، وهذا اللون نجده في شخصية عائشة وعزة، ونورة وما واجهوه من ظلم وشر من مجتمع ظالم وحياة قاسية.

أما الألوان الفاتحة فقد رمزت إلى الاستقرار والطمأنينة والهدوء والدفء.

2- عتبة العنوان:

لا يمكن لأي قارئ أن يلج عالم النص دون الوقوف عند عنوانه، باعتباره البطاقة التعريفية له، والوسيلة الأولى التي تدفعه وتثيره للقراءة، وقد حظي العنوان بأهمية كبيرة في المقاربات السيميائية حيث يعد "نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة"[56]، ولما كان العنوان يعد نصا موازيا له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية، وعدا عن كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل كل شيء علامة أو إشارة تواصلية له، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمستقبل[57].

وبما أن العنوان يحتل المركز الأول في أي عمل أدبي فقد شبهه جاك دريدا (Jacques Derrida) "بالثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص"[58]، ولعل الأهمية التي يكتسبها العنوان في دلالته على النص هي التي دفعت ليوهوك (Leo Hock) لتقديم دراسة عميقة تناولت العنوان، "وسمها بـ(Lamarque du titre) أي سمة العنوان، فقد عرف العنوان بأنه مجموعة علامات لسانية، تصور، وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص"[59].

كما صدرت دراسات عدة تعنى بفلسفة العنوان ومكوناته باعتباره المفتاح السحري لفك شفرات النص والولوج إلى أغواره "فهو يرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة"[60]، كما أنه مفتوح على دلالات متعددة، ولا يمكن قراءته بعيدا عن النص؛ إذ هو ليس بنية مستقلة عنه، لأن هوية النص وكينونته تبدأ انطلاقا من عنوانه، وهو عادة السبب الرئيس في إقبال القارئ على النص أو نفوره عنه.

لذا سنحاول الآن ملامسة عنوان رواية "طوق الحمام (لرجاء عالم): (طوق الحمام) هو العنوان الرئيس والذي يعبر عن هويتها والناطق الرسمي للكاتبة وشخصياتها وما تريد أن تخبره للمتلقي من أفكار، فهناك علاقة وطيدة بين نصوص هذه المجموعة والعنوان، ويأتي عنوان الرواية في الواجهة الأولى يتوسط الغلاف مكتوبا بخط غليظ وباللون البني متربعا بذلك "الموقع التفضيلي على مركزها المشرق، الأمر الذي يحيله إلى لوحة إشهارية مضيئة على صدر الغلاف، والهدف الضمني من ذلك هو اقتناص الأنظار واستمالة القراء"[61].

إنّ قراءة العنوان -منذ الوهلة الأولى- يحيلنا إلى العنوان التراثي لابن حزم الأندلسي (طوق الحمامة في الألفة والآلاف)، والذي يتمتع بوظيفة إغرائية، يثير دهشة القارئ ويبعث في نفسه الفضول لمعرفة السر الخفي الذي تحمله التركيبة اللغوية الانزياحية لبنيته، إذ لا يبوح بكل شيء للمتلقي بل يدعوه ليكتشف ذلك بنفسه، وهذا ما يسمى عنصر التشويق.

أ- البنية المعجمية للعنوان:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادّة (طوق):

طوق: الطّوق: حُليّ يجعل في العنق وكل شيء استدار فهو طوق كطوق الرحى الذي يدير القطب ونحو ذلك، والطوق: واحد الأطواق، وقد طوقته فتطوق أي ألبسه الطوق فلبسه، وقيل: الطوق ما استدار بالشيء، والجمع أطواق[62].

والمطوقة: الحمامة التي في عنقها طوق. والمطوق من الحمام: ما كان له طوق.

وفي التنزيل: ﴿سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُواْ بِهِۦ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۗ﴾ [آل عمران:180]، والمقصود بالآية الكريمة أنّ مانع الزكاة يطوق ما بخل به من حق الفقراء من النار يوم القيامة.

وما روي في الحديث الشريف: "من اقتطع شبرا من الأرض ظلما، طوقه الله إياه يوم القيامة من سبع أرضين"[63]؛ يقول: "جعل له طوقا في عنقه أي يخسف الله به الأرض فتصير البقعة المغصوبة منها في عنقه كالطوق، وقيل: هو أن يطوق حملها يوم القيامة أي يكلف فيكون من طوق التكليف لا من طوق التقليد"[64]. والطوق هنا كل ما يحيط بالعنق.

أما لفظة الحمام، فقد جاء في لسان العرب في مادة (حمم):

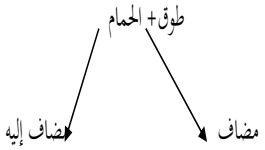
الحمام: قال الأزهري: "الحمامة طائر، تقول العرب: حمامة ذكر وحمامة أنثى، والجمع: الحمام. ابن سيده: الحمام من الطير البرّي الذي لا يألف البيوت، قال: وهذه التي تكون في البيوت هي اليمام. قال الأصمعي: اليمام ضرب من الحمام البرّي قال: وأما الحمام فكلّ ما كان ذا طوق مثل القمري والفاختة وأشباهها، واحدته: حمامة، وهي تقع على المذكر والمؤنث كالحية والنعامة ونحوها، والجمع: حمائم، ولا يقال للذكر حمام، فأما قوله: حمامي قفرة وقعا فطارا فعلى أنه عَنى قطيعين أو سربين، كما قالوا جمالان"[65].

ويذكر الجوهري "أنّ الحمام عند العرب ذوات الأطواق نحو الفواخت، والقمارى، وساق حر والقطا والوراشين وأشباه ذلك"[66] فالحمام نوع من أنواع الطيور ذات طوق.

ب– البنية التركيبية:

سنحاول البحث عن البنية التركيبية للعنوان "طوق الحمامة"، وكيفية اشتغاله بوصفه خطابا له علاقات تربطه بالمتن السردي.

ورد العنوان جملة اسمية خبرية بسيطة، (مسند وفضلة)، تتشكل من دالين محورين:



شكل رقم (1)

أوّل دال في العنوان هو (طوق)، وهو مرتبط ومتوافق بالمتن السردي؛ لأنه يتحدث عن كل ما يطوق مكة المكرّمة من أحداث وشخصيات، ونجده في محطات عدة سردية كقولها: "وينتقلون عبر الخط الدائري المطوق لدائرة الحرم للوصول لأي نقطة على أطراف الحزام الأول والثاني، المطوقين لذاك القلب بشرايين التجارة المتفرعة منهما في كل اتجاه"[67]، وفي موضع آخر: "وبدأت الأجساد تطوّق المهاجمين على باب البستان، حتى استسلم المهاجمون فقيّدوهم وعصبوا أعينهم، وجرجروهم إلى حفرةٍ بطريق ميقات العمرة حيث انهالوا عليهم بالضرب..."[68].

أما الدال الثاني (الحمام) فهو اسم طائر، وتنوعت استخدامات الأدباء حول رمز الحمام، ولكن لا يختلف اثنان على أنّ الحمام يرمز إلى الحرية والسلام، وقد اتخذته (رجاء عالم) بهذا المعنى في متنها الروائي. وقد ذكرتها في كثير من المواضع نذكر منها: "وكان ذكر حمامٍ يدور على ذاته راقصا رقصة الحب أمام أنثاه الشاردة بين عسكر السطح، يطير من بيته الخشبي على تلك الخرابة ويرجع"[69].

