

العتبات في النص الروائي دراسة سيميائية في الأنساق الثقافية

The Thresholds in the narrative text: A semiotic study in cultural systems.

د. المهدي بريمي*

الكية المتعددة التخصصات الرشيدية - جامعة مولاي إسماعيل (المغرب)

elmehdiberrimi@gmail.com

تاريخ النشر: 2022/03/28

تاريخ القبول: 2021/10/01

تاريخ الإرسال: 2021/04/08

ملخص إن الدراسة التي عرضنا لها في هذا البحث هي مصطلح العتبات في النص الأدبي وما تسديه من مردودية دلالية وما تضيفه على النص الأصلي من حمولة ثقافية موازية ومعضدة لهذا النص. ومصطلح العتبات مصطلح نقدي قد شغل مكانة أساسية في حقل الدراسات النقدية المعاصرة لما له من وضع اعتباري في مقارنة النصوص وتحليلها. ومصطلحات العتبات تختزل جانباً مهماً من آليات الكتابة. فهي تعمل على التبشير بما يحمله النص من معاني ودلالات على الرغم من استقلالها عنه من حيث البناء والتكوين. أما على المستوى التطبيقي، فقد وظفت آليات البحث المصطلحي التي تم ذكرها في الجانب النظري، وخاصة ما يتعلق منها بمصطلحات العتبات، وما يتفرع عنها من ألفاظ تدخل في عائلتها المصطلحية، كما طبقت في المناهج النقدية الغربية، وخاصة ما يتعلق بالسيمياءات. وعليه نقول إن:

- مصطلح العتبات قد شغل حيزاً كبيراً في أعمال الإبداع العربي والغربي لما له من مردودية على مستوى التأويل والدلالة.
- مصطلح العتبات نال حظوة كبيرة في مجال الدراسات النقدية العربية والغربية، مما جعله قطب رحي في هذه الدراسات. فقد سلط عليه كثير من النقاد اهتمامهم فجعلوه مجال بحث ودراسة. فصنفوا فيه بحوثاً ومصنفات كثيرة.
الكلمات المفتاحية: العناوين، العناوين الفرعية، المقدمات، الإهداءات، صور الأغلفة، الاقتباسات.

ABSTRACT : In this research paper, we have tackled the concept of “para-texts” in literary texts, its semantic effectiveness and the cultural load that it adds to the original text.

This critical concept has received an abundant interest in the modern critical studies, either in the East or in the West, thanks to its crucial importance in setting a framework of approaching and analyzing texts in a scientific manner. **Para-texts**, then, underlie a bunch of writing skills as they foretell what meanings to encounter in texts; though, they are constructed independently from the text.

The terminology mentioned in the theoretical part has been employed in the practical side; particularly, the **para-texts** and all related concepts exactly like it was used in the western critical curricula specially semiotics.

Thus, we can say that:

The concept “**para-texts**” has been a focal point in the Western and Arab innovative works because of its significant effectiveness at the level of meaning and interpretation.

The western and Arab critical studies focused on this concept that it has become its backbone; many critiques considered it a field of research and study and a target for their writings and works.

Keywords titles- subtitles- premises- dedications- covers-quotes.

1. مقدمة:

تعتبر عتبات النص من المواضيع الجديرة بالاهتمام، ومن المواد الخصبة في النقد عموماً، وذلك لمواقعها الاستراتيجية في النصوص الأدبية وغير الأدبية، وللأدوار والوظائف التي تقوم بها؛ وكذا لعلاقتها النوعية بالنصوص من حيث كون هذه العتبات مشارف وحدود.

وتعمل عتبات النص على إظهار جزء هام من الحكاية، ومن طريقة تنظيمها وتحققها التخيلي. وبالإضافة إلى هذا، فإن هذه العتبات هي أساس كل قاعدة تواصلية بين المؤلف والمتلقي، خاصة وأنها هي التي تمكن النص من الانفتاح اللازم لإظهار دلالاته المتعددة. ونظراً لأهمية العتبات فقد تحدث عنها النقاد العرب القدامى، إلا أن حديثهم عنها لم يصل بها إلى مستوى النظرية.

فقد وردت عبارة عن إشارات ضمن مؤلفات عديدة تفتقد إلى الوضوح الضروري من جهة، ومن جهة ثانية تعاني من انعزالية العناصر النظرية، وذلك لأن العلاقة بين هذه العناصر لم تصل إلى مستوى النسقية المطلوبة في النظرية.

وقد تناول النقاد الغربيون هذه العتبات فوصلوا بها إلى الوضوح النظري المطلوب.

وتقوم هذه العتبات كما يحيل على ذلك "جيرار جينت" في مؤلفه "عتبات" * على مجموعة من المعطيات التي تسيج النص وترسم حدوده وتملي نوعية القراءة المناسبة له. هذه المعطيات هي أسماء المؤلفين، والمقدمات، والعناوين، والعناوين الفرعية، والإهداءات والحوارات، والاستجابات، وصور الأغلفة، والاقتباسات التي توضع في مطالع النصوص، ودور النشر...

ويمكن تحديد هذه العتبات وغيرها باعتبارها ذات سياقات تاريخية ونصية، كما أنها ذات وظائف تأليفية تختزل جانباً متميزاً من منطق الكتابة: فهي تعمل على إرسال خطاب تبشيري حول النص الذي جاءت على مشارفه وتعمل من جهة أخرى على أن تكون متواشجة مهما بدت مستقلة عن بعضها، بل ومتواشجة مع النص الروائي لأنها تعتبر بوابته ومدخله.

انطلاقاً من هذا المنظور فإن كل الروايات تعني بعتباتها. والهدف من ذلك كله، من جهة، هو إكساب هذه العتبات بنية دلالية منفتحة على كل ما تتواضع عليه عملية الكتابة التخيلية، ومن جهة ثانية، هو وضع القارئ أمام احتمالات دلالية كثيرة، من أجل فهم منطق الحكاية المكثف.

