شعرية العتبات النصية في النقد المعاصر

الدكتورة/ عالمة خذري
جامعة خنشلة – الجزائر

ملخص:

إن تطور الدراسات النقدية المعاصرة حول النص بدأت تنتقل من دراسة النص باعتباره خطابا أصليا إلى خطابات موازية له، يحركها في ذلك فعل التأويل وينشطها فعل القراءة شارحا ومفسرا شكل معناه، ولافتا النظر إلى الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا الخطاب.

وكنتيجة للتطورات الثقافية و النقدية الحاصلة على مستوى الفكر، أخذ النص الأدبي تمظهرات عدة تعكس رؤية الأديب والناقد للواقع وتتخذ ملامح الانفتاح على المطلق بدل التمركز على الذات فهي كتابة دون حدود تسعى إلى أن تتمثل كل شيء له علاقة بالنص الأصلي، فليس هناك أمور تحد أوتمنع فعل الكتابة، بل يصبح كل شيء عرضة للكتابة و المناقشة، أنها ثقافة اللامحدود، تحاول هذه الكتابة أن تنقل الدراسة من فلسفة النص الواحد إلى فلسفة المجاورات (العتبات النصية) وهي بذلك تعيد هندسة الكتابة النقدية بالاعتماد على بلاغة الفضاء النصي القائم على التعدد لا الوحدة، لذا فهو ينفتح على العتبات النصية مثل : العنوان، الهامش الإهداء،البداية، النهاية ....

Abstract

Poetic "Text Thresholds" in the Arab Contemporary Critical Thought.

The evolution of contemporary critical studies of the text began to shift the focus from the study of the text as the original discourse to the parallel discourses that surround it. This has been driven by the act of interpretation and activated by the act of reading used for explaining its meaning form, yet pointing out the technical characteristics featured by this discourse.

Because of cultural developments at the level of thought, the literary text is manifested in several forms, which reflected the vision of the writer as a critic of reality, and which took the features of openness to the absolute, rather than being limited to itself. This kind of writing is not restricted; it seeks to represent everything related to the original text. Therefore, nothing can limit or prohibit the act of writing, and everything can be subject to writing or discussion, whichis referred to as the culture of infinity. This writing attempts to turn the emphasis of the study from the text to the philosophy of the surroundings (text thresholds). Accordingly, it reformulates critical writing underpinning the eloquence of the textual space, which is based on diversity not

unity, thus it is open to the text thresholds such as the Title, the dedication, the margin, the beginning, the end, etc.

أولا طرح الإشكالية:

إن تطور الدراسات النقدية المعاصرة حول النص بدأت تنتقل من دراسة النص باعتباره خطابا أصليا إلى خطابات موازية له، يحركها في ذلك فعل التأويل وينشطها فعل القراءة شارحا ومفسرا شكل معناه، ولافتا النظر إلى الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا الخطاب.

وكنتيجة للتطورات الثقافية والنقدية الحاصلة على مستوى الفكر، أخذ النص الأدبي تمظهرات عدة تعكس رؤية الأديب والناقد للواقع وتتخذ ملامح الانفتاح على المطلق بدل التمركز على الذات فهي كتابة دون حدود تسعى إلى أن تتمثل كل شيء له علاقة بالنص الأصلي، فليس هناك أمور تحد أوتمنع فعل الكتابة، بل يصبح كل شيء عرضة للكتابة والمناقشة، أنها ثقافة اللامحدود، تحاول هذه الكتابة أن تنقل الدراسة من فلسفة النص الواحد إلى فلسفة المجاورات(العتبات النصية) وهي بذلك تعيد هندسة الكتابة النقدية بالاعتماد على بلاغة الفضاء النصي القائم على التعدد لا الوحدة، لذا فهو ينفتح على العتبات النصية مثل : العنوان، الهامش، الإهداءالبداية، النهاية ....; "لم تكن العتبات النصية تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص، إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقيق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض والتي صارت حيزا هاما في الفكر النقدي المعاصر.

كان التطور في فهم النص و تفاعله مع غيره من المتجاورات مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته "[1].

هذه العتبات التي بدأ يتأسس حولها الخطاب النقدي المعاصر، ويسعى إلى توسيع المتواليات الاتصالية بينها و بين النص الأدبي. وهو مفهوم ما بعد حداثي يقع على النقيض من مفاهيم الحداثة. ففي ظل طموحات ما بعد الحداثة في تفعيل كل الطاقات النصية الأصلية منها و الحوارية و عدم الانحباس في رؤية واحدة. ارتأت الاعتماد على مفاهيم جديدة ومغايرة لما هو مألوف أساسها القطيعة والتحرر من القيود السابقة، وتفكيك البنيات الكبرى للفكر الحداثي. ويبدو أن تعدد النصوص ولا نهاية الدلالة هي المقولات التي تغير المرحلة النقدية المقبلة،لتخلق مرة أخرى خطابا نقديا جديدا، وذوقا فنيا متعاليا ومفارقا، يعمل على توسيع مفهوم النص إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص، لأنه قلما يظهر النص عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه و دلالاته كالإهداء والعنوان، والهامش، والبداية والنهاية .....إلخ .باعتبارها نصوصا حافة بمحيط النص تسهم في تسهيل عملية القراءة و الفهم.

وانطلاقا من بداية النص وصولا إلى نهايته، نجد أنفسنا ننتقل بين البنيات في تجاورهاو تباعدها، و في تآلفها و اختلافها، وأخيرا في انتظامها مجتمعة لتكوين ذلك الكل:(النص).

وهكذا نستنتج أن البداية في العمل الأدبي تعتبر بمثابة المولد للعدد من الدلالات التي تمتد على مستوى فضاء النص وهي بهذا الصفة تشبه المولد، و الذي ينتشر منه عدد لا يحصى من الدلالات. وبذلك يجد القارئ نفسه في دوامة من الخطابات المتداخلة والمتشابكة على مستوى الفضاء النصي، وهو ما يعطيه خصوصيته على مستوى البنية، وعلى مستوى الآليات الموظفة في إنتاجه وعلى مستوى تلقيه، لأن تلقي هذا النوع من الخطابات يثير لذة القراءة بشكل خاص لا تثيره خطابات أخرى.

