TEACHER'S FORUM FORUM DE L'ENSEIGNANT منتدى الأستاذ
المجلد: 15 العدد: 02 السنة: جوان 2019 الصفحات 80- 94

مكوّنات الغلاف ومدى قابليّة القراءة والتّأويل

(بين العتبة والعتمة)

Components of the Cover and the Extent of Readability and Interpretation

(Between Threshold and Opacity)

فريد حليمي[1] . المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبّار – قسنطينة (الجزائر).
الإيميل المهني للباحث (faridmoatez@hotmail.com)

تاريخ الإرسال: 2017/12/02 تاريخ التعديل : 2019/04/20 تاريخ القبول:2019/04/30

ملخص

ترمي هذه الدراسة لمقاربة العتبات النصية التي تساهم في صناعة غلاف الرواية الجزائرية والتي تتراوح بين الإبداع النصي المقصود في شعرية النص وبين الاستعمال الطباعي الترويجي ذي البعد التداولي في التعريف بالرواية وصاحبها ، ومن ذلك العنوان واسم المؤلف و المؤشر الجنسي وكلمة التصلية ، وباقي بيانات النشر التي تعتبر من المناطق الاستراتيجية في التعريف بالرواية وذلك بالاعتماد على مجموعة من الروايات الجزائرية .

الكلمات المفتاحية :العتبات النصية؛ غلاف الرواية ؛ الابداع النصي؛ الاستعمال الطباعي الترويجي؛ الرواية الجزائرية

Abstract:

This study aims at approaching the textual thresholds which contribute to the production of the Algerian novel cover, and which ranges between the intended textual creativity in the poetry of the text and the promotional printing use. This latter has a deliberative dimension in the introduction of the novel and its owner, amongst which we have the name of the author, the sexual indicator, the foreword, and the rest of the publishing data that are considered as areas of strategy in the introduction of the novel depending on a set of Algerian novels.

Keywords: Text thresholds, novel cover, textual creativity, promotional printing use, Algerian novel.

المؤلف المرسل: فريد حليمي، **الإيميل:** faridmoatez@hotmail.com

تمهيد:

يحدّد "جيرار جينيت" G.Génnete صفحة الغلاف في أربع صفحات تشتمل الأولى على مجموعة من والمعلومات كاسم المؤلف أو المؤلفين، سواء أكان حقيقيا أو مستعارا، وعنوان العمل، والمؤشر الجنسي، واسم أو أسماء المترجمين أو المقدمين، وكتابة عنوان دار النشر ورقم الطبعة، وقد يرد ثمن الكتاب، أما الصفحة الثانية أو الثالثة، وهما صفحتان داخليتان لا تشتملان على معلومات كثيرة ما عدا لمجلات والكتب الدورية، أمّا في الصفحة الرابعة من الغلاف والتي تعتبر من المناطق الاستراتيجية في التعريف بالكتاب فقد يعاد التذكير بكل البيانات التي وردت في الصفحة الأولى من الغلاف،[1] وقد تشتمل على معلومات أخرى نحو التعريف بالمؤلف، وذكر أهم أعماله أو اقتباس نص المتن الروائي ،كما يشتمل على ما يسمى بـ"كلمة التصلية" " La Prier D'insèrer" أو التقديم الصغير وله ثلاثة أشكال؛ تقديم يكتبه المؤلف، وتقديم يكتبه الناشر وتقديم يكتبه آخر له منزلة أدبية راقية، كأن يكون روائيا مشهورا، ممّا يضفي على العمل الروائي صبغة إشهارية، أو يكون ناقدا متخصصا.

وقد اشتملت الرواية الجزائرية على هذه الأنماط جميعها، فمن الروايات التي صدرت صفحة الغلاف الرابعة بنص مقتبس من مقدمة الرواية، رواية "أصابع لوليتا"[2] لواسيني الأعرج، وهي مقدمة نسبها الروائي لأحد أبطال روايته والمسمى بـ"يونس مارينا" وهي خطاب يوجّهه البطل بكل شعرية ورومنسية إلى "لوليتا" يقر من خلاله بالوله، والحب الذين يكنهما لها، فهي ملهمته للكتابة.

أما رواية "دم الغزال"[3] لمرزاق بقطاش "فقد اشتملت صفحة الغلاف الرابعة على عناوين فصول الرواية، حيث اختير لكل عنوان نص مقتبس من المتن الروائي الذي ينتمي إلى ذلك الفصل بطريقة فنية، حيث يتعالق عنوان الفصل مع المتن الذي اختير له فنجد لكل عنوان صدى داخل ذلك النص.

العنوان الأول "**وما قتلوه وما صلبوه**"، والنص الذي يدل عليه مقتبس من الصفحة "19" في الرواية، وهو جزء ينتمي إلى الفصل الأول، حيث يقول فيه «... ولْم لم يتركوه يموت من تلقاء نفسه... إنه شيخ طاعن في السن...».[4]

وهي جملة محكية عن إحدى النساء اللواتي حضرن جنازة الرئيس المقتول وموضوعها الموت، إنه الموت الذي باغت الرئيس "جمال بوضياف"، وهو الرجل المسن، الذي أفنى عمره خدمة للوطن، وخدمة للثورة الجزائرية، وهذا موضوع الفصل الأول.

العنوان الثاني "**منطقة الأنبياء**"، والنص الذي يدل عليه مقتبس من الصفحة "96"، وهو مأخوذ من الفصل الثاني، حيث يقول فيه «حقا، منطقة الأنبياء في دماغي مريضة، ولكن ينبغي الاعتراف مع ذلك بأنها تدفعني إلى وضع تطورات لا تبعد كثيرا عن حدود المنطق...».[5]

والمتأمل في هذا النص يجد لعنوان الفصل صدى داخله «منطقة الأنبياء في دماغي مريضة»، وهي جملة تكررت في هذ الفصل أكثر من مرة، وقد كانت توحي دائما بالمرض، والتذبذب ومن العبارات:

- «إن تلك المنطقة تدعى منطقة الأنبياء على سبيل المجاز».[6]
- «ويشرح لهم أن منطقة الأنبياء ميزتها الكلام واللغة».[7]
- «مشكلتي أنا موجودة في منطقة الأنبياء».[8]
- ‹‹منطقة الأنبياء مذبذبة حقا في دماغي››.[9]

وعليه فالدال في هذه الجمل الموزعة عبر صفحات الفصل الثاني، توحي بأن منطقة الأنبياء وهي تعبير مجازي – حسبه – هي منطقة يفترض أن تتسم بالصفاء والنقاء، والاتزان لكن ظروف البلاد وتذبذبات الراهن السياسي والاجتماعي شوهها، وأصابها بالسقم.