وفي موضع آخر تقول: "وإنّما نظرا إلى طوّالات الدمسق المكسوة بالغبار الآن وزرق وريش الحمام، حيث لاحت في الماضي لمعاذ تلك المرأة"[70].

وأيضا: "وحده الحمام يلعب الدور المكرر حين يستجيب لصوت موتور عاشقها فيخفق بأجنحته، ويطير في قوس كامل على الزقاق كمسرب لهذا الكم من الشوق.. ودقات قلبها التي تتصاعد"[71].

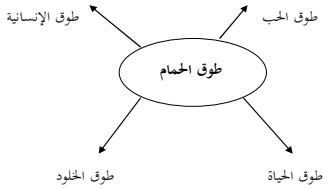
وفي مقطع سردي آخر تقول: "في تلك الليلة حلمت بوجهك، وقدّموه لي بالقول: هذه هي التي فرّت من حبر الحمام واليمام، وانبعثت من الجشع حول بيت الله.."[72].

اجتماع اللفظتين (طوق الحمام) يعطي دلالة كبيرة للطوق حول مكة وما يدور بها من أمن وسلام وحرية، وغيرها..

ج– البنية الدلالية:

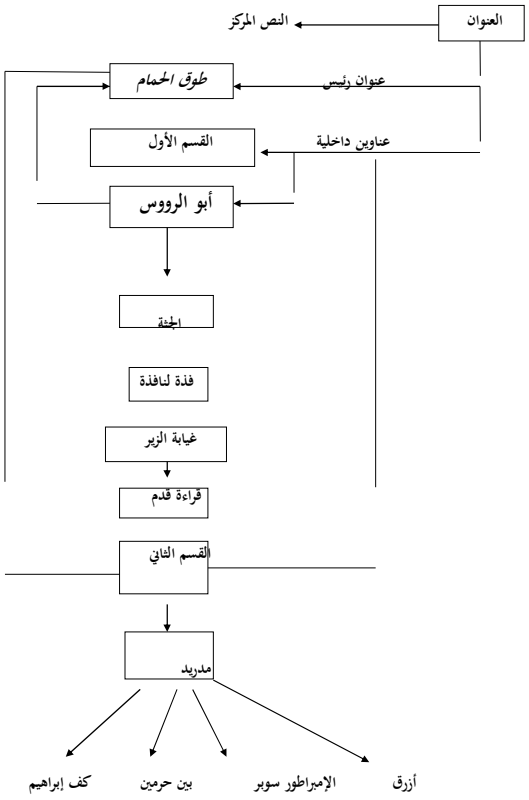
يتناص عنوان (طوق الحمام) لرجاء عالم مع رسالة (طوق الحمامة) لابن حزم، ولا يختلفان إلا في جمع الحمام، إذ نجد كتاب ابن حزم تأويلا لفلسفة الحب، وقد اتخذته الروائية كمنطلق لعملها الروائي مؤمنة بأن الحب مفتاح الوجود، فإذا كان كتاب ابن حزم كتابا في الحب فإن (طوق الحمام) كتاب في فلسفة المفتاح المطلق الذي يفتح الأبواب بين الكائنات على اختلافها، والملاحظ أن هذا الفتح إنما هو الحلقة المفقودة بين البشرية وهذا ما نلاحظه خلال الإشارات التي وظفتها في روايتها، ولم تكتف بحالة التناص مع العنوان إنما تخطت ذلك إلى سحب المحمول الفلسفي والإنساني للعنوان إلى محمول فلسفي وإنساني في حيز محيطه الزمني، وإذا توغلنا في دلالات العنوان لوجدنا أن ذلك أعمق، طوق الحب، طوق الحياة، طوق الإنسانية، طوق الخروج من حيز التمسك بالوجود إلى الحيز الروحاني.

وقد استحضرت الروائية المكان المقدس لكشف الأسرار، والذي شكل بعدا دالا على العمق الصوفي الذي بنيت عليه الرواية إضافة إلى البعد المعرفي والإنساني.



شكل رقم (2)

اتبعت الروائية نظام العنونة الداخلية، والتي تساهم في الشرح والتوضيح وربط الأحداث، وقد ضمت قسمين والترسيمة 1 أدناه توضح لنا بعض العناوين الداخلية من الرواية:



شكل رقم (3)

وسنحاول دراسة بعض هذه العناوين الداخلية خلال هذا الجدول 1:

جدول رقم (1)

العنوان الداخلي	الصفحة	تحليل العنوان
أبو الرووس	07	يعتبر هذا العنوان مشحونا بدلالة مكثفه كونه مكانا مهما في الرواية، ويعود سبب التسمية إلى قصة أربعة رجال قاموا بسرقة كسوة الكعبة، فكان عقابهم قطع رؤوسهم وتعليقها حتى تكون عبرة.
بردة البوصيري	163	يشير إلى بردة البوصيري والتي تتلبس "يوسف" لدرجة أنه يريد أن يلقي بها على عزة كي تغطيها وتشفيها، لما يرى في بردة البوصيري من شفاء، فقد اعتبرت كعلاج نفساني تعالج كل الهموم والمشكلات النفسية.
قفلة	330	يشير هذا العنوان إلى إغلاق القضية وسحبها من يد المحقق ناصر ونقلها لإدارة مكافحة الإرهاب.
مدريد 2007	353	عاصمة إسبانيا، تعيش فيها نورة مع مرافقها الشخصي (رافع)، عاشت نورة فيها مهتمة بزيارة القبور، أما الرقم 2007م؛ يعني فترة مرافقة (رافع) لنورة.
وهل ترك لنا عقل من ظل	412	جاء العنوان أسلوبا إنشائيا طلبيا في صيغة سؤال لا ينتظر جوابًا، إنما تنفيذ من أجل توسيع الحرم، فالعقل هنا هو السلطات الدولية للتطوير العقاري، أما الظل فهي البيوت التي تم هدمها من أجل التوسيع.
دون كيشوت	509	العنوان متناص مع رواية دون كيشوت للروائي الإسباني ميجيل دي سيرفانتس التي تروي مغامرات الفارس الوهمي المدمر للقيم، وأداة للتغيير والإصلاح، وقد ذكرتها الروائية هنا باعتبارها أسطوانة موسيقية قدّمها رافع لنورة ليخبرها عن العالم الخيالي الذي يسكن عقله، ويسيطر على أفكاره.
أزرق	541	دلّ على الصفاء كلون السماء والبحر، وهو يحمل عنوان: رسالة عائشة الإلكترونية وما يتوافق مع هذا اللون وعائشة الشعور بالعمق والسمو من جهة والإخلاص والمحبة والعطاء من جهة أخرى.

3- عتبة المؤلف:

ليس بخاف عن أحد اهتمام الدراسات النقدية منذ عهد الإغريق بالمؤلف. وبالرغم من أن اسم المؤلف عرف محطات عدة نقدية أهمها موته وأخذ مكانه القارئ، إلا أن له أهمية كبرى في الثقافات القديمة العربية والغربية منها على السواء، فقد ركز النظر النقدي منذ عهد الاغريق على المؤلف والمبدع وعلى الإبداع(النص)، دون أن يولي اهتماما حقيقيا لدور المتلقي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع، ويكون بذلك صاحبا للعمل الفني ومالكا للأثر الأدبي.