ولطرح هذه الإشكالية يتعين الوقوف عند العناصر التالية :

- طرح الاشكالية
- عتبة العنوان
- عتبة الإهداء
- عتبة البداية
- عتبة النهاية
- عتبة الهامش
- النتائج

إن العتبات النصية المختلقة تشكل مكونا من مكونات النظرية العامة للنص، التي تهتم بمختلف صيغ إنتاج الخطابات الأدبية التي ينبني عليها النص وفق كيفية معينة، محاكيا في ذلك بناءات نصية مشابهة، يحركه في ذلك فعل التأويل و ينشطه فعل القراءة لملامسة عمق النص .فمصطلح العتبات ما يزال يشهد حركة تداولية وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية وبفاعلية جمهوره المتلقي له.

إن ترتيب هذه العتبات داخل الإطار الشكلي يعمل على تعالقها ويمد بينها أواصر معينة وتشكيله حتى تظهر في شكل وحدة.

فالنص في الواقع لا يمكن معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية، و هذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه فالمناص "هو كل ما يجعل من النص كتابا يفتح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة "[2]

لم تكن التحولات التي دخلت على الكتابة النقدية الحداثية وقفا على الجانب الرؤيوي وحده، بل رافق التبدل في الرؤية والنظر إلى النقد وقضاياه تبدل في الشكل أيضا و أملت على الناقد المعاصر أشكالا تغييرية جديدة لم تكن على لائحة النقد في مراحل سابقة، ولعل هذا التبدل في الرؤية هي التي جعلت الكتابة النقدية والأنماط الخطابية تختلف باختلاف تصورات و خلفيات النقاد الفكرية.

فالحركة الحداثية لم تقتصر على مضمون الخطاب النقدي بل أولت اهتماما خاصا بشكل الخطاب المصاحب للنص. "كل ذلك يجعل منه بناء لا يمكن الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور على عتباته[3]" وأولى هذه العتبات : العنوان.

ثانيا العنوان:

يعد العنوان من الفواتح النصية التي تستدعي انتباه القارئ نظرا لوقوعه في واجهة الكتاب فهو عبارة"عن نص ابتدائي أو سابق ينتجه الكاتب "[4] وبه يوجه القارئ نحو عملية فك شفرة النص عبر تأويله، باعتباره خطابا واصفا للنص الأصلي.

فهو الذي يمدنا بقدرة منهجية على تفكيك النص وقراءته، فهو المفتاح الأهم بين مفاتيح الخطاب الأدبي. وهو المحور الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات التي يتضمنها وتتعالق به أنساق مختلفة، ذلك لأن العنوان " يلعب دور المؤول الذي يخلق الدلالة المركزة للنص " [5]

ومن ثم أصبح للعنوان. موضوعا صناعيا له وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور.

فالكلمات والعلامات اللسانية التي يتكون منها العنوان تسهم في تعيين موضوع الكتاب والإشارة لمحتواه الكلي، فبالإضافة إلى قيمته الجمالية التي يبثها الكاتب، له وظيفة إغرائية –تدفع بفضول القراء للكشف عن خبايا النص وصاحبه وبراعته في الكتابة النقدية.

وإذا وقفنا عند واحد من العناوين المعاصرة مثل "عنف المتخيل في أعمال ايميل حبيبي" لسعيد علوش لوجدناه يتكون من عنصرين: العنوان الأصلي عنف المتخيل، وعنوان فرعي، في أعمال ايميل حبيبي. نلاحظ من خلال غلاف الكتاب أنه كتب بخط أسود ضخم يتصدر صفحة الكتاب، وهذا لكي يلفت نظر القارئ، ثم جاء العنوان الفرعي بخط رفيع وهذا له دلالة خاصة من الناحية الشكلية، لأنه أراد التشديد على موضوع العنف الذي يمكن ملاحظته من خلال المتخيل.

إن صفة العنف التي وصف بها الناقد روايات ايميل حبيبي قد أخذت من حقل الاجتماع والإعلام(العنف الاجتماعي و السياسي).

أما إذا نقلنا هذه الصفة إلى مجال الأدب فإنها تحيل إلى خروج عن سلطة الإيديولوجية الأدبية المهيمنة و تفكيكه لآلياتها و فضحه لاستراتيجياتها و مناورتها البلاغية-إن عنف النص بهذا المفهوم- يجرد القارئ من كل نشاط و كذا من أدواته المعرفية ووسائله النقدية ليحوله إلى مجرد متلقي سلبي.

إن عنف النص لا يعني تصويره لأي نوع من أنواع العنف، ولكنه يحيل إلى نسبية نصية تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة والأنساق التعبيرية المكرسة لتؤسس بنيتها الخاصة، "إنه العنف الذي نشأ عن اختراق نسيج النص ذاته، ومن رعب الكلمة، والذي يمثل التورط التي وصلت إلى منتهاها"[6]

فالعنف الذي يمارسه النص على متلقيه ليس ما يقدمه النص و لكنه الكيفية التي يقدم بها. إن العنف الأدبي يولد في غالب الأحيان، إن كان مؤسسا و مورس بوعي أجناسا أدبية وأشكالا جمالية جديدة، و بالتالي يفتح إمكانيات لقراءات متباينة.

وإذا انتقلنا إلى مثال آخر وانطلقنا من عنوان : نظرية القراءة لعبد المالك مرتاض، فإن أول ما يستوقفنا فيه هو تلك الحالة التي يخلقها العنوان من الحيرة. هل هذا المفهوم الذي وصفه يتماشمع المتن. هل فيه نسبة من التشويش على القارئ؟ فتدفع متلقي هذا الخطاب للكشف عن أغوار النص الذي يصبح في مثل هذه الحالة شرطا للعنوان: ليتنزل بذلك العنوان منزلة اللغة الواصفة الشارحة لمتن النص فيتم تبادل الأدوار بين النص والعنوان المقترن به، ليتحول إلى خطاب واصف للنص النقدي. وقد تجسدت العلاقة الرابطة بين اللفظتين: النظرية والقراءة بصورة قوية داخل النص.