- العنوان الثالث: "مرزاق بقطاش" والنص الذي يدل عليه مقتبس من الصفحة "152"، وهو نص مأخوذ من الفصل الثالث، حيث يقول فيه «... وبكى بعضي على بعضي معي، ها أنت ذا تغادر أندلسا لتدخل أرضا أندلسية أخرى (السبوع) (العودة إلى الحياة)، (الخروج من القبر) وعشرات الأوصاف والنعوت الأخرى، ولكن هل تفيدك في شيء؟، تجربتك فريدة في هذه الدنيا أنت محظوظ يا مرزاق بقطاش...».[10]

يمكن اعتبار هذا النص نواة دلالية، يجسّد الروائي من خلاله نتيجة، وصل إليها من جراء ما حدث له، حيث أصيب بخيبة الأمل لأن هذا المجتمع المسلم خان وصية النبي – صلى الله عليه وسلم–، و راح يقتل بعضه بعضا، "فمرزاق بقطاش" الروائي والكاتب يمتلك سلاحا واحدا هو فكره وعقله، فاتهم بهما، وكاد يقتل بذنبهما.

وعليه فإن هذه الصفحة غنية دلاليا، فيها شعرية طافحة، لسنا ندري أهي من اختيار المؤلف، أم من اختيار الناشر؟ لذلك لا يمكن قراءتها نصوصا موازية أو عتبات نصية إلا في حدود النقد الغير مصرح، بمنطوق حكمه ولا نربطها بشعرية النص والقول نفسه ينسحب على الاقتباس النصي الذي تصدّر الغلاف الرابع لرواية "أصابع لوليتا"، وغيرها من الروايات.

ولعل أبرز مميزات الصفحة الرابعة للغلاف، هو ظهور التقديم الصغير أو كلمة التصلية "La Priére D'insérer" وهي كما عرفها "جيرار جينيت" «مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل الكتاب... قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة قصد تلخيص الكتاب، والتعريف به»،[11] وهي في الثقافة العربية تقليد ارتبط بظهور الطباعة والنشر حيث كان في بدايته موجها من المؤلف إلى أصحاب الصحف، والجرائد ويكون نصه طلبا توقيريا يحمل الاحترام، والتقدير من المؤلف إلى صاحب الجريدة، ليتكفل بتخصيص عمود له داخل هذه الجريدة، وهذا من باب التعريف والتشهير،[12] وتدور موضوعات التقديم الصغير في الأعمال الإبداعية حول النص، وجنسه، وأحكام نقدية حول التجربة الروائية للمؤلف يصدرها مفكرون ونقاد، و أدباء.

ومن الروايات الجزائرية التي تميزت صفحات غلافها الرابعة بالتنوع رواية "الأسود يليق بك"[13] لأحلام مستغانمي، فناهيك عن المعلومات المتعلقة بالناشر، ودار النشر والإيداع القانوني وكتابة العنوان، تكوّنت هذه الصفحة من ثلاثة أجزاء:

تمثّل الجزء الأول في تقديم موقّع من طرف الروائية "أحلام مستغانمي" لتُختم هذه الصفحة بنبذة عن تجربتها الروائية بذكر أهم إصداراتها، ومنزلتها على الساحة الأدبية، وذلك بشهادة مجلة "فوربس الأمريكية"، ومثلما عودتنا هذه الروائية بتلك اللغة الشعرية التي تخضب بها لغة السرد، كتبت ذلك التقديم الصغير وهو مجموعة من النصائح والإرشادات لكل محب، وعاشق، حيث تربط بين الحب، وحكاياته، والموسيقى لداعي اللذة، والطرب فمشكلات وآهات الحب عذابات جميلة.

أما مضمون شهادة "أحمد بن بلة" تمثّل في قوله «إن أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي»، وليس في هذا الحكم إلا استثمار في شخصية هذا الرجل السياسية والعالمية، فهو حكم يزيد من جودة المنتوج وقيمته.

وبالطريقة نفسها نجد رواية "حمائم الشفق"[14] لـ "جيلالي خلاص" لكن الاختلاف جوهري بين الروايتين، حيث إنّ محتوى الصفحة الرابعة في هذه الرواية أكثر دنوا من الرواية الموجودة بين دفتي هذا الغلاف، لأنّه تضمّن ملخصا حول مضمون هذه الرواية وحقيقتها الواقعية، من خلال تقديم غير موقّع، يليه شهادتان من رجلين متخصصين، كان الأول روائيا محنكا، والثاني ناقدا أكاديميا وهما على الترتيب "عبد الحميد بن هدوقة" الذي قال «لقد أبدع جيلالي خلاص في هذه الرواية حتى جعلها إحدى الروائع التي قلما يجود بها تاريخ الأدب»،[15] و"ميشال عاصي" الذي قال أيضا «لا يسع قارئ "حمائم الشفق" إلا أن يصنفها ضمن الروايات العربية الكبيرة»،[16] وفي الحكمين إقرار بقيمة هذه الرواية، ومكانتها عبر التاريخ، وببعدها الجمالي الذي يتجاوز الحدود الإقليمية لموطن المؤلف ولعل مثل هذا الحكم تزداد قوته لما يكون هذا الناقد غير جزائري الجنسية.

وتتطور تلك الشهادات في صفحة الغلاف الرابع إلى تقديمات يكتبها آخرون من روائيين وأدباء إلى ناشرين، إلى مؤلفين في حد ذاتهم، لكن الإشكال دائما هو حين يكون هذا التقديم غير موقّع، حيث لا يمكن نسبته، وبالتالي لا يمكن اعتباره عتبة نصية لأن هذا مرتبط بمعرفة كاتبه، وصاحب اختياره، كما يجب أن يشتمل «على بعض مفاتيح القراءة التي تمكّن المتلقي من التعرف على موضوع النص ودلالاته العامة، والأولية»،[17] ومن التقديمات الصغيرة التي تمثل شهادة كبيرة؛ التقديم الذي وضع على صفحة الأعمال الغير كاملة[18] لـ"محمد مفلاح" الذي خطّه الروائي الراحل "الطاهر وطار" وهي شهادة يسرد فيها "الطاهر وطار" قصته مع الروائي "محمد مفلاح" منذ كان هذا الأخير شابا طموحا يرصد الحدث الثقافي، ويتتبع مسيرة المبدعين من أمثال "وطار"، ولعل خير تعبير يمكن الاستشهاد به في هذا التقديم خاتمته، حيث يقول «إنني أحد الشهود الذين شهدوا ميلاد كاتب اسمه محمد مفلاح فهنيئا له صدور أعماله».[19]

ومن الروايات التي تضمّنت تقديماتها الصغيرة أحكاما نقدية حول الرواية المتن؛ "رواية الغيث"[20] لـ"لمحمد ساري"، فبعد تقديم ملخص حول مضمون الرواية نقرأ – ولسنا ندري القائل – «الرواية زخم من مواقف حياتية متداخلة غاصة بالتناقضات ويزيدها الأسلوب السردي والصور البلاغية متعة، ويغري على القراءة، نص "الغيث" تناص مع نصوص أخرى تراثية منها وحديثة».[21]

يمثل هذا النص لغة واصفة تفصل القول في حقيقة هذا النص، كما تبلغ تشكلاته البنيوية والأسلوبية، وترقب علاقاته، وتداخلاته من منظور سيميائي، وتداولي.