يعد اسم المؤلف العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان "إذ يأخذ الشخص اسما فمعناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك الاسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين أو الاعتباريين، فلكل اسم دلالة اجتماعية"[73]، تعبر عن صاحب العمل الأدبي؛ لأنه هو من يقوم بإبداع فكرة ما والبناء عليها ليصدر مؤلفا متناسقا يعبر عن ذاته وخلاصة أفكاره بطريقة يسهل على القارئ فهمها، لذا لا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، فاسم المؤلف على الغلاف يمنحه قيمة ثقافية وأدبية، وهو العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته[74]، وهو من يزيح الغموض عن أي عمل، ووجوده على غلاف الكتاب دليل على حضوره.

وقد تحدث ميشيل فوكو (M.Foucault)عن المؤلف قائلا: "مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا"[75].

ولاسم المؤلف وظائف ذكرها عبد الحق بلعابد في كتابه (عتبات) كما يأتي:

- وظيفة التسمية: تعمل على تثبيت هوية عمل الكاتب بإعطائه اسمه.
- وظيفة الملكية: اسمه علامة على الملكية الأدبية والقانونية.
- وظيفة إشهارية: وجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية على الكتاب وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه غالبا يخاطبها بصريا لشرائها [76].

بالرغم من أن اسم المؤلف عرف محطات عدة أساسية إلا أنه يبقى عنصرا أساسيا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال.

تموضع اسم المؤلفة في أعلى الغلاف بخط بني بارز وغليظ، ولكنه أقل سمكا من العنوان، ونجد الاسم يتكرر في الغلاف الخلفي للرواية، وكذا في الصفحة الثانية منها.

جاء اسم المؤلفة في رواية طوق الحمام بشكل مباشر؛ أي أنه ذكر اسمه الحقيقي (رجاء عالم)؛ لتبرز سلطته على الرواية، ويدل على مصداقية امتلاكها لها.

4- عتبة المؤشر التجنيسي:

يشير إلى نوع الجنس الإبداعي الذي بين أيدينا ويعبر عن مقصدية الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، ولا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه السمة وإن لم يستطع تصديقها وإقرارها فهي بقيت كموجه قرائي لهذا العمل[77]، ويحسم الغموض الذي يقع فيه المتلقي إن كان ذلك الجنس الأدبي إما شعرا أو نثرا أو مسرحية أو قصة.

وهو نظام سيميائي له مقصدية محددة ومعينة "فممارسة تعيين الأجناس ليس وليد الحاضر، وإنما يرجع إلى العهد الكلاسيكي وتحرص على صفاء كل جنس من الأجناس الكتابية وتسعى لرسم الحدود الفاصلة بين جنس وجنس آخر"[78].

وردت لفظة (رواية) في أعلى الغلاف بلون أبيض وبخط متوسط، والثانية

في الصفحة التي تلي الغلاف تحت العنوان بلون أسود، ووردت في الغلاف الخلفي، واحتلالها المركز الأول والأعلى دلالة على اهتمام الروائية بالجنس الروائي نوعا ما، إذ نجده سبق العنوان الذي يعد الأهم في العمل الأدبي.

استطاعت الرواية أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية؛ لأنها الأكثر قدرة على الغوص في حياة الإنسان، ومعرفة انشغالاته وهمومه ومشكلاته السياسية والاقتصادية، وقد جمعت عبر صفحاتها ذاكرة شعوب، وكانت تارة مرآة عاكسة لهوية الكاتب وانتمائه القومي، وخلالها يجد مخرجا للتنفيس عن مكبوتاته، وتارة أخرى مرآة كاشفة عن قضايا مجتمعه وصراعه مع محيطه وواقعه ومختلف تجاربه في الحياة، فالمتمعن في الرواية يجدها مشحونة بدلالات مكثفة تدور حول الاعتداء على المكان الذي يحمل أسراره وتاريخه، وكل ما يخص الكائن من مشاعر وخلجات نفسية، وهذا ما ترجمته الروائية خلال تشكيلها للمكان (مكة) والدفاع عن قدسيته التي تعتبره دما يسري في عروقها.

5- عتبة بيانات النشر:

لا يخلو أي عمل أدبي من بيانات نشره التي تعرف به، "وقد ظهرت بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبِعها من قوانين حقوق الملكية والفكرية"[79]، وتتموقع عادة في الصفحة التالية بعد صفحة الغلاف الأمامي وتتمثل عتبة بيانات النشر فيما يأتي:

– العبارة القانونية: وردت هذه العبارة في رواية (طوق الحمام) " حقوق الطبع محفوظة"، التي تدل على حق الملكية للمبدع وحجز جميع الحقوق لديه بموجب قانون حق المؤلف، والوعي بالجانب القانوني له.

– اسم دار النشر: صدرت الرواية عن المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب وظهور اسم دار النشر على صفحات الكتاب يعطي للعمل مستوى إبداعيا مقبولا بما تصدره من أعمال فنية، والمركز الثقافي العربي أسهم في تكوين الانطباع الأولي عن الكتاب لدى المؤلفة، وهي أعني دار النشر أعطت ما يصدر عنه من كتب قيمة ورفيعة.

– رقم الإيداع القانوني: وهو رقم دولي موحد يتكون من أربع خانات بينها خطوط صغيرة أو فراغات، ووجودها في صفحة من صفحات الغلاف دليل على مدى انسجام العمل الإبداعي مع توجهات السلطات الوطنية في البلد المبدع، ويدل غيابه على عدم الانسجام أو المعارضة[80]. وهي متمشية مع قوانين بلد النشر، وروايتنا تحمل إيداعا قانونيا ورقما دوليا مدونا كما يأتي: ISBN:978-9953-68-475-8

– رقم تاريخ الطبعة: صدرت الطبعة الثالثة من رواية (طوق الحمام) لرجاء عالم سنة 2011.

هاتف: 2303339 -2307651
فاكس: 21252-2305726+
EMAIL: markaz@wanadoo.net.na

أكسبت بيانات النشر مصداقية أكبر للعمل الإبداعي، وقربته بصورة أوضح إلى ذهن القارئ، وبذلك فبيانات نشر الرواية صافحت بصر الملتقي، ودلت على ملكية رجاء عالم الشرعية، والحقوق الفكرية والأدبية.

المبحث الثاني: العتبات الداخلية.

سميت بالعتبات الداخلية كونها لها علاقة بما يحيط داخل النص، وتشمل هذه العتبات "كلاً من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل... ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل الكتاب؛ أي بالمتن المركزي فهي تشكل علامات عبور مهمة إلى أفضية النص الداخلية"[81].

1- عتبة الإهداء:

تعد عتبة الإهداء نصا موازيا للعمل الأدبي، يرفقه العديد من الأدباء والشعراء في نصوصهم الإبداعية، وهي عتبة فكرية قديمة في تاريخ الكتب القديمة، فجذور الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية، فقد عثر الدارسون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات عامة وخاصة[82].

يعرف الإهداء بأنه: "ممارسة اجتماعية في النص الأدبي، يهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس لا يخلو الإهداء من قصدية اختيار المهدى إليه أو العبارات، ومن هنا يمثل الإهداء بوابة حميمية توردنا إلى النص الأدبي"[83]، فيولج الكاتب بواسطته مع المتلقي ليشكل علاقة وجدانية حميمية، ميزتها التواصل.