2. عتبات الرواية في "حكاية بحار"

أثناء الوقوف على عتبات ثلاثية حنا مينة "حكاية بحار" تتبدى العناصر التالية:

1.2 حنا مينة سيرة حياة ورحلة إبداع:

استهل حنا مينة حياته الإبداعية بأقصوصة قصيرة جداً هي "طفلة للبيع"، وموضوعها هو "لقطة من الشارع، في يوم ممطر، لرجل فقير ينادي ليبيع بنته، ابنة الثالثة عشر، لأن في بيعها إلى عائلة ميسورة ضمان لها ألا تموت جوعاً..."¹. وكانت هذه القصة بمثابة الإعلان عن طبيعة الكتابة والتأليف التي سوف تتلو في

حياة هذا المبدع الشاب آنذاك والعصامي. كان "حنا مينة" في ذلك الزمان يعمل حلاقاً في اللاذقية بسوريا في سنه الواحدة والعشرين. "فقد كان يكدح منذ طفولته، من أجل لقمة العيش. عمل بحاراً وحمالاً وحلاقاً. وكان تعب الحياة بكل صنوفه وألوانه يولد ويعمق عنده روح الكفاح"². وبعد هذه الفترة اضطرت ظروفه الاجتماعية والتاريخية للتشرد والترحال في مدن سوريا وقراها، تحت تأثير الأتراك والفرنسيين.

كان حنا يقرأ كل ما يصل إلى يديه من كتب ومجلات، وخاصة منشورات اليساريين. ومن ثم كانت رؤيته الإيديولوجية بدأت تتبلور. فقد "كان انغماسه في النضالات الشعبية، في الشوارع مع سائر الكادحين، وفي المعتقلات، هو التمهيد لهذا الالتزام في الأدب، الذي كان له عند حنا، وعند آخرين كثيرين من أبناء جيله من الأدباء، اسم الواقعية الاشتراكية، أو الالتزام بإيديولوجية الاشتراكيين، أو الواقعية من دون تصنيف"³. وعبر هذه الرؤية راح هذا المبدع يواصل الكتابة: أقاصيص ومقالات وتعليقات صحفية وانطباعات عبر العديد من الصحف والمجلات. فقد ترك عمله في الحلاقة واستطاع الحصول على عمل في الصحافة، بعدما كان قد عمل في المرفأ، حيث خبر حياة البحر. ومن خلال حياة الصحافة أسهم حنا في تأسيس "رابطة الكتاب السوريين" إلى جانب عدد كبير من الكتاب الوطنيين السوريين، ومن ثم يقتحم عالم الرواية.

بدأ حنا عالمه الروائي بـ "المصاييح الزرق" وتوالت كتاباته مستلهمة تجاربه المتنوعة والكثيرة، وما تحيل عليه ظروفه الفردية والجماعية: ظروف القمع والضيق التي اضطرتته إلى حياة التشرد في دمشق وبغروت والصين وأوروبا الشرقية والاتحاد السوفياتي، وفي كل البلدان كان يكتب أو كانت ذاكرته تخزن ما كان يكتب فيما بعد.

وإلى جانب هذا كله، تنم تجربة حنا الإبداعية عن كونه أديب البحر بدون منازع، لأنه أفرد لعالم البحر والمرافئ حيزاً كبيراً من تجربته. ولكن هذا لا يمنع من القول بأنه كتب في العديد من المجالات التي تخترقها مناخات الواقع والحلم والأسطورة.

من هذه السيرة الحياتية والإبداعية نستشف أن الروائي حنا مينة عايش متاعب جمة في حياته الخاصة والإبداعية. ترى هل رواية "حكاية بحار" قادرة على كشف بعض من ملامح هذه السيرة؟

2.2 العنوان استراتيجي مقصودة:

إن العنوان هو ذلك الموقع النصي الاستراتيجي الذي يشتغل باعتباره علامة. وكل مقارنة تحاول ملامسة هذا المفهوم، عليها استحضار مجموعة من الفرضيات على مستوى الشكل وعلى مستوى التلقي. فالنص مجموعة من العناصر المنظمة، والعنوان واحد من هذه العناصر، ولهذا لا ينبغي أن نعتبره مجرد تسمية بعيدة عن حمولات النص الدلالية، بل يجب أن يمثل أمامنا على أنه يتضمن العمل الأدبي بأكمله أو على الأقل جزء منه. إنه جملة مكثفة تساهم كل مركبات الخطاب في صنعها.⁴

فبالعنوان تتميز الرواية عن غيرها لأنه هو الاسم الذي يسمها. وهو الذي يعلن المؤلف من خلاله عن نواياه ومقاصده، ومن خلاله يعلن النص عما يتخلله من محتويات ومضامين بصفة كلية أو جزئية. وهذه العلاقة بين هذه المكونات الثلاثة. المؤلف والعنوان والنص. هي أساس التضمن المتبادل. وفي ضوء هذه العلاقة تظهر الرواية وكأنها جواب عما يطرحه العنوان من أسئلة. فنص الرواية، في هذه الحالة يقوم بوظيفة المرجع،

ذلك أن العنوان هو عبارة عن نص بدئي يمانع في إلقاء معناه إلى المتلقي لطبيعته الموجزة والمكثفة. ومن ثم تعمل الرواية على بسط ما اختصره العنوان وتفصيل ما أجمله.