وهناك نمط آخر يختاره الروائيون في التقديمات الصغيرة لما يكون موقّعا باسمهم حيث يتجنبون الحديث عن مضمون الرواية ليذهبوا إلى الحديث عن عنوانها الرئيسي وعناوينها الفرعية وهذا ما ذهب إليه "عز الدين جلاوجي" في روايته "الرماد الذي غسل الماء"،[22] حيث يخاطب القارئ، ويعطيه الحرية المطلقة في وضع عنوان يراه مناسبا لروايته لأن هذا العنوان يمثل اختياره هو، و للقارئ كامل الحرية في التبديل، والتغيير، حيث يقول «ولك الحق في أن تضع لها العنوان الذي تراه مناسبا... أو لا تضع لها عنوانا».[23]

يوحي هذا التقديم بإيمان المؤلف بالتفاعل الموجود بين المرسل والمرسل إليه في عملية الإبداع، لأن النصوص إنتاج مشترك من منظور النقد المعاصر.

يعتبر القاسم المشترك بين هذه التقديمات جميعها هو موقعها حيث ترد في هذه الصفحة من الغلاف، لكن رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"[24] لـ"الحبيب السائح" اختارت موقعا آخر لكلمة الناشر والتي تعتبر من التقديمات الصغيرة حيث جعل لها عمودا مطوية ورقته التابعة لصفحة الغلاف الأولى، وهذه تقنية جنحت إليها "دار الحكمة" وقد تضمنت كلمة الناشر تزكية، وإشادة بأعمال الروائي، وبجهود دار النشر في نقل الإبداع، والمعرفة، أي إن الناشر مزج بين المؤلف ودار النشر لعمل دعائي وإشهاري.

وعليه فإن التعامل مع التقديم الصغير كعتبة نصية عمل تحفّه المخاطر؛ لأنّ هذه العتبة منتشرة بين المؤلف والناشر، كما أن التعتيم على صاحب التقديم يكبح أفق الشعرية لتبقى هذه مجرد عتبات غايتها الإشهار والتعريف، وميدانها التجارة ومجالها الشكلي الصامت.

يمكن الخلاص إلى مجموعة من الخصائص، والمميزات حول صفحة الغلاف الرابعة في الرواية الجزائرية ومن أهمها:

- تشتمل هذه الصفحة على مجموعة من البيانات الخاصة بالناشر.
- تتضمن نبذة عن حياة المؤلف، سواء العلمية، أو الشخصية، مع ذكر لأهم إصداراته.
- توضع التقديمات الصغيرة موقّعة من طرف المؤلف، أو الناشر، أو من طرف أديب أو ناقد.
- قد يرد التقديم الصغير مجهولا صاحبه، وإن كان مقتبسا من المتن الروائي، فإننا نجهل صاحب الاختيار، أ هو الروائي؟ أم الناشر؟

– ترد في هذه الصفحة شهادات تزكية، وتبجيل في شكل أقوال مختصرة لمشهورين سواء أكانوا رجال سياسة، أو أدباء أو نقادا.

– يكون مضمون التقديم الصغير في الغالب إخبارا عن مضمون الرواية في بعدها الواقعي متبوعا بأحكام نقدية حول الرواية كما يشار من خلاله الى العنوان الرئيس.

ومن آليات الاشتغال على الغلاف استثمار مجال التشكيل البصري، من خلال الصورة وما تحمله من فتنة وقوة دلالة «فالصورة تغرق المتلقي في بهجتها، وفتنتها، وتتسع فالصورة هي العالم والعالم هو الصورة»،[25] ولكن وللأسف لم تكن لهذه الصفحة تلك الممارسة الواعية في مقاربة النص، أو مجادلته فكان في النقد التقليدي مجرد «صورة مصممة بشكل بسيط تهيئ للعين مضمونا مباشرا يساعد على الفهم القبلي لفحوى ومضامين النص»[26] لكن مع تطور هذا الاتجاه التشكيلي وهيمنة الصورة على المحيط البشري صار للغة الصورة الأثر البالغ في المتلقي مقارنة بالمفردة اللغوية حيث يكمن الفرق بينهما في طبيعة ومدلول كل واحدة فالمفردة اللغوية اعتباطية العلاقة مع الواقع الذي تسميه، بينما المفردة التشكيلية فهي تتشكّل أساسا محاكاة للواقع أو معارضته أو السخرية منه، فهي تنطلق منه، وتعود إليه[27] فقوة الصورة تنبثق «من السرعة الفائقة التي تسيطر بها على العالم وتشكّل إدراك المتلقين للظاهرة التي تشير إليها على عكس الكتابة فهي تأتي، وموضوعها يتقدمها كما يريد منتجها، وليس متلقيها، فلا تترك الفرصة له ليختار»،[28] ومن هنا تبرز قيمة التشكيل البصري لأنه «يحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره شكلا وباعتبار أن عملية الإدراك، أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى الشكل العام لا إلى الجزئيات كما كشفته النظرية الجشتالتية»،[29] لذلك يجب استثمار هذه الآليات القرائية في صفحة الغلاف، وجعلها خطابا «لا يشكّل عتبة أولى للقراءة فحسب بل ويفرض سلطته كاملة على القارئ ويمنح النص هوية بصرية ينبغي أن تقبلها كإحدى هويات النص»،[30] ولتتحقق هذه السلطة على القارئ لا بدَ من حسن الاختيار وفق ذوق فني وجمالي، حيث لا يكون الاختيار لمجرد التزيين والزخرفة لأنّ اختيار الصورة أو الأيقونة ليس غاية في حد ذاته، فالأيقونة «لا تتصرف بوصفها دليلا لكن لا علاقة لهذا بخاصيتها كدليل، فإن أي شيء صفة أو فردا موجودا، أو قانونا، هو أيقونة شيء ما شريطة أن يشبه هذا الشيء، وأن يتخذ دليلا لهذا الشيء»،[31] وبالتالي تخضع هذه الأيقونة لما تأتي نصا موازيا للتأويل لأنّها تكمّل في الغالب عنوان الرواية، أو مضمونها، أو تدل على شخصية البطل أو على التي يدل عليها العنوان.