والإهداء يتخصص باعتباره عتبة نصية لا تخلو من القصدية سواء في اختيار المهدى إلية أو إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء، كما أنه يمكن التمييز بين نوعين من المهدى إليهم: الخاصون والعامون، ويقصد بالمهدى إليه الخاص شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم، والتي يهدى إليها العمل باسم شخصية ودية قرابة أو غيرها، وأما المهدى إليه العام أو العمومي فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة والتي يبدو المؤلف نحوها، وبواسطة إهدائه، علاقة ذات رابط عمومي: ثقافي، فني، سياسي، أو غير ذلك[84].

ومن هذا المنظور، نقول إن الإهداء يمثل تلك الحلقة التواصلية بين الأنا والغير، القائم على أواصر المحبة والأخوة والصداقة.

وعليه صارت عتبة الإهداء وسيلة أدبية تستخدم في الأعمال الإبداعية إلى يومنا هذا؛ لأنها تترجم رغبة دفينة لدى المبدع "يتوج بها كتابه ويجلله، مادام هذا الفعل لا يجيء كما جرت العادة، إلا بعد الانتهاء من فعل الكتابة، إذ يسمح الكاتب لنفسه ويستسمح قراءه في الآن نفسه اقتطاع مساحة حرة... يدون فيها بليغ أفكاره وعميق تأملاته، وقد يستحضر الكاتب قارئا مهدى إليه، يفترضه بصيغة التعميم تارة، أو التعيين والتخصيص تارة أخرى، يحتفي على طريقته الخاصة"[85].

للإهداء علاقة وطيدة بالنص الإبداعي التخييلي، إذ يساهم في إضاءة النص الذي بين أيدي القارئ، وكذا الكشف عن بنياته وتحليل آلياته الدلالية.

يفرق جينيت بين نوعين من الإهداء، إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز الحرية، السلم، العدالة[86].

وقد جاء الإهداء في رواية (طوق الحمام) بعد الفهرست مباشرة على النحو الآتي:

"لبيت جدّي عبد اللطيف:

البيت الذي يحمل علامة إكس حمراء، تعني أنه معدّ للإزالة، قبل أن يتحوّل قريبا إلى مواقف لإيواء هذه الكائنات العجيبة رباعية العجلات، والتي يبدو أنها سترث مكة كما جاء في الحديث عن أمارات قيام الساعة.....

أقرأ هذا الكتاب لجدّي الأول يوسف العالم المكي، الذي كان يجسّد الخبز تحت سجادة صلاته بالحرم...."[87].

وما سيأتي في الرواية ما هو إلا استرجاعات إلى زمن ماض، تمثل ارتبط ارتباطا وثيقا بالماضي، ورفض الانفكاك عنه، فالعلامة الحمراء شكلت بعدا نفسيا في ذهن الكاتبة يحمل معنيين، الأول معنى قريب وهو قرب إزالة المنزل كي يكون موقفا للسيارات، أما المعنى البعيد وهو المرجو والمأمول في ذات الكاتبة، فيتمثل في رفض الإزالة والتحول، ويؤكد ذلك الكناية في قولها: الكائنات العجيبة، وبذلك يرتبط بيت الجد في ذهن الكاتبة ارتباطا وثيقا بالماضي. وبالتالي تحاول أخذنا إلى الرؤى التي كانت لدى جدّها الأول يوسف العالم المكي خلال نسجها لخيط، تمثل في شخصية نورة وعزة، بالإضافة إلى شخصية عائشة؛ التي اعتبرتها الوحيدة التي تملك المفتاح المطلق للخلاص مما له علاقة وثيقة بالتكوين الصوفي والمعرفي العميق الذي يتجسد في رجاء عالم.

خلال هذا الإهداء يتبين لنا أن رجاء عالم أورثت عن جدها رؤاه التي تجسدت في ذاتها لتؤلف مفتاحا نصياً خاصا بها، ترجع بذكريات الماضي فتفتح دفاتر جدها وتقرأها علينا من منطلق المكان المقدس سواء أكان بيت الجد أم مكة المكرمة.

بناء على ما تقدم، نقول: إن الإهداء ليس عتبة تعسفية يقحمها الكاتب إجباريا، بل عتبة مهمة لها دورها الخاص في استنطاق دلالات النص وتحقيق مقاصده، خلال معرفة كنه هذه الخصوصية التي يحتضنها هذا الإهداء، كما أنها تثير الفضول عند القارئ لمعرفة هؤلاء المهدى إليهم، الأمر الذي يدفعه إلى تخيلهم وتركيب ولو صورة بسيطة عنهم.

2- عتبة الحواشي والهوامش:

يعد الخطاب الهامشي من عناصر النص الموازي، ومن أهم المداخل للإمساك بدلالات النص، وتوضيح ما هو غامض أو يحتاج إلى إضاءات، وقد أولت النصوص الروائية الحديثة اهتماما جليا بالكتابة الموثقة الموضوعية والتخييلية المليئة بالإحالات المرجعية بعيدا عن الكتابة السردية الكلاسيكية.

يعرفها جيرار جينيت بأنها: "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء مُنتهٍ تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له، وإما أن يأتي من مرجع"[88]، وتستخدم للتفسير أو الشرح أو إضافة معلومات لا يريد الكاتب أن يقحمها داخل المتن الروائي حتى لا يخل بسيرورة الأحداث، وحتى لا يشعر القارئ بالملل. لذلك فوظيفتها الأصلية تضمن الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الوظيفة اللاحقة فتعتمد على الوظيفة التعليقية نسبيا لفهم النص، فيها تكمن وظيفة الهوامش المتأخرة في الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيبيوغرافية وتجنيسية للنص[89].

ونحن نتصفح راوية (طوق الحمام) نجدها خالية من الهوامش، وإن دلّ ذلك إنما يدل على أن الروائية كانت تسرد وقائع لا تحتاج إلى تفسير أو تعليق.

3- التناص:

شغلت نظرية التناص حيزا كبيرا في الدراسات النقدية، وتشير إلى أحد أهم المصطلحات التي ترتبط بتفاعل النصوص الأدبية، ويندرج التناص ضمن مصطلح المتعاليات النصية التي تجعل نصا ما يتعالق مع نص آخر بشكل ضمني أو تصريحي؛ حيث أصبح النص يجمع بين النثر والشعر والنص القرآني في آن واحد.

والمطّلع على كتب التراث القديمة يلمس أن المصطلح قد عولج من قبل مؤلفي هذه الكتب، ولكن تحت مسميات أخرى كالسرقات الأدبية، التضمين، الاقتباس..

لذا نجد أن تحديد مصطلح التناص ليس بالسهل، لتعدد التعريفات حوله، وتداخله مع مفاهيم عدة، وهذا ما أكد عليه الناقد محمد مفتاح بقوله: إن التناص مفهوم يتداخل مع مفاهيم أخرى كالأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات[90].

وعرّفه قائلا: التناص هو تعالق –الدخول في علاقة– نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة لأهمية التناص في الدراسات النقدية العربية والغربية، فإنه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما[91].

نلاحظ أن محمد مفتاح ربط التناص بحياة الإنسان وقدم لنا ذلك في شكل معادلة، حلها أن الإنسان لا يعيش بعيدا عن زمانه ومكانه ولا عن مائه وهوائه، هكذا هو التناص لا نجده إلا إذا كان داخل نصوص أخرى. أما محمد بنيس فيفضل تسميته بالتداخل النصي لتداخل نص حاضر مع نصوص غائبة والنص الغائب هو الذي يعيد النصوص الحاضرة كتابة وقراءة[92].