فالعنوان باعتباره مفهوما واصفا، يأخذ دلالته ويستمد مشروعيته من مرجعية النص الذي يعنونه من داخل النص فالقراءة المتفحصة للنسق النقدي، هي التي تفتح بعض مغالق العنوان واستفهاماته وتجيب عن الكثير من الأسئلة التي ظلت تخامر ذهن القارئ من مثل ماذا يقصد بالقراءة؟ هل يحيل هذا المفهوم على وجه من التأويل؟ أو ربما وجه من التعليق؟.

يستدعي العنوان في غالب الأحيان أسئلة و تعليقات يأتي الجواب عنها من داخل النص، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن المعنى الدلالي للعنوان لا يكتمل إلا بعد قراءة النصوص التي تعنونها، وبعض النقاد المعاصرين يتمردون على الكتابة النقدية الحداثية ليحرروا الناقد و القارئ من تلك القيود ورفضهم لمقولات الحداثة يبدأ من عنوان الكتاب مثلما نلاحظ في كتاب كمال أبو ديب " جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية إذ يتلاعب باللغة ليخلق الفوضى، إنه يعيد كتابة العنوان الأساسي و الفرعي بطريقة عبثية تفكيكية توحي بالانشطار والتشظيوالانتظام، وفعله هذا دلالة على رفضه طريقة الكتابة التقليدية محاولا تجاوز تلك الكتابة بخلق نمط جديد له مميزات معينة .

ثالثاالإهداء :

وإذا تجاوزنا عتبة العنوان إلى عتبة أخرى التي يتشكل منها النص، وهي الإهداء الذي يتصدر الكتاب عادة على شكل اعتراف بفضل أو تقدير لجهد المهدى له "فالإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) وهذا الاحترام يكون إما في شكل ملفوظ، و إما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة "[7]

و الإهداء تقليد عريق معروف في مقدمة الكتب العربية القديمة، على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطدا مواثيق المودة و الاحترام و العرفان، وحتى الولاء.

وأن ما يفرق الإهداءات القديمة عما نعرفه الآن هو أن الإهداءات في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص كالإهداءات السلطانية التي تتخذ منها قواعد المجاملة ومسالك اللياقة

واللباقة للمهدي له، (من ملوك و أمراء ونبلاء) على نحو ما نعرف في الكتب القديمة مثل نثر المنظوم للبهائي.أما الآن فهي تسجل حضورها الرسمي والشكلي في النص المحيط كملفوظ مستقل وهو يتموضع في الوقت الحالي في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة "[8] كما نرى ذلك في الكثير من الكتب الحديثة على غرار الشكر والتقدير الذي أبداه عبد الله الغذامي في كتابه النقد الثقافي لبعض الزملاء في الجامعة المغربية.[9]

غير أن بعض الدارسينتختل عندهم الموازين الكتابية مثل الناقد كمال أبو ديب، ليصبح موضوع الشكر والامتنان في الصفحة الأخيرة من كتاب " جماليات التجاور " وهو يأتي بصيغة احتمالية لا تجانسية تهدم أفق توقع القارئ وتصدمه بنوع جديد غير مألوف من الكتابة. فيقول "لولا الرعاية المدققة والجهد البصير اللذين أحاطت بهما الصديقة خالدة سعيد أولا. ودار الملايين هذا الكتاب لاستحال أن يكون على ما هو عليه. إن امتناني يكفي لملء فضاءات " [10]

بهذا الإهداء ختم كمال أبو ديب كتابه مخالفا في ذلك الطرق التقليدية، لإثارة اهتمام القارئ والتميز عن غيره من الكتاب، وبذلك ساهم في انهيار التصنيفات المتوازنة واندثار الملامح المميزة للنشاط النقدي، فلم يعد هناك طريقة تسم العملية الكتابية في العصر الما بعد الحداثة، إذ سرعان ما سلمت الوحدة والنمطية والأفكار الكلية لإنسيابات الذات الحرة، فأصبحت سمة الانتاج: التناثر الانسجام، الاختلاف .

وكتابة كمال أبو ديب نموذج في الثقافة الجديدة التي تسقط التعريف والتحديد والتصنيف والتبويب ، وكسر غلظة المتن ، وتجلية غوامض النص بإتاحة للذات الناقدة مساحة من حرية الكتابة .

بهذه الطريقة استطاع النقد المعاصر أن يتجاوز الطريقة التقليدية وأن يبتكر طريقة جديدة تتضمن جماليات فنية بعيدة عن المشابهة والانصهار والنمطية إلى جماليات اللفظة والانتقال صادما في كل ذلك أفق توقع القارئ .

رابعا عتبة بداية النص:

تمارس بداية النص –أو عتبة القراءة- تأثيرا خاصا على القارئ وتوجه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرؤه. وهذا يعني أن البداية المحكمة البناء تشد القارئ إلى النص وتجعله يتابعه إلى النهاية.وعلى عكس ذلك فإن البداية الرديئة، حتى و إن كانت بقية النص جيدة، فإنها تجعل يعزف عن النص وينصرف عنه ليتفادى المسار النصي الشاق.

وقد تحدثت كتب البلاغة العربية القديمة عن هذه القضية وجمالياتها وآثارها على المتلقي. وانتهت إلى اعداد قائمة تتعلق بالبدايات الحسنة والبدايات السيئة، هذه القضايا مطروحة بعمق وإطناب في كل كتب البلاغة.

وبداية النص لا تعتبر قضية شكلية، ولكنها تقوم بوظيفة أخرى تتمثل في اخبار القارئ عن الجنس الأدبي و المتن المرجعي لهذا النص. وتقاليد الكتابة المتعلقة بفترة معينة، وكذا حول العلامات الثقافية التي تؤطر النص وتوجه دلالاته، وبالتالي فهي تفتح " أفق الانتظار" كما يقول أصحاب نظرية القراءة.

وبهذا المعنى فإن بداية النص هي " مكان الانفتاح الذي لا يتحدد معناه إلا مع العتبة الأخرى (النهاية)التي تصرفه إلى العالم و التي تغلقه وتفتحه في الوقت ذاته "[11]. أي أن البداية تفتح النص على مرجعيات الجنس الأدبي ومخزون الأفكار والقواعد المتحكمة فيه والتي تستمد شرعيتها من النموذج النصي المهيمن. كما أن البداية تغلق النص على ذاته وتعطيه طابع الاستقلالية عن غيره من النصوص الأخرى .

