التداخل الأجناسي في العتبات النصية رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج أنموذجا

الأستاذة: فوزية بوالقندول

جامعة قسنطينة–1–

عتبة نظرية:

تندرج أعمال "واسيني الأعرج" الروائية ضمن إطار التجريب بكل مضامينه وآلياته حيث تعد كتاباته، خاصة في العقدين الأخيرين، مجالا خصبا لاختبار التقنيات السردية والفنيات الأدبية على النص الروائي. إن "واسيني" روائي محترف لم يخضع لتشكيل فني واحد في رواياته، بل استطاع أن ينتمي لمزاج نادر في الكتابة العربية يحترم التجريب والتجاوز واللانمطية، خاصة أنه لا يخشى المغامرة في ذلك. سواء على مستوى البناء الروائي أو على مستوى اللغة السردية.

إن التجريب عند "واسيني الأعرج" يكشف تميز وتنوع آليات السرد في نصوصه، مما يستدعي فعلا متعددا ومركبا ومزدوجا للمقاربة ، فخصوبة النصوص الروائية لهذا الكاتب تولد مرجعا تخييليا لا افتراضيا لبنيته السردية، مما يعمد بهذا النص أن يصير عالما منفتحا على تعدد المعنى وتماسك البنى المؤطرة لفعل الحكي، تتناغم كليا كي تكون الروايَة.

هي إذن ، أعمال "واسيني" ذاك الأفق المفتوح على المغامرة والتجريب. لهذا يخلق النص عند هذا الكاتب من منظومته هو لا من الواقع ؛ إذ إن ديناميته مبنية في متخيله الذي هو منتج الدلالة، وفق نسق منفتح على كل الاحتمالات والتساؤلات. فالروائي "لا يمكن أن يكون إلا إلها"[1] . و الروائي " الإله" هو " من يجعل روايته حلبة ثورة على اللغة داخل اللغة فينسحب مخلفا وضعا مأزقيا بين النص ومتلقيه"[2] . وهو أيضا "الإله" الذي لا يرضيه أن يتصالح النص مع القارئ ، فكلما كان الخلاف محتدما ، كلما كان الإبداع سيد كل النصوص.

من هذا المنطلق ، لم يتوقف التجريب في نصوص "واسيني" عند المتن الروائي فحسب بل تعداها إلى ماحول–النص ونعني بذلك العتبات المحيطة بالنص، كالعنوان الرئيسي والعناوين الداخلية والهوامش والاقتباسات والمقدمة والإهداء وغيرها... فماهي الحدود المفاهيمية للعتبات وكيف تولد الاهتمام بها بعدما كانت كل الجهود المقارباتية منصبة على جسد النص الداخلي؟

1–العتبات :الحدود والجهود

ظهرت جهود الناقد الفرنسي"جيرار جنيت" (Gérard Genette) مذ بدأ يشتغل على موضوع الشعرية Poétique سنة 1979 ،إذ حدد للشعرية مفهومها وهو"معمارية النص والتي ترادف أدبية الأدب أي مجموعة المقولات العامة والمتعالية منها أنماط الخطاب وصيغ التلفظ والأجناس الأدبية، فالكل يكون الشعرية التي موضوعها النص الجامع"L’architexte[3] . وقد أعادت الشعرية بنيوية كانت أو سيميوطيقية الاعتبار لهذا النص الموازي (العتبات) ، المهمش بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي. فكل إقصاء لما هو خارجي ، يجعل من هذا العمل ناقصا مليئا بالثغرات المنهجية .

وفي عام 1982، وتحديدا في كتابه "Palimpsestes " (أطراس) قفز "جنيت" على موضوع "البويطيقا"، وذهب إلى الحديث عن المتعاليات النصية وهي خمسة أنماط[4]:

- التناص L'architexte
- المناص Para-textualité
- الميتانص Méta-textualité
- التعالق النصي Hyper-textualité
- النصية الجامعة Archi-textualité

فيما أفرد –بعد ذلك– للنمط الثاني "المناص" كتابا مستقلا سماه "Seuils" أو عتبات[5]

أطلق "جنيت" في كتابه "عتبات" "Seuils" وهو جامع لخلاصة بحثه في العتبات صرخته القائلة :"احذروا النصوص الموازية" [6]. وكان يتغيَ أولا من وراء ذلك أن مقاربة العتبات هي مقاربة لمنطقها الذي يجمع القطب الفني(Pole-artistique) والذي يمثل متن الرواية (النص) بالقطب الجمالي(Pole -esthétique) والمرتبط بالقارئ وما ينجزه النص. أما ثانيا ، فيهدف إلى أن إعادة النظر في العتبات يستوجب الابتعاد عن الغلو فيها، فهو يحذرنا–وبوعي شديد– من خطورة استسهالها والمبالغة فيها في آن واحد. لأنه كان يعلم صعوبة الوصول إلى إحكام هذا الخيط الرفيع الرابط بين الأمرين. وكأن ازدواجية التعامل مع العتبات قد يوقع الدارس في مأزق اللامبالاة أو الانبهار.