طرح الفكرة نفسها لمحمد مفتاح، ولكنه اقترح مصطلحا جديدا أسماه بالنص الغائب.

وذهب سعيد يقطين في تعريفه للتناص إلى استعمال مصطلح آخر وهو "التفاعل النصي" إذ يرى أن "التفاعل النصي من الضروري في الإنتاج

النصي، إذ لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص"[93]، ففي نظره النص لا ينتج إلا إذا تعالق مع بنية نصية سابقة.

ويتجلى التناص في رواية (طوق الحمام) لرجاء عالم مع عنوان كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، والاختلاف في أن رواية رجاء عالم تقدس مكة المكرمة، إنها رواية في فلسفة المفتاح المطلق، في حين كتاب (ابن حزم) تقديس للحب، وبالتالي رسالة في فلسفة الحب.

سنوضح أوجه التشابه والاختلاف بين رواية طوق الحمام وكتاب طوق الحمامة في الألفة والآلاف خلال الجدول 2 الآتي:

جدول رقم (2)

أوجه التشابه	أوجه الاختلاف	
	طوق الحمامة	طوق الحمام
– كتبتا بروح فلسفية صوفية.	العنوان مخصص في الألفة والآلاف.	عنوان شامل طوق الحمام.
– تتناول كلاهما قضايا اجتماعية فلسفية صوفية.	كتاب في فلسفة الحب.	كتاب في فلسفة المفتاح المطلق.
– تحتوي على قصص الحب.	يحكي أشعار وأخبار المحبين. يشتمل على نصائح وفوائد.	يعالج قضايا اجتماعية.
	مقسم إلى ثلاثين بابا.	مقسم إلى قسمين القسم الأول يضم خمسة وثلاثين عنوانا.
	عدد صفحاتها: 267 صفحة.	عدد صفحاتها: 566 صفحة.
	تقدس الحب	تقدس المكان (مكة المكرمة)

4– البياض:

يقرأ النص من زاويتين: زاوية المكتوب وزاوية البياض التي تعد من أهم التقنيات التي يوظفها الكتّاب في أعمالهم الأدبية وتتجلى في المساحات الخالية في الصفحات المختلفة من العمل سواء كانت في السطر أو في نهاية الفقرة أو الجملة الواحدة أو بين الكلمات خلال نقاط الحذف (...) كما يعمل على تقديم دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنهج أو في علاقة بالسياق النصي[94].

إن بعض النصوص السردية الحديثة "تعتمد الحذف وتكثر من الغياب والبياض والهدف من ذلك هو تحقيق وظائف سردية ربما يعجز القول المثبت على القيام بها على أحسن وجه"[95].

وقد تجلت تقنية البياض في رواية (طوق الحمام)، فنجد في الصفحة الأولى من القسم الأول بياضا واضحا بين الفقرات إذ كتبت فقرة صغيرة في سطرين ثم تركت مساحة بيضاء:

"الشيء الوحيد الأكيد في هذا الكتاب هو موقع الجثة: الزقاق الضيق المسمى أبو الرووس، برؤوسه المتعددة.

من يجرؤ على كتابة زقاق كأبو الرووس غيري أنا، أبو الرووس نفسه، برؤوسه المتعدّدة..."[96].

كذلك نجد: أنا (أبو الرووس) أتبرأ من كل ذلك.

أحيانا أجلس للصلاة نعم، لا تندهشوا، فكل شيء يصلي– وأحيانا أغمض عيني..."[97].

أما النقاط والتي توحي إلى بصمات الغياب والتي بدورها تؤدي إلى بلاغة الصمت، وهذا ما نجده في رواية "طوق الحمام":

"كل نظرة ألقيها لتلك الرموز على الجذع يجاوبها هذا (الأعمق من الألم)... لم يخطر لي أن أقول يوما هذا الذي أقوله لك الآن، لأنك لن تقرأ عربيتي... الآن... أدركني. لا أقول الألم، وإنما الأعمق منه، ما وراء كل ألم..."[98].

ونجد حذفا آخر مشبعا بالنقاط في موضع آخر: "عائشة روحت مع أحمد... يستدرك لابد أن تروح معه... زارنا قبل الجثة... عاتبته وشددت غضبي من هجره لعائشة... وعدني بأن يضع حدا لفرقتهما... وولدي عندما يقول يفعل..."[99].

كذلك: "أنت امرأة بكل معنى الكلمة... ولست بحاجة إلى الصعود لذاك الشيخ... بوسعك وببساطة إعطاء ظهرك لكل ذلك الماضي والمجيء معي... ليس بالضرورة معي... لكن... اخرجي من كل هذا... انطلقي لخلاص..."[100].

كما نجد حذفا آخر جاء في موضع استفهام وتعجب:

"اسمع أنا معاذ... لدي خبر مهم...

لا أفهم؟

"عزة عائشة..."

"..... ؟ !"[101].

استخدمت رجاء عالم تقنية البياض والحذف بشكل كبير في صفحاتها، كأنها استخدمتها للاستراحة ثم تعاود الحكي.

أظهرت العتبات النصية لرواية (طوق الحمام) وظائف لا تقل عن وظيفة النص، واستطاعت توجيه القارئ نحو تلقي مختلف العلائق الوظيفية المدركة بين العناصر الداخلية والخارجية المتمثلة في المتعاليات النصية والنصوص الموازية، وكذلك فتح أفق التوقع أمام القارئ، وتشكيل الملمح التنظيري والتطبيقي في صياغة المتخيل الروائي.

الخاتمة:

حاولنا خلال بحثنا إسقاط العتبات النصية على رواية "طوق الحمام"، بالتركيز على أنواعها ووظائفها كتحليل ومساءلة حول النصوص الموازية ودلالتها في الأعمال الروائية، حيث توصلنا إلى جملة من النتائج، لعل من أهمها ما يأتي:

– ساهمت السيميائيات بوصفها منهجا يدرس الأنساق الدالّة في الكشف

عن أهمية حضور العتبات النصية إلى جانب النص الرئيس، حيث إنّ العتبات ليست نصوصا معزولة ومستقلة، بل هي نصوص ملتصقة مع النص دلاليّا توضح ما بداخل المتن الروائي.

– شكلت العتبات النصية في رواية (طوق الحمام) لرجاء عالم خطابا جماليا لم تقل وظائفها عن وظيفة النص، فلها دورها الخاص في توجيه القارئ نحو تلقي مختلف العلائق الوظيفية المدركة بين العناصر الداخلية والخارجية المتمثلة في المتعاليات النصية والنصوص الموازية.

– تميزت العتبات النصية في رواية (طوق الحمام) بخصوصية قرائية تمتد من الخارج إلى الداخل، وهكذا يصبح المتن امتدادا لعتباته.

– تعدّ العتبة مفتاحاً إجرائياً أولياً للتوغل التدريجي في عوالم النص، فقد برزت علاقة العتبات النصية لرواية (طوق الحمام) بدءًا من الغلاف، والعنوان... بالمتن.

– جاءت رواية (طوق الحمام) لتطويق مكة بأجنحة الحمام في لوحة تشكيلية فنية تعبّر عن قداسة المكان.

– جاء عنوان الرواية تلخيصا وتكثيفا لمضمون الرواية؛ لأنه العتبة الأولى التي يلجأ إليها القارئ قبل قراءة الرواية حيث يمارس الفعل الإغرائي على القارئ؛ لكي يقترب من مضمون النص.

