الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
faculté : des lettres et des langues
كلية الآداب واللغات

N°

الرقم:

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستر

(تخصص أدب جزائري)

المرأة الأيقون في الخطاب الغلافي
رواية "تاءالخجل" لفضيلة الفاروق أنموذجا

مقدمة من طرف:
سميرة يوسف

تاريخ المناقشة:
21 جوان2016

الأستاذ	الرتبة	صفة	الجامعة
حنان بن قيراط	أ مساعد	رئيسا	08 ماي 1945
سهام بودروعة	أمساعد	مشرفا ومقررا	08 ماي 1945
بشرى شمالي	أمساعد	ممتحنا	08 ماي1945

السنة :2016

شكر وعرفان

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ أما بعد:

قال تعالى ﴿لئن شكرتم لأزيدنكم﴾

قال صلى ا لله عليه وسلم (من لم يشكر الناس لا يشكر ا لله).

الحمد و الشكر لله الذي وفقنا على انجاز هذا العمل

أتقدم بتحية شكر إلى الأستاذة المشرفة "سهام بودروعة"على حسن إشرافها على هذا العمل وتقديمها لنا النصح والإرشاد

كما لايفوتني أن أتوجه بالشكر إلى كافة أساتذة اللغة والأدب العربي بجامعة قالمة

وكل زملاء اللغة والأدب العربي ،وغيرهم من التخصصات الذين قاموا بإعانتنا في هذه الرحلة العلمية

سميرة

سميرة

المقدمـــة

يشتغل موضوع العتبات النّصيّة اليوم أهمية بالغة في الدّراسات النّقدية الحديثة، لأنّه بدأ يُنظر إليه بوصفه جزءً لا يتجزأ من القيمة الإبداعيّة المتكاملة للخطاب الأدبي عمومًا. فلم يعد المتن النّصي هو المقصود الوحيد في القراءة، لأنّ ما حول النّص من سياجات يؤثر في طبيعة القراءة والتّأويل، بحيث يمكنها أن تحل كثيرا من الإشكالات التي قد تواجه القارئ، من بينها الأيقون الذي يتربع على عرش الخطاب الغلافي، إلاّ أنّه قد أنيطت به الكثير من النّقاشات الحارة، فمنهم من عدّ وجوده في الغلاف ضرب من العبطية لاعلاقة له بالمتن ، ومنهم من عدّه خطابا موازيًّا يعزز بعناصره الإيقونيّة والتّشكيليّة مقصدية الرّواية.

ومن هنا جاءت أهمية هذا الموضوع النّقدي، في محاولة منا توضيح هذا النّمط الجديد من العتبات، ففضلنا أن تكون رواية «تاءالخجل» للروائيّة الجزائرية "فضيلة الفاروق" فضاءً لاستنطاق عتبة الأيقون، فكان بحثنا موسوم ب :"المرأة الأيقون في الخطاب الغلافي رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق أنموذجا"، وتبلورت إشكالية البحث على النحو الآتي:

هل هناك علاقة تربط الأيقون في الخطاب الغلافي لهذه الرواية بالعنوان؟ و بالخطاب الروائي؟.

وإن وجدت، فما نوعها؟

ومن أجل معالجة الإشكالية المطروحة، تم وضع فرضيات يتم اختبارها خلال البحث وتتمثل في:

ـ يعدّ الأيقون أحد العناصر الهامة في الخطاب الغلافي للرواية.

ـ يساهم الأيقون في تعزيز وتوضيح العنوان.

ـ قراءة الأيقون قراءتين، قراءة للصورة، وقراءة للرواية، بحيث يوجه القارئ نحو دلالات مضمون خطاب الرواية.

وهناك العديد من الدراسات والأبحاث التي درست موضوع الأيقون ضمن دراسة العتبات ككل سواء في الخطاب الإشهاري أو الخطاب الروائي نذكر منها:

_سيميائيات الصّورة الإشهارية_الإشهار والتمثلات الثقافية_ لسعيد بنكراد التي تناولت بعض الإشهارات المغربية التي تعتمد على أيقون المرأة في التواصل مع المشاهد.

_ عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص) الذي تطرق فيها إلى أنواع العتبات ووظائفها حسب جيرار جينيت من بينها عتبة الصورة المصاحبة المتواجدة في خطاب الغلاف الروائي.

_ البعد التواصلي في رواية " تاء الخجل"لصبرينة حسدان، حاولت فيها دراسة عتبة الغلاف من خلال دراسة العنوان والصورة المصاحبة، والجنس الروائي، واسم الروائية.

ومن أجل الوصول إلى أهداف البحث، من الإجابة على الإشكالية، ومحاولة إثبات صحة الفرضيات الموضوعة تكونت الدّراسة من مقدمة، ومدخل، وفصلين، فصل نظري وآخر تطبيقي، وخاتمة.

ففي المقدمة وقفنا على أهم النّقاط التي جعلتنا نخوض في هذا البحث، بحيث كانت بمثابة نظرة شاملة لموضوع بحثنا.

وفي المدخل حاولنا إبراز بعض المفاهيم السّيميائيّة التي تخص موضوع الدّراسة، فخصصنا الحديث عن العلامة اللسانيّة، وغير اللسانيّة وتعرضنا إلى الأيقون من حيث النّشأة، والتّعريف، والتّفريق بينه وبين الإشارة، والرّمز.

أما الفصل الأول فكان موسوما بالعتبات النصية.

حيث خصصناه للحديث عن الروائية "فضيلة الفاروق" وعن ملخص رواية"تاء الخجل"، وعن ماهية العتبات، والمطارحات التّرجميّة للمصطلح النّقدي في النّقد العربي،وأنواع العتبات مع التّركيز على عتبتي الغلاف والعنوان، ثم تطرقنا إلى وظائف العتبات.

أما الفصل الثاني الذي هو زبدة الموضوع، فكان معنونا ب:مقاربة سيميائية للمرأة الأيقون في الخطاب الغلافي لرواية" تاء الخجل"،حاولنا فيه دراسة أيقون المرأة المؤثث للغلاف، ثم دراسة العنوان، ثم استنباط الحوارية بين العنوان والأيقون والمتن الروائي.

أما الخاتمة فقد كانت حوصلة لأهم ما ورد في هذا البحث، وعليه اقتضت خطة البحث اتباع مقاربة سيميائية؛ لأنّها الأنسب لتحليل مثل هذه المواضيع.

وقد اعتمدنا على مصادر ومراجع، كانت خير سند في مسيرتنا البحثيّة نذكر منها:

ـ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت (من النص إلى المناص).

ـجاك أمون: الصورة.

ـغي غوييتي: الصورة، المكونات والتأويل.

ـ شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات والتأويل.

أما الصعوبات التي واجهتنا في بداية بحثنا هذا هي افتقارنا لحصانة معرفية وعدم تسلحنا بآليات التّحليل البصري التي يتطلبها هذا المجال، وبتوفيق من الله وبمساعدة الأستاذة المشرفة تمكنا من تخطي هذه العقبة.

وأخيرا، وفي هذا المقام أتوجه بخالص شكري وعرفاني للأستاذة الفاضلة "سهام بودروعة" التي أشرفت على هذا البحث وتابعته بالتوجيه حتى اكتملت صفحاته على هذا النحو.

ونسأل الله عز وجل التوفيق والسداد في هذا العمل.

الـــــمدخل

توطئـــة:

سعى الإنسان منذ القدم إلى نقل أفكاره وخبراته وتبادل معارفه بغية تحقيق مبدأ التواصل الذي خلق من أجله. فهو حاجة إنسانيّة أوليّة وإكراه اجتماعي يتعلم الفرد منخُلّه كيفية التأقلم مع قوانين المجتمع.

ولقد تعددت هذه الإكراهات الاجتماعيّة بين اللغويّة وغير اللغويّة، حيث تفتح الوعي البشري في بداياته الخام على الصورة، فالتفكير بالصور هو من المثاليات القديمة التي جُسدت عن طريق الرسومات في الكتابة والأصنام والأختام المنقوشة في التجارة وغيرها، وهذه الرسوم تعدّ أول لغة مكتوبة لها دلالات وإشارات واضحة.

فلا مندوحة من أنّ النّفس البشريّة لا تزال تتكبد مشقة البحث عن ذاتها، لإشباع الحاجات الجمالية، ولقد طُعم الدّرس النّقدي بمقاربات مفتوحة على تعدد القراءات ومن بينها"السيميولوجيا""La Sémiologie".حيث ظهر مصطلح "سيمياء" في العديد من المدونات، لكن العلم في حد ذاته وتجليه في شكل نظرية وقد ظهر مع "فردينان دي سوسير" "SoussureFerdinand de" [*] (1857-1913) بمصطلح "Sémiologie "، وعند "تشارلز سندرس بورس" "Charles Sanders Pierce"[**] (1839-1914) بمصطلح "السيميوطيقا"، "Semiotics ".

---

[*]- فردينان دو سوسيرFerdinand de soussure: ولد بسويسرا 1857 وكان واحدا من أعظم الباحثين اللسانين، كان أستاذا للسانيات في جنيف وباريس، قام بتدريس اللغات السنسكريتية والجرمانية واليونانية.. ولم يبدأ شغف دو سوسير بالأفكار اللسانية العامة إلا بعد عام 1894 إذ كان لنظريات "دوركايم"أثرا قويا عليه، وتوفي سنة 1913م.

من مؤلفاته: (مذكرة في النسق البدائي للصوائت في اللغات الهندو-أوروبية 1878، رسالة بعنوان: في استخدام حالة الجر المطلق هي السنسكريتية 1881، مجموعة المنشورات العلمية 1921، دروس في اللسانيات العامة 1916.

[**]-تشارلز سندرس بورس Charles .S.Spierce سيميائي، ولغوي، نفساني، ورياضي، وفيلسوف أمريكي ولد 1839 وتوفي 1914 ويعتبر إلى جانب فرديناند دي سوسير أحد مؤسسي السميائيات المعاصرة، من أعماله (كتابات عن العلامة)، (بحثا عن منهج نصوص ضد الديكارتية).

أشار "فريدنان دوسوسير" إلى السيميولوجيا بقوله: " يمكننا إذن أن نتصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام إنّنا ندعوه السيميولوجيا التي تدلنا على كنهه وماهيته العلامات، والقوانين التي تنظمها، وما اللسانيات إلا جزء من هذا العلم العام".[1]

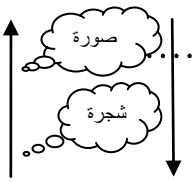
فالسيميولوجيا هي علم العلامات وتنضوي تحت لواءه اللسانيات، وقد أولى "دوسوسير" عناية فائقة بالعلامات اللسانيّة .

أ–العلامة اللسانية (اللغوية):

"وهي كل خطاب منطوق أو مكتوب"[2]، وتتكون من دال ومدلول يستدعي كل منهما الآخر، "فالدال تصور صوتي سمعي بينما المدلول هو التصور الذهني"[3].

بمعنى أن الدال هو الشكل المادي (المحسوس) للعلامة. يمكن رؤيته، أو سماعه، أو لمسه أو شمه، أو تذوقه.

مثال رؤية شجرة.....



والعلاقة التي تربط بينهما هي علاقة اعتباطيّة: " إنّ الرابط الجامع بين الدال والمدلول اعتباطي وببساطة أكثر يمكن القول كذلك، إن العلامة اللسانية خاصية اعتباطيّة تتجلى على مستوى ترابط الدال والمدلول، وهكذا ففكرة أخت لا تربط بأية صلة دخيلة مع تعاقب الأصوات أ، خ، ت، تلك التي تقوم مقام الدل بالنسبة لها، ويمكن تمثيله بأي تعاقب آخر أيّا يكن تملكه، وحجتنا في ذلك هي الاختلافات القائمة بين اللغات".[4]

---

[1]– فرديناند دوسوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف غازي، ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 27.

[2]– دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، ط1، 2008، ص 49.

[3]–جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي التربوي: مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2015، ص 34.

[4]– فرديناند دوسوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص 98.

إذن فالعلامة اللسانية عند " دي سوسير" ذات خاصية اعتباطيّة، ومعنى ذلك أنّ الدال والمدلول لا تربط بينهما علة من العلل، سواء كانت منطقيّة أم طبيعيّة فعلاقتهما اصطلاحيّة، تعتمد على اصطلاحات اجتماعيّة، وثقافيّة يجب تعلمها، ويتضح ذلك وبخاصة من خلال المثال المقدم ففكرة "أخت" ليست لها أي صلة مع تعاقب الأصوات أ،خ،ت، ولكن الاصطلاح والتواضع، والاتفاق بين المستعلمين هو الذي جعل الصورة السمعية المتمثلة في (أ،خ،ت) تعكس الصورة الذهنيّة المتمثلة في فكرة "أخت" إلى جانب أن نفس هذه الكلمة تتغير أصواتها من لغة إلى لغة أخرى ففي الفرنسيّة نجدها تتكون من sœur (s.o.e.u.r).

وفي الانجليزية نجدها تتكون منsister (s.i.s.t.e.r).

إضافة إلى ما قدمه "دوسوسير" نجد عالم المنطق "تشارلز سندرس بورس" يؤسس لنفس المشروع ولكن بمسمى آخر ومنطلقات مغايرة حيث يعرف "السيميوطيقا" بقوله: " هي الإطار المرجعي لأية ممارسة فكريّة، فالرياضيات والكيمياء، وعلم الفلك وعلم النفس، هذه العلوم لا يمكن أن تتجاوز في دراستها الإطار السيميائي".[1]

معنى ذلك أن "السيميوطيقا" هي المرجع الجوهري لجميع العلوم الإنسانيّة والطبيعيّة ولا يمكن لهذه العلوم أن تخرج عن النطاق السيميوطيقي.

يعتبر"بورس" كل شيء علامة سواء كان لسانيا، أو غير لساني فبالنسبة إليه "التجربة الإنسانيّة بكافة أبعادها ومظاهرها تشتغل كمهد للعلامات، فإنّالإنسان علامة، وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضا علامة".[2]

والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة، لأنّ سيميوطيقا" بيرس" قدمت كنظرية عامة قابلة لتناول مجموع الأنظمة التعبيريّة الممكنة، والتي من بينها العلامات الغير لسانيّة (غير لغويّة).

---

[1]– رشيد بن مالك: السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 34.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش س بورس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 72.

ب–العلامة الغير لسانية (الغير لغوية):"وهي نظام الإشارات غير المنطوقة، كعلامات المرور، والمؤشرات، والرموز المرئية، والملصقات والإشهار والصورة وغيرها".[1]

ونجد من بين أهم تقسيمات العلامة البيرسيةالمصطلحات الآتية:

1–الإشارةIndice(المؤشر):

"هو علامة، أو تمثيل Représentation يحيل على موضوعه، لا بموجب كونه يحمل بعض الشّبه أو التّماثل مع الموضوع، ولكن لأنّه في ارتباط دينامي مع الموضوع الفردي من جهة، ومع معاني أو ذاكرة الشخص الذي يوظفه كعلامة من جهة ثانية".[2]

و"الدال فيه اعتباطي، ولكنه يرتبط مباشرة، وبطريقة ما (ماديا أو سببيا) بالمدلول".[3]

بمعنى أن الانتقال من الإشارة إلى الموضوع يتم بحكم التجاور الوجودي لا بحكم القانون، أو التشابه، فالدخان دليل على النار رغم عدم وجود تشابه بينهما.

وقد تكون الإشارة طبيعية مثل: (الرعد، آثار القدم، الصدى، الروائح والنكهات غير الصناعية).

وقد تكون علامات مثل: (طرقة الباب، رنة الهاتف...).

إلى جانب أنها قد تكون اجتماعية ولسانية.

2–الرمز: le symbole

وهو: " العلامة التي تفقد الخاصيّة التي تجعل منها علامة إذا لم يكن هناك مؤول"[4] وكمثال على ذلك: كل خطاب يدل على ما يدل عليه لسبب وحيد هو أننّا نفهم أنّ له هذه الدلالة.وهو"صيغةلا يشبه فيها الدال المدلول، إنّما هو اعتباطي في أساسه، أو صحفياصطلاحي"[5] لذلك يجب إقرار هذه العلاقة وتعلمها، ومثال الرمز اللغة بشكل عام، وكذا الأعلام الوطنية.

---

[1]– جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي، ص 34.

[2]– محمدالماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 51.

[3]– دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 81.

[4]– محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص52.

[5]–دانيال تشاندلر،أسسالسيميائية، ص83.

وقد أشار إليه "فردينان دي سوسير" ولو بشكل عرضي في كتابه "محاضرات فياللسانيات العامة" في محاولته تعريف الدليل اللغوي، فتحدث عن العلاقة الاعتباطيّة التي تربط الدال بالمدلول، كأن لا يحمل الدال "شجرة" على سبيل المثال أي صفة تحيل على مدلولها، وأنّ ما يبرر هذه التسميّة هو مجرد اصطلاح، ثم أشار إلى نوع آخر من الرموز سماها "الدلائل الطبيعية" أي تلك التي يحيل مدلولها على مدلول ثان بشكل طبيعي. كدلالة الميزان على العدل، فالمدلول اللغوي هنا يضطلع بالوظيفة الرمزيّة ويؤكد "دوسوسير" على هذه الخاصية قائلا: " فالرمز يتميز بكونه ليس دائما اعتباطيا تماما، فهو ليس خاويا، بل نجد فيه شيئا طفيفا من الربط بين الدال والمدلول، فلا يمكن أن نعوض رمز العدالة بما اتفق من الأشياء الأخرى كالدبابة مثلا".[1]

بمعنى أنّ الرّمز عند "دي سوسير" يقوم على الاتفاق إلا أنّ هذا الاتفاق لا ينبثق عن عبث، وإنّما قد تكون هناك علاقة ربط بين الدّال والمدلول.