إن بداية النص. غالبا ما تكون مؤشرا على وجوده وهويته، وتساعد على حل قضايا العملية الأدبية التي يطرحها النص، و تجيب عن التساؤل لماذا انتهى النص بهذه الطريقة في حين أنه بدأ بكيفية معينة. وهذا ما يسميه " لوتمان " بالوظيفة المنمذجة حيث يقول : " إن للبداية وظيفة قاطعة، فهي ليست شاهد على وجود النص فحسب، ولكنها تعتبر بديل مقولة العلمية المتأخرة "[12]

إن فكرة " لوتمان "هذه تشير إلى توجه النص في اتجاه واحد، أي نهايته، ولكن السياق العام الذي وردت فيه هذه الفكرة لا يعامل العلية وفق مقاييس المنطق " التقليدي، أي علاقة سبب بنتيجة ولكنه يشير إلى أن للنص الغني منطقه الخاص الذي يختلف عن المقولات المنطقية الأرسطية .

إن النصوص التي تتحاورنا و تأسرنا هي النصوص التي تكون بداياتها عظيمة ومبهرة. والسؤال الذي يطرحه قارئ مفتون بنص معين من أين جاء هذا النص؟ ويرى لوتمان " أن النص منظم ومتجه ليس باتجاه نهايته، ولكن باتجاه بدايته. إن السؤال الأساسي من أين جاء هذا؟ وليس بأي شيء انتهى ؟ " [13] وذلك لأن النهاية مرسومة في البداية .

ومن الملاحظ أن البداية والنهاية في العمل الأدبي لا تطرح قضية جمالية بيانية بل قضية فكرية، كما لاحظ ذلك " ميشال فوكو" عندما أحس بحرج كبير أثناء القائه للدرس الافتتاحي "بالكوليج دو وفرانس " حيث يقول : " أعتقد أن لدى الكثيرين نفس الرغبة في أن لا يبدؤا نفس الرغبة في أن يجدوا أنفسهم عند بداية اللعبة على الجانب الآخر من الخطاب دون أن يكونوا قد راعوا من الخارج ما يمكن أن يكون من تفرد ومن إثارة، وربما من أذى. تجيب المؤسسة على هذه الأمنية الشائعة بنغمة ساخرة، لأنها تجعل البدايات علنية و لأنها تحيطها بهالة من الاهتمام و الصمت، ولأنها تفرض عليها أشكالا أضفى عليها طابع طقوسي، كما لو كانت تريد إثارة الانتباه إليه من بعيد."[14]

ويتعامل النقد المعاصر والدراسات النصية مع بداية النص باعتبارهما معبرا بين العالم الحقيقي وعالم النص، وفي الوقت نفسه." عتبة للقراءة وقد رأى "عبد الفتاح كيليطو " أنه " خلال السنوات الأخيرة في فرنسا، ظهرت دراسات انصب اهتمامهاعلى بداية السرد (الكلمة الأولى، الجملة الأولى، الفقرة الأولى " والتي تربط بين عتبة القراءة بعتبة الحكاية "[15]

إن النصوص التي تعلن عن بدايتها بطريقة صريحة ومثيرة، قد تطورت في ثقافات جعلت من هذه المسارات هدفا أساسيا لتحديد مسار النص.

وهذه المسارات كانت منتشرة كثيرا في الآدب القديمة التي تهيمن عليها الثوابت الشكلية وخاصة في القصص الشعبي والنصوص الدينية و الأدبية التي تتواتر فيها هذه الثوابت. والدليل على ذلك التراث السردي الذي تتكرر فيه البدايات بطريقة طقوسية مثل : كان ياماكان في قديم الزمان. وعن طريق هذه البدايات ومن خلال الممارسات والعادات القرائية يعرف القارئ أنه أمام حكاية شعبية .

أما في الشعر الجاهلي فقد عرف بنيته القارة و ترتيب عناصره المضمونية، كما حدد ذلك ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء، حيث تبدأ القصيدة بالوقوف على الأطلال ثم التغزل بالحبيبة، فوصف الرحلة ثم الصحراء، وأخيرا التخلص إلى الغرض المراد طرقه.

وقد ربط العرب القدامى الاستهلال بالعصر الذي ينتمون اليه بأفكاره وقيمه، ودارس الشعر الجاهلي مثلا، يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذري بتركيبة المجتمع وتقاليده ونظمه، كما أن لها معاني نفسية وفكرية. ولما ثار الشعراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلي تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعي كان مسعى لتغيير الواقع الاجتماعي. فنجد ثورة أبي نواس على المستهل والمطلع القديم هي ثورة على مضمون الشعر والثقافة، فتغيرت تبعا لذلك أغراض الشعر وبناءاته، وغدا ذلك جزءا من مفاهيم التجربة.

ونظرالأهمية البداية في الشعر القديم واعتناء الشعراء بها عناية خاصة، فقد اعتبروها عنصرا من عناصر الإبداع. لذا صارت عنوان القصيدة(لامية الشنفرى، سينية البحتري....) فالاستهلال في سياق الثقافة القديمة، يتحول إلى عنوان:ومن معاني العنوان العلامة. وتبعا لذلك "تتحول الجملة الاستهلالية إلى علاقة تلازم كل مفردات النص، وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكلية للنص، فيكتسب صفات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات."[16]

وهذه الظاهرة غير متواترة في الأدب الحديث التي تعبر عن النضج الأدبي والفني الذي وصلت إليه الإنسانية، ولذلك نادرا جدا ما نجد نصين أدبين لهما بداية واحدة، حتى ولو كتبا من طرف كاتب واحد.

ويمكن أن نقول: أن العكس تماما هو الذي يحدث، حيث تبدو النهايات متعددة في النص الأدبي الحديث، ولا تعلن أية واحدة منها أنها البداية الحقيقية للنص، وقد استطاعت الآداب الحديثة أن تحذف ما تلاءم منها وروح التحديث المعاصر، وإن تجدد فيما تبقى من تلك العناصر لامتلاكها بنى داخلية قابلة للتطور، وأن تخلق لها عناصر جديدة، هي بالضرورة جزء من التطور الإنساني الشامل "[17]

ورواية " البحث عن الزمن الضائع " لمارسال بروست" تتكون من العديد من البدايات، كما يرى ذلك " جيرار جينيت " والتي يمكن أن تكون مقبولة من قارئ متعمق ومتمعن، وهذا راجع إلى فنية هذه الرواية المركبة والبالغة التعقيد.