ملحق:

غلاف رواية طوق "الحمام" الأمامي

الغلاف الخلفي للراوية

الإفصاح والتصريحات:

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلفون أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها. المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 4.0 الدولي (CC BY- NC 4.0)، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

قائمة المراجع والإحالات:

* (مرتّبة بحسب تسلسل ورودها في البحث).

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مج: الأول، 576/1.

(2) ابن فارس، أحمد، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، ب.ط، 1399هـ، 25/4.

(3) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، المغرب، ب.ط، 2000م، ص16.

(4) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص111.

(5) مهاجي، فايزة، فاعلية العتبات النصية ودلالتها، قراءة في الخطاب الروائي الجزائري، (رواية الورم لمحمد ساري الجزائري نموذجا)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليباس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2014م، ص25.

(6) نعيمة، سعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الخامس، 2009م، ص225.

(7) الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص16.

(8) خالد، حسين، شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين، دمشق، حلبوني، ط1، 2008، ص45.

(9) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1429هـ، ص44.

(10) مونتالبيتي، كرستن؛ جيرار جينيت، نحو شعرية منفتحة، ترجمة: غسان السيد، وعدنان بركات، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع: دار الرحاب، ط1، 2001م، ص110، 111.

(11) الإدريسي، يوسف، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1436هـ، ص56.

(12) بو هرور، حبيب، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، الجزائر، العدد الثاني، مايو 2016م، ص228.

(13) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، (مرجع سابق)، ص24.

(14) فوكوه، ميشيل، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص23.

(15) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص29.

(16) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، (مرجع سابق)، ص23، 24.

(17) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص32.

(18) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص27.

(19) جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008م، ص80.

(20) الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص (البنية والدلالة)، (مرجع سابق)، ص16، 17

(21) الصولي، أبو بكر، أدب الكاتب، المكتبة السلفية بمصر، القاهرة، ب.ط ، 1340هـ، ص23 وما بعدها.

(22) التهانوي، محمد بن علي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: د علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م، 14/1، 15.

(23) الجاحظ، أبي عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ب.ن، ب.م، ط2، ب.ت، ص98.

(24) الجاحظ، أبي عمرو بن بحر، الحيوان، (مرجع سابق)، ص88.

(25) القالي، أبو علي، الأمالي، دار الكتب المصرية، مصر، ط2 ، 1926م، ص209.

(26) ابن حمدون، محمد بن الحسن، التذكرة الحمدونية ، دار صادر، بيروت، ط1 ، 1417هـ، 93/6.

(27) النيسابوري، الميداني، أبو الفضل أحمد، مجمع الأمثال، دار المعرفة ، بيروت، د.ت، 204/1 .

(28) ابن الأثير، ضياء الدين بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر، مصر، د.ت، 115/2.

(29) الكلاعي، أبو القاسم محمد عبد الغفور، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966م، ص52.

(30) الصولي، أبو بكر، أدب الكاتب، (مرجع سابق)، ص143.

(31) الصولي، أبو بكر، أدب الكاتب، (مرجع سابق)، ص143.

(32) الكلاعي، أبو القاسم محمد عبد الغفور، إحكام صنعة الكلام، (مرجع سابق)، ص52، 53.

(33) الإدريسي، يوسف، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي، (مرجع سابق)، ص43، 44.

(34) الإدريسي، يوسف، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي، (مرجع سابق)، ص47.

(35) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، (مرجع سابق)، ص37، 38.

(36) ابن خلكان، أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ب.ط، 1900م، 400/6.

(37) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، (مرجع سابق)، ص31.

(38) الكاتب، علي بن خلف، مواد البيان، تحقيق: حاتم الضامن، دار البشائر، دمشق، ط1، 1424هـ، ص335.

(39) الكاتب، علي بن خلف، مواد البيان، (مرجع سابق)، ص336.

(40) الكاتب، علي بن خلف، مواد البيان، (مرجع سابق)، ص339.

(41) وهبة، مجدي؛ والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص56.

(42) الكلاعي، أبو القاسم محمد عبد الغفور، إحكام صنعة الكلام، (مرجع سابق)، ص160، 161.

(43) الكلاعي، أبو القاسم محمد عبد الغفور، إحكام صنعة الكلام، (مرجع سابق)، ص162، 164.

(44) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، (مرجع سابق)، ص31.

(45) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، (مرجع سابق)، ص40.

(46) لحمداني، حميد ، بنية النص السردي (من منظور النقد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، آب 1991م، ص60.

(47) السيف، محمد، المظاهر الأساسية للحركة السردية في النص الروائي، المجلة العربية، الإمارات، دبي، العدد 484، 2014م، ص24.

(48) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.م، د.ط، د.ت، ص137.

(49) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص137.

(50) المالح، رشا، مجلة البيان، دار الإعلام العربية، المملكة العربية السعودية، العدد 518، 2013م، ص6.

(51) ثاني، قدور عبد الله، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص23.

(52) مرهون، ابتسام، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص66 .

(53) نافع، عبد الفتاح، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، العدد 2، 4/ 6/ 1999م، ص125.

(54) لحمداني، حميد ، بنية النص السردي (من منظور النقد العربي)، (مرجع سابق)، ص60.

(55) ويس، صالح، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص124.

(56) قطوس، بسام موسى، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص33.

(57) قطوس، بسام موسى، سيمياء العنوان، (مرجع سابق)، ص36.

(58) كاصد، سلمان، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التركلي نموذجاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2002م، ص15.

(59) قطوس، بسام موسى، سيمياء العنوان، (مرجع سابق)، ص46.
(60) مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق) ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1995م، ص277.
(61) أشهبون، عبد المالك، قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، مجلة عمان، العدد 98، أمانة، عمان الأردن، 2007م، ص10.
(62) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (طوق)، (مرجع سابق)، المجلد العاشر، 236.
(63) النيسابوري، أبي الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم المسمى بالجامع الصحيح، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت، ب.ط، 1424هـ، ص607.
(64) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (طوق)، (مرجع سابق)، ص231.
(63) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (حمم)، (مرجع سابق)، ص158.
(66) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (حمم)، (مرجع سابق)، ص159.
(67) عالم، رجاء، طوق الحمام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2011م، ص214.
(68) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص235.
(69) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص135.
(70) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص150.
(71) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص488.
(72) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص503.
(73) فيلالي، حسين، السمة والنص السردي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008م، ص76.
(74) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص63.
(75) بنعبدالعالي، عبد السلام، التراث والهوية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص82، 83.
(76) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص64، 65.
(77) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص89.
(78) الغزالي، عبد القادر، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص39.
(79) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص140.
(80) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص143.
(81) أشهبون، عبد المالك ، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص39، 40.
(82) العايب، يوسف، الإهداء كمصاحب نصي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح قراءة في الأبعاد الدلالية والوظيفية، جسور المعرفة، جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي (الجزائر)، مج: الخامس، العدد الثاني، 2019م، ص186.
(83) حمدي، بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية "أنثى المدن" لحسين رحيم، دراسات موصلية، العدد 42 ذو الحجة 1434هـ، تشرين الأول 2013م، ص118.
(84) الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص (البنية والدلالة)، (مرجع سابق)، ص26، 27.
(85) أشهبون، عبد المالك ، عتبات الكتابة في الرواية العربية، (مرجع سابق)، ص201.
(86) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص93.
(87) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص5.
(88) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص127.
(89) بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص131.
(90) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992م، ص119.
(91) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، (مرجع سابق)، ص121.
(92) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م، ص182.
(93) لوشق، نور الهدى، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مج124، 1424هـ، ص1026.
(94) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص239.
(95) حمدي، محي الدين، مدخل إلى الصمت في النص السردي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي 2011م، ص10.
(96) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص7.
(97) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص8.
(98) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص48.
(99) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص135.
(100) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص511.
(101) عالم، رجاء، طوق الحمام، (مرجع سابق)، ص542.