فإذا كان العنوان مكثفا ومختصرا فلأنه يتكون من جملة من المعطيات التركيبية، "فهو كلمة في أدنى الحالات (...) وجملة في أقصاها، والأمثلة لا عد لها ولا حصر هنا، وفي الحالة الأخيرة تأتي الجملة قصيرة جدا ومفتقرة في الغالب الأعم إلى الفعل، ويبرز فيها المصدر معرفا أو منكرا، وتتواتر فيها أسماء الأماكن والموضوعات، والنعوت، وأسماء الممثلين، والأرقام والتواريخ، وأخيرا بعض الوحدات اللغوية التي بها طابع اللغة الواصفة أو تلك التي تحيل إلى جنس النص [حكاية بحار] علاوة على الروابط وحروف الجر التي تستثمر للوصول أساسا".⁵ واعتبارا للممكّنات التركيبية فإن للعنوان وظائف منها:

1.2.2 العنوان ووظيفة التعيين:

يقوم الاسم بدور التعيين والتمييز والتخصيص، ولذا فالعنوان في الرواية هو ما يميزها وما يخصصها، فلكل رواية عنوان، وعليه فإن كل رواية مختلفة ومتميزة عن الأخرى. ومن هنا فإن الأسماء بالنسبة للأعلام تختلف عن العناوين بالنسبة للروايات، ذلك أن أسماء الأعلام في الحياة اليومية لا علاقة لها بمسمياتها إلا بشكل اعتباطي في حين أن العلاقة بين العناوين والروايات هي علاقة مسند ومسند إليه. وقد وضع "جون كوهن" هذا الأمر حينما اعتبر العنوان مظهرا للإسناد والوصل. يقول: "إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا، يتوفر دائما على عنوان".⁶ إن العنوان "حكاية بحار" يشغل باعتباره تركيبا لغويا يفترض كل ما قد يقع لشخصيات الرواية، فكلمة الحكاية تتضمن بين طياتها القصة بمفهوم تودوروف، أو كل الأحداث التي يمكن للروائي من إقامة العمل الروائي، لأنها هي الحمة التي تمثل مضمون النص. وهي في هذا المقام مجموع الحداث التي وقعت لسعيد حزم بطل الرواية، ومجموع الشخصيات التي تدور في فلكه داخل هذه الرواية. أما كلمة بحار فهي تسمية لحدث يقوم به شخص داخل كون ثقافي معين هو عالم البحر وما يعج به من معالم. وعملة الإسناد النحوي التي بين الحكاية والبحار، هي جمع بيم اللازم والملزوم، لأنه لا يمكن أن نتخيل بحارا بدون حكايات تلازمه. وهكذا فإن العنوان هو "مختصر لها [الرواية] وشاهد عليها، ويجد عناصره في لغتها، إنه باختصار لغة واصفة للرواية".⁷

2.2.2 الوظيفة الإيديولوجية والإشهارية للعنوان:

يستجيب العنوان كغيره من الملفوظات إلى قيم التعاقد التي توجد بين المرسل والمرسل إليه. فالعنوان، بهذه الطريقة، يجتهد في جلب القارئ نحو قراءة النص ومن ثم الفهم والتأويل، والقارئ يقبل على العنوان وبالتالي النص لأجل هذه الغاية. ولأن العنوان يضع في اعتباره أفق انتظار القارئ، فإنه مع ذلك يضع في حسابه المزاخمة والمنافسة الشديدة التي توجد في السوق. وإذن فإن للعنوان هدفين: الأول هو جلب القارئ نحو قراءة النص، والثاني هو دفع المشتري نحو اقتناء المنتج والإقبال عليه.

إن الوظيفة الإيديولوجية التي يَنحت على أساسها العنوان هي ضرورات السوق والتسويق ولذا يجب الاهتمام ببنيته، فهو كما ذكرنا: قصير ومسكوك ومصقول بعناية. ويأتي بهذه الصفات، ليكون سهلاً على القارئ حفظه واستظهاره.

وإذا ما نظرنا في بنية العنوان الرئيس في "حكاية بحار"، فإننا ندرك مع أول قراءة له أنه يتكون من جملة تفتقر إلى الفعل وتعوضه بمصدر "حكاية"، وأن هذا المصدر مسند إلى عامل هو "بحار". وكلمة حكاية وردت نكرة ولكنها أضيفت إلى بحار فأصبحت معرفة، وبذلك اكتسبت هذه الحكاية طابع الخصوصية، فهي متعلقة بالبحار والبحر. وما يلزم عن هذا الأخير هو أنه رمز للحياة الديناميكية والتحوليات العاصفة والولادات المتجددة. فهو بهذا صورة للحياة وصورة للموت كذلك.⁸ فهل ذا يعني أن الكاتب يرمي بمؤلفه إلى موضوعة القارئ ضمن ثنائية أبدية ولا زمنية تقضي بالصراع بين الحياة المتجددة والموت المحتوم، بين الفقر والغنى، بين الرجل والمرأة، بين الاحتلال والاستقلال؟ وهل هذا كله يمكن أن تجيب عنه الرواية؟ فإذا كان الأمر كذلك فهي تستحق القراءة.

وعلى الرغم من تعريف الحكاية بإضافتها إلى البحار إلا أنها ما تزال ملتبسة وغامضة لأنها أضيفت إلى صفة وليس إلى اسم علم دال على شخصية بعينها. وعليه فإن العنوان في هذه الرواية لا يكتفى بالرجوع في دلالاته إلى القاموس، بل لا بد من الرجوع به إلى عالم الرواية لتصبح معالمه بارزة. فما هي الحكاية التي تتحدث عنها الرواية؟ ومن هو البحار الذي تحيل عليه؟ تلك هي الأسئلة التي تلج على القارئ أولاً يلتقط الرواية من رفوف المكتبة. وبهذا يكون العنوان دافعاً لعملية القراءة. وعندما تبدأ القراءة تتحول الأسئلة إلى نسق آخر، يتعلق الأمر: بهل البحار الذي تحكي عنه الرواية هو "سعيد حزوم" الذي يقدم نفسه مع بداية الرواية كمرشد لمجموعة سارت معه إلى البحر؟ أم هو "صالح حزوم" الذي وهب نفسه للبحر فداء لقرينته في مواجهة الاحتلال الفرنسي والتركي والدوائر الاستعمارية من أبناء البلد؟ وهل الحكاية التي سنتابعها هي حكاية البحار المرشد أم البحار الذي سنجده في عمق البحر. أم يتعلق الأمر بعملية التضمين التي توفر للروائي إمكانية الحكاية الأم التي تتضمن الحكاية الفرع؟