وفي ختام حديثنا عن البداية باعتبارها مكونات فضاء النص يتعين تحديد وظائفها:

1-جلب انتباه القارئ أو السامع وشده إلى الموضوع. فبضياع انتباهه تضيع الغاية. وجلب الانتباه يتم بأدوات كلامية حسنة وبأسلوب تعبير مثير.

هذه الوظيفة ليست جديدة، لأن البلاغة العربية القديمة قد تناولتها كثيرا و بأسلوب أعمق محددة بذلك أصولها وغايتها.

أما الوظيفة الثانية فهي التلميح بأيسر القول عما يحتوي النص.

" الاستهلال له موقع يرتبط به مع بقية عناصر النص " برباط عضوي"[18]

وهذه الوظيفة تقترب من تعريف أرسطو لبداية النص باعتبارها تكون هي المبدأ وترتبط بباقي أجزاء النص.

وهكذا نستنتج أن البداية في العمل الأدبي تعتبر بمثابة المولد للعديد من الدلالات التي تمتد على مستوى فضاء النص، وإذا كانت البداية مهمة، فإن النهاية التي تمثل الطرف الأخير للنص يجب أن تكون معلمة وتقوم بدور الحد البنيوي الذي يرسم حدود نص معين. فما هي النهاية ؟.

خامسا عتبة نهاية النص :

إن نهاية النص تمكننا من رسم حدودإطار النص وانغلاقه على ذاته بما هو بنية لها خصوصيتها واستقلاليتها عن البنى اللغوية والتواصلية الأخرى. وقد كانت النهاية موضوع نقاش طويل وجدل حاد في الفكر الفلسفي، فالنهاية هي الوصول إلى طرف المسار السردي. وهي ظاهرة ملفتة للنظر في الأدب الحديث، اذ تأخذ تنوعات كثيرة، فهي نهاية مفتوحة أي قابلة للتأويلات العديدة، كما أنها نهاية احتجاجية على موقف معين. وقد خصص " فرانك كرمود" لهذه القضية كتابا كاملا أسماه " الإحساس بالنهاية " وكرسه للبحث في مفهوم النهاية في الفكر الفلسفي الغربي، وتأثيره على مفهوم النهاية في الرواية المعاصرة، وخاصة الرواية الوجودية والرواية الفرنسية الجديدة .

وقد لاحظ الكاتب نفسه، " أن نهاية الرواية لا تعني عجز الروائي عن مواصلة السود، ولكنها تعني أنه يريد أن ينهي روايته كبديهية وكمتتالية مترابطة من الأحداث تسير نحو نهاية معلومة. لأن السرد لا يمكن أن يستمر إلى ما لانهاية، وكل تأجيل في النهاية هو في حقيقة الأمر خضوع لإحراجات فنية. وفي هذا السياق فإن النهاية تعادل التوقع ."[19]

وهذا يعني أنها جزء من مجموعة من التوقعات التي تحملها الأحداث سواء كمضامين أو كعلاقات، لأن النهاية لا تعني حتما موت الشخص، و لكنها تعني نهاية حدث أو حالة انطلاق جديدة.

وتعتبر " كرستيفا" أن النهاية من خصوصيات النص وهي العلامة البنيوية التي تحدد النص كخصوصية أساسية لهذا الموضوع الذي تعتبره ثقافتنا منتوجا منتهيا وقابلا للاستهلاك."[20]

وقد لاحظت من جهة أخرى أن النهاية هي خاصية من خصوصيات كل ثقافة، وترتبط هذه البناءات أساسا بالممارسة الاجتماعية و الثقافية للنصوص وطرائق تقبلها فتقول: " إن انهاء الرواية باعتبارها سردا

هي قضية بلاغية تتمثل في أخذ الفكرة المغلقة للرمز الذي افتتحه. أما انهاء الرواية باعتبارها حدثا أدبيا فهو من شأن الممارسة الاجتماعية."[21]

بهذا المفهوم يتحول تاريخ الأدب إلى تاريخ لمختلف النصوص الثقافية وبذلك يمكن للباحث أن يصوغ دراسة نوعية للنصوص عبر عصور مختلفة، وذلك في العديد من الثقافات اعتمادا على بدايتها و نهايتها.

من هنا نستطيع أن نستخرج الفرق بين النصوص الأدبية القديمة و النصوص الحديثة فالأولى تتميز ببدايتها المعلمة حيث يكون النص مبرمجا منذ بدايته، وتكون النهاية مرسومة سلفا. أما في الثقافة الحديثة فإننا نجد النصوص مبرمجة حسب نهايتها، حيث تكون نهايتها معلمة و حاسمة في تحديد دلالات النص، لأن النص مغامرة كتابية لا تعرف دلالتها إلا مع نهايتها.

وتعتبر الرواية أكثر المنتوجات الثقافية انتشارا في وقتنا الحاضر حيث تشكل نهايتها تشكيلات مختلفة. وهذا ما جعل جورج لوكاتش ينعت هذا العصر، بعصر الرواية. حيث تتدخل أنواع مختلفة من النصوص و تتمفصل النهاية في الطبقات المختلفة للنص الواحد. ومن هنا يمكن أن نتساءل ما هي النهاية؟ هل هي نهاية النص، أي العلاقة الشكلية للفراغ منه ؟ أم هي نهاية الكتابة التي أخذت مداها عبر فضاء النص ؟ وهل تعني النهاية أو موت البطل مولدا ومنظما لأحداث الرواية. هذه الأسئلة يمكن أن نجد إجابتها من خلال مواجهة عتبة من النصوص أو متن نص محدد.

وفي النصوص الأدبية الأكثر كثافة يمكن أن نحدد نهايات عديدة، حيث يمكن أن نحدد لكل مستوى نهايته، لأن كل مستوى يملك نهاية تجريدية ممكنة يحددها من خلال مرجعيته الثقافية وأدواته الإجرائية و المنهجية، والدراسة الشكلية العميقة ترى أن النهاية هي علامة توقف النص عن الاشتغال و تتمثل في آخر جملة يتوقف عندها القارئ.