3-الأيقون:(Icone)

أ-نشأة الأيقونة:

يعدّ الأيقون ضرب من العلامات إلى جانب الإشارة، والرمز. إلاّ أنّها من بين أكثر المقولات جدالا في السيميائيات البصريّة، وسنحاول إلقاء الضوء على بعض المفاهيم الأيقونية التي تساعدنا في بلورة فكرة عامة حول هذا الموضوع (محور الدراسة) الذي سيساعدنا فيما بعد في التحليل والتمحيص.

وقد ارتبط وجود الصورة على الأرض بوجود الإنسان عليها، وذلك من تاريخ وجوده عليها ساكنا في الكهوف إلى أن انتقل إلى عصر التمدن الاجتماعي في حياته وقد نالت الصورة الاهتمام، والمكانة في المجتمعات الإنسانية حيث ارتبطت ثقافة الصورة بالتفكير البصري الذي ساد عالم ثقافات اليوم.

---

[1] -فردينان دو سوسير،محاضرات في اللسانيات العامة، ص101.

الأيقونة مصطلح من اليونانية يعني الصورة، وهي صورة تمثل الإله أو حتى أحد القديسين، وقد صنعت بشكل كبير في بيزنطة ثم البلدان السلافية بدءا من الانشقاق الكبير في الشرق 1054 وتستعملها الديانة المسيحية الأرتودكسية بصورة طقسية.

وقد نشأت الأيقونة من اعتقاد يؤمن بقوة صورة أولى تحافظ على خصائصها التّجاوزيّة وإن تم نسخها بشكل لا محدود، وهذه الصورة هي صورة عن وجه المسيح تم رسمها بطريقة فوق طبيعته وهي تتمتع بقوة تفوق إلى حد بعيد مجرد تصوير بعض الأشكال، وثمة العديد من الأساطير حول هذا الموضوع، ومن أشهرها أسطورة وشاح القديسة فيرونيكا véronique (فهي من يقال أنها مسحت وجه المسيح خلال صعوده جبل الجلجلة فانطبع وجهه على القماش بشكل عجائبي).

إلاّ أنّ الأيقونة تعود بالأحرى إلى أصول أسطوريّة أخرى: المتديليون (mandylion) وهو أيضا صورة لوجه المسيح أرسلها المسيح إلى الملك "**أبجر**"،ملك روما بطلب من هذا الأخير، وذلك لالتماس المعجزات بواسطتها، وفي الاعتقادات الأولى عبر التاريخ كان "المنديليون" يمثل نوعا من البورتريه المرسوم، إلا أنّ هذا الاعتقاد القوي في الأسطورة ترّسخ حول فكرة أنّ ذلك يمثل رسم لبورتريه أنجز بشكل سحري، وتم الحصول عليه، من خلال أثر مباشر للوجه على قطعة قماش، وقد أصبح هذا "المنديليون" (المنديل في اليونانية) بالذات النموذج الأصلي لكل الأيقونات التي تمثل وجه المسيح.

مع بعض التغيرات الطفيفة بهدف نقل الوسمات الحقيقية للإله–الابن، ويجب على الأيقونة أن تتمتع بالقيمة الروحيّة والقوة فوق الطبيعة نفسها بالمقارنة مع النموذج الأصلي، فأمام كل أيقونة وإن صُنعت وفق التّقاليد يجدون أنفسهم أمام صورة الإله نفسه وبذلك يتواصلون معه مباشرة ودون وساطة مع المقدس.

ب–محاربة الأيقونات:

وتتمثل في الاعتراض على ما سبق وقد كان ذلك من خارج الديانة المسيحيّة، حيث يقوم على إنكار الافتراضات المسبقة حول الأيقونة، فقد أنكروا كونها صورة حقيقيّة عن المسيح، أو أنكروا

ألوهيّة المسيح، أو حتى وجوده تاريخيّا، وهذا ما شكل نوعا من الحرب المدنيّة الحقيقيّة وسط الديانة المسيحيّة، وجسدت هذه الحرب في المجتمعات المسيحيّة الأولى.

ونستنتج مما سبق أنّ الأيقونة قد ارتبطت في نشأتها بالطقوس الدينيّة في الديانة المسيحيّة المتناهيّة في المعتقدات الأسطوريّة والخرافيّة، التي أوصلت المعتقدين بها إلى حد عبادة هذه الأيقونات على أنّها وجه الإله أو المسيح، وهذا ما أدى إلى ظهور اتجاه يحارب هذه الأيقونات ويحترم عبادتها، أو التضرع لها وقد سمي باتجاه محاربة الأيقونات.[1]

ج_تعريف الأيقون:

أ–لغة: وجاء في قاموس Le petit Robert[2]:

بمعنى اسم مذكر أو مؤنث (وهي مفردة انجليزية نشأت على يد بورس)، علاقتها بالموضوع تقوم على التشابه.

(2)أنوماتوبيا (محاكية صوتية) عبارة عن أيقونة (**icÔn**) وهي اسم مؤنث (1938: icona إيكونة باللغة الروسيّة، وتعني في الكنيسة الشرقيّة رسم ديني مرسوم على لوح خشبي. (أيقونة بيزنطية روسيّة).[*]

وجاء في قاموس:Literary terms:[3]

أنّ الأيقونة:هي الصورة أو التمثال أو التكوين الفسيفسائي الذي يمثل شخصا مقدسا في الكنائس الشرقيّة، والذي يقصد به أن يساعد المتعبد على تركيز تعبده في التّضرع إلى الله، أو التوسل بأحد

---

[1]– جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013، ص 226-227 (بتصرف).

[2]-Le petit Robert, Dictionnaire de la langue Française, 107, venue..parmenter, Paris-Xie p.956.

[3]-MagdiWahba, Adictionary of literary terms, (English-French-Arabic), librairie du liban, Beirut, p252.253.

[*]- Icône (ikon) n.m ou f(v 1970 :angl.icon.Peirce)Didact, Signe dont le signifiant et le signifié sont dans une relation « naturelle »(ressemblance, évocation) C.f Symbole.
V. Iconique, 2 e.L'onomatopée est un icône.
Icône (Ikon).n.f (1838 ; russe ikonagr.byzeikaana) dans l'église d'orient, peinture religieuse exécutée sur un panneau de bois. Icones byzantines. russes.

القديسين، وهناك نزعات كانت تظهر بين الحين والحين في الكنيسة الشّرقية لتدمير هذه الأيقونات خوفا من أن تعبد لذاتها لا للتوسل بها إلى الله.(*)

ومما يلفت الانتباه أن كلا المعجمين يصبان في تعريفهما للأيقونة حول معنى واحد وهو ربط الأيقونة بالديانة المسيحية وبالعبادة.

ب–اصطلاحا:

عرف " بورس"الأيقون بقوله: "هو العلامة التي تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبرالمشابهة".(1)

بمعنى أن العلامة الأيقونيّة تحيل إلى موضوعها عبر خصائص يشتركان فيها.

"ويميز " بورس" بين ثلاثة أنواع من الأيقونات:

1–الأيقون الصورة: وهو كل الصور التي تحيط بنا والتي نودعها نسخة منا، والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الماثول وموضوعه.

2–الأيقون/الرسم البياني: وفي هذه الحالة نكون أمام علاقة أيقونيّة بين الماثول وموضوعه قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع وعناصر الماثول، مثال ذلك البيانات التي تستعملها الإحصائيات وكذلك النّماذج النّظريّة في العلوم الدقيقة.

3–وهناك الأيقون/الاستعارة: وفي هذه الحالة نكون أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي تشير إلى الطابع التّناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثّاني، وقد يتعلق الأمر بالخصائص، وقد يتعلق بالبنية".(2)

ومثال ذلك صورة شجيرة صغيرة قد توحي بالطفولة، والتّشابه هنا لا يتعلق بعناصر محسوسة ومشتركة بينها بل يتعلق بخصائص مجردة كالطّراوة والنّضارة والعنفوان.

---

(1)– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 55.

(2)– سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص 117.

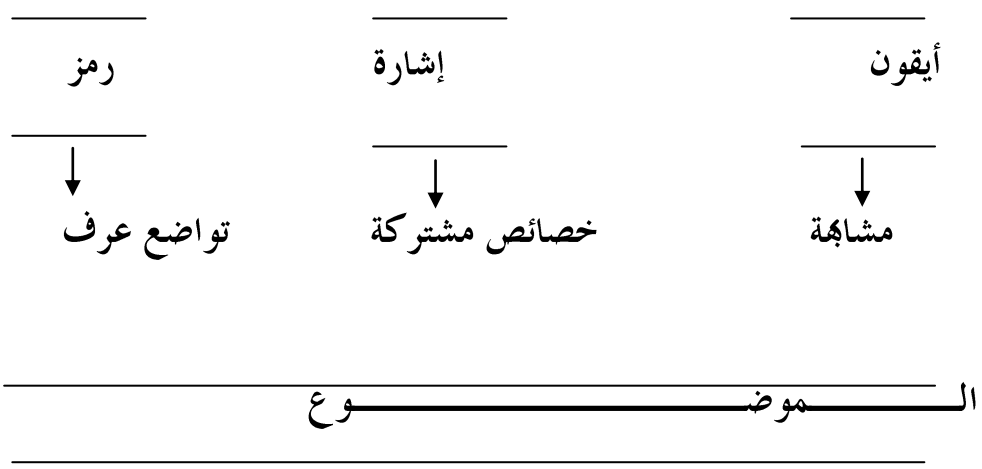
(*)-Icon: icone, 2 image.

1-Recommending the queen for wisdom. Beauty and magnanimity are likened her to the serpent, the lion and the angel (George puttenhau).

2-La femme cependant de sa boush de frase… (Charles Baudelaire, les fleurs du mal (1857). Etym.GK.eikon

ونخلص إلى أن الأيقونة عند "بيرس" تتميز بحالتها التّماثلية حيث ترتكز على المشابهة بين وحدتين بينهما علاقة.

ونستعرض في الأخير نموذج توضيحي يبين الفرق بين العلامات الثلاث في التقسيم البيرسي:



إنّ الدّرس السّيميائي لم يقتصر على جهود "فرديناند دي سوسير" و"تشارلز سندرس بورس" فهناك أعلام بارزيين مثلوا أهم الاتجاهات السيميائية الحديثة من بينهم "شارل موريس "،"Charles mouris"، والذي اتبع "شارل بيرس"، في تأكيده على عنصر التّشابه والمماثلة كخاصيّة أساسيّة للعلامة الأيقونيّة حيث يقول: " إن العلامة الأيقونيّة تحمل بعض خصائص الشيء الممثل".[1]

وهكذا تقترب في بعض الأنواع الأيقونيّة العلامة كثيرا من مدلولها كما في النّحت والرّسم.

كما نجد كذلك"أمبرتوإيكو""Umberto Eco"الذي أكد " أنّ العلامة الأيقونيّة لا تملك خصائص الشيء الممثل، بل تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك على أساس تسنينات عادية

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص 99.

(code)،تسمح بتكوين بنية إدراكيّة تملك في علاقتها بالتجربة المكتسبة، الدلالة نفسها توحي بهاالتجربة الواقعية من قبل هذه العلامة نفسها".[1]

فيقول في هذا الصدد: " إن الحكم على العلامة الأيقونية أنها تماثلية مرهون بقدرة هذه الأخيرة على التشبه بموضوعها من خلال تأسيس مجموعة من العلاقات".[2]

وهذا يعني أنّه لا يوجد في رأي" إيكو"علامةإيقونية تمثل موضوعها بشكل مطلق.

وقد وُجد لفهم الأيقون سنن بصرية نذكر منها:

أ:" السنن الأيقونية Les codes iconiques

وهي التي ترتكز على التقطيع والتحديد المادي للصورة وتجمع ضمنها الأشكال"les figures"، الملفوظات"Les énoncés"، والعلامات الإيقونية"Les signes".

ب:السنن الأسلوبية:Les codes stylistique

وهي التي تؤطر نشيء الإبداعات المتفردة ومختلف الفنون التي تترع إلى بلوغ المثالي الجمالي فالإنسان لايتخيل الواقع في ضوء الحقيقة وإنّما يتخيله في ضوء الجمال.

ج: سنن اللاوعي :Les codes de l'inconscient

وهي التي تحدد مختلف الانعكاسات النفسية التي تبدو في صيغ صور، بعضها وليد نشاط ذهني إرادي (كالتّذكروالتّخيل والحلم في وضعية يقظة)، والبعض الآخر خاضع لديناميكية نفسية مستسلمة كالأحلام والأوهام"[2]

---

[1]- أمبرتوإيكو، سيميائيةالأنساق البصرية، تر:محمد التهامي ،العماري محمدأوداد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 2013، ص9.(بتصرف).

[2]- فايزة يخلف، الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية، كلية العلوم الانسانية والإعلام، جامعة الجزائر الملتقى الدولي السادس، السيماء والنص الأدبي، ص 244.

[2]-المرجع نفسه، ص249.

فنخلص أن العلامة الأيقونة عند "ايكو" ومن ذهب مذهبه تواضعّية اتفاقية تقوم على سنن، حيث تعيد إنتاج بعض شروط إدراك الشيء المصور بعد إخضاعها للانتقاء اعتمادا على سنن التّعرف وأنّ السّنن الأيقونيّة علاقة بين علامة خطية، ومدلول إدراكي مسنن سلفا.

أي أنّ التّشابه لا يكون بين العلامة والمرجع، بل بين العلامة والنّموذج الإدراكي (بين الصّورة الذّهنية، والمرجع الثّقافي).

وهكذا ترتبط الإيقونيّة من حيث أبعادها التدليليّة، بطبيعة الموضوع المُدْرَك، الذي يتطلب من المتلقي تعزيز ترساناته الإجرائيّة من أجل الإمساك بممكنات التّدليل.

الفصل الأول

أولا:نبذة عن حياة الروائية، وأهم أعمالها:

1- حياة فضيلة الفاروق:

شهدت السّاحة الأدبية العربية ميلاد العديد من الأسماء النسوية التي حلّقت في سماء الإبداع، رافعةً شعارات تؤمن بوعي كبير بأهمية القلم في الدّفاع عن قضايا مصيرية، رافضة أن تضيق المشرحة النّقدية من إسهاماتها باسم " الأدب النّسوي"، ومن بين اللواتي أثبتت وجودها ككاتبة مناضلة بامتياز " فضيلة الفاروق". وهي من مواليد 20 نوفمبر 1967من مدينة آريس(*)، روائية جزائرية معروفة بكتاباتها الجريئة، حيث تصور الواقع تصويرا لصيقا بالحالة دون خوف، أو وجل، وقد ذُكر اسمها بين النّساء العربيات الجريئات: " فهي الكاتبة الجرئية المعروفة بجرأتها العالية في كتابتها (...)، فكثيرا ما كتبت عن الجنس، وشعور المرأة جنسيا، وهي أيقونة في الأدب النّسوي، ومن أشهر ما كتبت تاء الخجل واكتشاف الشّهوة، إنّها بالفعل ركزت أعمالها الكتابية من أجل المرأة وإحساسها وشعورها ومدى معاناتها من العنف"[1].

فنجدها سلطت الضّوء على الاغتصاب، إذ تقول: " صحيح أنّني سلطت الضّوء على الاغتصاب، وذلك لاعتباره ظاهرة موجودة تُرتكب في حق المرأة فلماذا نتستر عليها"[2]، وإصرارها على فضح هذا المستور قد سبب لها متاعب شخصية اضطرتها أن تغير اسمها، لكن لا أن تغير أسلوبها.حيث تقول: " اسمي الحقيقي فضيلة ملكمي، اضطررت لتغييره، لأنّني تعرضت لمضايقات بعد أن

---

[1]- عيسى بوقانون، فضيلة الفاروق ليورزنيوزنت، بيروت، 11/09/19.
http://arabic.euronews.com/2011/09/19/fadela-a farouk-litérature-algéria-womens- rights 16/11/2012-19h06.

[2]- الموقع نفسه.

[2]- عيسى بوقانون، فضيلة الفاروق ليورزنيوزنت، بيروت، 11/09/19.

(*)- آريس تتواجد بقلب الأوراس، منطقة محافظة تابعة لولاية باتنة، شرق الجزائر.

فضحت المستور، وتحدثت بصوت من لا صوت لهم، نقلت واقع امرأة جزائرية بطريقة درامية فعلا، لكن كان ذلك هو الواقع فاسمي جاء لضرورة أمنية فقط خوفا على عائلتي والمقربين"[1].

وقد توجهت الكاتبة إلى لبنان سنة 1995، إلى العالم المفتوح، وواسع الثقافات، إلى أفق من الحرية لا نهاية له، فتقول: " ما يربطني ببيروت هو فضاء الحرية الكبير(...) ألبس ما أريد، وأقول ما أريد وأحدث من أريد"[2].

ومع علمنا أن "فضيلة الفاروق" كانت تعمل في مجال الصّحافة قبل أن تصبح كاتبة ،إلاّ أنّنا نجد تصريحات لها في جريدة اليوم تقول فيها:"لا أتوق العمل الصحفي أبدا، وأجدني أستمتع بتفرغي للكتابة حتى وإن خدمتني الصحافة ذات يوم في كشفها عورة المجتمع لي، وفي تقربي للناس ومن المثقفين، إنّها مهنة صعبة وعلى من يريد أن يمارسها على أصولها أن لا يكون له أصدقاء بل أعداء لأن قول الحقيقة صعب"[3].

2_منابع موهبتها:

أ–الأسرة:تنتمي "فضيلة الفاروق" لعائلة ملكمي الثوريّة المثقفة، حيث تقول: " كان بيتنا يعج بالكتب والمجلات وغير ذلك فعائلتي (عائلة ملكمي) عائلة مثقفة وعريقة في ممارسة الطب العربي في الأوراس، ووالدي على الخصوص قارئ رواية من الدرجة الأولى، وقد وفر لنا أرشيفا ذا قيمة كبرى، والمجلات والجرائد منذ كنا صغارا"[4].