انسجاماً مع هذا كله يمكن اعتبار العنوان علامة تحيل على مجموعة من العلامات التي تشكل عالم الرواية؛ كما يمكن اعتباره كيانه يتحدد العمل الأدبي من خلاله، وذلك لقيامه بالوظيفتين السابقتين. إلا أنه، ومع قيامه بهاتين الوظيفتين، لا يمكن القول بأنه يحكي النص مباشرة، بل إن فعله هو الإعلان عن قصدية النص. وهذه القصدية لها أهمية خاصة في إبراز مظاهر التناسق الحكائي المشكل للنص ولعوامله الممكنة. ومن هنا يمكن القول بأن عملية اختيار العنوان، ليست عملية اعتباطية، بل هي عملية قصدية ينظر إليها على أساس التعالقات التي توجد بين النص والعنوان. إن العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه.⁹

3- صورة الغلاف أفق بصري لإنتاج المعنى:

الصورة إشارة بصرية "لا تقدم لنا تمثيلاً محايداً لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل "لغة مسننة" أودعها الاستعمال الإنساني قيماً للدلالة والتواصل والتمثيل."¹⁰ بذلك تشيد الصورة نفسها كمقول بصري متسق ومتماسك وذلك من خلال إحالاتها وتسنيها

الثقافي المباشر وغير المباشر؛ وهكذا فإن الصورة لا معنى لها في ذاتها، بل هي وليدة التقابلات التي تفرضها الأشكال والأحجام والألوان. يمكن القول بـ "أن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين اثنين:

1- ما يعود إلى العلامة الأيقونية

2- ما يعود إلى العلامة التشكيلية

فالصورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا من الطبيعة، ولا من الكائنات التي تؤثر هذه الطبيعة، ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال و الخطوط والألوان والتركيب (ما يعود إلى الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة المؤهلة لاستقبال الانفعالات الإنسانية مجسدة في الأشكال والأشياء والكائنات).¹¹

إن هذين المستويين مختلفان لكنهما متكاملان. هذا التكامل هو ما تظهره الصور التشكيلية الثلاث قيد التحليل . والتي هي على ظهر أغلفة الروايات الموضوعة للتحليل (حكاية بحار والدقل والمرفأ البعيد). هذه الصور تنتج بطريقتها الخاصة حكاياتها المتفردة، لذا فإننا سنتعامل معها بوصفها وحدة منسجمة لها امتداداتها الذاتية من خلال أنساقها المبنية، وهي بذلك تشغل كنص لها قدرتها على الإحالة والتدليل.

هذه المقاربة ليست نهائية، ولا يمكن لها أن تدعي ذلك "إنها نتاج زاوية نظر أو نتاج فرضية مسبقة للقراءة"¹²

إن أول ما يطالعنا أثناء تأمل هذه الصور هو التساؤل عن الروابط بين معطياتها التقريرية المعطاة بشكل مباشر وما توحى به بشكل غير مباشر، إذ من أين تستمد الألوان (الأزرق والأصفر والأبيض) قدرتها على تجاوز موضوعها المباشر في اتجاه خلق سلسلة من الإحالات والتسنيينات الثقافية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال وغيره، واستنادا إلى فعل التدليل وأشكال تحققه داخل الصور الثلاث، هي منطلقنا نحو عبورها واستنطاق غياها.

داخل هذه الصور تبدى أشكال أيقونية لصورة قاربين (أحدهما صغير والثاني كبير) في "حكاية بحار"¹³، ومراكب أخرى كبيرة يظهر أنها تجارية راسية وقريبة من اليابسة، في "الدقل"¹⁴، وصورة لوجه امرأة نصفه محجوب ومتستر، وأشكال لأشخاص آدمية تتحرك فوق خطوط زرقاء ملتوية في ما يشبه المتاهة، في "المرفأ البعيد"¹⁵.

وهذه الأشكال توحى بتحقيقات لأكوان وقيم دلالية ثقافية، وهي قيم مرتبطة بحالات الانفعال والنوعيات التي يرمز إليها هذا التمثيل الأيقوني. هذه الأشكال والصيغ الأيقونية تستند إلى تسنين سابق تعمل الصور على تحيينه وتداوله واستثمار دلالاته، نحو إنتاج دلالاتها الخاصة والتميزة. فالبحر كعلامة أيقونية لا يدل من تلقاء ذاته، بل بالاستناد إلى التجربة الإنسانية والتسنيين الثقافي بوصفهما شرطين أساسيين وأولين للامساك بعوالمه الدلالية.

هذه الأشكال تتفاعل بشكل جدلي مع الصيغ اللفظية (عناوين الروايات)، وبذلك نكون أمام صورة تظهر تفاعل الأيقوني واللفظي. فصورة القارين كفضاء أيقوني يوازنها شكل لفظي هو "حكاية بحار" بخط أزرق مضغوط إشارة إلى لون البحر. أما الصورة الثانية (صورة المراكب واليابسة والشمس الباهتة) فيوازنها شكل لفظي آخر هو "الدقل"، بينما الصورة الثالثة (صورة الوجه والخطوط الزرقاء والأشخاص) فإن اللفظي فيها هو "المرفأ البعيد". إن تفاعل اللفظي و الأيقوني يجعلنا أمام صورة تتشكل من عناصر بنائية وتركيبية تشرح بدلالات متعددة، هذه الدلالات خاضعة في جوهرها لشبكة معقدة من العلاقات، وهذا ما يجعلنا نراقب المعنى في الصورة بوصفه سيرورة سميائية خاضعة للإنتاج والتلقي. هذه الصورة بنية، وحيث توجد البنية توجد الدلالة. وبالاستناد إلى التفاعل الوارد بين هذين المحفلين تتأسس الصورة وتنتج قراءتها وأفق تلقيها. فالبحر في هذه الصورة كموضوع مباشر لا يمكن أن نقول عنه أكثر من كونه فضاء شاسعا مملوء بالمياه، لأننا لا نقوى، انطلاقا من ملاحظة بسيطة مباشرة، على منح قيم إضافية لهذا الشكل الأيقوني. لكن إذا وضعنا هذه الصور في سياقها كموضوع ديناميكي بالمعنى البورسي، فإن المؤول الديناميكي والنهائي سيحملان إلينا حصادا من المعارف والمعلومات تقربه العين.