وإذا كانت البدايات مؤرقة – كما لاحظنا ذلك – فإن النهاية مرعبة، لأنهاآخر الكلام ونهاية كل خطاب، ولهذا نرى " ميشال فوكو " قد أحس بهذا الرعب، بعد أن أحس بوجل كبير أمام بدء الكلام، ولذلك يقول " و إني لأفهم الآن بصورة أحسن سبب شعوري بالكثير من العسر عندما بدأت الحديث. وأعرف الآن من هو الصوت الذي وددت أن يسبقني و أن يدعوني للحديث و أن يقطن في خطابي الشخصي. ولأني لا أعرف الآن كم كان مرعبا أن أتناول الكلمة، لأني أتناولها في هذا المكان الذي استمعت فيه إليه، حيث لم يعد هو موجودا ليسمعني "[22]

وضمير الغائب الذي يشير إليه الخطاب هو أستاذ " ميشال فوكو" " هيلوبوليت " ولكن ما يهمنا في هذا السياق هو الرعب الذي أحسه إزاء النهاية، لأنها بالنسبة إليه منتهى الرعب و خاتمة البدايات.

ونظرا لأهمية النهاية فقد أولتها البلاغة العربية غاية استثنائية، لأنها آخر ما يبقي في الأسماع، كما يقول ابن رشيق. ولهذا أعطوا مواصفات معينة حتى تقوم بوظيفتين: الأولى هي انغلاق النص على نفسه باعتباره منتوجا لغويا مكتفيا بذاته، ومستقلا عن غيره من النصوص. و الثاني هي آخر ما يقرع ذهن السامع فتترك

لديه الأثر الحسن. وهو ما يسمى حسن الانتهاء. ومن العتبات التي تصاحب النص و تشكله وتصبح جزءاهاما منه. عتبة الهامش.

سادسا عتبة الهامش:

يقدم جيرار جنيت تعريفا شكليا للحاشية والهامش فيقول " ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له و إما أن يأتي في المرجع ."[23]

فهي اضافة تقدم للنص قصد تفسيره، أو توضيحه، أو تعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه تتخذ في ذلك شكل حاشية الكاتب أو العنوان الكبير في الصفحة، بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة و الموجزة الواردة في أسفل صفحة النص أو في آخر الكتاب تخبرناعما ورد فيه "[24]

وتأتي الهوامش عادة مصاحبة للنص للتعليق على الكلام الذي يورده الناقد لتصبح أمام ذاتين، ناقدتين واصفتين الأولى الناقد كاتب النص باعتبار خطابه خطابا واصفا للنصوص الأدبية، والثانية ذات مصاحبة تقوم بإنشاء خطاب على خطاب، أي تقدم تعليقات ونقود واصفة للخطاب الأول.

والخطاب الواصف الذي ينشأ تداركا لفكرة نقدية ما. إنه الكلام الذي يرد استجابة لتحد يمارسه نص أصلي سابق يستدعيه بوصف استكمالا أو تعديلا أو نقضا أو ربما تقريضا. وقد يتدخللاقتراحصيغ كلامية علها تكون الأفيد في مواقع مختلفة، وفي أحايين أخرى يقوم بتصويب المعلومات التي يوردها الناقد ويشوبها بعض الخلل، سواء عن عمد ليصدم الآخر ويستفزه ويلاحظ مدى متابعته له، أو عن غير وعي أو ربما عن سهو منه يقول كمال أبو ديب في كتابه معلقا في الهامش " تناقض مثير، لكن في التغيرات أيضا إلغاء للذات واحتجابها. حسنا إذن؟ لماذا لا نلغي هذه الفقرة كلها."[25]

وأحيانا يعمد إلى توجيه القارئ ليركز على القضية ويوليها اهتماما خاصا مثل : " لاحظوا تعلقي بصلابة المعنى وحضوره"[26] هكذا يعلق الكاتب في الهامش لإثارة انتباه القارئ و توجيهه نحو المراد.

وأحيانا أخرى تأتي عبارة عن تعليقات استفزازية يوجهها الآخر، كتعقيب على ما أورده. والملاحظ أن هذه الذات المصاحبة تأخذ تمظهرات مختلفة، وتساير فعل الكتابة .

ويقوم الناقد بتضمين خطابات إحالية في نصه النقدي مهمتها بناءالنص وتشكيله وتماسكه، ووصل النص اللغوي بالسياق و الاهتمام ببيان عناصر التماسك بين أجزاء النص. وذلك سعيا منه إلى تقريب المعنى المتفجر للقارئ، وتأييدا لأفكاره المطروحة مثل قول عبد السلام المسدي في دفاعه عن شكري عياد ردا على انتقاد جابر عصفور له " راجع ملخص السجال الذي دار بين الثلاثة في موضوع الغموض بمناسبة مؤتمر قضايا المصطلح الأدبي. الأهرام العربي القاهرة 23 ماي 1998 ."[27]

إن هذه الأصوات المصاحبة للخطاب النقدي عند المسدي وعند غيره تتخذ أشكالا مختلفة نجدها عن يمين أو يسار الصفحة، أو في آخر الكتاب، تخبرناعما ورد فيه "أي أنه يبني خطابا هامشيا جانبيا على خطابه النقدي، وبذلك يجد القارئ نفسه في دوامة من الخطابات المتداخلة المتشابكة على مستوى

الفضاء النصي، وهو ما يعطيه خصوصية على مستوى البنية، وعلى مستوى الآليات الموظفة في انتاجه وعلى مستوى تلقيه، فتلقي هذا النوع من الخطابات يثير متعة القراءة، ويحرك فضول المتلقي لاكتشاف مناطق وفضاءات أخرى لها علاقة بالنص المصاحب.