ولكن والدها أهداها لأخيه الأكبر لأنه لم يرزق أطفالا، فكانت الابنة المدللة لوالديها بالتبني لمدة ست عشرة سنة فتقول: " اعتبر نفسي محظوظة لأني حظيت بأب ثاني هو والدي بالتبني، وهو

---

[1]– الموقع السابق.

[2]– الروائية مهى حسن ،تحاور فضيلة الفاروق.

http ://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=477 20/12/2012.14h37.

[3]-الموقع نفسه.

[4]–عيسى بوقانون، فضيلة الفاروق ليورزنيونت، موقع سابق.

الآخر مثقف وكان محل الأحذية الذي يمتلكه في الماضي مجلسا ثقافيا ممتازا يلتقي فيه المميزون، والمثقفون من مدينتي الصغيرة آريس، وأذكر تلك الأجواء التي صقلت طفولتي جيدا وهي أجواء مختلفة عما هو سائد ومتميزة بالوعي الثقافي والسياسي المبكريين"[1].

ب–الـــــتعليم:فقد تعلمت في مدرسة البنات في المرحلة الابتدائية، ثم المرحلة المتوسطة في متوسطة البشير الإبراهيمي، ثم سنتين في ثانوية آريس، غادرت بعدها إلى قسنطينة لتعود إلى عائلتها البيولوجية، فالتحقت بثانوية مالك حداد هناك نالت شهادة البكالوريا 1987 قسم رياضيات، فنجدها تقول: " لا يجب أن أنسى فضل أساتذتي الذين انتبهوا لموهبتي وشجعوني جدا لأواصل بطريقة كانت ترفع معنوياتي وتدعوني لأكون الأحسن"[2].

ج–قسنطينة: لا نجد خير من قولها عن فضل هذه المدينة في صقل مواهبها: " فجرت في هذه المدينة مشاعر كانت ستظل مغمورة لو لم أنتقل إليها، ففيها تعرفت على الأدب والفن عن قرب وانسجمت مع أجوائها المتميزة والمختلفة وكتبت لأجلها تماما، كما كتبت الحنين إلى الماضي وإلى كل التجارب الحياتية التي عشتها مختلفة عن الآخرين[3]

فكما نعلم أن "فضيلة الفاروق" قد التحقت بجامعة باتنة كلية الطب لمدة سنتين، إذ كانت كلية الطب خيار والدها المصور الصحفي آنذاك إلا أنّها أخفقت لتعود إلى جامعة قسنطينة وتلتحق بمعهد الأدب والفنون، ومنذ أول سنة وجدت طريقها، حيث انضمت مع مجموعة من أصدقاء الجامعة الذين أسسوا نادي الاثنين من بينهم: الشاعر النّاقد يوسف وغليسي، والشّاعر ناصر (نصير) معماش أستاذ في جامعة جيجل، والنّاقد محمد الصالح خرفي مدير معهد اللغة العربية وآدابها بجيجل، والكاتب عبد السّلام فيلالي مدير معهد العلوم السّياسية في جامعة عنابة، والكاتب

---

[1]- عيسى بوقانون، فضيلة الفاروق ليورونيوزنت، موقع سابق.

[2]-الموقع نفسه.

[3]– نوارة لحرش، روائية فضيلة الفاروق في ضيافة النور، جريدة النور، 2007/08/14.
http ://elnour.com/elfarouk/rp=312/14/08/2007.

النّاقد فيصل الأحمر أستاذ بجامعة جيجل..فتقول: " تخليت عن الطب رغم كل ما يعد به الطب من مستقبل مضمون بعواطفي متأثرة بغادة السمان، وبكتّاب آخرين يضيق المجال لذكرهم جميعا"[1].

3_أعـــــمالـــــها:

لفضيلة الفاروق عدة أعمال منها المجموعة القصصية، " لحظة لاختلاس الحب" والتي صدرت سنة 1997 بدار الفارابي بلبنان، وبعد سنتين من ذلك أصدرت روايتها " مزاج مراهقة"، أي في سنة 1999 بنفس دار النّشر على حسابها الخاص.

ثم كتبت "تاء الخجل" سنة 2003 وأرادت أن ترقى بها إلى درجة أرفع، فطرقت بها أبواب دور نشر كثيرة في بيروت، ولكنها رُفضت. فظلّت هذه الرّواية بدون ناشر مدة سنتين، إلى أن قدمتها لدار "رياض الريس"، وقرأها الشاعر والكاتب " عماد عبد الله"، الذي رشحها للنشر مباشرة.

وبلوغ الكاتبة " فضيلة الفاروق" دار الريس جعل اسمها يُعرف على نطاق أوسع، حيث حظيت باهتمام نقاد من الوزن الثّقيل مثل: " الكاتبة غادة السّمان، والدّكتور جابر عصفور الذي حرص على دعوتها لملتقى الرّواية في القاهرة، بالإضافة إلى اهتمام الكاتب والرّوائي الجزائري الكبير واسيني الأعرج الذي عرّف بأعمالها في باريس، واقترحها لتُدعى لملتقى باريس لسرد الرّوائيين، وكتب عنها مقالات مهمة باللغة الفرنسية في جريدة الوطن الصادرة باللغة الفرنسية في الجزائر.

وبعد رواية " تاء الخجل"، نَشرت الرّوائية فضيلة الفاروق رواية جديدة تحمل عنوان " اكتشاف الشهوة" سنة 2005 بنفس دار النشر التي أصدرت روايتها السابقة تاء الخجل.

وآخر عمل للكاتبة، هو رواية بعنوان " أقاليم الخوف" وقد صدرت حديثا سنة 2010 عن دار رياض الرّيس للكتب والنّشر بلبنان[2].

---

[1]- الموقع السابق.

[2]-صبرينة حسدان، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، مجلة أصوات الشمال، 28 فيفري، 2016، ص12.

ثـــانـــــيا: روايـــة " تـــاء الخجل":

جنس أدبي من صنف الرّواية من ثمانية وتسعين صفحة، صدر عن " دار رياض الريس"(*) للنشر والتوزيع في سنة 2003، وقد تُرجم إلى اللغتين الفرنسيّة، والإسبانيّة، وتُرجمت بعض المقاطع منه إلى الإيطالية أيضا، وحسب ما كشفته الرّوائية لجريدة السلام في العدد 26 ماي 2013 عن مؤلفها، "أنه ترجم إلى اللغة الكرديّة، وقد طبع في مدينة أربيل (عاصمة كردستان)، وهذا يدل على بعد التواصل الذي يحمله هذا العمل الأدبي الروائي" [1].

مـــلخص الرواية:

تتكون الرواية من ثمانية فصول، تروي سيرة أحداث عاشتها فتاة اسمها "خالدة" وحيدة والديها، يعيشون في آريس من بني مقران، في بيت عائلة كبير تحكمه العادات والتّقاليد، غير أن "خالدة" منفردة بطبعها إذ تظهر عليها ملامح التّمرد وعدم الانصياع إلى العادات منذ الصّغر، فقد أحبت شابا من نفس المنطقة على عمر لا يتجاوز 14 سنة، وهو أمر غير عادي في بيئة كمدينة آريس المحافظة، أو بيتها العائلي المتقيد بالعادات حتى البالية منها، وقد كانت ترى فيه قوتها، إلى جانب الرجل المثالي، وبعد حب دام طيلة سنوات الدراسة تفرقا لتقصد هي قسنطينة، وهو العاصمة، إلاّ أنّهما بقيا يتراسلان ويصف كل منهما المدينة التي هو موجود فيها، إلى أن افترقا حقيقة بعد توجهه إلى حاسي مسعود للعمل هناك. فتبقى تعيش خالدة على ذكرى حبيبها دافنة الألم الذي في قلبها.

وفي يوم من الأيام يبدي ابن عمها "ياسين" رغبته في الارتباط بها لكنها رفضته ما جعله يهددها بأنه على علم بحبها لـــ "نصر الدين" وأنه سيشيها لأبيها، إلاّ أن والدها رفض بشدة على أساس

---

(1)-الموقع السابق.

(*)- دار رياض الريس: وهي شركة للكتب والنشر تأسست سنة 1986 على يد رياض نجيب الريس، وهي متواجدة حاليا ببيروت.

أنه يثق في ابنته كثيرا، وبعد ذلك اقترح تزويجها " لمحمد" أو " أحمد" وهنا انغلقت عليها جميع الأبواب التي قد تجمعها بحبيبها.

وفي هذه الفترة تتعين خالدة " في جريدة الرأي الأخير" فتصبح إعلامية نشطة في مجال عملها إلى أن يأتي يوم ليكلفها رئيس التحرير بمهمة متمثلة في كتابة مقال عن النساء اللواتي حررهن الجيش من قبضة الإرهاب، وهنا تكتشف مدى ضعف المرأة في هذا المجتمع، ومدى معاناتها، والقهر الذي تعانيه، فالنساء اللواتي تحررن من قبضة الإرهاب لم يجدن المجتمع الذي يقبل بهن من جديد فكان مصير كل واحدة منهن هو الموت، إما الانتحار وإما الموت في سرير المستشفى وحيدات دون أهل يقفن معهن في محنتهن الكبيرة.

فانكسرت خالدة و زالت عنها كل مظاهر التّمرد، وخضعت كغيرها للمجتمع وذلك يظهر حينما قررتالإستقالة من عملها.

وضاعت واهتزت تعجبا لوطن ومجتمع يحاسب المرأة في كل صغيرة وكبيرة حتى وإن كانت هي الضّحية فإنّها هي التي تلام وقررت الرّحيل من البلاد.

ثالثا: العتبات النصيّة

1:ماهية العتبات النصية:

استطاعت السّيميائيات بوصفها علما حديثا، توفير فرصة دراسة الصّورة على أساس أنّها علم يختص بدراسة الأنساق التّواصلية اللّسانيّة، وغير اللّسانيّة من مثل الدّراسات التي أولت عناية فائقة لتحليل أنواع الخطاب، وبصفة خاصة الخطاب الرّوائي وما يلازمه من إشكاليات القراءة والإقناع، والتّواصل، فظهرت العناية بأبعاد النّص كخطاب المقدمات، وخطاب الأغلفة (من عناوين، اسم المؤلف..)، والإهداء والشّكر، ومن هنا اعتبرت العتبات على أنّها نسق مؤهل لإنشاء الدلالة وبالأخص الصّورة كغيره من الأنساق، وفيما يلي تفسير معنى العتبات لغة واصطلاحا:

أ–المعنى اللغوي:

لقد ورد في لسان العرب "لابن منظور" في مادة (عَتَبَ) أنّ:

"عَتَبَ: العَتَبَةُ: أسْكُفَّةُ الباب التي توطأ، وقيل: العتبةُ العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجبُ والأسكُفَّةُ: السفلى، والعارضتان: العُضادَتان والجمع: عَتَبٌ وعَتَبَاتٌ، والعَتَبُ: الدَّرَجُ، وعتّب عتَبةً: اتخذها.ومما جاء في حديث "ابن النحام": قال: لكعب بن مرة، وهو يحدّث بدرجات المجاهد ما الدرجة؟ فقال: أما إنّها ليست كعتبة أمّك أي أنّها ليست بالدرجة التي نعرفها في بين أمك فقد روى أنّ ما بين الدرجتين كما بين السّماء والأرض.

وعَتَبُ الجبال والحزُون: مراقيها، وتقول: عَتَّبْ لي عَتَبةً في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضع تصعد فيه.وعتب الفحل يعتب ويعتُب عَتْبًا وعتَابًا تعتابا، ظَلَع أو، عُقِل أو عُقِرَ.

وعَتَبَ البرق عَتَبانًا: برق برقا ولاءً".[1]

ومما جاء في قاموس "المرام في المعاني والكلام" لمؤنس رشاد الدين "أن: عَتَبَ [عَتْبًا وعتبانًا ومعتبًا ومعتَبة ومعتِبة وعتابًا، وتعْتَابًا] على الشخص لامه على فعل فعله.عَتَبَ [تعتيبًا] الباب: جعل له عتبةً.العتَبَ الفساد، الشدّة، الأمر الكريه.والعتبة: (ج: عتَبَ وعتَبات): كل مرقاه من الدرج، أسكفة الباب، أي البلاطة التي يوطأ عليها عند الدخول والخروج.[2]

أما ما ورد في "معجم الوسيط" "لإبراهيم مصطفى" وآخرين" أنّ: العَتَبَةُ خشبة الباب التي يُوطَأُ عليها، والخشبة العليا وكل مِرْقَاةٍ (ج) عَتَبٌ العتبة: الشَّدَّة، العَتَبَةُ (في الهندسة): جسم محمول على دعامتين أو أكثر.[3]

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد الأول، المادة (عتب)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1410ه، 1990، ص 576.

[2]– مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، دار الراتب الجامعية، بيروت–لبنان، ط1، 1420ه، 2000م، ص 565.

[3]– إبراهيم مصطفى، وأحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج1 و 2، ط1، 1960م، ص 632.

وما يلفت الانتباه أنّ جل المعاجم العربيّة تدور في فلك المعنى الذي أورده "ابن منظور" فهي تشترك في كون العتبة هي أول الشيء، وفاتحة الأمور.

ب-المعنى الاصطلاحي:

وهي ما عُرف في الاصطلاح الفرنسي ب " Le paratexte" وكان أكثر من تناوله بتحليلاته واجتهاداته النّاقد الفرنسي "جيرار جنيت"Gérad Genette من خلال أعماله ومؤلفاته لاسيما كتابة عتبات "Seuils" والذي بسط فيه للدارسين تعريفا دقيقا للمصطلح، يلخصه في جمل مقتضبة قبل أن يورد طائفة من الخطابات التي يعنى بها إذ " هو كل ما يجعل منالنص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة".[1]

أي ما يحيط بالكتاب من سياجات، وحدود أوليّة تجذب القارئ وتجعله يمسك بالخيوط الأوليّة والأساسيّة للعمل المعروض.

وعلى هذا الأساس يضم مصطلح Le paratexteفي مفهومه جملة من النصوص، المقدمات، العنوان، الصور، كلمات الناشر، التّوجيهات الهامشية.

ونجد كذلك تعريفا أورده "جون ديبوا" jean dubois في معجمه اللساني يستوضح فيه امتداده وتشعب مسالكه التّحليلية، فيقول: "نسمي paratexteLeذلك المجموع من النّصوص التي تكون على العموم مقتضية ومصاحبة للنص الأصلي.

-ففي حالة كتاب ما: يمكن ل paratexteLeأن يتكون من صفحة العنوان، التّمهيد، التّوطئة، الاستهلال أو المقدمة، ومن الصفحة الرابعة للغلاف، ومن مؤشرات مختلفة.

وفي حالة مقال ما: يظهر paratexteLeفي الملخص، وفي النّقاط والفّهرس.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 44.

وفي حالة مسرحية ما: نجد Le paratexte متمظهرا في قائمة الشّخصيات (الممثلين) والتّوجيهات المشهديّة، ووصف الدّيكور، تأثيث الرّكح، والفضاء السينوغرافي".[1]

وبهذا القول نستدل على اتساع قائمة اهتمامات المصطلح تساوقا مع نمط النّصوص الأدبيّة، وتنوعها الأجناسي الذي يجعل النّصوص القابلة للتحليل غير مضبوطة بصفة نهائيّة، فمن النّص الشّعري إلى النّص الرّوائي ومن النّص الدّرامي إلى النّص البّصري تظل النّصوص المّوازية متشبعة ومتعددة، ما جعل "جيرارجـــنيت" يتحدث عن قطبـــي المصـــطلح: وهما LeprétexteوLeépitexte، وهما مصطلحان تابعان يُدرج في كل منهما عدد من النّصوص الموازيّة.

1ـالنص المحيط Le prétexte:

يتحدث "جيرار جنيت" عن النّص المحيط فيحيل القارئ إلى جملة من التّقنيات الطباعيّة المستندة إلى تلك العلاقة التعاقديّة بين المؤلف والنّاشر، فيغدو النّص المحيط "كل ما يدور بفلك النّص من مصاحبات، من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي لكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف...".[2]

إذن فالنص المحيط عبارة عن عتبات نصيّة تتصل بالنّص مباشرة، وتشمل كل ما ورد محيط بالكتاب.

2ـالنص الفوقيLe épitexte:

أما النّص الفوقي "فيمكن أن تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه كالأسطوانات، المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات والندوات..."[3]

---

[1]–jean dubois, dictionnaire de linguistique Ed : larousse, paris, 2001, p 344.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، ص 49.

[3]– المرجع نفسه، ص 50.

وما نستنتجه خلال عرضنا لمصطلحي Lepértexte و Le épitexte، أنّه رغم اختلافهما في تناول أنواع النّصوص الموازيّة، فإنّهما على مستوى التّرجمة يشكلان آلية شارحة لمفهوم العتبات، وهما يتقاسمان معا العقل الفضائي للمصطلح، ويحققانه في المعادلة الآتية:

Le paratexte = Le péritexte + Le épitext

أي أنّ النّص الموازي = النّص المحيط + النص الفوقي.

2:المطارحات الترجمية للمصطلح في النقد العربي:

إنّ التّعدد في وضع المقابلات التّرجميّة للمصطلح مرده ذلك التّحصيل المتنوع لجملة المعاني التي تحيل إليها كلمة (para) بين (مواز وشبيه، ومماثل ومحيط، ومحاذ، ومصاحبه....الخ)[1] حيث انسحبت هذه الدلالات على الصياغة المصطلحيّة عند فعل التّرجمة.

فنجد مثلا النّاقد المغربي" سعيد يقطين" استخدام مصطلح "المناص" وهو ما أقره في كتابه "انفتاح النص الروائي"، معللا اختياره لما لهذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار فيقول: " المناص هي البنية النصية التي تشترك وبنية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة".[2]

أما الباحث "عبد الحق بلعابد" فقد فضّل القول متوسلا طروحات محمد الديداوي، إثر حديثه عن أقسام الترجمة من توصيلية، وتحصيلية، وتأصيلية، لفض إشكالية الاختلاف التّرجمي القائم المتساوق مع هذه التّرجمات ومع ذلك فإنّه يجنح إلى الترجمة التي اختارها سعيد يقطين.[3]

وكذلك "عبد الفتاح الحجمري" الذي يفضل استخدام "النص الموازي" ويظهر ذلك جليا في كتابه "النص البنية والدلالة": " إن تحليل العتبات يرتبط بالاختيارات التي يقدمها تصور النص الموازي[4]،

---

[1]-المرجع السابق، ص 41،42.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النفي الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 99.