فالبحر من جهة يعني الجود والكرم، إنه يسخو ويوجد بما يزخر به من ثروات وكنوز، ولكنه من جهة أخرى، يحيل على التيه والموت و اللا عودة، إنه مرتبط بالحياة والموت "البحر يخرج إليه الناس، ومنه يعودون إنهم يعودون دائما بلا حدود ولا قيود. يرتاده البحارة وغير البحارة، هو ميدان لكل الصراعات، ويربط بين كل الناس ويفرق بينهم أيضا، وتنتقل عبره الأفكار، وتلتقي الشعوب. في الحقيقة هذا البحر ليس بحرا إنه كناية ورمز.¹⁶

إن البقع الصفراء بوصفها انعكاسات ضوئية توحى بالثراء والثروة عبر الإحالة على الذهب. أما الصورة في شموليتها فهمن عليها اللون الأزرق، لون المساحات الشاسعة التي لا حدود لها، لون الاسترخاء الذي ترمز إليه السفن وهي راسية في أفق انطلاقها نحو اكتشاف المجهول والبعيد والبحث عن الثراء.

وعمق الصورة من خلال اللون الأزرق يجعلنا نسلّم بانصهار بين زرقة الماء وزرقة السماء، هذا الانصهار هو ما يؤدي بنا إلى الجزم بتلاشي الفروق والأضداد: بين السماء والماء، بين العالم العلوي والعالم السفلي؛ لكن تأمل الصورة بشكل دقيق يجعلنا نكشف انكسارا حادا في عمقها يؤدي إلى قلب حقيقتها لأنه إلى يمين الصورة يوجد خط رمادي دقيق يفصل بين العالمين ويضفي توترا على الصورة ومن ثم يتلاشى التداخل ويحل الصراع محله بين العالم العلوي والعالم السفلي. هذا الصراع لا يظهر فقط بين السماء والماء، بل نجده كذلك بين السماء واليابسة من خلال كومة الأحجار القريبة من المراكب.

كل شيء داخل هذه الصور يفصح عن وضع تتصارع فيه الأشياء، وهذا الصراع لا يتبدى فقط بين الكائنات الطبيعية، بل يتعداها إلى الصراع بين المرأة والرجل وهو ما تظهره الصورة في "المرفأ البعيد"، حيث يحاول الرجل (النسق الذكوري) إخفاء وجه المرأة. هذا الوجه المشطور الذي يظل يبحث عن الانتماء والهوية المفقودة، وبالإضافة إلى هذا فقد تم حجز أجزاء محددة من جسد هذه المرأة كذلك، حرمانا لها ولأنوثتها، إن حالة اللا توازن هذه التي تظهرها الصورة في علاقة المرأة بالرجل هي نفسها التي تظهر في الخطوط الزرقاء المنحنية والمتموجة. إنها حركات ارتجاجية، تناظر بعمق ما يكون عليه البحر أثناء هيجانه، وعدم استقراره.

انطلاقاً من هذه المعطيات يمكن للصورة أن تتحول إلى أسطورة بالمفهوم البارثي ولذلك لا بد من تفكيك تسنيها اعتماداً على فكر نقدي وعقلاني يوظف الصورة باعتبارها نسقاً سمياً وليس نسقاً استقرائياً¹⁷.

4- الإهداء مكون علائقي.

تنفتح الرواية ببوابة كبيرة عليها باب حاجر. والحاجز حد فاصل بين فضائين: فضاء قبل الحكاية وفضاء الحكاية. كما أن الباب مظهر من مظاهر سيطرة الإنسان على المكان، وتنظيمه للفضاء تنظيمًا وظيفيًا. وهكذا يصبح الباب حاجة إنسانية: اجتماعية ونفسية. وتتلخص هذه الحاجة في الإحساس بالأمان. لذلك فالباب هو الذي يسمح باتصال الإنسان بالعام إذا كان مفتوحاً وهو الذي يحجزه عن العالم إذا كان مغلقاً أو موارباً، هو ذا ما تقوم به كلمة الإهداء. إنها الكلمة التي ندخل من خلالها إلى عالم الرواية حقيقة.

على هذا الأساس يحظى الإهداء، باعتباره تقليداً ثقافياً عريقاً، بعناية المؤلفين سواء كانوا مبدعين أو منظرين. ونظراً لوظائفه وتعالقاته النصية، فقد حظي بدراسة وتحليل وافين من قبل المختصين في هذا المجال.

فالإهداء غالباً ما يكون بعبارات رقيقة، طويلة أو قصيرة، إلى المهدى إليه، مفرداً كان أو جماعة. وهو عتبة نصية لا تخلو من قصدية عند المؤلفين سواء في اختيار الإهداء أو اختيار المهدى إليهم¹⁸.

وفي هذا الإطار يمكن التمييز بين نوعين من المهدى إليهم: المهدى إليهم الخاصون والمهدى إليهم العامون. فالمهدى إليهم الخاصون تكون بينهم وبين المؤلف علاقة شخصية ودية أو قرابة أو غيرها... ويريد المؤلف من خلال هذا الإهداء أن يعرب لهم عن خالص مودته وحسن تقديره لهم، إذ يشكل عمله ثمرة جهد فياض؛ ومن هنا فإن إهداء هذا العمل إليهم يعد تجلياً لدرجة الإعزاز والتقدير التي لهم عنده. وشأن القارئ في هذا هو معرفة درجة الارتباط التي توجد بين المؤلف ومحيطه الاجتماعي.

أما المهدى إليهم العامون، فهم شخصيات متخيلة أو شخوص واقعيون يعرفهم كثير من الناس أو قليل منهم، وهم بذلك أكثر أو أقل شهرة. وبإهداء المؤلف إليهم، فهو بذلك يبدي نحوهم علاقة ارتباط ذات طابع عمومي: ثقافية أو فنية أو سياسية أو مهنية أو غيرها.