ومنه تخرج دلالة هذا الفضاء النصي إلى ثلاثة فروع: فقد تكون **رمزية** بقدر المعطيات التأويلية التي تسمح، وتقبل القراءة والتأويل، وتكون **مؤشرية** بقدر النبر البصري، وتكون **أيقونية** بالطريقة التي اشتغل عليها المؤلف في توظيف حركة الأسطر، وعلامات الترقيم والبياض، والسواد ويعتبر الخط أول العناصر التي تجعل المكتوب قابلا للقراءة، والتأويل حيث يأخذ بعدين؛ جماليا وإيحاليا[32] كما يلعب اللون دورا مهما في التأثير على المتلقي واستقطاب حركية بصره ناهيك عن قوته في تجسيد مدلولات النص والبوح عنها بطريقة فنية في

تشكلها ورمزية في كشفها عن المدلول النصي، وذلك عن طريق التأويل لأن تأويل الألوان «كتأويل الأشكال ذو بعد انثروبولوجي يحيل في العمق على خلفية سوسيو ثقافية محددة رغم ما قد تكتسبه أحيانا من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة، وبسطها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة تعيده للنفس إحساس التجربة الأولى»،[33] وعليه فتوظيف الألوان يحمل في طياته تأثيرات لها جذور تتغذى من شتى المجالات في حياة الإنسان بوعي، وبغير وعي.

تؤدي الصورة في صفحة الغلاف وظائف كثيرة «لكونها أخطر وسيلة للتواصل راهنا فتغدو الصورة تبعا للسياق التواصلي رسائل مفخخة بالدلالة. الهدف منها هو إفراغها في ذهن المتلقي، وبصره، وجسده، والاستحواذ عليه، وبالتالي المساهمة في تشكيل وعيه بالعالم كما يبتغي منتجو الصور، فعلى هذا الأساس تصبح الصورة خطيرة في السياق التواصلي من حيث إنها مشروطة بالإيدولوجيا في حضورها وتأثيرها، وما يزيد في هذا التأثير، والدور أن الصورة تشتغل وفق استراتيجيات الاستحواذ، والإغواء، والإغراء والإيهام بالواقع».[34]

لكن تذهب هذه الوظائف في مهب الريح إذا لم تتناص مع المتن الروائي أو عنوانه حيث توظف توظيفا اعتباطيا لما يختار الناشر لوحة، أو صورة لفنان ما ويجعلها على غلاف الرواية للزينة، والزخرفة، وللإشهار فقط، فيصبح هذا التشكيل كلّه عتمة إذا اعتمد في التحليل، و مقاربة النص الروائي انطلاقا من عتباته ومن هنا تكمن خطورتها لذلك «ففي حالة الاعتباط لا يتجاوز الدليل الخطي أو الطباعي مجرد كونه دليلا على دليل آخر يمثله العنصر الصوتي، وفي حالة القول بالقصدية، ينظر إلى الدليل الخطي أو الطباعي في أبعادهما الهندسية وحجمهما، وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيّا حمولتهما الرمزية»،[35] فيتحوّل بهذه القصدية إلى مؤسس فعلي لاكتمال النص الروائي، في بعده التداولي وفي مدى تأثيره على توقعات القارئ.

لكن الإشكال المطروح هنا هو كيفية مقاربة، أو قراءة الصورة، لأن تحويل المرئي إلى مفردات لغوية يحتاج إلى معرفة بـ«استراتيجيات القراءة البصرية عبر تفكيك دوال اللوحة، واقتحام فضائها المتشكّل من مجموعة علامات أيقونية يرتئي الفنان وضعا و ترتيبا معينين لها»،[36] وعليه ترتبط قراءة الصورة بعلم السمياء لأن السيميائية تخلّص دلالة الصورة من سلطة المعنى الواحد و«تتعامل مع أي ممارسة دالة على أنها نص يتمتع بعلاقات داخلية تحقق له نصيته وأخرى خارجية تؤسس لتفاعل عبر – نصي مع البنية الثقافية»،[37] ومن هذا المنطلق لابد من قراءة الصورة سيميائيا مع ربط العلاقة بالمتن الروائي تأويليا وملاحظة مدى الهيمنة في المساحة ورصد الظاهر والخفي فيها، كما يجب قراءة البرنامج السردي الذي تبوح به الصورة من خلال العوامل السردية (المرسل، المرسل إليه، الفاعل، الموضوع، المساعد، المضاد...).

ومنه فكل ما هو مرئي على صفحة الغلاف «لا ينفك يطالب القراءة بالمزيد من التأويل والتأويل المضاعف»،[38] لأنه لا يكف عن تدافع المعنى نحو التراكم في سيرورة القراءة.

تبقى قراءة الصورة والأيقونات على صفحة الغلاف مغامرة خطيرة، سببها معرفة القصدية من عدمها، ما يقرأ يبقى في حدود تأويل التشكيل لمقاربته بالعنوان أو المتن الروائي.

ومن هذا وبعملية رصد لمجموعة أغلفة في الرواية الجزائرية تبين لنا التنوع في توظيف هذا المجال الفني والتداولي، إذا ما استثمر، فهناك روايات قدمت ككتاب مدرسي أو تعليمي، أو كمجلة ليس فيها أي تشكيل ولا تصوير نحو "رواية" بوح الرجل القادم من الظلام"[39] لـ"إبراهيم سعدي" المطبوعة بمطبعة "دار هومة"، حيث وضعت الرواية بين دفتي غلاف أسود، وكتب العنوان بخط غليظ كعادة طباعية فقط ، مع اللعب بالألوان في تسجيل معلومات النشر، و مثلها رواية، "مذنبون لون دمهم في كفي"[40] "للحبيب السائح" المطبوعة في "دار الحكمة" حيث غيب التشكيل البصري، والاشتغال على لغة العيون تغييبا كاملا.

ومن الروايات الجزائرية التي تداخلت الصورة فيها مع عنوان الرواية تداخلا ينم عن وعي بقيمة هذا الجانب رواية "الغيث" لـ "محمد ساري" المطبوعة في مطبعة منشورات "البرزخ" حيث يدل العنوان على النماء والخصب، والخير، وهذا ما دلت عليه الصورة التي تعبر عن أرض حرث مزروعة تنعمت تربتها بالغيث الرطيب، إنه تناص مع مدلولي العنوان، والصورة لأن هذا العنوان لا يحكي الغيث أو المطر كظاهرة طبيعية، بل هو عنوان لرواية «تغوص في المجتمع الجزائري حديثه، وقديمه، عبر أحداث تجمع بين التاريخ الاجتماعي، والأسطوري»[41] لكن القراءة التأويلية تقتضي الربط بين الغيث كرمز ومدلول يوحي بأكثر من مدلوله المعجمي.