[3]- عبد الحق بلعابد، قصد رفع قلق المصطلح النقدي، علامات، الجزء 58، مجلد 15، ديسمبر 2005، ص 194.

[4]- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 9.

وغيرهم من الدارسين الذين تطرقوا إلى le paratexte بمصطلحاته المتعددة والتي تحيل إلى معنى واحد.

3:أنواع العتبات:

العتبات مداخل للنص، تشرع أمام المتلقي الطريق لاقتحام النّص، والعبور داخله، وتشكل مدخلا لقراءته من خلالها يبني المتلقي توقعاته، فهي بمثابة نظرة أساسيّة للعبور إلى النّص، والنّص بدون هذه العتبات أو المداخل سيكون عالما مغلقا يصعب اقتحامه.

والعتبات هي اسم المؤلف، والعنوان، والغلاف، والاقتباس والمقدمة، والعنوان الفرعي والإهداء، وشكل الحروف فنجد "مصطفى سلوي" يقول في هذا الصدد: " النص الموازي، أو المصاحب هو مجموعة من العناصر المكملة للتأليف كالمقدمة، والعنوان الخارجي، والعناوين الداخليّة، والإهداء، والتّقديم الصّغير، وصورة الغلاف، وما يُبْسَطُ على مساحة هذه الصّفحةمن مكونات أخرى كاسم المؤلف، ودار النّشر، وسنة النّشر، وغير ذلك من الأشكال الهندسيّة،والصّور والألوان، وأنواع الخّطوط وأحجامها".[1]

أي أن العتبات النصيّة، متواجدة في مناطق مختلفة حول النص، وفي هذا المقام سأركز على عتبتي الغلاف والعنوان.

أ:الغـــــلاف: ويعدّ الغلاف عتبة بوصفه مفتتحا بصريّا يصاحب عتبة العنوان "العتبة الأولى من عتباتالنص الهامة"[2] وأول ما يلفت المتلقي بمجرد حمله للمدونة سواء كانت (كتاب، رواية، شعر) وهو إما يشجع المتلقي على ولوج هذه المدونة، وإما ينفره منها، لكنّنا نلاحظ أنّ كثيرا من القراء،

---

[1]- مصطفى سلوي، عتبات النص، المفهوم والموقعية و الوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ص 5.

[2]- حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص118.

والمثقفينيؤكدون على أنّ تصاميم الأغلفة قليلا ما تكون مناسبة لمضمونه أو ترقى في المستوى الجمالي، أو الفني للكتاب، ما يؤثر على تسويقه والتّشجيع على قراءته.

والسؤال الذي يطرح في هذا الصدد: من هو المسؤول عن جودة تصميم الغلاف أو رداءته؟ هل هو الفنان المصمم، أم النّاشر، أم المؤلف نفسه؟

والآتي استنطاق لبعض آراء الأدباء والنّقاد حول مسؤولية تصميم الغلاف في العالم العربي:

فيرى الشاعر والرّوائي "عز الدين ميهوبي" بأنّه استثناء المبدعين الجزائريين في هذه النقطة بالذات، فدراسته للفنون الجميلة منحته خلفية فنيّة جميلة في انتقاء أغلفة إصداراته الأدبيّة لأنّه يهتم اهتماما بالغا بإيقاعات الألوان، لذلك وبشكل عام هو من يقترح دوما المظهر الخارجي لكتبه سواء تعلق بشكل الخط، أو اللوحة الفنيّة، وكذا الألوان، وغيرها من الأمور الفنيّة ذات الصلة بالمضمون والتي تملك إيحاءات معينة ترتبط ارتباطا ما بالفكرة فيقول: " أنا من ينتقي تفاصيل لباسه والألوان التي تليق به، ولم يحدث أن دخلت في جدال مع دار النشر حول أغلفة إصداراتي ما عدا أثناء ميلاد كتابي الأول " في البدء كان أوراس " الذي صدر سنة 1985 عن " دار الشهاب"، أين تعذر على المطبعة تنفيذ اللوحة التي اخترتها للفنان التشكيلي " صالح منيف" رحمه الله التي رسمت خصيصا لإصداري"[1].

ويقول الروائي " مرزاق بقطاش": " أجتهد في اقتراح أغلفة إصداراتي وأحيانا أتكفل برسم لوحات الأغلفة على غرار روايتي " يحدث مالا يحدث" التي رسمت غلافها، لأنّ الفن التشكيلي كان أول اهتماماتي الأدبية"[2].

أما الروائي " أمين الزاوي" فهو ينقل بعضا من تجربته مع أغلفة رواياته بالعربيّة فيقول:

---

[1]- هاجر، ق/ حياة، س، " وجه الكتاب"، من يرسم ملامحه؟، جريدة الفجر يومية جزائرية مستقلة العدد 8500، 01/11/2015.

www .djazairess.com /elfadjr/227731.

[2]-الموقع نفسه.

" أغلفة رواياتي بالعربية "صهيل الجسد" و"رائحة الأنثى" و الرّعشة" المنشورة في بيروت لم أستشر حولها حتى صادفت الرواية في السّوق..ولكن تجربتي مع الدّار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف فهي تجربة محترمة، فتصميم غلافي " شارع إبليس" و" لها سر النّحلة" كان من اقتراحمصمم الدّار، وهو فنان متميز، وكان بالتّشاور، أما غلاف "حادي التيوس" فهو من تصميم ابنتي لينا الزاوي وتنفيذ الدّار: أما مع منشورات دار البرزخ الجزائر التي أعادت نشر ثلاث روايات لي بالفرنسية هي " وليمة الأكاذيب" ورواية " غرفة العذراء المدنسة" ورواية " اليهودي الأخير في تمنطيط" فجميعها كان من تصميم الدّار بالتّشاور معي، وفي ترجمة " الغرفة العذراء المدنسة" إلى الألمانية التي صدرت هذه الأيام احتفظ النّاشر الألماني بنفس تصميم الغلاف، أما التّرجمات الأخرى لرواياتي إلى الصينية واليونانية والسويدية والصربية فجميع أغلفتها من مصممي دور النّشر(...)ولم أستشر في اختيار هذه الأغلفة"[1].

فما نلاحظه من بعض هذه الآراء أنّ مسؤوليّة تصميم الغلاف تختلف من دور نشر لأخرى، فهناك دور نشر تتيح الحريّة الكاملة للمؤلف في تصميم غلاف مؤَلفه، وهناك دور نشر تتشاور مع المؤِلف لتوليد تصميم يوافق عليه الفنان المصمم، والمؤلف، ودار النّشر، وهناك دور نشر لا تولي أهمية لموافقة المؤِلف، وفي هذه النقطة بالتّحديد نجد أكثرية دور النّشر لا تهتم بمدى موافقة تصميم الغلاف لمضمون المدونة ويقول في ذلك النّاقد الدكتور" حسين المناصرة " "المسؤول عن رداءة الأغلفة هو النّاشر بكل تأكيد الذي لا يستعين بمصممي أغلفة مميزين؛ ربما ليوفر بعض المال، أو يبخل في الصرف على الكتاب، وهنا يكون المصمم عاديا لا فنانا، أو صاحب رؤية فنيّة في تصميم الأغلفة، وفي هذا السياق يتحمل رعاة التّصميم في دور النّشر المسؤولية الفنيّة في كونهم لا يطورون أنفسهم، ولا يعطون التصميم حقه من خلال التعرف إلى مضمون الكتاب أولا.أو في الأقل التّأمل في عنوانه، فتجد المصمم ينتج أي غلاف بأية طريقة، بل تكون أغلفته عموما متشابهة

[1]-الموقع السابق.

مع تغيرات محدودة في نموذج أو عدة نماذج، غالبا ما تكون مسروقة لا مبتكرة.ويختم بالقول: أما المؤلف فأنّا لا ألومه، لأنّ النّاشر والمصمم معا في العادة يتذمران من ملحوظات المؤلفين على الأغلفة، وبخاصة إذا كان بعض النّاشرين، والمصممين ممن لا يتقبلون النّقد في هذا المجال، ومن ثم لا يسعون إلى تحسين الأغلفة بناء على ملحوظات المؤلفين، لذلك يُؤْثر كثير من المؤلفين الابتعاد عن التّدخل في تصميم أغلفة كتبهم، حتى لا يتأخر إصدارها، وربما اتقاء لسطوة النّاشرين والمصممين وغضبهم"[1].

وبذلك فتصميم الغلاف الممتاز والجديد الذي يساهم في جذب القارئ للاستفادة من مضمونه باقتنائه والعمل على محتواه، يقوم على كاهل الدار، والمؤلف معا، إلى جانب المصمم الخبير، حيث يقول الروائي والقاص " عبد الله النصر": " المؤلف هو القادر بالدرجة الأولى على استنطاق محتوى الكتاب بأكمله وأخذ عنوان يمثله، بل والاشتراك في عمل التّصميم المناسب بدقة متناهية مع الدّار، أو القيام به بنفسه إن جمع بين الفن والكتابة، أو اختيار لوحة خاصة من رسام ماهر، أو أن يساعد الرّسام في فهم المحتوى ليرسم اللوحة التي تعبر عنها، وتتلاءمعهما"[2].

ويضيف "عبد الله النصر":" كذلك على الدّار القيام بالأمر نفسه، ومساعدة المؤلف غير القادر على ذلك، إلى جانب أن تقوم الدّار بتوظيف المصمم المتميز الخبير المحترف المجدد الذي لا يمكنه أن يخرج تصاميم متشابهة تربك المشتري، كما عليها أن تستقطب المصممين من خريجي المعاهد الفنية أو من ذوي الكفاءات، الذين بإمكانهم أن يسهموا في إخراج الغلافببساطةووضوح وتناسق ألوان وإيجاد مساحات فارغة تساعد القارئ في التركيز على عناصر مهمة وأساسية في الغلاف بكل ما يحتويه"[3].

---

[1]- زكريا العباد، هيثم حبيب، الدمام مثقفون، "غلاف الكتاب"، هوية يتنازعها المؤلف والناشر والمصمم، جريدة اليوم، العدد 15056، 4 سبتمبر 2014، ص3.

[2]- المرجع نفسه، ص 3.

[3]- المرجع نفسه، ص3.

ويختم قائلا: " بل ينبغي أن يكون المصمم مثقفا فيجعل التصميم يحتوي على عناصر وقيم فنية وجمالية مدروسة قادرة على أن تسعهم في بيع الكتاب وإيصال الفكرة العامة له لا أن يكون هم الدار خفض التكاليف وجذب المشتري والقارئ وزيادة كمية بيع الكتاب، فهذا يسيء بشكل كلي للكتاب كمنتج ثقافي"[1].

ومما سبق نستنتج بأن الغلاف يشكل فضاءً جذابا للمتلقي يغريه إلى اقتناء الكتاب، ففي بعض الأحيان يصطدم بوجود تعارض بين تصميم الغلاف وبين المضمون، فتتكون لديه خيبة أمل، وفي أحايين أخرى يجد أنّ تصميم الغلاف والمضمون يتكاملان لبلورة جمالية الموضوع إلى جانب إضاءة المعنى العام.

ب:الـــعنـــوان

حظيت العناوين بأهمية كبيرة في الدراسات الحديثة، والمقاربات السيميولوجيّة، باعتبارها أحد المفاتيح الأوليّة والأساسيّة التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها، وقد اعتبرها "جيرار جنيت" نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط التأليفي:"والذي يضم تحته كل من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية.."[2]

وتطرح إشكالية العنوان أسئلة متعددة اعتبرها "جيرار جنيت" تفرض نوعا من التّحليل والتّدقيق والتي في مقدمتها: ما تعريف العنوان؟، وماهي وظائفه؟، ماهي أنواع العناوين؟، والتي سنحاول رصدها والإجابة عليها في هذه الدراسة:

ب_أ تعريف العنوان:

1-لـــــغة: لقد ورد تعريف كلمة العنوان في المعاجم العربية في مادة "عنن" إذ ترتبط هذه الكلمة بدلالات مختلفة، كدلالة التّعريض والإظهار والسّمة.

---

[1]-المرجع السابق، ص 3.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، ص 49.

_ **دلالة التعريض**: فمن مادة (عنن) يقول ابن منظور: " سمي العِنان من اللجام عِنَانًا لأنّه يعترضه من ناحية لا يدخل فمه منه شيء...ويقال للرجل الذي يعرِض ولا يضرح قد جعل كذا عنوانًا لحاجته[1].

_ **دلالة الإظهار**: " قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له[2].

_ **دلالة السمة والأثر**: " قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال سوار بن المصرب، وحاجة دون أخرى قد سنحت بها جعلها للتي أخفيت عنوانا"[3].

وفيما يتعلق بعنوان الكتاب يقول ابن منظور: " وعننتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُه لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعن الكتاب يَعِنه عَنًا وعننه: كعنونة وعَنْوَنْتُه بمعنى واحد..

قال اللحاني: عنَنْتُ الكِتَابَ تعنينًا وعنيته تعنيه إذا عَنْوَنْتُه أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسمي عنوان له لأنّه يَعِن الكتاب من ناحيتيه، وأصله عنوان فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، ومن قال علون الكتاب جعل النون لاما لأنه ألف وأظهر من النون[4].

ونستخلص من هذه التعريفات اللغويّة أنّ لفظة عنوان في لسان العرب قد أخذت دلالات مختلفة إلاّ أنّها ترتبط وتقتصر على الكتاب فقط.

وهذا الارتباط وارد في مختلف تعاريف القدامى الذين لم يتجاوزوه إلى ارتباط آخر، كارتباط العنوان بمختلف النصوص الأدبيّة.

2-اصطلاحا: يعدّ العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النّص الموازي، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنّص على الدّارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم. ويقول في ذلك "جميل حمداوي":"إنّه المفتاح

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، ص 290، 294.

(2)-المصدر نفسه، ص294.

(3)- المصدر نفسه، ص 294.

(4)-المصدر نفسه، ص 294.

الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة"[1].

أي أنّ العنوان عتبة أولى تمدنا بدلالات تقاس على جميع مضامين النّص، وهو كذلك مفتاح ضروري لسبر أغواره، والتّعمق في شعابه ويعرفه "محمد فكري جزار": " العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه ويحمل وسم كتابه"[2]

ونجد أنّ هذا التّعريف يقترب من التّعريف اللغوي، إذ ربط العنوان واقتصره على الكتاب لا غير. وهناك من يعرفه على أنّه: " نظام دلالي رامز لبنيته السّطحية، ومستواه العميق مثلهمثل النّص تماما"[3].

وهذا ما يعني أنّه عبارة عن حمولة مكثفة تحيلنا إلى المعنى البسيط الذي يتراء لنا وإلى المعني المتخفي في طيات المعنى الأول (تجتمع فيه مختلف الدلالات).

وخلاصة هذه التّعاريف أنّ العنوان تكوين خارجي، لا يمكن ولوج النّص دون المرور به. ورغم وجود تعاريف تربط العنوان وتقصره على الكتاب لا غير، إلاّ أنّه بحسب رأيي فهو يرتبط بكل عمل إبداعي، فيحمل ملامحه، ويكون اسمه الذي ينادي عليه به،حيث أنّ هذا التّعريف لا يربط العنوان بالكتاب فقط بل يربطه بالنّص بصفة عامة. كأن يكون النص أدبيّا، أو ثقافيّا، أو، إيديولوجيّا، أو حضاريّا.

إن نظرة سريعة على تلك التّعاريف التي حددت العنوان لتظهر أنّها انبثقت في مجملها من وظيفة العنوان، فهو تارة يعين الكتاب وطورا يحدد مضمونه، وقبل كل ذلك يجذب القارئ إليه فتكون أمام وظائف عدة في مقدمتها التّعيين والإغراء.

---

(1)- جميل حمداوي، السيميو طيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع23، يناير، مارس، 1997، ص 90.

(2)- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ايتراك للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط1، 2001، ص 24.

(3)- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، ص 37.

ب_ب وظائف العنوان:

ويحدد "جيرار جنيت" في كتابه عتبات"Seuils" أربع وظائف أساسية تميزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى وتتمثل في:

1-الوظيفة التعينية: La Fonction de désignation

"وهي الوظيفة التي تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة، وبأقل ما يمكنمن احتمالات اللبس" [1]. وهي أكثر الوظائف شيوعا وانتشارًا، بل لا يكاد يخلو منها أي عنوان؛ فهذه الوظيفة تشترك فيها " الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية"[2]. فلكل كتاب اسم يتداول به من طرف القراء.

ويستعمل بعض النّقاد تسميات أخرى لهذه الـــوظيفة مثل: "استدعـــائيّة Applellative "عند "جـــــريفل" Grevel، و"تســـمويةDemaminative" عـــند "مـــيتران" Mittrerand، و"تـــميزيةDestinative"،عـــند "غلـــودنشتاين" Glodenchtein، و"بومارشيه"Beaumarchais، و"مـــرجعيةReferencielle"، عنـــد "كاتنورويكس"Kantorowics[3].

فكل هذه التّسميات، وإن اختلفت، تتجه إلى معنى واحد وهو التّعيين.

2-الوظيفة الوصفية: La Fonction déscriptive

"وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا من النص"[4] وتسمى أيضا الوظيفة اللغويّة الواصفة Metalinguistique، وهي وظيفة براغماتية محضة، إذ يسعى العنوان عبرها إلى تحقيق أكبر مردودية ممكنة، وقد عدها " إمبرتوايكو" كمفتاح تأويلي للعنوان، ولقد كثرت

---

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، ص 86.

(2)- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص50.

(3)- عبد الحق، بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، ص 86.