ونظراً لطابع الغموض الذي يلف عموم الإهداءات، فمن اللازم صرفها إلى القارئ ليفكك غموضها ويبين تلامسها، خصوصاً وأن الإهداءات توجد ضمن العمل الأدبي، وأن القارئ يؤكد حضوره في العمل الأدبي بالقراءة. إن الإهداءات واحدة من العتبات التي يلج من خلالها القارئ إلى العمل كي يفهم خصوصيات هذا الأخير ويفهم عوالمه الممكنة. بل إن الإهداء فعل يدل على حضور القارئ باعتباره متلقياً ضرورياً في النص¹⁹.

كل هذه المعطيات النظرية بخصوص تحقق عتبة الإهداء في رواية "حكاية بحار" تمدنا بما يجعل من هذا الإهداء ذا خصوصية متميزة تناسب في جوهرها مع ما تحيل عليه عتبة العنوان، ليس فيما يخص طريقة صياغتها فقط، بل بما تفتحه من أفق انتظار أمام القارئ. فهذه العتبة/الإهداء تستحضر قصدية العنوان وتعمل على تأكيدها وتحويلها من بعدها التخيلي إلى بعد واقعي. فإذا كانت "الحكاية" في تركيب حكاية بحار التي يحيل عليها العنوان ضاربة في التخيل، كما هو متعارف عليه من خلال مفهوم الحكاية، فإن الصيغة التي ورد بها الإهداء تعيد البعد التخيلي للحكاية إلى بعد واقعي، فحنا يتوجه إلى أخته "قدسية"، وهي شخص موجود حقيقة وليس شخصية متخيلة من ضمن شخصيات الرواية. إنها شخص واقعي وتاريخي.

فالروائي بإهدائه هذا يرسل إليها رسالة من بعيد يقول لها إني بخير كما هو حال سعيد حزم. وهو بهذا يطابق بين "حنا" المؤلف وشخصية "سعيد حزم" الذي تدور الحكاية حول حياته داخل الرواية. إنها حكاية رجل يؤكد حضوره بالرسالة داخل غيابه في السفر والغربة.

إن منطوق الإهداء الذي جاء في الرواية هو: "إلى أختي قدسية.. أمي الصغيرة".²⁰ يحيل على علاقة خاصة بين المؤلف وأخته، وهو ما تبرزه تمثيلات الكتابة. فالإهداء إما أن يكون عاما أو خاصا، وخصوصيته هنا تبرز من خلال الشحنات العاطفية التي تمثلها الكلمات ضمنه. فما تحمله الكلمات في هذا الإهداء يفترض وجود قارئ قادر على بناء عالم التخيل انطلاقا من العلامات التي تقدم له. هذه العلامات إذن هي التي تساهم في برمجة الرواية وفق إستراتيجية معينة لها سياقات ومستويات دلالية مختلفة.

إن صيغة الإهداء تلج بشكل شديد على طابع الغربة والغربة التي تلمح إليها "حكاية بحار". إن هذه الصيغة مرتبطة بالعنوان و المتن الحكائي. وبين دلالة كلمات الإهداء ولفظي العنوان تكمن بلاغة الإهداء، إذ لا تنفصل دلالة هذه العتبة عن دلالة العنوان. وبهذا الاعتبار يتصدر الإهداء كل عمل أدبي، بما أنه إحدى العتبات التي توجه كل قراءة ممكنة للنص. وهذا ما تؤكد عليه هذه المحاولة.

5 - المقدمة خطاب نقدي حول النص الروائي:

تأتي المقدمات في مصاف العتبات التي نلج من خلالها إلى النصوص. وهي عتبة أساس لإيضاح المفاهيم النظرية المؤطرة للنص الإبداعي والنقدي. وتتموقع المقدمة في بداية النص أو في نهايته، وتموقعها في هذا المكان أو ذاك يكون استنادا إلى مبررات فنية وجماالية. ويعتبر "جيرار جينت" المقدمة "كل أنواع النصوص الممهدة لنص ما أو الملحقة به، والتي هي بمثابة خطاب حول هذا النص".²¹ فالمقدمة بهذا الاعتبار ممارسة نظرية ونقدية مرتبطة بوجود النص، تدور في فلكه من حيث الموضوع والشكل، وتقدم عنه قراءة من ناقد قريب من المؤلف من حيث معارفه ومن حيث خطه في الكتابة. إنه قارئ قريب من القارئ النموذجي بتعبير أمبرطو إيكو. وهذا المستوى الذي يحوزه هذا القارئ من عالم النص المقروء هو ما يجعل المقدمة التي من هذا النوع، تمثل علامة فارقة في قراءة هذا النص، يهتدي بها القراء في كل زمان وفي كل مكان.

وتختلف المقدمة عن المدخل والتمهيد والفتاحة النصية (L'incipit) لكون المقدمة محكومة بالبعد التاريخي. فهي لهذا تستجيب لمتطلبات سياقية وتداولية. فهي من صاحب النص أو من غيره، فإذا كانت من صاحب النص فهي بمثابة قراءة تأويلية من جهته، تستند إلى قارئ نموذجي. وإذا كانت من غيره فإنها ستكون بمثابة مشروع تأويلي غيري، تستند إلى قارئ قريب من النموذجي. وفي كلا الحالتين يكون الهدف هو ضمان قراءة تلج عالم النص وبواطنه.