ومن الروايات التي حفلت أغلفتها بصور وأيقونات طافحة بالمعاني والدلالات الفياضة التي تتناص مع العنوان، ومتنه روايتا "ذاكرة الماء"[42] المطبوعة في مطبعة منشورات "الفضاء الحر" ، و"رواية البيت الأندلسي" المطبوعة في منشورات الجمل، فالمتأمل فيهما يحس بمد تاريخي يستهوي ذهنية الروائي، إنها العمارة الأندلسية بقصورها، وزخرفتها الفتانة، والتي لما يلتقي بها الإنسان المعاصرتسافر به نحو أعماق التاريخ بكل تداعياته.

فعلى غلاف روايته "ذاكرة الماء" توجد صورة تملأ الصفحة كاملة تتمثل في صورة شيخ يشبه الولاة الصالحين بلباس أبيض وقبعة بيضاء، جالس في قصر من القصور القديمة، التي تشبه قصور العباسيين، والأندلسيين ينظر، ويتأمل في السماء كمن يعيش ذكريات ماضية، وفي هذا تناص كبير مع بداية الرواية، حيث ينهض الأستاذ الجامعي ويفتح النافذة، ومنها يرى البحر ليبحر بذكرياته، التي سرعان ما تنقلب الى ذكريات موجعة، [43] حيث إن في هذا الاستثمار التاريخي مد ابستيمولوجي ينخر في حفريات التاريخ الإسلامي، ينشدها ، ويبحث عن ملجأ فيها أو يقاضيها لذلك اعتبره المبدعون «ضرورة لا بد منها، وبات استنطاق التراث حاجة ملحة فاستنطقوه وسألوه، وسألوا معه الذات العربية، وسبروا أغوارها ومكان قوتها وضعفها إنهم فتشوا في الماضي انطلاقا من الحاضر فوضعوا أيديهم على مكمن الداء المؤلم»،[44] وممّا يزيد هذه الفكرة دعما وإقرارا بهذا التصور عودة "واسيني الأعرج" مرة أخرى ليتمثل التاريخ الإسلامي من خلال روايته "البيت الأندلسي" والتي وضع على غلافها صورة لمدخل من مداخل البيوت الأندلسية، لتكون هذه الصورة ترجمة للعنوان، وإيحاءً بمراده الشكلي فمن خلال هذا الغلاف لا يمكن لأحد من القراء اعتباره «محايدا أو غير ذي موضوع في تشييد معنى النص، والتأثير على مستوى توقعات القارئ، ودرجات الانتشار وطبيعة التداول فيما يمكن إدراجه في باب سوسيولوجيا الثقافة».[45]

ومنه مهما عجز القارئ الناقد على معرفة من اختار هذه اللوحة أو الصورة على غلاف الرواية، فإنه وفي مجال نظرية التلقي يمكنه إبداع نص ثان واصف يفك هذه الشفرات، ويتمتع بلذة اكتشافها وقراءتها.

وعليه تنوّعت الصور، واللوحات على أغلفة الرواية الجزائرية بين العتبة والعتمة، وبين القصدية والاعتباطية، أما التي يراها القارئ مكملة، وذات دلالة فنجدها تتناص في الغالب مع العنوان والمتن نحو "البيت الأندلسي" لـ"واسيني الأعرج" و"الغيث" لـ"محمد ساري"، أما العنوان فيتجلى في ترجمة مدلوله المعجمي إلى صورة، أما المتن فلا تتأتّى المعرفة بالتناص إلا من خلال التأويل وفك التشفير.

ومن الروايات التي اعتمدت تشكيلات، وصورا لا تمت بصلة لا للمتن ولا للعنوان فكانت مجرد لوحات تشكيلية غايتها الزخرفة، والزينة، روايتا "الطاهر وطار"؛ "الشمعة والدهاليز"،[46] و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"[47] المطبوعتان في مطبعة "موفم للنشر"، حيث لا يمكن للقارئ مقاربة هذا التشكيل، واعتباره مكملا للنص ، فهي مجرد تشكيلات بالألوان الداكنة والخافتة التي من العبث، وبداعي التأويل، وفك التشفير قراءتها، فلهذا التشكيل وظيفة واحدة، هي التزيين والزخرفة فقط.

ومن أبرز مميزات الغلاف تلك المعلومات المرتبطة بحيثيات النشر، والتي لها وظيفة وتأثير على المتلقي في بعدها التداولي الذي يسعى إلى تثمين الإبداع والرفع من قيمة المدوّنة، "**اسم المؤلف**" هذا الذي غيّب في الثقافة العربية وفي النقد العربي فإذا ما أتيح للناقد العربي التقليدي التوقف عند "اسم المؤلف" «فإنّ أوّل معالجة لوقع هذا الاسم على مسامعه هو المبادرة الفورية إلى تصنيفه بطريقة آلية في هذه الخانة المذهبية أو تلك»[48] في حين أن هذا الاسم الذي قد يبدو تعيينيا أو وصفيا فقط، له خلفيات فلسفية تجعله أكثر من ذلك، لأن فكرة المؤلف تؤسس لمفهوم الفردية والريادة في صناعة الأفكار، والمعارف، والآداب، فلا يرتبط النتاج إلا بصاحبه،[49] لذلك لا يمكن التعامل مع هذا الاسم باعتباره ميثاق ملكية ينسب النص إلى صاحبه بل يجب النظر إليه من مستوى «جماليات الكتابة والحساسية الإبداعية التي يندرج في نطاقها، ناهيك عن المميزات الإبداعية التي صنعت اسم هذا الكاتب، وميّزته عن باقي الأسماء الأخرى في عالم الكتابة».[50]

يعتبر "جيرار جينيت" **اسم المؤلف** "جزءا من النص المحيط الذي لا يمكن إنكاره ولا إغفاله لأنه ضروري، وطبيعي لتقديم النص الروائي، وتبيين ملكية الطبع والتأليف حتى وإن كان اسما مستعارا"،[51] فهو «العلامة المعقدة التي تبين وجود مجموعة من الخطابات من خلال خيوط دقيقة تشكل صراحة أو ضمنيا مبدأ وحدتها الكتابية»[52] لذلك يتمركز في صفحات الغلاف، حيث إن احتلاله لهذه المكانة مرتبط بتطور تقنيات الطباعة، والتأليف، ناهيك عن حريته في تخيّر الموقع على صفحات الغلاف، فقد يكون في الصفحة الأولى، وصفحة العنوان وصفحة الغلاف الأخيرة وحاشية الكتاب، حيث لا يلتزم بموقع واحد وثابت على الصفحة فقد يكون في أعلى اليمين، أعلى الوسط، أعلى اليسار، وسط الصفحة، أسفلها، ويكتب بخط غليظ، وبارز، خاصة لما يكون مشهورا لأن وجوده على ظهر الغلاف بهذه التشكيلة «يمنح النص قوة تأكيدية في رسم أفق توقع خاص يرتبط أساسا بمكانة هذا المؤلف وشهرته، وأيديولوجيته»،[53] ويظهر "اسم المؤلف" عند صدور أي طبعة للكتاب.[54]