وفي المجال نفسه نجد الناقد في معرض حديثه عن جهود عبد القادر القط في موضوع الحديث عن المصطلح النقدي، وما علق به من سوء تداول، يثمن جهود هذا الناقد، ويعلق على ذلك في الهامش بقوله " كنا نتابع جهود الدكتور عبد القادر القط في هذا المجال وذلك فيما قدمه ضمن و قائع الندوة النقدية المصاحبة لمهرجان الشعر بالقاهرة 24 أكتوبر 1993."[28]

وفي بعض الأحيان يحيل المتلقي على المعلومة المهمة التي يراها ستسهم في ترقية المعنى و تزيد في قيمتها فيقول " عنوان مقال بالغ الأهمية، شديد التركيز، نشره في مجلة عالم الفكر، الكويت ج 23، العدد 3 ،4 1975،."[29]

وأحيانا أخرى يعتمد الطريقة التقليدية في التهميش فيضع رقما يحيل على المرجع الذي يريده مثل قوله" راجع لكاتب هذه الأسطر، المصطلح النقدي ص 21،22 "[30]

وإذا أردنا أن نقرن هذا الحديث بأمثلة إحالية أخرى لرفع الالتباس الذي يحدث بسبب الانتقال من مقدمة قصيدة إلى أخرى.(وقد أتناس الهم عند احتضاره. وقد أسلي الهم حين يعودني. وقد أمضي الهموم إذا اعترتني). فلإزالة هذا التشابه يحيل عبد الله الغذامي على المرجع الأساسي فيقول:" للنظر في تشابهات أخرى يحسن العودة إلى نوري القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية".[31]

هكذا يحاول الناقد المعاصر في كتاباته أن يخترق كل التقاليد المتعارف عليها في كتابة الهوامش، وأن يجعل منه متنا ومن المتن هامشا على خلاف العادة ليكون الهامش أحق بالتكبير والإكبار من المتن لما يضيفه هذا الأخير من معلومات في غاية الدقة والأهمية، الأمر الذي يزيد من تطلع المتلقي وشوقه إلى المزيد من المعارف والاستكشاف و يثير في نفسه متعة فنية في التفاعل مع هذه المتناصات.

من هذا المنطلق يسعى النقد المعاصر إلى ابتكار جماليات ما يسمى البنية المفتوحة ليكتشف أن النص النقدي متعدد البنيات، وأن من بين هذه البنيات بنية لا تنغلق أبدا، بل تستمر في الشكل و يظل النص " قابلا للنمو والدليل على ذلك التمظهرات المختلفة للهامش. بيد أن الثقافة الما بعد حداثية الهادمة للمركزيات و المؤمنة بالفوضى " تشكل النبذ النهائي للمنطق والتعليل العقلي وإنهاء سيادتهما الطويلة في عالم الهرمنيوطيقا، وكما كان 'غادامير' فإن 'ديريدا' يحيل إلى مبدأ اللعب."[32]

لقد أصبح للهامش نشاط نقدي بالغ الأهمية، إذ يعمل مع النص الأصلي على تقديم رؤية أكثر ثراء وشمولية، وذلك بغرض الخروج بفهم أوسع للقضية المطروحة للدرس بالنظر إليها من أكثر من وجه، وهذا ما يعطيه خصوصية جمالية عالية تحقق متعة فنية قد لا يحققها النص الأصلي.

إن الكتابة في المتن لا تسمح أحيانا للكاتب أن يقول ما يريد، فهي تمارس عليه سلطة بأن تضعه في قفص من قواعد الكتابة، ليأتي الحوار باعتباره مفهوما من مفاهيم ما بعد الحداثة، أي أنه يقوم على هدم القاعدة، فيسمح للكتابة بأن تقول و للكاتب بأن يبوح.

يقوم الخطاب النقدي المعاصر على الحوار، لأنه لا يسمح بمعرفة الذات الأخرى للكاتب والتي لا تظهر في الكتابة الرسمية بفعل القمع المنهجي الذي يمارسه الكاتب ضدها، وبما أن النص النقدي العربي فاقد لوعي التفضية،(صناعة الفضاء)يسعى بعض الكتاب من (أمثال صلاح فضل، عبد السلام المسدي، محمد مفتاح، عبد اللهالغذامي،كمال أبو ديب) إلى خلق فضاء نقدي قائم على الاختلافات لا على الائتلافات لذا نجدهم يبدؤون في إنشاء فضاء صالح للبوح (في الهامش)
بما لا تسمح به الفضاءات الأخرى، وهو ما تظهر ملامحه ابتداءمن الصفحة الأولى للنص النقدي على شكل عتبات.

عندما يكتب كمال أبو ديب على سبيل المثالنصه النقدي فإنه يتدخل و يعلق و يصيغ لغة فوق لغة الكتابة أو خطابا عن طبيعة النقد فيعلن " إنني شخصيا أسعى إلى تحويل النشاط النقدي من كلام على الكلام إلى أمر يسمح بأن يكون كلاما أولا، وأطمح إلى منح النشاط النقدي حرية جديدة وتحريره من وحدانيةالمنظور، وإلى جعله قادرا على التعاون مع الانشطار واللاوحدة والتشظي والجنون بجنون مطابق وتشظي معناهوفقدان الوحدة مماثل وانشطار منافس. إن الزمن الجديد هو زمن الاكتناه والابداع الحر، زمن الخلخلة والتقويض و السقوط."[33].

لم يكن من اهتمام النقاد المحدثين وضع الرأي و الرأي الآخر في نصوصهم النقدية، بل كل اجتهادهم كانت أحادية المنظور موجهة نحو دلالة معينة. ولكن كيف يبقى النص النقدي قادرا على تسمية الشيءإسما واحدا ونسبة معنى محدد في مرحلة حضارية تتعدد فيها اللغات والأصوات والدلالات؟ أو بعد كل هذا التطور الحاصل على مستوى المعارف و العلوم يظل الناقديمتلك لغة واحدة جافة ومتماسكة واضحة الدلالة .