وعلى هذا فإن النص وعتباته "مكونان يختلفان في الدرجة والطبيعة أيضا، لأن كلا منهما يتميز عن الآخر بوظيفته الخاصة وشكل اشتغاله وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النص، ونوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها"[7].إلا أنهما يتقاطعان في نقطة التقاء واحدة هي الكشف عن الإحالات والدلالات العامة التي ينطوي علها النص.

فالعتبات ،إذن، "فضاء بيني بالدرجة الأولى ، لأنها تمكن القارئ من العبور السري من عالم اللانص (الخارج) إلى عالم النص(الداخل).كما تخفف عليه وطأة القلق الناتج عن التردد والارتباك الذي يستشعره في لحظة إقباله على ولوج عالم الكتاب"[8]. فيحسم أمره بتخطي العتبة المقلقة التي أثارت فيه عالما من التساؤلات محاولا استكشاف الخبايا داخل النص.

وإذا كانت العتبات بالنسبة "لجيرار جنيت" عبارة عن منطقة عبور نحو النص–كما رأينا– فإنها بالنسبة "لهنري ميتران" "Henri Mitterand" تمثل بالدرجة الأولى العلامات التي تستقطب القارئ للرواية ،إنها تسميها وتعينها وهي خطاب حول العالم"[9]. وينطلق "ميتران" في مقاربته لعتبات النص الروائي من اقتناع مبدئي

مفاده أن "لا وجود لشيء محايد في الرواية"[10]. فكل ما في الرواية وضع بمقصدية تامة ولغاية معينة. ولهذا ينفي "ميتران" أن يكون للاعتباطية (بمعنى العشوائية) علاقة بعتبات الرواية.

ومادام الحياد مرفوضا عند "ميتران" فإن النص عند "فيليب لان" "Lane" "لا يمكن أن يُدرَك ويُستوعَب بمعزل عن محيطه، كذلك لا يكتسب النص الموازي معناه إلا في علاقته بالنص"[11]. وهي علاقة تضمن للقارئ انسيابية اختراق النص من خلال عتباته.

أما من وجهة نظر "فيليب لوجون""Philipe Lejeune " فإن العتبات عبارة عن "نص هامشي يوجه القراءة بصفة عامة ابتداءً من اسم الكاتب والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية حتى لعبة المقدمة المهيمنة"[12]. وهو بهذا يتفق مع "ميتران" في اعتبار العتبات هوامش النص أيضا(Des lisières) ..

لكن "شارل غريفل"[13](Charles Grivel) ركز في حديثه عن العتبات، على عتبة واحدة-يراها أساسية- هي عتبة العنوان مثله ، مثل "ليو هوك""Léo Hok"، غير أن هذا الأخير أفرد كتابا كاملا للعنوان فقط دون العتبات الأخرى (المقدمة، الهوامش، الإهداء..) معتبرا أن "العنوان مفتاح النص"[14] وأنه " مجموعة من الدلائل اللسانية التي تثبت في بداية النص بهدف تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي وكذا من أجل جذب الجمهور"[15]. إنه واجهة النص وبوابته إلى عوالمه الداخلية.

وإذ يتفق كل هؤلاء على أهمية العتبات، إلا أنهم يتباينون في وجهات نظرهم حول مكونات هذه العتبات، بل إن معظمهم أولى العناية الفائقة لمكون رئيس هو العنوان. معتبرين إياه العتبة الأصل لأنه يشير إلى مضمون الكتاب، وبالتالي تجب دراسته وتفحصه بما يستحق من مكانة واهتمام.