إن قراءة من هذا النوع للنص تعد، في نظر "جينيت"، هدفا أدبيا في حد ذاتها، لأنها تجيب عن سؤال لماذا وكيف ينبغي للقارئ قراءة هذا النص. ومن هنا تعتبر المقدمة خطابا توجيهيا يساهم في تحديد طبيعة العلاقة بين النص والقارئ. وقد أشار عبد الفتاح الحجميري لهذا في قوله: "إن الافتتاحية مصدر منهجي أساس لملاسة القصيدة العامة المتحكمة في توجيه القراءة، وهي قصيدة لا تعني بالوقوف عند مصطلح بعينه، بل تعني بشبكة من المصطلحات المتجاوزة أو المتقابلة فيما بينها. بهذا المعنى تكتسب الافتتاحية لغة واصفة تتعدد مستوياتها التركيبية".²²

استنادا إلى هذه الرؤية فإن المقدمة وثيقة أدبية في نظرية النوع الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر، تتضمن بعضا من عناصره وتحدد تقنيات الكتابة فيه وإستراتيجيتها. وتقوم المقدمة إلى جانب هذا بتحديد وظيفة الأدب وموقعه التاريخي والاجتماعي، بل وتساعد على التعرف على الشروط الإيديولوجية لإنتاج النص. إنها بتعبير "فيليب لوجون"، "ميثاق تمهيدي" يمنح النص بعدا تداوليا، تنتظم على إثره إيضاحات وشروح يعسر على القارئ غير المتمرس الإحاطة بها.

كتب "واكيم أستور" مقدمة للكتاب الثاني (الدقل) من ثلاثية "حكاية بحار"، وهي مقدمة غيرية، يعرب فيها عن ما يختلج صدره من الحب لحنا مينة. ويذكر فيها ما كان بينهما من علاقة الصداقة "صداقة الرجال"²³ التي كانت بينهما، وكيف كان يلتقي معه في الشاطئ وفي المقهى ليحكي له ما هو منشغل به ليستشف من خلاله "واكيم أستور" أن الأمر يتعلق بإنجاب رواية جديدة. وهكذا فإن هذه المقدمة تدخل ضمن دائرة النمط الأول من الأنماط الثلاثة التي حصرها عبد الكبير الخطيبي في تقديمه لكتاب عبد الفتاح كيليطو، "الأدب والغربة" حيث قال: "يمكن التمييز بإجمال بين ثلاثة أنماط من التقديم:

- 1- مقدمة تقريرية: في غالب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدم. ويمكن أن تكون فقط تجارية أو إظهارية، إنها مقدمة تتوخى أن توجه القارئ وأن تشرطه، وأن تعطيه حكما مسبقا على قراءته.
- 2- مقدمة نقدية: تدخل في حوار مع الكتاب المقدم تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدمه(...)

- 3- مقدمة موازية للنص: وتكون مستقلة تماما عنه. هذه المقدمة، مع احتفاظها بحريتها، يتحتم عليها أن توجه انتباهها للثيمات والأسئلة المطروحة. فلا نص الكاتب يجب أن يلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب: فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص.²⁴

وهكذا فإن المقدمة التي كتبها "واكيم أستور" تمزج بين المتخيل والواقعي: يتجلى الواقعي فيما ذكره صاحبها في طبيعة العلاقة التي كانت بينه وبين حنا، ويتجلى المتخيل فيما لوح به من أن المضامين التي يتضمنها حكي حنا هو "حكاية بحار".

وللمقدمة سمات ووظائف، ذكرنا بعضها في ما سلف، إلا أن صاحبها يرفض أن يسمي ما كتبه "مقدمة"، على الرغم من تقديمها بهذا الاسم، ويعتبره "شهادة"، "لكن هذه ليست مقدمة. هذه ليست رسالة. هذه شهادة"²⁵. ويكرر هذا القول مرات عديدة داخل هذه المقدمة/الشهادة. كأنه لازمة ما ينفك يرددها.

في هذه الشهادة تركيز على ملمحين يمكننا أن نعتبرهما "ثيمتين" أساسيتين في الرواية: صراع الكاتب مع البحر وفيه، وصراعه مع المرأة ولأجلها. يقول "واكيم": "حنا لم يقع على كنز عندما اختار البحر ميدانا لصراعه. الكنز في داخله، << في مخزون التجارب >>. منه ينبع البحر ومنه يولد البحارة. البحر الحياة، اختاره حنا، لأنه الوجه الأصخب والأعنى، يخرج إليه الناس، ومنه يعودون، إنهم يعودون دائما. بلا حدود ولا قيود. يرتاده البحارة و غير البحارة. هو ميدان لكل الصراعات، ويربط بين كل الناس، ويفرق بينهم أيضا، وتنتقل عبره الأفكار، وتلتقي الشعوب"²⁶. في هذا النص يختزل "واكيم" رؤية الكاتب للبحر ويلخص علاقته به، يعتبره كناية ورمزا.

ويتساءل "واكيم" عن علاقة حنا بالمرأة وكيف ينظر إليها: هل هي مجرد امرأة تسخر للجنس والولادة وتربية الأطفال أم هي رمز للنضال والمقاومة ضد الجوع والقهر والظلم؟

لقد صور حنا المرأة في حالتين: في حالة كونها شغوفاً، لعوبا شبقية وهو ما ورد في الصفحتين 198/199 من "حكاية بحار"، وصورها مناضلة تسند ظهر المقاومة وتقودها. يقول "واكيم": "هذه المرأة (التي يتحدث عنها حنا) التي تفتدي بنفسها كل البحارة، وكل الصبيان السود، وتحمل أوزارهم وخطاياهم، وتقودهم إلى طرح الأسئلة، وتدعو إلى التمرد ومقاومة الظلم".²⁷

هذه الشهادة ليس وحده "واكيم أستور" من أدلى بها في حق حنا وكتابات ورؤيته إلى المرأة، بل صديقة أخرى لحنا عاشت وعملت مع حنا مينة سويًا، تلك هي نجاح العطار، تقول: "ربما كان هذا الواقع النفسي والاجتماعي والفكري والإنساني، هو الذي جعله يرتبط ارتباطاً غير محدود بالبحر الذي ولد على شواطئه (...). ومنحه الجرأة حتى حين تكون غير مأمونة العواقب، والتي حولته إلى مدافع عن الرجولة في أقصى تجلياتها، وعن المرأة في أعظم أدوارها: دور الأمومة التي تغدو بذلاً لا حدود له وتضحيات جسماً ينذر أن يكون لها مثيل".²⁸

إن هاتين الشهادتين كافيتان لكي تفتح لنا أفق قراءة متميزة، وتمدنا بمفاتيح النص حتى نلج إلى مغاليقه؛ لعلنا من خلالها نستطيع الإمساك ببعض الخيوط التوضيحية حول منهجية الكاتب في الكتابة وما يخالجه من طروحات معرفية واجتماعية. فهل هذا هو البحر وهذه هي المرأة كما تحيل عليهما "حكاية بحار" فعلاً؟ هو سؤال استشرافي، والمقدمة كذلك عتبة تستشرف النص.