في كل هذه الإبدالات الجديدة. ونقصد ظهور التياراتما بعد حداثي التي رأت في انطلاقة الحداثة و حريتها تحديدا للحرية، فدعت إلى ممارسات فكرية لا تحكمها القاعدة و لا يضبطها القانون. فرفعت شعارات الفوضى، العدم، الغياب، الإنفتاح، وأعيد الاعتبار للأنا و الآخر، الإيمان بالاختلاف في النقد الأدبي وهو ما يعد ظاهرة في كتابات، سعدي يوسف، أدونيس محمد بن نيس، كمال أبو ديب، ويقول هذا الأخير" إني اسعى إلى تأسيس كتابة نقدية لا تكون كلاما على كلام فقط، بل تكون أيضا افصاحا عن الذات الناطقة للنص النقدي أيضا، ففي عالم يتداعى ويتشظى، وفي لجة الانهيارات التي تعصف بعالم بأكمله، عالم يعيش فيه سعدي يوسف، وجابر عصفور وأدونيس وكمال أبو ديب الحياة ذاتها، هل يمكن للتشظي أن يجلد سياطه الأول دون التالي من كل من هذين الثنائيين."[34]

إن هذه الأصوات المصاحبة في متن النص النقدي " العتبات " يتيح الفرصة للبوح أكثر و معرفة الذات التي لا تظهر، إلا من خلال هذه العتبات. إن مثل هذه الممارسات النقدية تسمح بتنشيط الذاكرة، فتعدد الأصوات يوفر مجالا لتذكر المعرفة المنسية من خلال الاستدراكات والتصويبات والتعليقات التي يقوم بها الناقد في الهامش على كتابته، أو ما يمليه عليه الآخر من اقتراحات .

بعدهذا المسار البحثي حول العتبات النصية عامة بقسميه النص المحيط و النص الفوقي، أنه بإمكان القارئ أن ينتقل بينهما بكل حرية، وهذا لتعالقهماالجمالي والتداولي وللتفاعل المستمر بين المناص ونصه، قصد تحقيق شعريته الجمالية والفنية.

سابعاالنتائج:

بعد هذا المسح المنهجي لشعرية العتبات النصية في النقد المعاصر، الذي يتميز بفضاء واسع و آني، فهو من جهة عمل نقدي، ومن جهة أخرى عمل تطبيقي، ومن جهة ثالثة ابستمولوجي، لأنه يفتح بفضل النص جديدا لجدلية الخاص والعام. وهو ماأفضى بالدراسة إلى النتائج التالية:

1- يعد المنهج التفكيكي المنهج الذي اهتم بالعتبات النصية ووصف مكوناتها وكشف عن أبعادها للوصول إلى المعنى الضمني للنص النقدي وحل شفراته، بعد أن أغفلتها المناهج الأخرى التي اعتبرتها نصوصا هامشية قليلة الجدوى والفاعلية.

2- لقد أضحت العتبات النصية في ظل تطور النظريات النقدية المعاصرة منهلا ثريا ومجالا خصبا لإنتاج القيم الجمالية والفنية، و أكثرها انتشارا لتصوير جديد لعملية القراءة في ضوء شيوع فكرة انفتاح النص المعاصر.

3- يجب أن نضع في الأذهان أن الخطاب على المناص لا بد أنه يحمل خطابا جديدا، وأن موضوعه مرتبط بهذا المعنى الذي هو الآخر لنجعل بعد ذلك عتبة المناص لا للعبور فقط، ولكن للتجاوز و الخروج منها.

4- تعتبر العتبات من المتعاليات النصية لتداخلها في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص والتي تنتشر عنه كل المفاهيم الشعرية والسردية.

5- النص المعاصر مفتوح النهاية على عتبات نصية لا نهائية.

6- إن العتبات النصية متعددة الأشكال والوسائط في ظل الطباعة الرقمية التي يتأبى علينا تصنيفه من خلالها خاصة وهو يتموضع في منطقة اللا حسم المترددة، و إنما بين منطقة التحول و الانتقال من داخل النص إلى خارجه، التي تتموقع فيها وجهة نظر الكاتب المحركة لهذه الانتقالات المناصية الخادمة لمقصدياته. و الخاضعة هي أيضا لتلقيات القارئ منفتحة بذلك على خيارات القبول أو الرفض.

7- إن المناص التراثي سهل القبض والبحث عليه، في حين يظل المناص الحداثي صعب مناله والإمساك به، كما له من محاذير تحف بالمنهج المتبع في مقاربته، وما يعرفه من تعددية الأنماط و الصور.

الهوامش والإحالات:

[1] سعيد يقطين ، مقدمة كتاب عتبات منشورات الاختلاف ، طبعة 1 ، الجزائر ، 2008،ص14.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص44.

[3] -عبد الحق بلعابد، عتبات، المرجع السابق،ص43.

[4] - المرجع نفسه، ص44

[5] -المرجع نفسه ، ص 66

[6] -سعيد علوش، عنف المتخيل في أعمال ايميل حبيبي، المؤسسة الجديدة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب 1986 ص 27

[7] ibed

[8] - عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 94 .

[9] عبد الله الغذامي ، مقدمة النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي ، طبعة 1 بيروت.

[10] - كمال أبو ديب، جماليات التجاوز، دار العلم للملاين، بيروت /ط1 ، 1997، ص 200 .

[11] -عبد الحق بلعابد، عتبات،ص 106 .

[12] -yourilotman , structure de texte artistique , gallimard ,1973, page 304.

[13] ibed

[14] -ميشال فوكو، نظام الخطاب. ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت 1984 ،ص 8 .

[15] -عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة، دار الطليعة، بيروت1982، ص 10.

[16] - ياسين النصير الاستهلال. فن البدايات في النص الأدبي/ وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1993، ص 86 .

[17] -المرجع نفسه. ص 70.

[18] -المرجع نفسه، ص 16 .

[19] -فرانك كرمود، الاحساس بالنهاية، ترجمة عناد غزوان، دار الرشيد، بغداد 1979، ص 76 .

[20] -Krestiva , cimiotique , recherches, pour une cimiologie,pekard,paris1981,Page 15

[21] -ibed

[22] - ميشال فوكو، نظام الخطاب ، ص 50،51 .

[23] -عبد الحق بلعابد، عتبات، المرجع السابق، ص 127.

[24] -المرجع نفسه، ص 127.

[25] - كمال أبوديب، جماليات التجاور، المرجع السابق، ص 24.

[26] - المرجع نفسه، ص 29.

[27] -عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتابة، المتحدة، ط1، بيروت، 2004، ص181.

[28] -المرجع نفسه، ص 193.

[29] -عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، المرجع السابق، ص 188.

[30] -المرجع نفسه، ص 195 .

[31]-عبد الله الغذامي، القصية و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، 1994 ص78

[32]-دافيد جاسير، ترجمة وجيه قانصو، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ، 2007 ، ص157 .

[33]--كمال أبو ديب، جماليات التجاور، المرجع السابق، ص 41.

[34]-كمال بو ديب، جماليات التجاور، ص 52.