List of sources and references

(1) Abn mnzwr, mhmd bn mkrm, lsan al'erb, dar sadr, byrwt, t3, 1414h, mj: alawl, 1/576.
(2) Abn fars, ahmd, mqayys allghh, thqyq: 'ebd alslam harwn, dar alfkr, dmshq, b.t, 1399h, 4/25.
(3) Blal, 'ebd alrzaq, mdkhl ela 'etbat alns, afryqya alshrq, almghrb, b.t, 2000m, s16.
(4) Yqtyn, s'eyd, anftah alns alrwa'ey, alns walsyaq, almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', t2, 2001m, s111.
(5) Mhajy, fayzh, fa'elyh al'etbat alnsyh wdlaltha, qra'h fy alkhtab alrwa'ey aljza'ery, (rwayh alwrm lmhmd sary aljza'ery nmwdja), rsalh dktwrah, klyh aladab wallghat

1966m, s52.

(30) Alswly, abw bkr, adb alkatb, (mrj'e sabq), s143.

(31) Alswly, abw bkr, adb alkatb, (mrj'e sabq), s143.

(32) Alkla'ey, abw alqasm mhmd 'ebd alghfwr, ehkam sn'eh alklam, (mrj'e sabq), s52, 53 .

(33) Aledrysy, ywsf, 'etbat alns fy altrath al'erby walkhtab alnqdy, (mrj'e sabq), s43, 44.

(34) Aledrysy, ywsf, 'etbat alns fy altrath al'erby walkhtab alnqdy, (mrj'e sabq), s47.

(35) Blal, 'ebd alrzaq, mdkhl ela 'etbat alns, (mrj'e sabq), s37, 38.

(36) Abn khlkan, ahmd bn mhmd, wfyat ala'eyan wanba' abna' alzman, thqyq: ehsan 'ebas, dar sadr, byrwt, b.t, 1900m, 6/400.

(37) Blal, 'ebd alrzaq, mdkhl ela 'etbat alns, (mrj'e sabq), s31.

(38) Alkatb, 'ely bn khlf, mwad albyan, thqyq: hatm aldamn, dar albsha'er, dmshq, t1, 1424h, s335.

(39) Alkatb, 'ely bn khlf, mwad albyan, (mrj'e sabq), s336.

(40) Alkatb, 'ely bn khlf, mwad albyan, (mrj'e sabq), s339.

(41) Whbh, mjdy ؛walmhnds, kaml, m'ejm almstlhat al'erbyh fy allghh waladb, mktbh lbnan, byrwt, t2, 1984m, s56.

(42) Alkla'ey, abw alqasm mhmd 'ebd alghfwr, ehkam sn'eh alklam, (mrj'e sabq), s160, 161.

(43) Alkla'ey, abw alqasm mhmd 'ebd alghfwr, ehkam sn'eh alklam, (mrj'e sabq), s162, 164.

(44) Blal, 'ebd alrzaq, mdkhl ela 'etbat alns, (mrj'e sabq), s31.

(45) Blal, 'ebd alrzaq, mdkhl ela 'etbat alns, (mrj'e sabq), s40.

(46) Lhmdany, hmyd , bnyh alns alsrdy (mn mnzwr alnqd al'erby), almrkz althqafy al'erby, byrwt, t1, ab 1991m, s60.

(47) Alsyf, mhmd, almzahr alasasyh llhrkh alsrdyh fy alns alrwa'ey, almjlh al'erbyh, alemarat, dby, al'edd 484, 2014m, s24.

(48) Alsfrany, mhmd, altshkyl albsry fy alsh'er al'erby alhdyth, alm'essh al'erbyh lldrasat walnshr, d.m, d.t, d.t, s137.

(49) Alsfrany, mhmd, altshkyl albsry fy alsh'er al'erby alhdyth, (mrj'e sabq), s137.

(50) Almalh, rsha, mjlh albyan, dar ale'elam al'erbyh, almmlkh al'erbyh als'ewdyh, al'edd 518, 2013m, s6.

(51) Thany, qdwr 'ebd allh, smya'eyh alswrh: mghamrh smya'eyh fy ashhr alersalyat albsryh fy al'ealm, m'essh alwraq llnshr waltwzy'e, 'eman, alardn, t1, 2007m, s23.

(52) Mrhwn, abtsam, jmalyh altshkyl allwny fy alqran alkrym, 'ealm alktb alhdyth, arbd, alardn, t1, 2010m, s66 .

(53) Naf'e, 'ebd alftah, jmalyat allwn fy sh'er abn alm'etz, mjlh altwasl, al'edd 2, 4/ 6/ 1999m, s125.

(54) Lhmdany, hmyd , bnyh alns alsrdy (mn mnzwr alnqd al'erby), (mrj'e sabq), s60.

(55) Wys, salh, alswrh allwnyh fy alsh'er alandlsy, dar mjdlawy, 'eman, alardn, t1, 2014m, s124.

(56) Qtws, bsam mwsa, symya' al'enwan, wzarh althqafh, 'eman, alardn, t1, 2001m, s33.

(57) Qtws, bsam mwsa, symya' al'enwan, (mrj'e sabq), s36.

walfnwn, jam'eh jylaly lybas, sydy bl'ebas, aljza'er, 2014m, s25.

(6) N'eymh, s'edyh, astratyjyh alns almsahb fy alrwayh aljza'eryh, alwly altahr y'ewd ela mqamh alzky lltahr wtar, mjlh almkhbr, jam'eh mhmd khydr bskrh, al'edd alkhams, 2009m, s225.

(7) Alhjmry, 'ebd alftah, 'etbat alns (albnyh waldlalh), mnshwrat alrabth, aldar albyda', t1, 1996, s16.

(8) Khald, hsyn, sh'ewn al'elamat (mn altshfyr ela altawyl), dar altkwyn, dmshq, hlbwny, t1, 2008, s45.

(9) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), aldar al'erbyh ll'elwm nashrwn, aljza'er, t1, 1429h, s44.

(10) Mwntalbyty, krstn ؛jyrar jynyt, nhw sh'eryh mnfthh, trjmh: ghsan alsyd, w'ednan brkat, aljm'eyh alt'eawnyh lltba'eh, twzy'e: dar alrhab, t1, 2001m, s110, 111.

(11) Aledrysy, ywsf, 'etbat alns fy altrath al'erby walkhtab alnqdy, aldar al'erbyh ll'elwm nashrwn, byrwt, t1, 1436h, s56.

(12) Bw hrwr, hbyb, al'etbat wkhtab almtkhyl fy alrwayh al'erbyh alm'easrh, mjlh al'elwm aleslamyh walhdarh, aljza'er, al'edd althany, mayw 2016m, s228.