يعتبر "اسم المؤلف" مرآة لنصه في شتّى أبعاده البيوغرافية أو الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية،[55] كما أنّه يحيل على جنسه الأدبي من خلال تلك القوة التعاقدية التي تربطه بالجنس الأدبي الذي يكتب فيه[56] فلمّا يسمع القارئ اسم "الطاهر وطار" مثلا فإنه وبحكم ممارسته الطويلة في مجال الإبداع الروائي يحكم مباشرة على منتوجه أنّه يندرج ضمن جنس الرواية، و«هنا يكف الاسم الشخصي عن أن يكون مجرد إعلان عن هوية ليجعل الهوية ذاتها في خدمة الكتاب»،[57] لما يكون مشهورا وقد يحدث العكس لما يكون للكتاب قيمة، وموضوعا مهما من هنا يستثمر المؤلف شهرة، وقيمة الكتاب ليذيع صيته كأن يكتب في الطابوهات والمحرمات، أو عن فضائح المشاهير، والمسئولين،...

يمكن مقاربة "**اسم المؤلف**" اجتماعيا، وقانونيا، وأدبيا؛ واجتماعيا برصد ايديولوجيته وحالته الاجتماعية، وتوجهاته السياسية، والفكرية، أما قانونيا فبحقه في هذا النص وحماية ملكيته له، أما أدبيا فمن خلال العناصر النفسية التي يتميز بها أسلوبه حيث يصبح المؤلف وأسلوبه وجهان لعملة نقدية واحدة.[58]

ولعل من أبرز مميزات "اسم المؤلف" الصور أو الأشكال التي يظهر بها على غلاف الرواية وقد حصرها "جيرار جينيت" في ثلاثة أشكال:[59]

- **الاسم الحقيقي للمؤلف** "ONYMAT"
- **الاسم المشفر** ONYMAT ATCRYBTIQUES أو دون وضع الاسم ANONYMAT
- **الاسم المستعار** Pseudonymat

ولكل شكل غايته المستوحاة من لدن صاحب النص الروائي، فمثلما وجدنا أهميته كاسم حقيقي، فللشكلين الآخرين غايتهما أيضا، فالأسماء المشفرة أو المستعارة تمشي في منحى واحد.

يرجع استخدام "الاسم المستعار" إلى اللاتين، وإن كان المؤرّخون يفضلون إرجاع بداياته إلى ظهور المطبعة، ولاستعمال "الاسم المستعار" في الثقافة اللاتينية غاياته وأسبابه، فقد استعمله العلماء، والرواة في القرن السادس عشر "16 م" حبا وتذوقا للاتينية أو اليونانية، وللخلاص من اسم لايستصيغون وقعه على الأذن، كما استعمل "الاسم المستعار" وسيلة للحماية وذلك أثناء الأزمات الدينية، وذلك طلبا للسلامة، وتحويلا للأنظار عن المؤلف الحقيقي مثلما فعله "فولتير"، فقد استخدم ما يقارب مئتي "200" اسم مستعار، وذلك ترويجا لمنتوج يعبّر عن الحرية، ويتميز بالسخرية وهكذا سار هذا الاستعمال حتى وصل الأدباء المحدثين ورغم أن استعمال "الاسم المستعار" لم يكن محببا، ولا مرحبا به لدى فئة من الجمهور ممن اعتبروه جبنا ونفاقا، إلا أن هناك من رحب به وآمن بأبعاده حتى إن هناك من تبنّاه ميدان بحث ودراسة نحو "بارسييه" "1806–1809"، و"كيرار" "1845–1853" و"ليه كور" سنة 1960 فيما يتعلّق ببلجيكا، وألمانيا، حيث درسوا ما يزيد عن عشرة آلاف أديبا كانوا مجهولي الهوية أو كانوا يحملون أسماء مستعارة أو الذين اختاروا التمييز بين الأنا الأدبية والأنا الاجتماعية[60] وصارت بذلك الكتابة "باسم مستعار" عادة لدى بعض كتاب العصر الحديث، وإن كان هذا الاسم لا يأخذ ذلك البعد التداولي إلا بإصدار ثان يثبت به هذا الاسم ويعطيه الشرعية في أخذ هذا الوسم

لدى جمهور القراء،[61] وتبقى تمظهرات هذا الاسم ودواعي استعماله بين التستّر والتخفّي والسخرية والتميّز، فيلجأ إليه الأديب مثلا حين يتحدث عن المحظور والمحرّم، أو حين يبغي به التميز، والخروج من خانة الطبقة المنتقصة أدبيا ونجد هذا عند بعض النساء الكاتبات من ذلك "أورود يبين أو ماري داغول" اللتان كانتا تكتبان باسمين مستعارين وهما على الترتيب "جورج صاندا" و"دانيال ستيرن"[62] ولعلنا لا نجد في هذه الظاهرة امتدادا كبيرا، وانتشارا واسعا لدى الروائيين الجزائريين، فكلما ذكرت الأسماء المستعارة في الرواية الجزائرية يتبادر إلى الأذهان اسم "ياسمينة خضرا" وهو روائي جزائري يكتب باللغة الفرنسية واسمه الحقيقي "محمد مولسهول" حيث ومع وفرة منتوجه لم يعد هذا الاسم تنكيرا أو هروبا، بل هو اختيار يشبه اختيارات الشعراء نحو "أدونيس" ممن يتشرفوا بهذا الاختيار الذي يميزوا به حياتهم الشخصية عن الحياة الأدبية. كما يمكننا ذكر الروائية "فضيلة الفاروق" والتي اسمها "فضيلة ملكمي" .

وعموما فإن "**اسم المؤلف**" مهما كان شكله، لم يعد ذلك «الاسم الذي يحيل على شخص ما باتجاه تركيب وظيفة بنيوية قائمة في جزء منها على فرضية إنجازه لـ "وظيفة وصفية" متعاضدة مع فرضية إحالته على مبدأ وحدة كتابية من هذا المكان التحليلي بالتحديد يمكن لاسم المؤلف أن ينهض بوظيفته كنص مواز»[63] أو عتبة نصية توطّد لقراءة النص وتضيء معالم، ودهاليز في المتن الروائي لا يمكن بلوغها إلا بربطها بحياة المؤلف في شتى مجالاتها، فهل يستطيع مثلا أي قارئ ناقد أن يعزل النصوص الروائية لـ "رشيد بوجدرة" عن صاحبها؟ ويعتبرها نصوصا صماء من منظور بنيوي جاف يقتل النص بدل أن يحييه.