(4)-المرجع نفسه، ص 87.

تسمياتها هي الأخرى، فيسميها "غولدنشتاين" الوظيفة التخليصيّةF.Abreviative، و"ميهايله"Mihailaبالوظيفة الدلاليّة، أما كونتوروبس فيسميها بالوظيفة اللغويّة الواصفة F.metalinguistiqueوهي التسمية التي يراها " "جوزين يزا" تعبر بأمانة عن هذه الوظيفة"[1].

3-الوظيفة الإيحائية:

وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، وتحمل بعضا من توجهات المؤلف في نصه يقول "جيرار جينيت" عن هذه الوظيفة أنّه: " لا مناص منها لأن العنوان مثلا مثل أي ملفوظ بعامة له طريقته في الوجود أو إن شئنا أسلوبه حتى الأقل بساطة، فإنّ الدّلالة الضّمنيّة فيه تكون أيضا بسيطة أو زهيدة، حتى الأقل بساطة، ولما كان من المبالغة أن نسمي وظيفة دلالية ضمنية هي غير مقصودة من المؤلف دائما فلاشك أن الأجدر عندئذ أن نتحدث عن قيمته ضمنية أو مصاحبة، كما أنّها تعتمد على مدى قدرةالمؤلفعلى الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغوية بسيطة، فالعنوان نص قائم يشير إلى نصينكتب[2].

4-الوظيفة الإغرائية :F.deductive

وتسمى الوظيفة الإشهاريّة، و"هي ذات طبيعة استهلاكيّة وذلك لأنّ قضية الكتاب المطبوع قد تطورت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي، فلكي نستطيع إنتاج هذه الأشياء وجب علينا اعتبارها استهلاكيّة شبيهة بالمواد الغذائيّة"[3].بحيث يكون العنوان مناسبا لما يجري جاذبا لقارئه المفترض، وينجم لما يناسب نصه، محدثا بذلك تشويقا وانتظارا لدى القارئ، غير أنّ "جيرارجنيت" يرى أنّها: " وظيفة مشكوك في نجاعتها وأنها ترتبط ـــ إن كانت حاضرة ـــ بالوظيفة الوصفيّة

---

[1]-المرجع السابق، ص87.

[2]-عبد الحق بلعابد،عتبات جيرار جينيت(من النص إلى المناص)، ص 86.

[3]-المرجع نفسه، ص 87.

والإيحائيّة، وكذلك إن كانت غائبة، ومن المستحسن القول إنها حاضرة دائما، إيجابيّة أو سلبيّة أو منعدمة حسب المتلقين الذين لا يمثلون دائما للفكرة التي يكونها المرسل لنفسه عن المرسل إليه"[1].

فيكون العنوان هنا مطية لتداول الكتاب/النّص ورواجه، كما يكون إعلان إشهاري محفز للقراءة، يستثير به المرسل نفسية المتلقي بغية استمالته لقراءة النّص، بطريقة إغرائية تثير فيه غريزة القراءة، فالأمر إذن متعلق بالعملية التّجاريّة بالدرجة الأولى.

نخلص في الأخير إلى أنّ الوظيفة الإغرائيّة تكاد تكون سمة عامة في معظم العناوين، فمادام المبدع يضع في الحسبان ذوق المتلقي، فإنّه يميل إلى أقرب العناوين إلى نفسيّة المتلقي ليستميله إلى كتابه/ نصه، رغبة منه في انتشار هذا الكتاب/النّص وتداوله.

ويجدر بنا الإشارة في هذا الصددإلى أنّ وظائف العنوان لا تقف عند هذا الحد، بل لو أردنا أن نرصدها لوجدناها تجل عن الحصر لتشابكها وتمازج بعضها ببعض، وكذا اختلاطها مع وظائف النّص وأركان التّواصل الأخرى كالإعلانات، واللوحات الإشهاريّة ولافتات المحلات وغيرها مما جعلته السيمياء، ميدانا لها.

وخلاصة القول أنّ العنوان يبقى أحد المكونات الهامة في النّص الحديث والمعاصر؛ فلا يمكن الاستغناء عنه بسهولة، فهو عتبة تفتح أمام مجهولات لا نهائيّة يقف أمامها القارئ في شغف وحيرة، وقد تعددت أنواعه، واختلفت الوظائف التي يؤديها بحسب النص.

ب_ج: أنـــــواع الـــــعنوان

لقد تعددت أنواع العناوين بتعدد أنواع النّصوص، واختلاف متطلباتها، فهناك نصوص تحتاج إلى عنوان رئيسي وعناوين فرعيّة تجزئه وتقسمه، والآتي تقسيم أكثر يفصل في أنواع العتبات:

[1]- المرجعالسابق، ص88.

1_العنوان الرئيسي:Titre principal

ويسمى أيضا العنوان الحقيقي أو الأصلي، أو الأساسي، كما يطلق عليه بعضهم الآخر العنوان الخارجي وهو " كبطاقة تعريفيّة تمنح النص هوية دالة"[1]، فيتموضع في واجهة الكتاب، ويعني به من حيث أنه يكتب بخط بارز واضح مميز يأخذ لونا محددا مما يبعث الإثارة إلى نفس المتلقي والرّغبة في التّعرف على مضمون الكتاب ومحتواه.

فمثل هذا النّوع من العناوين يكون بمثابة لوحة إشهاريّة للكتاب، يجذب أو يبعد المتلقي، ولعل الغرض الأساس لوضع عنوان مغري، هو التّسويق.

2-الـــــعنـــوان الفرعي:Titresous

"ويطلق عليه البعض بالعنوان الثّانوي، ومن خلال تسميته نستشف تعريفا مبسطا له كأن يكون العنوان الفرعي جزءا من العنوان الرّئيسي، فيأتي بعده ليكمله في المعنى والدلالة، وربما ليوضحه ويجعله بذلك أقل غموضا"[2].

وخير مثال نقدمه على مثل هذا النوع هو كتاب "عتبات جيرار جنيت" لعبد الحق بلعابد، إذ يعقب العنوان الحقيقي الذي هو (عتبات جيرار جنيت) عنوان فرعي (من النص إلىالمناص).

3- العنوان النوعي:Titreobjectif

و"هو العنوان التّجنيسي، أو العنوان الشّكلي، إذ يميز النّص وجنسه عن باقي الأجناس...من حيث قصة، أو رواية، أو شعر..." [3]

---

[1]- روفية بوعنوطة، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة منتوري، قسنطينة، كلية الاداب واللغات، 2007،2006، ص 119.

[2]- محمد خيضر، عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان 2 و3، جانفي / جوان/ 2008، ص 14.

[3]-المرجع نفسه،ص14.

فيقول "جيرار جنيت": " لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب، والناشر، لما يريدان نسبه للنص في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة وإن لم يستطع تصديقها، أو إقرارها، فهي تموجه قرائي لهذا العمل"[1].

4-العنوان التجاري: Titre courant

"وهو عنوان دائم التداول...يتعلق بالصحف والمجلات[2]، ويبدوا أن هذا النوع يحمل في طياته وظيفة الإغراء لأنّها ترمي إلى هدف تسويق المنتج، ومنه جذب القارئ، كما ما نلفيه عادة في العناوين البراقة التي تستعين بها المجلات.

4:وظيفة العتبات:

وبعد طرحنا الموسع لعتبتي الغلاف والعنوان يجدر بنا الإشارة إلى وظيفة العتبات في حد ذاتها، فهما لا جدل فيه أن لها وظائف متعددة، فهي ليست نزفا فكريا، أو خطابا بريئا يرصع فضاء النص فحسب ويمكن حصر وظائفها في الآتي[3]:

أ-وظيفة جمالية:وهي تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه من خلال العنوان الجميل، والمقدمة المثيرة، والصورة، والألوان الجميلة على الغلاف، وطريقة رصف العناوين وربما شكل الطباعة ورسم الكلمات، كل ذلك يعطي الكتاب صورة جمالية تزيد من شغف القارئ وهو يلتقي الأثر الأدبي.

ب-وظيفة تداولية:تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي.

---

(1)- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دارتو بقال، المغرب، ط2، 1986، ص 91.

(2)- عبد الحق بلعابد، عتبات جينت (من النص إلى المناص)، ص 88.

(3)-آمنة محمد الطويل، عتبات النص روائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، العنوان- الغلاف- المقتبسات، المجلة الجامعة، العدد16، م ج3، يوليو 2014م، ص 51، 52.

ج–وظيفة التعيين الجنسي للنص:كونه (رواية، أو شعر، أو مسرحية، أو قصة).

د–وظيفة إخبارية: تكمن في الإشارة إلى اسم الكاتب، ودار النشر.

ه–وظيفة تحديد مضمون النص ومقصديته:ويقوم بهذا الدور كل من العناوين الداخلية وعنوان الصفحة، والخطاب التقديمي والتنبيهات قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب.

وعلى هذا يمكن القول: إنّ للعتبات أهمية لكبرى في فهم النّص وتفسيره وتأويله من جمع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية من جميع جوانبه وبث روح التخيل وزيادة شغف القارئ لكي يلتقي العمل الأدبي بدرجة كبيرة من الغبطة والفرح. وهذا يؤكد أن للعتبات في أي عمل أدبي فوائد كثيرة وليس وجودهما عرضيا

نافلة القول لقد كانت غايتنا في هذا الفصل النّظري، محاولة إعطاء لمحة صغيرة ودقيقة حول العتبات النّصية مع التّركيز على عتبتي الغلاف والعنوان.

وما سنحاول الإجابة عليه في الفصل الثّاني هو مدى ارتباط الأيقون بالعنوان، وكذا بمتن الرواية، وذلك من خلال دراسة الصورة التشكيلية (الأيقون) ثم دراسة العنوان واستنباط العلاقة بينهما ثم بالخطاب الروائي.

الفصل الثاني

تـــمهيد:

غدت دراسة الأيقون في السّنوات الأخيرة ضرورة نقديّة، نظرًا لبعدها الدّلالي الذي قد يكون خطابًا موازيا لمضمون الرّواية، مهيئا المتلقي إلى استشراف معالم محددة للنص المستقبل.

وسنحاول تسليط الضوء على الصورة التشكيليّة التي أثثت لرواية "تاء الخجل" "لفضيلة الفاروق" اعتمادا على المنهج السّيميائي .

في البداية نطرح السؤال :من المسؤول عن تصميم هذا الأيقون؟

تجيب "فضيلة الفاروق": "لم أوفق في فرض رأيي عن كتبي التي نُشرت عند "رياض الريس"، وقد رسم أغلفتها الرّسام الكاريكاتوري"حسن إدلبي" لهذا كنت مقتنعة بها"[1]

[1]- فضيلة الفاروق، "وجه الكتاب " من يرسم ملامحه، موقع سابق.

أولا: دراسة الأيقون

"تمر عملية الإدراك البصري بالنسبة لأغلب النّاس في أطوار متتابعة، تبدأ بالنّظرة الإجماليّة، ثم بعدها بعملية التّحليل وإدراك العلاقات بين الأجزاء، ثمّ بإعادة تأليف الأجزاء في هيئة الكلية مرة أخرى من ثم، فإنّ عملية الإدراك البصري مستمر. تبدأ في الأغلب بالكليات وتتحول إلى الجزئيات، بهدف التّحليل والتّأمل، تمهيدا إلى إعادة التّحول إلى الكليات في صورة مفهوم«إدراك تأملي»"[1]

حيث يقتضي الإدراك البصري الانتقال من الكليات إلى الجزئيات للإمساك بمقتضيات التدليل.

وأول خطوة لتحقيق ذلك هو الوقوف عند الحضور الأول:

ـ لقد قدمت الصورة التشكيليّة أيقونًا لامرأة تتواجد في أقصى يسار اللوحة من الأسفل، يظهر جانبا من وجهها وجزءً من جسدها، تبدو أنّها مطأطئة الرّأس، موجهة نظرها إلى الأسفل، كأنّها تنظر إلى جسدها السّفلي الغير ظاهر.

وتظهر هذه المرأة لأول وهلة أنّها عارية، حيث يبرز للنّاظر جزء من تقسيمة صدرها، إلى جانب تدلي شعرها الأسود الحالك الطويل الغير مُسرّح على جانب وجهها، مغطيا بذلك نصف ملامح الوجه، مع تدلي بعض الشّعيرات على كتفها بطريقة تلقائية.

ومن خلال الحضور الأول نلحظ بأنّ مصمم الغلاف حاول شدّ انتباه المتلقي وتوجيه رؤيته نحو تأملات بعينها تمثلت في الآتي:

1ـ وجود المرأة في أسفل زاوية من جهة اليسار.

2ـ مطأطئة رأسها، وموجهة نظرها إلى الأسفل.

3ـ اتخاذها لوضعية جانبيّة.

4ـ تدلي شعرها الأسود الطّويل.

5ـ تظهر أنّها عارية.

(1)- إسماعيل شوقي، "الفن والتصميم"،كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ص55.

6_ ترتدي عقد في رقبتها.

ما يجعل المتلقي يتساءل لماذا يحضر هذا النّموذج المدرك بهذا التقديم بعينه؟ولكل متلقي طريقته في مقاربة هذه الدلالات، وكانت طريقتنا في فك شفرة كل دلالة على حدا، ثّم الرّبط بين الكل.

فالأسفل= الدونيّة، وهو إشارة على وجود طبقة أعلى.

الزّاوية = الانطواء، فتواجد شخص في ركن زاوية يعني أنّه إنسان يعاني من حالة نفسية مزرية، يحب العزلة والانطواء على نفسه ولا يريد التّواصل مع المجتمع.

جهة اليسار= تمثل في التّقسيم العمودي للصورة المستقبل، وتواجد المرأة في اليسار يرّسخ تجدر دونية المرأة في الذاكرة، وامتدادها عبر التّاريخ، واستمراريتها إلى الحاضر وصولا إلى المستقبل.

طأطأة الرّأس و النّظر إلى الأسفل= الخجل وعدم القدرة على الرّد.

وضعية جانبية= عكس الوضعية الأمامية التي توحي بالثّقة، فالشّخص الذي يحاول أن يداري نفسه عن النّاس شخص ضعيف الشّخصية.

الشّعر الطّويل= سمة من سمات الأنثى التي تميزها عن الذّكر، وهو يمثل الجانب الإغرائي عند المرأة والرّجل عادة مايميل إلى الشّعر الطويل.

العري= العورة وبالنسبة للمجتمعات العربية، فالعري يقابله العار واللباس تقابله السّترة.

العقد= يُلبس في الرّقبة، وقد يرمز لتلك القيود التي يفرضها الآخر على المرأة.

فيكاد النّموذج المدرَك أن ينطق بإيماءاته المكثفة، والمسكوكة ليعبر عن ذات المرأة، فاستطاع أن يضيء بالجسد والوجه المنفرد ما لاتستطيع أن تضيء الحركة والكلمة للقارئ فكما يُقال:"الجسد هو الواجهة الأولى للذات ولانفعالاتها، وهو أيضا مفتاح الأفعال ومصدرها"[1]

ومنه فتقنيات الجسد هي البوابة للولوج إلى العالم العميق للذات، ووجود هذا الجسد في أسفل اللوحة يرسخ فكرة الدّونية، والتّمييز بين الجنس الأنثوي، والذّكر المتعالي:"فالدور المعياري

[1]- سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية_الإشهار والتمثلات الثقافية_، إفريقيا الشّرق، دط ،2006، ص87.

للمرأة في التّصور التقليدي لها هو دور التّابعة الضّعيفة المقهورة المسحوقة أمام دور الرّجل المسيطر القادر السيد"[1] والسبب ـ بحسب المرأة ـ هو طبيعتها البيولوجية ونتوءات جسدها المختلفة عن الذّكر، ما جعلها تخجل من وجوده مقترنا بها.

على عكس الذّكر، جسد الفتاة عورة بالنسبة للمجتمع، وبذلك توجب عليهم الحفاظ عليه من العار؛ بتكريس القواعد والقوانين التي تقيد من جموح المرأة، لهذا عمد المصمم على رسمها في وضعية جانبيّة ليحيل المشاهد القارئ بأنّ هذه المرأة تخاف وتخجل في الوقت ذاته :

ـ فتخاف من مواجهة المجتمع بالعورة التي تحملها، والمتمثلة في تراسيم جسدها العاري، ما يعني أنّها اخترقت قاعدة من قواعده وتمردت على المؤدلج الذّكوري؛ وهي الحفاظ على الجسد، فظهور الفتاة بدون ملابس يحيل إلى ارتكاب خطيئة والوصول إلى العار.

ـ وتخجل من إظهار جسدها إلى العيان لأنّها تؤمن بحقيقة ضعفها وبأنّها لن تفلح بتمردها على المجتمع.

وهذا ما يثبت بأنّ هذه المرأة لا تثق في نفسها؛ لأنّها تخشى المواجهة، وهي بذلك شخصية هشة منشطرة عن ذاتها النّسوية، غير راضية عن جسدها، وتُحمّله كل ذنوب عذاباتها، والقيود المكرسة ضدها، وهذا ما يؤكده تمنع مصمم الأيقون من إظهار كامل الجسد.

وتواجد الرّسم الثّابت في أقصى زاوية ينيط بعدة دلالات تنحسر في:

أنّ المرأة منطوية على ذاتها المغلقة، وكل هذه الانفعالات إنّما تتخبط في أناها فقط، حيث لم تجد حلول لهذه المعاناة الأنثوية لأنّها لا تستطيع إيصال صوتها في مجتمع يخنق أصوات النّساء، فالزّينة التي ترتديها في رقبتها ـ الطوق ـ ما هي إلاّ قيد يقيد أحبال صوتها، ما يجعل صوتها غير مسموع. إلى جانب أنّ الطوق عادة ما يلف به الإنسان رقبة الحيوان الأليف، لتوجيهه في السّير، أو تقييده في مكان ما.

[1]- سامية حسين الساعاتي، علم اجتماع المرأة، رؤية معاصرة لأهم قضاياها، دار الفكر العربي،القاهرة، ط1، 1999، ص40.