(13) Blal, 'ebd alrzaq, mdkhl ela 'etbat alns, (mrj'e sabq), s24.

(14) Fwkwh, myshyl, hfryat alm'erfh, trjmh: salm yfwt, almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', almghrb, byrwt, lbnan, t2, 1987m, s23.

(15) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s29.

(16) Blal, 'ebd alrzaq, mdkhl ela 'etbat alns, (mrj'e sabq), s23, 24.

(17) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s32.

(18) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s27.

(19) Jynyt, jyrar, mdkhl ljam'e alns, trjmh: 'ebd alrhmn aywb, dar twbqal llnshr, almghrb, t2, 2008m, s80.

(20) Alhjmry, 'ebd alftah, 'etbat alns (albnyh waldlalh), (mrj'e sabq), s16, 17

(21) Alswly, abw bkr, adb alkatb, almktbh alslfyh bmsr, alqahrh, b.t , 1340h, s23 wma b'edha.

(22) Althanwy, mhmd bn 'ely, mwsw'eh kshaf astlahat alfnwn wal'elwm, thqyq: d 'ely dhrwj, mktbh lbnan nashrwn, byrwt, t1, 1996m, 1/14, 15.

(23) Aljahz, aby 'emrw bn bhr, alhywan, thqyq: 'ebd alslam harwn, b.n, b.m, t2, b.t, s98.

(24) Aljahz, aby 'emrw bn bhr, alhywan, (mrj'e sabq), s88.

(25) Alqaly, abw 'ely, alamaly, dar alktb almsryh, msr, t2 , 1926m, s209 .

(26) Abn hmdwn, mhmd bn alhsn, altdkrh alhmdwnyh , dar sadr, byrwt, t1 , 1417h, 6/93.

(27) Alnysabwry, almydany, abw alfdl ahmd, mjm'e alamthal, dar alm'erfh , byrwt, d.t, 1/204 .

(28) Abn alathyr, dya' aldyn bn mhmd, almthl alsa'er fy adb alkatb walsha'er, thqyq: ahmd alhwfy, dar nhdh msr, msr, d.t, 2/115.

(29) Alkla'ey, abw alqasm mhmd 'ebd alghfwr, ehkam sn'eh alklam, thqyq: mhmd rdwan aldayh, dar althqafh, byrwt,

(58) Kasd, slman, 'ealm alns, drash bnywyh fy alasalyb alsrdyh, f'ead altrkly nmwdjaan, dar alkndy llnshr waltwzy'e, 'eman, d.t, 2002m, s15.

(59) Qtws, bsam mwsa, symya' al'enwan, (mrj'e sabq), s46.

(60) Mrtad, 'ebd almlk, thlyl alkhtab alsrdy, m'ealjh tfkykyh symya'eyh mrkbh lrwayh (zqaq almdq) dywan almtbw'eat aljza'eryh, bn 'eknwn, aljza'er, t1, 1995m, s277.

(61) Ashhbwn, 'ebd almalk, qsh akhtyar al'enwan fy alrwayh al'erbyh, mjlh 'eman, al'edd 98, amanh, 'eman alardn, 2007m, s10.

(62) Abn mnzwr, mhmd bn mkrm, lsan al'erb, madh (twq), (mrj'e sabq), almjld al'eashr, 236.

(63) Alnysabwry, aby alhsyn mslm bn alhjaj, shyh mslm almsma baljam'e alshyh, almktbh al'esryh , syda byrwt, b.t, 1424h, s607.

(64) Abn mnzwr, mhmd bn mkrm, lsan al'erb, madh (twq), (mrj'e sabq), s231.

(65) Abn mnzwr, mhmd bn mkrm, lsan al'erb, madh (hmm), (mrj'e sabq), s158.

(66) Abn mnzwr, mhmd bn mkrm, lsan al'erb, madh (hmm), (mrj'e sabq), s159.

(67) 'Ealm, rja', twq alhmam, almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', almghrb, t3, 2011m, s214.

(68) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s235.

(69) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s135.

(70) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s150.

(71) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s488.

(72) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s503.

(73) Fylaly, hsyn, alsmh walns alsrdy, mwfm llnshr waltwzy'e, aljza'er, t2, 2008m, s76.

(74) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s63.

(75) Bn'ebdal'ealy, 'ebd alslam, altrath walhwyh, dar twbqal llnshr, aldar albyda', t1, 1987m, s82, 83.

(76) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s64, 65.

(77) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s89.

(78) Alghzaly, 'ebd alqadr, alswrh alsh'eryh was'elh aldat, qra'h fy sh'er hsn njmy, dar althqafh llnshr waltwzy'e, aldar albyda', t1, 2004m, s39.

(79) Alsfrany, mhmd, altshkyl albsry fy alsh'er al'erby alhdyth, (mrj'e sabq), s140.

(80) Alsfrany, mhmd, altshkyl albsry fy alsh'er al'erby alhdyth, (mrj'e sabq), s143.

(81) Ashhbwn, 'ebd almalk , 'etbat alktabh fy alrwayh al'erbyh, dar alhwar lltba'eh walnshr waltwzy'e, swrya, t1, 2009m, s39, 40.

(82) Al'eayb, ywsf, alehda' kmsahb nsy fy rwayh "wtn mn zjaj" lyasmynh salh qra'h fy alab'ead aldlalyh walwzyfyh, jswr alm'erfh, jam'eh alshhyd hmh lkhdr - alwady (aljza'er), mj: alkhams, al'edd althany, 2019m, s186.

(83) Hmdy, ban slah aldyn mhmd, sh'eryh al'etbat fy rwayh "antha almdn" lhsyn rhym, drasat mwslyh, al'edd 42 dw alhjh 1434h, tshryn alawl 2013m, s118.

(84) Alhjmry, 'ebd alftah, 'etbat alns (albnyh waldlalh), (mrj'e sabq), s26, 27.

(85) Ashhbwn, 'ebd almalk , 'etbat alktabh fy alrwayh al'erbyh, (mrj'e sabq), s201.

(86) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s93.

(87) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s5.

(88) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s127.

(89) Bl'eabd, 'ebd alhq, 'etbat, (jyrar jynyt mn alns ela almnas), (mrj'e sabq), s131.

(90) Mftah, mhmd, thlyl alkhtab alsh'ery, astratyjyh altnas, almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', byrwt, t3, 1992m, s119.

(91) Mftah, mhmd, thlyl alkhtab alsh'ery, astratyjyh altnas, (mrj'e sabq), s121.

(92) Bnys, mhmd, alsh'er al'erby alhdyth bnyath wabdalath (alsh'er alm'easr), dar twbqal llnshr waltwzy'e, aldar albyda', almghrb, t3, 2001m, s182.

(93) Lwshq, nwr alhda, altnas byn altrath walm'easrh, mjlh jam'eh am alqra l'elwm alshry'eh wallghh al'erbyh wadabha, mj124, 1424h, s1026.

(94) Almakry, mhmd, alshkl walkhtab, mdkhl lthlyl zahraty, almrkz althqafy al'erby, byrwt, aldar albyda', t1, 1991m, s239.

(95) Hmdy, mhy aldyn, mdkhl ela alsmt fy alns alsrdy, jam'eh mhmd khydr, bskrh, janfy 2011m, s10.

(96) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s7.

(97) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s8.

(98) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s48.

(99) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s135 .

(100) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s511.

(101) 'Ealm, rja', twq alhmam, (mrj'e sabq), s542.