وليس المقصود هنا هو تحويل النصوص إلى تحاليل طبية تكشف عن أمراض في المؤلف أو هي وسيلة لتشخيص أمراض نفسية نقتل بها النصوص الإبداعية بمجرد إصدار تلك الأحكام، بل يكون التحليل دائما بمنظور سيميائي وتحت لواء نظرية التلقي، وتحت شعار "النصوص أبكار مهما بنوا بها"، كما أن النصوص التي تدخل ضمن السيرة الذاتية، أو ضمن الروايات التسجيلية لا يمكن إغفال "اسم المؤلف" ولا إنكاره و مما يساعد في ذلك تلك النصوص الفوقية التي يبعثها المؤلفون، كالاستجوابات والشهادات والتصريحات فلما نسمع هذا التصريح الذي أدلى به "واسيني الأعرج" لـ "كمال الرياحي" حول رواية "ذاكرة الماء" ضمن كتابه "مواجهات" والذي مفاده «ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية فيها الكثير مما حصل لي ولابنتي، ولما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني»،[64] لا نستطيع عزل حياة المؤلف وظروفه في تحليل و مقاربة هذا النص الروائي، فيصبح بذلك مفتاح قراءة علامات هذا النص ومؤشراته مرتبطا إلى حد كبير باسم المؤلف وهذا ما يجعل العتبات النصية تتفاعل سواء أكانت محيطة، أم فوقية.

إذا كان "اسم المؤلف" يتعالق مع نصوصه، فهذه النصوص تنطوي تحت جنس أدبي معين، يعيّن، ويوجّه، ويروّج فـ"**المؤشر الجنسي**" ضرورة وحتمية في صفحة الغلاف بل إن "جيرار جينيت" يعتبره من ملحقات العنوان "Une Annexe Du Titre" وهو عادة كتابية قديمة منذ زمن الكلاسيكية الفرنسية وكان يخص الأجناس الأدبية الكبرى، وخاصة المقاطع المسرحية الكوميديا أو التراجيدية، وله وظيفة إخبارية توجيهية، تعرفنا بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص،[65] لكنه – وللأسف – لم يكن له ذلك الاهتمام الذي يحيل على مبادئ وسمات في الجنس الأدبي تبقى مرتبطة بكفاءة القارئ دون أحكام جاهزة في حق جنس أدبي آخر، وهذا ما تميز به النقد التقليدي، فهو لا

يتعدى تلك التصنيفات التي تميز الشعر عن النثر بنظرة عربية تفضل الشعر عن السرد مما يؤثر من خلال تلك الأحكام الجاهزة والمبثوثة في ذهنيته، فيستهويه بذلك الشعر، وينفره السرد.[66]

إنها نظرة تقتل الإبداع وتحدَ من جموحه لذلك فالمؤشر الجنسي هو بحث في شعرية ذلك الجنس، أي هل تحقق في النص ما يؤهله ليوصف بالرواية؟

وبالتالي ليست الوظيفة مجرد تعيين، وإخبار فقط، بل هي مغامرة، ومجازفة قام بها المؤلف حيث زعم أن هذا النص هو "رواية". ويؤمن الروائي الجزائري بتداخل الأجناس بل إنه يقر بذلك حتى في توصيف المؤشر الجنسي ولعل ما قام به "حسين زيدان" يلفت الانتباه حين وصف المؤشر الجنسي لروايته "يوم لك" [67] بـ "قصرواية"، وهو تداخل بين القصة التي تتميز من حيث أحداثها وحبكتها بالقصر مقارنة بالرواية، ففصول هذه الرواية عبارة عن قصص متكاملة فيما بينها وإن كانت كل قصة على حدة شكليا لكن الهاجس واحد والموضوع واحد، فبهذا التداخل الذي يفترض أن يكتشفه القارئ الناقد أقر به صاحب الرواية، وأشار إليه من خلال المؤشر الجنسي.

ويكون المكان الطبيعي للمؤشر الجنسي إما على الغلاف، أو على صفحة العنوان أو فيهما معا، وقد يوضع في أماكن أخرى؛ مع قائمة كتب المؤلف أو بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب، وإن كان الشائع في هذا كله هو وضعه على رأس الصفحة الخاصة بالعنوان،[68] وإنّا لنجد معظم دور النشر التي تطبع الروايات الجزائرية تضعها في هذا المكان – رأس الصفحة الخاصة بالعنوان- وتحت العنوان بخاصة.

وعليه ومن خلال هذه المقاربة لصفحات الغلاف في الرواية الجزائرية يتبين لنا مدى ثراءه دلاليا واكتمال كثير من مكوناته نصيا لكن تبقى المغامرة قائمة لما يرتبط التوصيف بالشعرية التي تتقاطع مع اختيارات المؤلف وبين الواقعية التي تتقاطع مع اختيارات الناشر التي تبغي الإشهار والترويج.

المصادر والمراجع:

المصادر:

1. إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام "رواية"، مطبعة دار هومة – الجزائر – د.س.
2. أحلام مستغانمي: الاسود يليق بك "رواية"، منشورات نوفل، بيروت – لبنان – ط 7، سنة 2013.
3. جيلالي خلاص: حمائم الشفق "رواية"، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، والإشهار – الجزائر – سنة 2001.
4. الحبيب السائح: مذنبون "لون دمهم في كفي" – رواية – دار الحكمة – الجزائر، ط1، سنة 2008.
5. حسين زيدان: يوم لك "قصرواية"، دار الأوطان – الجزائر – ط1، سنة 2012.
6. الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز "رواية"، موفم للنشر – الجزائر – سنة 2007.
7. الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، "رواية"، موفم للنشر– الجزائر- سنة 2004.
8. عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء "رواية"، دار المتون –الجزائر – ط1، سنة 2005.
9. محمد ساري: الغيث "رواية"، منشورات البرزخ– الجزائر – سنة 2007.
10. محمد مفلاح: الاعمال الغير كاملة "روايات"، دار الحكمة – الجزائر – سنة 2007.

11. مرزاق بقطاش: دم الغزال، رواية، دار القصبة للنشر، – الجزائر – سنة 2002.
12. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، رواية، منشورات الفضاء الحر – الجزائر – ط1، سنة 2001.
13. واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، منشورات الفضاء الحر – الجزائر – سنة 2012.