إن قراءتنا لهذه المقدمة تجعلنا ندرك أن هذه الأخيرة تحتوي على معنى معجمي عريق يفيد وضع الأشياء في مواضعها المخصصة لها، وتحتوي على رؤية شمولية توجز المحاور البانية للنص الروائي، كما تتضمن البعد المعرفي القائم على عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي. لهذا "فإن المقدمة ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها. إنها نص جد محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره".²⁹

6. خاتمة:

وفي الأخير يمكننا القول، إن دراسة النص الأدبي تقتضي توظيف كل العناصر التي تشكل متن النص وتشكل أحوازه من عوامل مساعدة من ضمنها العتبات. فإذا كانت الدراسات الأدبية ترمي إلى التكاملية والمقاربة النسقية للقضايا الأدبية فإنه من الأجدر أن يهتم الدارس بالعتبات الملحقة بالنص سواء كانت بإلحاق مباشر أو غير مباشر، لأنه من شأنها أن تساعد على الإمساك بخيوط دلالة النص ونسيجه العام.

هوامش البحث:

* Gérard. Genette, Seuils, éd, Seuil, Paris, 1987.

¹ محمد دكروب، " هذه الرحلة الإبداعية الخصبة التي انطلقت من على صفحات " الطريق"، مجلة الطريق، ع. 6، 1996، ص. 94.

² كريم مروة، " عن الروائي والمناضل حنا مينة"، مجلة الطريق، نفس المرجع، ص. 108.

³ -كريم مروة، " عن الروائي والمناضل حنا مينة"، مرجع سابق، ص. 108.

⁴ Charles Grivel, Production de l'intérêtromanesque, éd. Mouton, 1973, P. 167.

⁵ عبد الجليل الأزدي، " عتبات الموت قراءة في وليمة لأعشاب البحر" مجلة فضاءات مستقبلية، ع. 2، مارس 1996، ص. 40/39.

⁶ عن أحمد المنادي، "النص الموازي: آفاق المعنى خارج عتبات النصوص"، مجلة البيان، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، ع. 406، ماي 2004، ص. 17.

⁷ H. Mitterrand, Les titres des romans, in C. Duchet, Sociocritique, éd. Nathan, 1979.

ذكره عبد الجليل الأزدي: "عتبات الموت" مرجع سابق، ص. 41.

⁸ Marion Berlewi, Dictionnaire des symboles, éd. Seghers, 7^{ème} Paris 1970, P. 202/203.

⁹ محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1987، ص. 72.

¹⁰ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الطبعة الأولى، 2003، ص. 79.

¹¹ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 89/88.

¹² سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 104.

¹³ حنا مينة، "حكاية بحار"، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1986.

¹⁴ حنا مينة، الدقل، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1991.

15 حنا مينة، المرفأ البعيد، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1991.

16 حنا مينة، الدقل، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1991، ص. 8.

¹⁷ Roland Barthes, Mythologies, col. Points, éd. Seuil, 1957, P. 217.

¹⁸ Gérard Genette, Seuils, éd. Seuil, 1987. P. 125.

¹⁹ G. Genette, Seuils, P. 127.

²⁰ حنا مينة، "حكاية بحار"، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1986، ص. 5.

²¹ G. Genette, Seuils, P. 150.

²² عبد الفتاح الحجميري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، 1996، ص. 50/49.

²³ حنا مينة، "الدقل"، ص. 5.

²⁴ عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، دار الطليعة بيروت، ط. 3، 1997، ص. 6/5.

²⁵ حنا مينة، "الدقل"، ص. 6.

²⁶ حنا مينة، "الدقل"، ص. 8.

²⁷ حنا مينة، "الدقل"، ص. 9.

²⁸ نجاح العطار، "شهادة موضوعية بكتاب أعرفه!" مجلة الطريق، ص. 99.

²⁹ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص. 52.

قائمة المراجع:

المراجع بالعربية

1- حنا مينة، "حكاية بحار"، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1986.

2- حنا مينة، "الدقل"، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1991.

3- حنا مينة، "المرفأ البعيد"، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، 1991.

4- سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الطبعة الأولى، 2003.

5- عبد الجليل الأزدي، "عتبات الموت قراءة في وليمة لأعشاب البحر"، مجلة فضاءات مستقبلية، ع. 2، مارس 1996.

6- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، 2000.

7- عبد الفتاح الحجميري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، 1996.

8- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، دار الطليعة بيروت، ط. 3، 1997.

9- أحمد المنادي، "النص الموازي: آفاق المعنى خارج عتبات النصوص"، مجلة البيان، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، ع. 406، ماي

2004.

10- كريم مروة، "عن الروائي والمناضل حنا مينة"، م. الطريق، ع. 6، 1996.

11- محمد ذكروب، "هذه الرحلة الإبداعية الخصبة التي انطلقت من على صفحات "الطريق"، مجلة الطريق، ع. 6، 1996.

12- محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1987.

13- نجاح العطار، "شهادة موضوعية بكاتب أعرفه!" مجلة الطريق، ع. 6، 1996

المراجع بالفرنسية

- 1- Gérard Genette, Seuils, éd, Seuil, Paris, 1987.
- 2- H. Mitterrand, Les titres des romans, in C. Duchet, Sociocritique, éd. Nathan, 1979.
- 3- Marion Berlewi, Dictionnaire des symboles, éd, Seghers, 7ème Paris 1970,
- 4- Roland Barthes, Mythologies, col. points, éd. seuil, 1957,
- 5- Charles Grivel, Production de l'intérêt, Romanesque, éd. Mouton, 1973