ووجه الشّبه بين المرأة وهذا الحيوان، هو العجز من اتخاذ القرار والحرية في قيادة الذات.

وتوحد لون العقد مع لون التّاء المربوطة المتواجدة في أقصى الزّاوية من جهة اليمين، يعمل على تأكيد فكرة التّقييد، والعجز؛ فالعنصر الأنثوي المرموز له بهذه التاء لا حرية له، لعيشه تحت سلطة وضغط العنصر الذّكوري.

ونجد إلى جانب الجسد الذي مثل"طاقة تعبيرية"[1] لذات المرأة، الوجه المنفرد، وهو في هذا المقام محور العدسة والعين المشاهدة، وهو بوابة للجسد وخزان لانفعالاته في جميع الثّقافات، فالوجه بؤرة لتجلي العديد من الإيحاءات، وممر نحو ما يشكل النّقطة التي تنتمي عندها كل صفات الهوية، لأنّ نقطة الجذب في الأيقون، هي في المقام الأول وجه فُضلت داخله بعض السّمات على حساب أخرى، وخاصة العينين الذين يمثلان على هذا الأساس مركز ينتظم حوله ماتبقى "فالعين تردع وتتوسل، وتنذر، وتمكر، وتتوعد، إنّها خزان كبير لصور ممكنة"[2].

والنّظرة في هذا النّموذج كانت مرآة عاكسة لهوية هذه المرأة التي تنظر إلى الأسفل مطأطئة لرأسها، بحيث تظهر المعالم الأولى من شخصيتها بأنّها شخصية ضعيفة مغلوبة على أمرها، تتراوح مشاعرها بين الخوف والحزن والخجل.

وقد عمد المصمم عدم إظهار جميع ملامح الوجه؛ ليضيء للمشاهد سبب هذه النّظرة السلبية والمتمثلة في الهيمنة الذّكورية.

وحتى الألوان داخل هذه الصورة تترجم ملامح الوجه"وهي من أهم العناصر التي تعبر عن المعنى والمضمون لموضوع كتاب ما"[3]فنلفي اللون الأسود، والرّمادي في أيقون المرأة.

فاللون الأسود يبرز في شعر الفتاة وفي جفن العين، ويُستعمل في بعض المناطق للدلالة على الحزن والحداد، وهو لون كئيب على العين يوحي بالجمود وعدم الحراك إلى جانب أنّه يرمز إلى العجز، ونهاية الأمل والقلق من المجهول.

---

(1)- سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية_الإشهار والتمثلات الثقافية_، ص89.

(2)-غي غوييتي، الصورة المكونات والتأويل، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2012، ص14.

(3)- آمنة محمد الطويل، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، ص57.

وتمركزه في شعر وجفن المرأة المرسومة بالتّحديد يحيلنا إلى أنّ هذه الفتاة فقدت لذة الحياة، فحتى رمز الأنوثة (الشَّعر والعين) الذي طالما تغنى به الشّعراء لم تشعر بقيمة وجوده.

واللون الرّمادي الذي يتراوح بين الغامق إلى أقل درجة في وجه وجسد المرأة، هو من الألوان الحياديّة التي تفتقد إلى الحياة، وعادة ما يوحي بالضّباب، وعدم اتضاح الرؤية يوحي لنا بانغلاق ذات المرأة على نفسها، وهي في حالة نفسية جد كئيبة، واجتماع اللونين معا في جسد الفتاة يوحي بقتامة الحياة بالنسبة لها، إلى جانب أنّ التّدرج التّنازلي من الأسود إلى الرّمادي الفاتح يشير إلى تقوقع هذه الذات على ذاتها وما يؤكد هذه الدلالة هو تمركز الإضاءة التي" هي من العناصر التي تثير الانتباه في الصورة "[1] على التّاء المربوطة المتواجدة في يمين خلفية اللوحة، بحيث أنّ اللون الأصفر هو أشد الألوان إيقاعا في الذاكرة فكلما أردنا تذكر شيء نكتبه على ورقة صفراء ؛ أي أنّ هذه المرأة على هذه الحال منذ زمن ، وستبقى على هذه الحال إلى الأزل.

وقد تواجدت الصّورة التّشكيلية ضمن خلفية غنية بلونين:

الأحـــمر: فنجده يشغل المساحة العلوية من الخلفية وتنتهي حدوده بخطوط منعرجة تفصل بينه وبين الوردي و"يستخدم الفنان الخطوط لتقسيم الفراغ وإبراز المساحات(...)*والخطوط* تأثير نفسي توحي به للرائي"[2]، فمن الملاحظ أنّ الخطوط المنعرجة ، تبدو غير ثابتة، وتوحي بعدم التّوازن، وهى تعطي إحساسًا بالاضطراب والقلق، ووجوده فاصلا بين اللون الأحمر والوردي يعزز فكرة الاضطراب النّفسي، فالأحمر من الألوان الأساسيّة الحارة وقد"ارتبطت كثير من تعبيرات الأحمر في اللغة العربية بالمشقة والشدة من ناحية أخذ من لون الدم، وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى"[3]

---

(1)- جاك أمون، الصورة، ص63.

(2)- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والإقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد الأول، 2012، ص10.

(3)- أحمد مختار عمر، اللغة واللون،عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997،ص85.

و اللون الوردي من الألوان الهادئة، وهو ينتمي إلى الأحمر حيث أنّه أقل منه درجة، وتوارد اللونين في الخلفية بالتّقريب في مرتبة واحدة ، وبذلك تنقسم الخلفية إلى جزئين والجزء السّفلي هو الذي يحتوي على الأيقون.

وقد جاء اللون الوردي مصاحبا للأيقون للتأكيد على العنصر الأنثوي، وجاء اللون الأحمر في قمة الخلفية لينيط بالمشاهد إلى دلالات بعينها:

أكثرها بأن هذه المرأة تعاني من جرح عميق يترف في ذاتها، وأنّها كذلك في حالة غليان واضطراب داخلي قد يؤدي بها إلى التّمرد والثّورة على المجتمع .

كما يلحظ المشاهد بأنّ هذه اللوحة تخلو من الإطار:وهو "كلمة فرنسية «cadre» مشتقة من أصل لاتيني quadratum (كوادراتوم) وتعني المربع، الذي يفصل الصورة عما هو خارجها"[1] أي أنّ الإطار يشكل حدود الصورة وسياجا لها.

وعدم تواجد الإطار في هذا النموذج المدرك إنّما ناتج عن تعاطف المصمم مع هذه المرأة المنهارة، فلم يرد تكبيلها فوق القيود المناطة بها، تاركا لها مساحة الغلاف لتعبر فيها عن مكامنها.

ومن خلال مجمل الدّلالات التي يثيرها النّموذج الإدراكي، نستنتج بأنّ الصورة تعد ملفوظا بصريّا مركبًا من مجموع عناصر (الشّكل، اللون، التّركيب، الإضاءة، الظّلال، الإطار..)تمتلك خصائص اتصاليّة فيما بينها لتكوين دلالة واحدة تنور بها إدراك المشاهد.

ثانيا: دراسة العنوان

تعدّ دراسة العنوان معلما بارزا في الدراسات النقدية المعاصرة، باعتباره أحد المفاتيح الرئيسة للولوج إلى داخل النص، فهو يوجه القارئ نحو عملية فك تشفير النّص.

وقد وقع اختيارنا على رواية "تاء الخجل" للروائية الجزائرية "فضيلة الفاروق" تحقيقا لغاية مفادها: الوصول إلى أي مدى تنسجم دلالات العنوان ووظائفه مع دلالات الصورة التشكيلية عن طريق المقاربة السيميائية.

[1]- جاك أومون، الصورة، ص155.

ولتحقيق هذه الغاية توجب علينا التّعرف في بادئ الأمر على معنى هذه الوحدة اللغوية المركبة من كلمتين(تاء، خجل).

حيث جاء في معجم الوسيط بأن "التاء حرف مهموس شديد(...)وهو يدل على التأنيث"[1]فعادة ما تكون "تاء"علامة فارقة مرتبطة باسم الأنثى لتميزها عن الذكر.

كما تحتل"تاء المؤنث"في اللغة العربية الدّرجة السُّفلى،أو الدّرجة الثّانية بعد المذكر المتعالي، فلو عدنا إلى ضمائر اللغة (أنا،أنتَ،أنتِ) "نجد ضمير المتكلم "أنا" بألف مدّ طويلة، يحمل السّمو، والرفعة، والتبجيل ما يؤهله أن يكون واقفا فوق الجميع، ثم يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر "أنتَ"(...)ثم بدرجة تراتبية أقل يأتي ضمير المؤنث"أنتِ" مع خفضه، أو مع التّصغير من شأنه،بصحبة حروف مكتومة خانقة للأنفاس"[2]

نستنتج من هذه القاعدة في اللغة العربية بأن المرأة تكون بدرجة أقل من الذكر،وهذا مترسخ حتى في الثقافة الاجتماعية أين الذكورة تعني "القوة، والسّطوة، والسّيطرة، والسّيادة، أما الأنوثة فتعني الضّعف، والخضوع، والطّاعة، والاستسلام لسيطرة الرجل"[3]

أما الشّق الثّاني لهذا العنوان "الخجل" وهو صفة تصاحب الإنسان "وتدل في علم النفس عن حالة نفسية مرضية"[4]من أعراضها:ضعف الشّخصية، عدم الثّقة، الجبن، الخوف، انشطار الذّات...الخ،فهو درجة شاذة من الحياء.

ومن خلال جمع التاء بالخجل نستنج بأن عبارة "أنثى" هي محور حديث العنوان، بحيث تكون الأنثى هي المرسل، والخجل موضوع الإرسال.

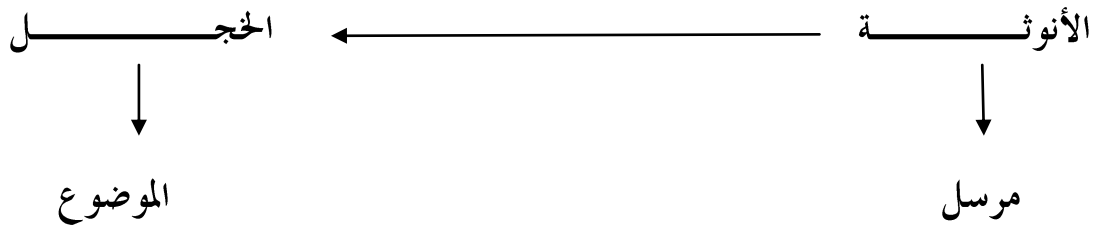
---

[1]- إبراهيم مصطفى،وآخرون، المعجم الوسيط، ص109.

[2]-خديجة حامي، السرد النسائي العربي، بين القضية والتشكيل، روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، أطروحة لنيل درجة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013، ص35.

[3]-سامية حسين الساعاتي، علم اجتماع المرأة، ص40.

[4]-سعاد طويل، الرواية النسائية العربية وخطاب الذات، مجلة المخبر، بسكرة، العدد السادس، 2010، ص15.



أي أنّ العنوان يحمل صفة مرتبطة بالأنثى، والمتمثلة في الخجل.

وقد ورد عنوان "تاء الخجل" جملة اسمية ليؤكد ثبات صفة الخجل على الأنثى على مر الزّمن.

ودليل ذلك الإعراب الذي جاء على النحو الآتي:

تاء: مبتدأ مرفوع، وهو مضاف.

الخجل:مضاف إليه مجرور.

حيث أنّ علاقة المضاف بالمضاف إليه علاقة ملازمة تجعل الثّاني قيد الأول بمعنى أنّ الخجل صفة ملازمة للأنثى، وهي قيد لها.

وسبب ملازمة هذه الصفة للأنثى يوضحه مجيئ الشّق الأول"تاء" نكرة للدلالة على تموضع الأنوثة في الخانة الاجتماعية، فالمرأة تشعر بأنّها نكرة مقارنة بالذّكر، لهذا تخجل من وجودها كونها" أنثى".

ونلحظ بأن عنوان هذه الرّواية قد جاء مكتوبا بخط غليظ وسط الغلاف إلى جانب تمركز التّاء في المرتبة الأولى، ثم بعدها مباشرة الخجل تأكيدا منها على أنّ "التّاء" هي مركز الاهتمام وما الخجل إلاّ صفة تابعة لها، وقد لون باللون الأبيض النّاصع، فكما نعلم أن لكل لون أبعاده ودلالاته الرّمزية التي تعلل وجوده في سياق بعينه دون غيره.

وقد أتى اللون الأبيض ليحيلنا على دلالات بعينها:

_للدلالة على الطّهر والنّقاء.[1]

_للدلالة على الاستسلام والخضوع.[2]

---

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص69.

[2]- المرجع نفسه، ص70.

_للدلالة على الخوف، واليأس، والقنوط، الحزن.

فتسوقنا الدلالة الأولى نحو إبراز ميزة الأنوثة الكاملة، والحقة للمرأة وهي العفة، والشّرف.

أما الدّلالة الثّانية على تبيان خوف المرأة العفيفة لتموقعها الاجتماعي الدّوني، والرّضوخ له.

وتعمل الدلالة الثالثة على تبيان خوف المرأة من هذا التّموقع، ويأسها من إيجاد مكانة موازية لمكانة الذّكر.

فالبرغم من أنّ هذه الدلالات مختلفة في سياقها العام،إلاّ أنها توحي لنا وهي مجتمعة في هذا السياق بالصفات المرتبطة بالأنثى، ووعي هذه الأنثى بدونيتها مقارنة مع الرجل.

ونخلص من خلال هذه المقاربة بأنّ العنوان الذي يتربع غلاف رواية "تاء الخجل" قد صُيغ بطريقة محكمة.

وللتعمق أكثر في هذه المقاربة ننتقل إلى دراسة وظائف العنوان:

أ_الوظيفة التعينية: وقد تحققت من خلال اسم الرواية "تاء الخجل".

ب_الوظيفة الوصفية: والتي تظهر من خلال علاقة العنوان بالنّص الرّوائي، فمضمون الّرواية يتمحور حول ظاهرة الخجل التي رافقت المرأة، بسبب مهانة وقمع المجتمع الذّكوري، ماجعلها تحاول الهروب من أنوثتها التي كانت سببا رئيسا في هذه العذابات،وهذا يظهر في قول البطلة:"منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن(...)إليّ أنا، لاشيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء، لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي".[1]

أما العنوان فهو يشير إلى ارتباط الخجل بالعنصر النّسوي، ومنه فالعلاقة متكاملة بين العنوان والخطاب الرّوائي ،حيث حقق العنوان "تاء الخجل" وظيفة وصف المضمون للرواية.

ج_ الوظيفة الإيحيائية: والتي تحققت من خلال دلالات العنوان المرتبطة بالعنصر النّسوي، وبذلك استطاع أن يلمح بالفكرة الأساسية التي يدور عليها الخطاب الروائي "**المرأة**".

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003، ص11، 12.

دـ الوظيفة الإغرائية: وقد تحققت هذه الوظيفة من خلال قدرة العنوان على جذب انتباه المتلقي عن طريق نوعية الخط، ومكان تموضع العنوان، واللون الأبيض النّاصع الذي يشد الرؤية، وعن طريق الوحدة اللغوية بحد ذاتها "تاء الخجل" التي تستفز القارئ لاقتناء الرواية لمحاولة معرفة دلالات هذه الوحدة واستكشافها، فالمتلقي قد تعوّد على تاء التّأنيث المفتوحة أو المربوطة لكن في هذا العنوان، الإنزياح الخاص بتاء الخجل شكّل إغراءا في حد ذاته.

وبهذا وصل مصمم الغلاف لرواية "تاء الخجل" نحو الغاية المرجوة من وجود عتبة العنوان في أول الرّواية.

فهل استطاع كذلك تحقيق الانسجام بين العنوان و الأيقون؟ بمعنى آخر هل كان العنوان معبرا عما يبديه لنا أيقون المرأة موجها بذلك أفق القارئ؟ أم كان يتنافر معه مصيبا القارئ بخيبة الأمل ؟

وإن كانت هناك علاقة بينهما،هل هي علاقة ثانوية؟ أم علاقة تفاعلية تكاملية ؟

ثالثا: علاقة الصورة بالعنوان، وبالخطاب الروائي

تدفعنا مثل هذه التوجهات إلى معالجة إشكالية علاقة الصورة باللسان في تمظهره الكتابي المتجلي عبر النص:

فنجد أنهما يشتركان في كونهما شكلين من أشكال التّثبيت، والتّسجيل بحيث عملا على مرّ الزّمن على حفظ الأثار الفنيّة، وتخليدها.

ويتأسسان في حالة اجتماعهما في خطاب واحد على علاقة أرجعـــها "رولان بـــارث" "Roland Barthes" إلى "ثنائية قوامها التّرسيخ، والتّدعيم".[1]

تتجلى الوظيفة الأولى من خلال تقديم النّص اللساني القراءة المقبولة للصورة، حتى لاتتجاوز الحدود المرسومة للتأويل، فالاستعانة بالنص ينتقي المتلقي الدلالة المتوخاة، وهنا تتبدى سلطة النّص في توجيه الصورة دلاليا؛ فهو الذي يُثّبت معناها، ويمنعها من الانحرافات التي قد تتعرض لها أثناء

[1]- محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، محاضرات الملتقى الخامس، السيماء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص214.