المراجع:

1. بول ارون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية ،تر: محمد حمود ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان– ط1، سنة 2012.
2. جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي "بين النظرية والتطبيق"، منشورات المعارف، الرباط – المغرب – سنة 2013.
3. خالد حسين: شؤون العلامات "من التشفير الى التأويل"، التّكوين للطّباعة والنّشر، دمشق، 2008.
4. خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية "بنية النص و تشكيل الخطاب"، عالم الكتب الحديث، إربد – الاردن – سنة 2010.
5. عالية صالح: تحليل الخطاب الروائي المشرقي من منظور النقد المغربي، أعمال المؤتمر الأول بكلية الآداب، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت – لبنان– 2011.
6. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت ، "من النص الى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف – الجزائر–، ط، سنة 2008.
7. عبد العالي بوطيب: آليات الخطاب الإشهاري "الصورة الثابتة نموذجا"، علامات، العدد 18، سنة 2002.
8. عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذيقية– سوريا– ط1، سنة 2011.
9. عمر بلمقنعي: استراتيجية الاستلهام في النص الروائي "رمل المايا" نموذجا، مجلة التبيين، العدد 26، 2006.
10. كمال الرياحي: مواجهات "حوارات أدبية"، ص 33 على الرابط: www.maktoob.com على الساعة 23:00 يوم 2009./01/20
11. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث (1950–2004)، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط1، 2008.
12. محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء – ط1، 1991.
13. مصطفى سلوي: عتبات النص "المفهوم والموقعية والوظائف" ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية –وجدة– ط1، سنة 2003.
14. نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية لمعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب– ط1، سنة 2007.
15. يوسف الإدريسي: عتبات النص في الخطاب العربي القديم والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات – المغرب– ط1، سنة 2008.
16. Gérard Genette : Seuils, Edition du Seuils –Paris -1987.

الهوامش:

[1] -Gérard Genette : Seuils, Edition du Seuils –Paris -1987, P26-27.

[2]- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، منشورات الفضاء الحر – الجزائر – سنة 2012.

[3] - مرزاق بقطاش: دم الغزال، رواية، دار القصبة للنشر، - الجزائر – سنة 2002.

[4]- المصدر نفسه: ص 19.

[5]- المصدر نفسه: ص 96.

[6] - المصدر السابق: ص 46.

[7]- المصدر نفسه: ص 49.

[8]- المصدر نفسه: ص 50.

[9]- المصدر نفسه: ص 67.

[10]- المصدر السابق: ص 152.

[11]- نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت ، "من النص الى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف –الجزائر–، ط، سنة 2008، ص91.

[12]- مصطفى سلوي: عتبات النص "المفهوم والموقعية والوظائف" ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية –وجدة– ط1، سنة 2003 ص 226.

[13]- أحلام مستغانمي: الاسود يليق بك "رواية"، منشورات نوفل، بيروت – لبنان – ط 7، سنة 2013.

[14]- جيلالي خلاص: حمائم الشفق "رواية"، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، والإشهار – الجزائر – سنة 2001.

[15]- المصدر السابق: صفحة الغلاف الرابعة.

[16]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[17]- مصطفى سلوي: عتبات النص، ص 228.

[18]- محمد مفلاح: الاعمال الغير كاملة "روايات"، دار الحكمة – الجزائر – سنة 2007.

[19]- المصدر نفسه: صفحة الغلاف الرابعة.

[20]- محمد ساري: الغيث "رواية"، منشورات البرزخ– الجزائر – سنة 2007.

[21]- المصدر نفسه: صفحة الغلاف الرابعة.

[22]- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء "رواية"، دار المتون –الجزائر – ط1، سنة 2005.

[23]- المصدر نفسه: صفحة الغلاف الرابعة.

[24]- الحبيب السائح: مذنبون "لون دمهم في كفي" – رواية – دار الحكمة – الجزائر، ط1، سنة 2008.

[25]- خالد حسين: شؤون العلامات "من التشفير الى التأويل"، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص 142.

[26]- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذيقية– سوريا– ط1، سنة 2011 ص 21.

[27]- خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية "بنية النص و تشكيل الخطاب"، عالم الكتب الحديث، إربد – الاردن – سنة 2010، ص 120.

[28]- خالد حسين: شؤون العلامات، ص 142.

[29]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط1، 2008، ص 21.

[30]- عالية صالح: تحليل الخطاب الروائي المشرقي من منظور النقد المغربي، أعمال المؤتمر الأول بكلية الآداب، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت – لبنان– 2011، ص 368.

[31]- يوسف الإدريسي: عتبات النص في الخطاب العربي القديم والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات – المغرب– ط1، سنة 2008، ص 53.

[32] - محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء – ط1، 1991، ص 271.

[33]- عبد العالي بوطيب: آليات الخطاب الإشهاري "الصورة الثابتة نموذجا"، علامات، العدد 18، سنة 2002، ص 121.

[34]- خالد حسين: شؤون العلامات، ص 145.

[35]- محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، ص 71.

[36]- خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية، ص 119.

[37]- خالد حسين: شؤون العلامات، ص 148.

[38]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[39]- إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام "رواية"، مطبعة دار هومة – الجزائر – د.س.

[40]- الحبيب السائح: مذنبون "لون دمهم في كفي".

[41]- محمد ساري: الغيث، صفحة الغلاف الرابعة.

[42]- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، رواية، منشورات الفضاء الحر – الجزائر – ط1، سنة 2001.

[43]- المصدر نفسه: ص 11.

[44]- عمر بلمقنعي: استراتيجية الاستلهام في النص الروائي "رمل المايا" نموذجا، مجلة التبيين، العدد 26، 2006، ص 49.

[45]- عالية صالح: تحليل الخطاب الروائي المشرقي من منظور النقد المغربي ، ص 368.

[46]- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز "رواية"، موفم للنشر – الجزائر – سنة 2007.

[47]- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، "رواية"، موفم للنشر– الجزائر– سنة 2004.

[48]- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 13.

[49]- نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية لمعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب– ط1، سنة 2007، ص 35.

[50]- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 20.

[51]- Gérard Genette: Seuils, P 38.

[52]- نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، ص 145.

[53]- خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية، ص 145.

[54]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، ص 38.

[55]- جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي "بين النظرية والتطبيق"، منشورات المعارف، الرباط – المغرب – سنة 2013، ص 95.

[56]- نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص 38.

[57]- المرجع السابق: ص 39.

[58]- جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي، ص 101- 102.

[59]- Gérard Genette: Seuils, P 316.

[60]- بول ارون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية ،تر: محمد حمود ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان– ط1، سنة 2012، ص 123-124.

[61]- يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 44.

[62]- بول ارون وآخرون: معجم المصطلحات الادبية، ص 124.

[63]- نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، ص 38.

[64]- كمال الرياحي: مواجهات "حوارات أدبية"، ص 33 على الرابط: www.maktoob.com على الساعة 23:00 يوم 2009/01/20.

[65]- Gérard Genette: Seuils, p 90 - 89.

[66]- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 20.

[67]- حسين زيدان: يوم لك "قصرواية"، دار الأوطان – الجزائر – ط1، سنة 2012.

[68]- Gérard Genette: Seuils, p 94.