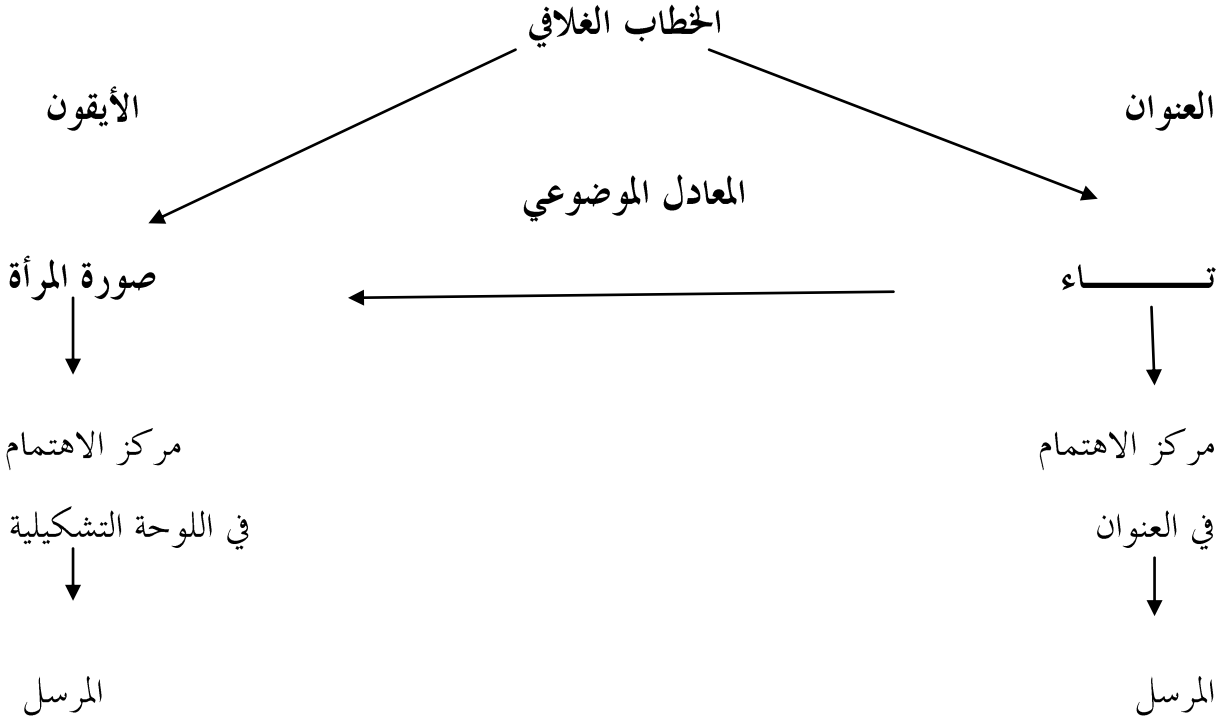
عملية التّلقي، وذلك راجع إلى كون :" دوال الشّفرة الأيقونية تنتشر في فضاء الصورة، بحيث أن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة، فالبدء بهذا العنصر عوض ذاك مسألة متروكة لخيار المتلقي على خلاف اللغة المعروفة بطابعها التتابعي الخطي".[1]

وتتجلى الوظيفة الثانية في كون اشتغال اللسان دعامة للصورة، والعكس صحيح، إذا ما اجتمعا في خطاب واحد.

وبعد إدراك العلاقة التي تربط الصورة باللسان، ننتقل إلى دراسة علاقة أيقون المرأة في رواية"تاء الخجل" بالعنوان ثم بالخطاب الروائي

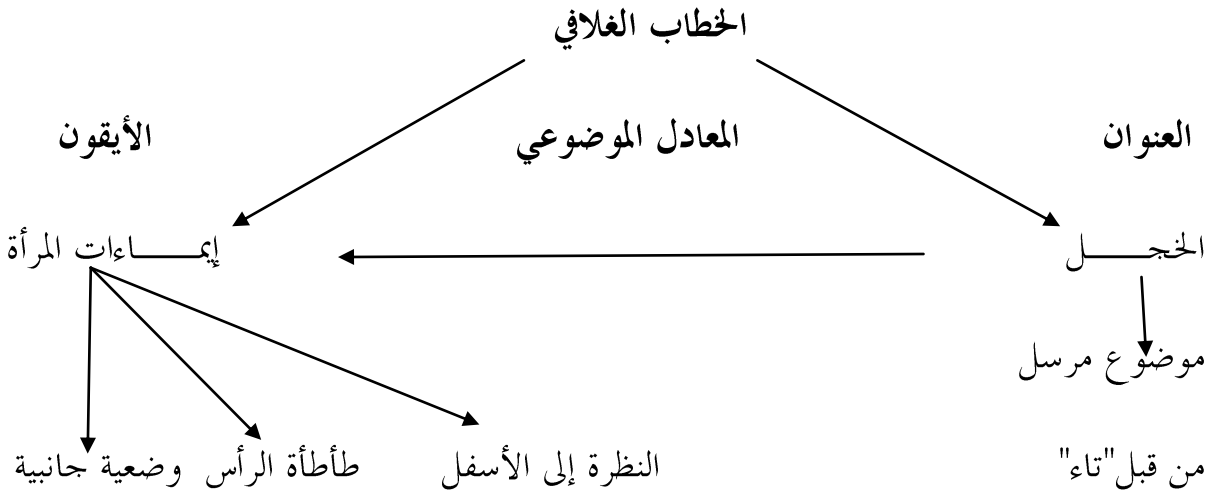
1:علاقة الصورة بعنوان "تاء الخجل":

وتبرز علاقة الصورة بالعنوان،في كون العنوان الذي اختارته "فضيلة الفاروق" "تاء الخجل" هو عنوان يعبر عما تبديه لنا هذه الصورة والآتي مخططات توضح هذا التقارب:



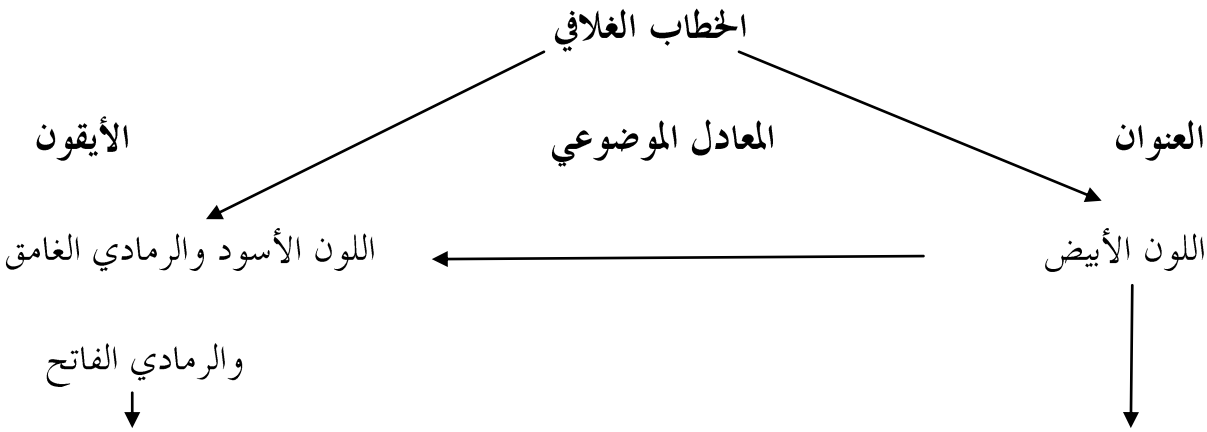
[1]-المرجع نفسه، ص216.

فحرف "تاء" في العنوان يعبر عن المرأة،إلاّ أنه لم يصّرح بها مباشرة، وتاء التأنيث دلالة مختزلة، ومكثفة حول الأنثى في مقابل الصورة_ أيقون المرأة _ التي صرّحت بتواجد المرأة مباشرة، فكانت بمثابة دعامة للعنوان، موضحة المعنى الخفي وراء حرف "تاء"



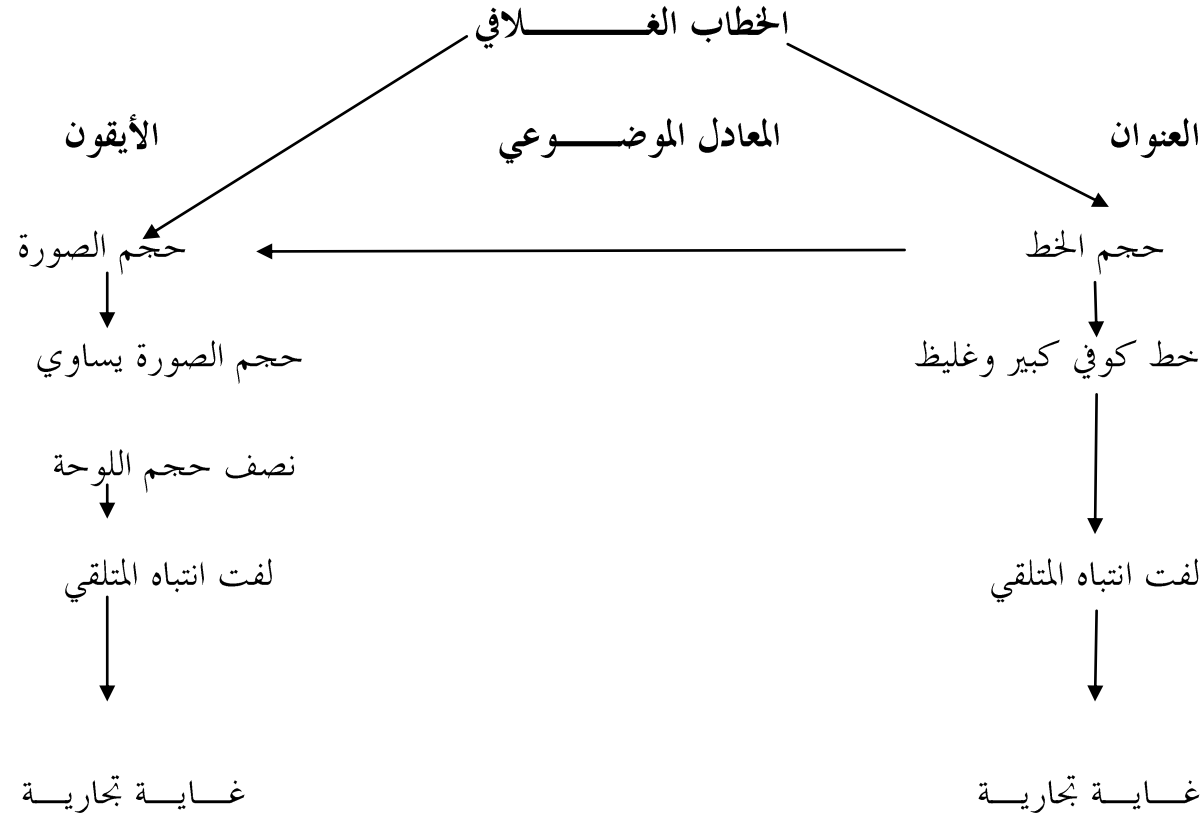
فتم ذكر شعور الخجل في العنوان صراحة، ما يحيل القارئ بأن موضوع الإرسال المرتبط بالأنثى، هو الخجل مباشرة.

بينما يتحدد في الصورة عن طريق تأويل الإيماءات التي تعمّد المصمم رسمها، ومنه فإيماءات المرأة دلالة مختزلة لشعور الخجل، والعنوان هو الذي يرسخ هذه الدلالة، ويدعمها.

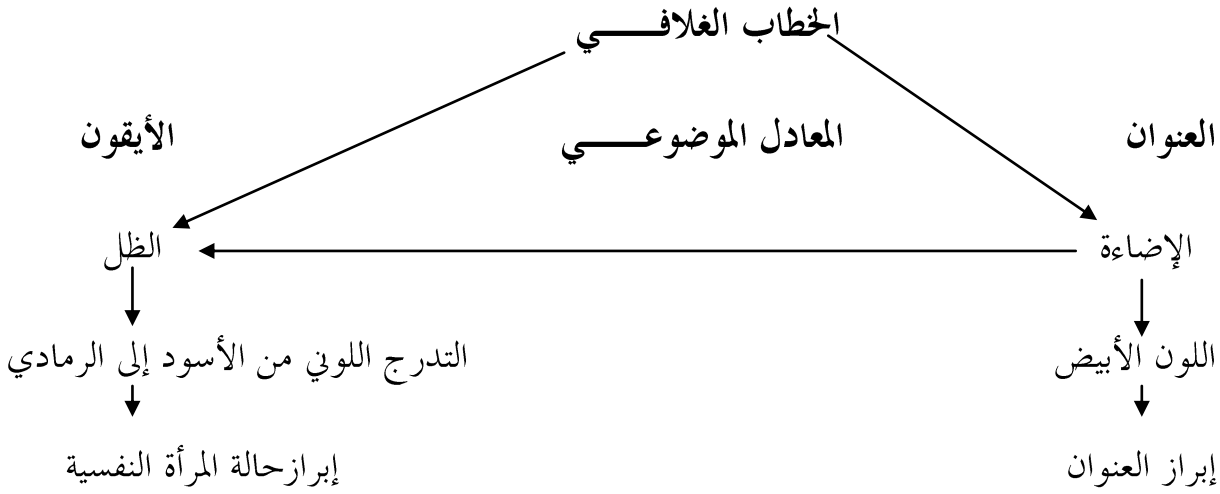


ألوان حيادية، عديمة الحركة تلعب على الإيحاء، وتوحي مجتمعة على العجز، وفقدان لذة الحياة، وتواجد خلل نفسي ما.

بمعنى أن الألوان في الأيقون والعنوان كانت تتلاقح لتوليد المعنى.



حيث ساهم حجم العنوان وحجم الصورة معا بالتجاور على تحقيق غاية مفادها جذب انتباه المتلقي للرواية.



حيث عملت الثّنائية الضّدية الإضاءة والعتمة معاً، على إبراز حالة المرأة؛ فما العنوان إلاّ ترجمة لسانيّة مكثفة للدلالات التي يحيلها تواجد الظّل في الأيقون.

ومما سبق نستنتج بأن الصّورة الأيقون التي اختارها المصمم في غلاف "رواية" "تاء الخجل"، مختارة بدقة وعناية لتكون مجاورة للعنوان، حيث ألفينا بأنّهما مدعمان لبعضهما، متكاملان من جهة تنوير الدّلالة، وجذب القارئ من جهة أخرى.

أي أنّ المصمم كان يعي تمام الوعي أهمية تكامل العلاقة بين الأيقون، والعنوان.

فهل أدرك ضرورة هذا التكامل بين الأيقون والخطاب الروائي؟

2: علاقة الصورة بالخطاب الروائي:

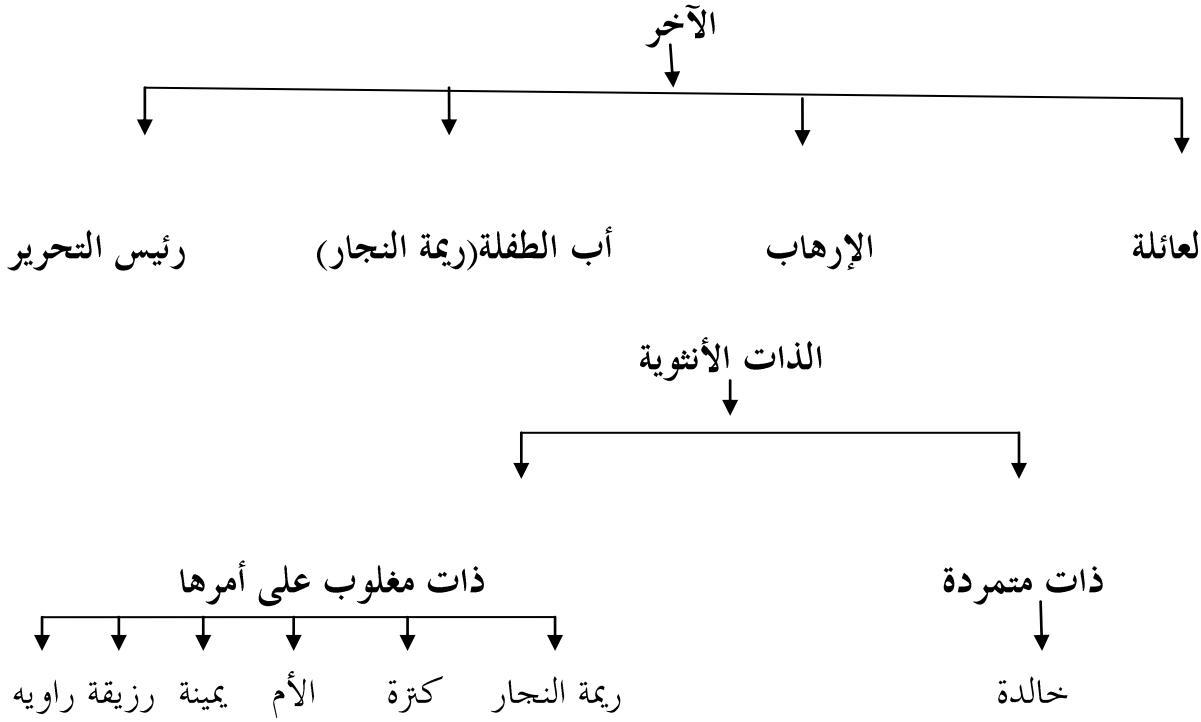
قبل التّطرق لدراسة هذه العلاقة يتوجب علينا تعريف نص الرّواية، وهو في تعريفه النّقدي العام:"نص نثري تخيلي سردي واقعي، غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم(...) تتحقق وظائفه من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية "[1] ، فالرواية تصور لشخصيات ووظائفها داخل النّص، وعلاقتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها ونجاحها، أو إخفاقها في السّعي.

والصورة التي نحن بصدد نقدها، تحيلنا مباشرة إلى أهم المكونات الأساسية، والتي دائما هي أول ما يواجه المتلقي عند قراءة نص الخطاب الرّوائي وآخر ما يبقى في ذهنه بعد القراءة.

وتتمثل في الشّخصيات التي تريد منها الروائية "فضيلة الفاروق" أن تكون محور اهتمام المتلقي

وتتراوح في مجملها بين ثنائيتين ضديتين :(الآخر≠ الذات الأنثوية).

[1]-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002،ص 168.



فقد احتوت صورة المرأة التي على غلاف الرواية جميع الذوات الأنثوية في الرّواية:

فنجد شخصية "خالدة" التي كانت تؤمن بالنظرة الدونية الموجهة للمرأة منذ الأزل، وذلك يظهر في ظرف الزمان " منذ" فتقول: " منذ العائلة..منذ المدرسة، منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاءً للخجل، كل شيء عنهن تاءٌ للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا، منذ والدتي التي ظلّت معلقة بزواج ليس زواجا تماماً، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزّمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت من أخي زوجها وصفّقت له القبيلة وأغمض القانون عينيه منذ القدم،منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن...إليَّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاء كرامة النساء،لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي"[1]

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص11، 12.

فخالدة تعي بعمق مدى معاناة المرأة منذ القدم، لهذا تحاول الهرب من أنوثتها بالتمرد على الأنوثة، فكان أول تمرد لها بانفصالها عن حبيبها: " أهديتك انفصالا"[1]، فبهذا الانفصال تطّلق الرّغبة الأنثوية في جسد المرأة، ما يبرر وجود أيقون المرأة منفرداً على الغلاف دون تواجد أيقون الرّجل رغم أنّه السبب الأساسي إلى ما آلت إليه هذه الأنثى.

ربّما تعمّد المصمم عدم تواجد صورة الرّجل كان بفعل الشّفقة على هذه المرأة التي تريد التّحرر من السّلطة الذّكوريّة.

ونلفي أنّ" خالدة" قد حاولت التّمرد مرة أخرى عندما قابلت أمر رئيس التّحرير بنشر المقال عن نساء ضحايا الإرهاب بالرّفض، وذلك يظهر في قولها: " لن أكتب الموضوع، انتهى الأمر "[2]، هذا رفض لأنثى كشف جسدها، وصور استعبادها، واستبعادها، والذي يظهر في الوضعية الجانبية والتفات المرأة في الصورة.

إلاّ أنّها ترضخ في الأخير إلى المجتمع الذّكوري الذي لا ينهزم وذلك يظهر في إحضارها قميص النّوم ليمينة " أحضرت لها كيسا من البرتقال(...) وقميص نوم عليه أرانب صغيرة"[3]

تلك الحيوانات الولود، التي تنجب في صمت، وتحتجز في صمت، وتذبح في صمت، فهذه الدلالة تقابلها دلالة "الطوق" الذي في رقبة المرأة الصورة المتمثلة في دلالة العجز، والانقياد، والصمت.

فالصورة ومتن الخطاب الروائي يتحدان في شخصية "خالدة" لتبليغ المشاهد والقارئ بأنه لا مناص للمرأة للخروج من قيود المجتمع الذكوري، وأنه مهما تمردت عليه ستعود بنفسها لترتمي في أحضانه.

---

(1)- الرواية، ص14.

(2)- الرواية، ص54

(3)- الرواية، ص64.

وباقي الذوات الأنثوية: كل منهن عبرت عن رفضها، وخجلها بهذا الجسد بطريقتها الرّمزيّة.

فنجد يمينة: التي كانت تنتظر الموت بفارغ الصبر في فراش المستشفى: "لم تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام"[1]

وهو ما تشير إليه الألوان الباردة التي توحي بالموت في جسد الأيقون " الأسود والرّمادي".

ورزيقة: تنتحر في دورة المياه، بعد رفض طلبها في الإجهاض، وذلك رفضا لما يحتويه بطنها من ثمرة الاغتصاب، رفضا لجسدها الأنثوي الذي كان سببا في هذا التدنيس، فالاغتصاب هنا يمثل جانبا من السّلطة الذكورية: " لقد انتحرت إحداهن في دورة المياه"[2]

راوية: تهرب من هذا الجسد بالجنون:"نقلت راوية إلى مستشفى المجانين"[3]

فكان هروبهن واضح في نهايتهن؛فإما أن تموت الواحدة فيهن،بأي طريقة وبأي شكل من الأشكال كأن تنتحر كرزيقة، أوتنتظر شفقة الموت عليها كيمينة، وإما أن تجن كما حدث لراوية.

أما الضدية الثانية (الآخر): والمتمثلة في السّلطة الذّكورية، والتي كانت سببا رئيساً في رفع قلم الرّوائية، نلحظ أنّها لم تتواجد أيقونا مباشرا تلقطها عين المشاهد في اللوحة، وإنّما كانت كل دلالات أيقون المرأة، وطريقة عرضه تحيل إلى وجود طبقة مهيمنة على المرأة، خاصة بوجود اللون الأحمر في أعلى الخلفية فمن دلالاته: العنف، لون الدم، التضحية القربانية، ارتكاب الجنس، التسلط.

فيظهر العنف بنوعيه في متن الرواية:

1-العنف الجسدي:

الإرهاب، تقول "يمينة": "كنا نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا العيب، نستنجدهم نتوسل إليهم، نقبل أرجلهم ألاّ يفعلوا ذاك بنا لكنهم لا يبالون،ربطوني بسلك وفعلوا به ما فعلوا.. لا أحد في قلبه رحمة".[4]

---

[1]- الرواية، ص76.

[2]- الرواية، ص88.

[3]- الرواية، ص81.

[4]- الرواية، ص45.

2_العنف النفسي:

_رفض العائلة لابنتهن الضّحية وتنكرهم لها، فتقول يمينة: " أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي من جديد(...) بكت قليلا ثم أردفت: أنْكَر في البداية أنّ له بنتا".[1]

_ استجواب الشّرطي للضحية: الذي جرح نفسية الضحية حيث قالت يمينة والدموع تخنقها: "سألني الضابط هل اختطفت أم التحقتُ بالإرهابيين لوحدي، تصوري؟ "[2]، فهذا الاستفهام التّعجبي يبرز حالة نفسية مجروحة وجد متأزمة...

_ رفض الطبيب إجهاض رزيقة كان سببا في قيادتها للانتحار، لأنّه كان ينتظر الحصول على محضر الشّرطة: "عليَّ الحصول على محضر الشرطة أولا لإثبات أنّ هذه المرأة كانت ضحية اغتصاب إرهابي".[3]

3_ لـــــون الدم: موت، وانتحار، نزيف الضحايا: "كل شيء صار أحمر، صار دما"[4] على لسان خالدة:" دخلت ممرضتان طلبتا مني الخروج(...)أزاحتا الغطاء فإذا برقعة كبيرة من الدماء تغطي ساقيها، أزالتا حفاض القطن المشبع بالدماء.."[5]

4_ التّضحية القربانية: عندما رمى أب ريمة النجار-الطفلة الصغيرة- وهي فتاة صغيرة دخلت عند تاجر أحدب لتطلب البسكويت فبدل دفع ثمن البسكويت دفعت ثمن براءتها، وليداري الأب عار ابنته قام برميها من أعلى الجسر:" كانت حكاية ريمة النجار، طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على جسر سيدي مسيد لم أصدق الأطفال ينتحرون لهذا تحققت من الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيل في أكثر من متاهة اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته عن على الجسر(...) اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير يقطن بالحي نفسه وله دكان صغير يبيع فيه الحلوة.."[6]

---

(1)- الرواية، ص84.

(2)- الرواية، ص84.

(3)- الرواية، ص68.

(4)- الرواية، ص46.

(5)- الرواية، ص46.

(6)- الرواية، ص.39، 40.

فقصة ريمة الفتاة البريئة التي قُدر لها أن تعيش كل أنواع العنف في سنواتها القلال، فهي التي اُغتصبت، وهي الذي اُنقيدت إلى الانتحار.

5_ ارتكاب الجنس: والذي يتجسد بفعل الاغتصاب، فتقول يمينة لخالدة: "هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ليمارسوا علينا العيب"[1]

6_ التّسلط: الذي يظهر في قصة الشّابة يمينة التي تؤكد فرضية المرأة الضّحية والرّجل المتسلط والذي جسده كل من الأب المتنكر، والغريب المغتصب، ويظهر في معاناة ريمة النّجار وكل الذوات الأنثوية، منهن خالدة ويظهر مع رئيس التحريرالذي يلح على النّشر، ليكشف الأنثى ويفضح واقع جسدها المُنتهك، فيمارس على الموظفة " خالدة" سلطة التّهديد بالطرد :" خالدة...أريد أن تكتبي تجربة هؤلاء الفتيات(...) ثم ضرب بقبضته على الطاولة"[2]

ومما سبق نستنتج أن الصورة هي خطاب موازٍ للرواية المدروسة، وقد عُززّت العناصر الإيقونية والتشكيلية مقصدية الروائية ليستحيل معها " تاء الخجل" إلى رواية البعد البصري.

[1]- الرواية، ص45.

[2]- الرواية، ص39.

الخاتـــمة

لقد أفضت بنا الدّراسة النّقدية التي أردنا من خلالها تبيان علاقة أيقون المرأة في الخطاب الغلافي لرواية"تاء الخجل" للروائية الجزائرية"فضيلة الفاروق"بالعنوان، وبالخطاب الرّوائي إلى نتائج مفادها:

1_ إنّ الأيقون ضرب من العلامات إلى جانب الإشارة، والرّمز، يختلف عنهما كونه يرتبط بالموضوع الذي يشير إليه بفعل تشابه ما بينهما.

2_ إن العلامة الإيقونية، علامة غير لغوية ترتبط من حيث أبعادها التدليلية بطبيعة الموضوع المُدْرَك، خلاف العلامة اللغوية، فأي كلمة من كلمات المعجم لاتمت بصلة إلى الشّيء الذي تشير إليه، وتختلف من لغة إلى أخرى.

3_ ارتبطت نشأة الأيقون بالطقوس الدينيّة في الديانة المسيحية.

4_ إنّ العتبات النّصية مداخل مؤطرة لاشتغال النّص وتداوله حيث تهيء القارئ إلى استشراف معالم محددة للنّص المستقبل.

5_ يشّكل الغلاف الرّوائي فضاءً جذابا للمتلقي، يغريه لاقتناء الكتاب.

6_ في بعض الأحيان يصطدم القارئ بوجود تعارض بين تصميم الغلاف، وبين المضمون، وفي أحايين أخرى يجد أنّ تصميم الغلاف والمضمون يتكاملان لبلورة جمالية الموضوع إلى جانب إضاءة المعنى.

7_ قد يكون المسؤول عن تصميم الغلاف، النّاشر، أو المصمم، أو المؤلف، أو قد يكون بتآلف جهود الثلاثة.

8_تصميم الغلاف الممتاز يقوم على كاهل الدّار، والمؤلف معاً، إلى جانب المصمم الخبير.

9_تمتلك العلامة الإيقونية خصائص اتصالية؛ بحيث تخاطب أذهان القراء بمختلف مستوياتهم.

10_تعدّ الصورة ملفوظا بصريا مركبا من مجموع عناصر(الشكل، اللون، التّركيب، الإضاءة، الظلال، الإطار..).

11_لم يبق الأيقون معزولا مكتفيا بمعناه الداخلي، بل أصبح مفتتحا على النص، ودالا ثريا يوجه المتلقي.

12_ إن العلاقة بين الأيقون والعنوان في هذه الرواية، هي علاقة تجاور وتعزيز، يساهم كل منهما توضيح الآخر.

13_ إن الصورة هي خطاب مواز للرواية المدروسة وقد عززت عناصرها الأيقونيةمقصدية الروائية لتصبح معها رواية" تاء الخجل" إلى رواية البعد البصري.

وفي الأخير تجدر الإشارة إلى أن التوقف عند عتبة الأيقون لم يكن بالأمر الهين، وأنّ النتائج التي توصلنا إليها ليست مطلقة، بل تبقى نسبية متجددة مع كل قراءة وتلقي.

وأيا كان حظي من التّوفيق فإنّ عزائي الوحيد أنّني أخلصت الجهد ولم أتوان لحظة من بذل قصارى ما أستطيع، وأسأل الله التّوفيق، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

قائمة المصادر

والمراجع

- **المصـــادر:**

– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2003.

- **المعاجم والقواميس**

1- المعاجـــــم العـــربية:

1. إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط،ج1و2،مجمع اللغة العربية، ط1، 1960م.
2. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
3. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
4. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لسان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.
5. مؤنس رشاد الدين:معجم المرام في المعاني والكلام، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط1، 2000.

2 ـ المعاجـــــم الغـــربية:

1- Le petit Robert, Dictionnaires de la langue Française, 107, venue. paramètre, Paris-Xie.
2- Magdi Wahba, Dictionary of literary terms, (English-French-Arabic), library du liban, Beirut.

- **المـــــراجـــع:**

1- المـــراجع العربيـــة:

1. إبراهيم نصر الله، سحر النص، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.
2. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982.
3. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، ط1،2005.

4. إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
5. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
6. جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي التربوي، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2015.
7. حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ، د،ط، 1997.
8. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991.
9. رشيد بن مالك، السيميائيات، الأصول،القوعد،التاريخ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د،ط، د،ت.
10. سامية حسين الساعاتي، علم اجتماع المرأة،رؤية معاصرة لأهم قضاياها،دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1999.
11. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل(مدخل لسيميائيات ش س بورس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، د،ط، د،ت.
12. سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية،إفريقيا الشرق، 2006.
13. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2.
14. شاكر عبد المجيد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، 1978.
15. شعيب حليفي، هوية العلامات،في العتبات والتأويل، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005.
16. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت (من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
17. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
18. عبد المجيد العابد، مباحث في السيميائيات، دارالقرويين، ط1، 2008.

19. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998.
20. محمد الماكري ، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
21. مصطفى سلوي، عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، د،ط، د،ت.

2ـ المـــراجع المترجـــمة:

1. أمبيرتو إيكو، سيميائية الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي،العماري محمد أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 2013.
2. جاك أمون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013.
3. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص،تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.
4. دانيال تشاندلر،أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، ط1، 2008.
5. غي غويتي، الصورة، المكونات والتأويل، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2012.
6. فرديناند دو سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.
7. مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2012.

- **منـــشورات أخـــرى:**

1ـ الـــدوريات:

1. سعاد طويل، الرواية النسائية العربية وخطاب الذات، مجلة المخبر، بسكرة، العدد السادس، 2010.

2. صبرينة حسدان، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، مجلة أصوات الشمال، 28 فيفري 2016.

3. زكريا العباد، هيثم حبيب، الدمام مثقفون"غلاف الكتاب" هوية يتنازعها المؤلف والناشر والمصمم، جريدة اليوم، العدد 15056، سبتمبر 2014.

2_ الـــملتقيات

1. فايزة يخلف، الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية، كلية العلوم الإنسانية والإعلام، جامعة الجزائر، الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي.

2. محمد خاين العلامة الإيقونية والتواصل الإشهاري، محاضرات الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008.

3_ الرسائـــل الجامعية:

1. خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل، روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، أطروحة لنيل درجة الماجيستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013.

- **المـــــواقع الإلكترونية:**

– عيسى بوقانون، فضيلة الفاروق، ليورونيوز نت.

http :/larabic.earonews.com/2011/09/19/fadela_a_farouk_le

terature_algeria_womens_right.16/11/2012_19h06.

_ نوارة لحرش، الروائية فضيلة الفاروق في ضيافة النور، جريدة النور، 14/08/2007
http ://elnour.com/elfarouk/rp=312/14/08/2007.

ـهاجر ق/حياة س"وجه الكتاب" من يرسم ملامحه؟، جريدة الفجر يومية جزائرية مستقلة، العدد 8500، 111/2015.

www.djazairess.com/elfadjr/227731.

الفهـــرس

مقدمة..... أ

المدخل:مفاهيم سيميائية

توطئة:..... 5

أ–**العلامة اللسانية**:..... 6

ب_ **العلامة الغيرلسانية** :..... 8

1_الإشارة:..... 8

2_ الرمز:..... 8

3–الأيقون:..... 9

3_1:نشأة الأيقون..... 9

3_2:تعريف الأيقون..... 11

أ_ لغة:..... 11

ب_ اصطلاحا:..... 12

الفصل الأول: العتبات النصية

أولا: نبذة عن حياة الروائية،وأهم أعمالها:..... 17

1_ حياة فضيلة الفاروق:..... 17

2_ منابع موهبتها:..... 18

أ_ الأسرة:..... 18

ب_ التعليم:..... 19

ج_ قسنطينة:..... 19

3_أعمالها:..... 20

ثانيا: رواية "تاء الخجل"..... 21

ملخص الرواية:..... 21

ثالثا: العتبات النصية:..... 22

1:ماهية العتبات:..... 22

أ_ المعنى اللغوي:..... 23

ب_ المعنى الاصطلاحي:..... 24

2: المطارحات الترجمية للمصطلح في النقد العربي:..... 26

3: أنواع العتبات:..... 27

أ:الغلاف..... 27

ب:العنوان.....31

ب_أ:تعريف العنوان:.....31

1_لغة:.....31

2_اصطلاحا:.....32

ب_ب: وظائف العنوان.....34

1_الوظيفةالتعينية.....34

2_الوظيفة الوصفية.....34

3_ الوظيفةالإيحائية.....35

4_ الوظيفةالإغرائية.....35

ب_ج :أنواع العنوان:.....36

1_ العنوان الرئيسي:.....37

2_ العنوان الفرعي:.....37

3_ العنوان النوعي:.....37

4_ العنوان التجاري:.....38

4: وظيفة العتبات:.....38
أ_وظيفة جمالية:.....38
ب_وظيفة تداولية:.....38
ج_وظيفة التعيين الجنسي للنص:.....39
د_وظيفة إخبارية.....39
ه_وظيفة تحديد مضمون النص ومقصديته:.....39
الفصل الثاني:مقاربة سيميائية للمرأة الأيقون في الخطاب الغلافي لرواية "تاء الخجل"
تمهيد:.....41
أولا:دراسة الأيقون.....41
ثانيا: دراسة العنوان.....47
ثالثا: علاقة الصورة بالعنوان وبالخطاب الروائي:.....51
1:علاقة الصورة بالعنوان:.....52
2:علاقة الصورة بالخطاب الروائي:.....55
خاتمة.....62
قائمة المصادروالمراجع.....65
فهـــرس.....71