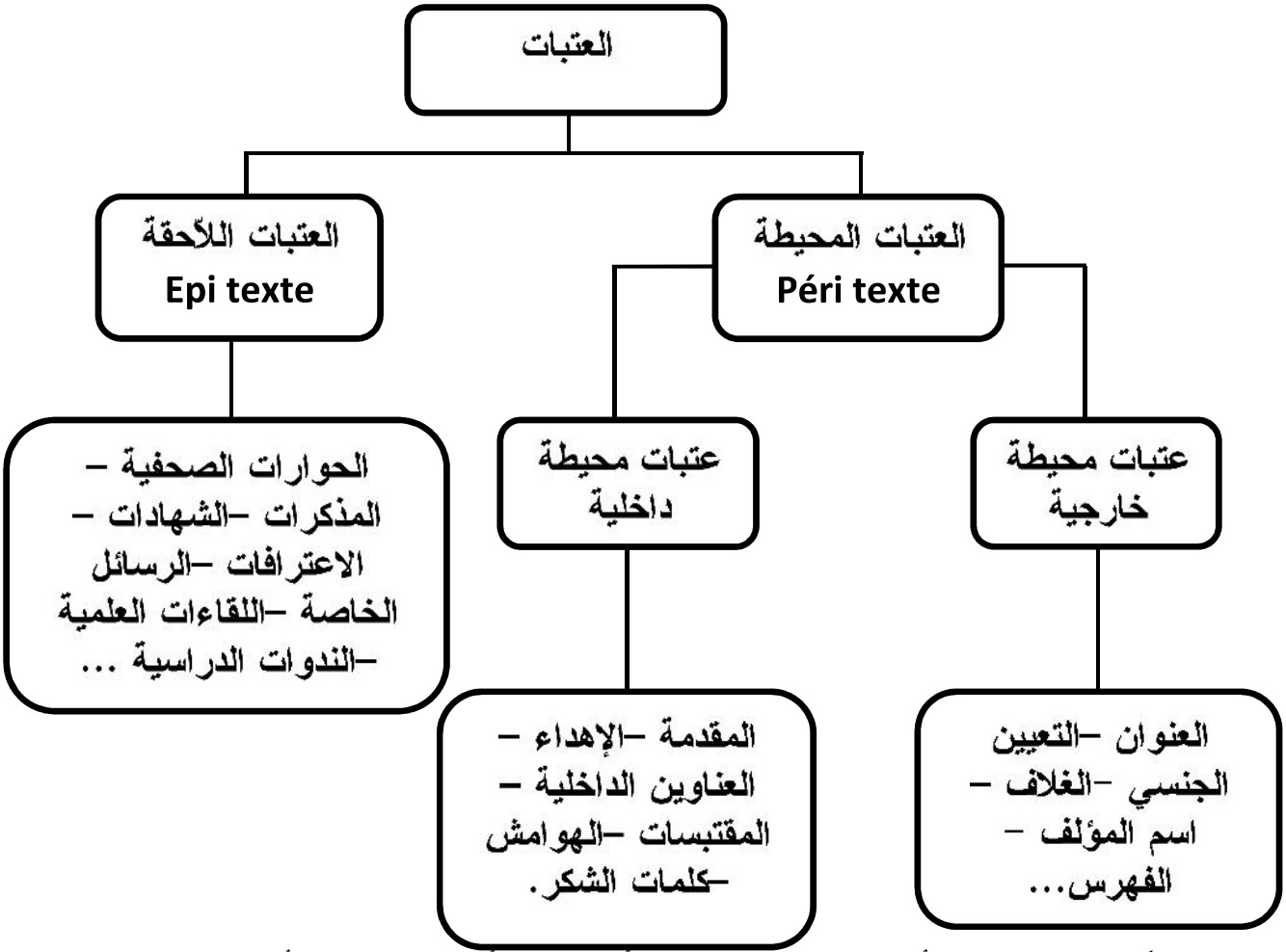
2-العتبات: المكونات والتقسيمات:

إن أهم دراسة للعتبات ما أنجز على يد "جنيت" في كتابيه المعروفين "عتبات" "Seuils" و"أطراس" "Palimpsestes" حيث أشار في هذا الأخير إلى أن النص بهذا المعنى يرتبط" بما أسميه نصه الموازي ويمثله العنوان ،العنوان الفرعي، العنوان الداخلي ، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (Rubans)، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق ، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي"[16].

وعليه ، يكون "جنيت" قد ضبط مفهوم العتبات بل وحدد مضامينها ومكوناتها ومشمولاتها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدراسات الغربية الحديثة عموما قد أولت عنايتها إلى العتبات فقسمتها إلى: [17]

أ-**نص محيط** Péri texte: كالعنوان والإهداء والمقدمات والنصوص والعبارات التوجيهية. وهي نصوص مصغرة وعتبات محيطة أخرى لا يمكن أن ترقى إلى مستوى النص كاسم المؤلف والتعيين الجنسي وغلاف الكتاب ، فهي "مجرد علامات ومؤشرات تعمل في نطاق خطاب العتبات ككل لكنها لا ترقى إلى مستوى اعتبارها نصوصا مستقلة أو وحدات تركيبية ودلالية قابلة للدراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها"[18]. وهو محور مقاربتنا هذه.

ب-**نص لاحق أو بعدي**Epi texte: مثل الاستجوابات الصحفية والحوارات والاعترافات والشهادات ، وهي تعين الكاتب عل التملص من مسؤوليته تجاه بعض العتبات كقوله مثلا:"ليس هذا بالضبط ما أردت قوله ، أو إنها فكرة مرتجلة أو إن هذا (الأثر الأدبي) لم يكن موجها للنشر"[19]. والنصوص اللاحقة ليست مجال دراستنا في هذا البحث. ويمكننا توضيح كل التفصيلات السابقة الذكر من خلال الخطاطة الآتية:



يمكننا إذن، كملاحظة أولى على الترسيمة السابقة، أن نشير إلى أن تباين واختلاف أنماط العتبات يفضي بالضرورة إلى اعتبار أن للعتبات وظائف مختلفة أيضا؛ منها ما يتعلق باسم الكتاب ، وهذا ينحصر ضمن وظيفة التسمية أي العنوان الذي يطلقه المؤلف على كتابه. ومنها ما يعرف بوظيفة التعيين الجنسي للنص أي هويته

الأجناسية (رواية،قصة،مسرحية،ديوان شعر..). ووظيفته تحديد مضمون النص وغايته. وهذه وظيفة العنوان في صفحة الغلاف والعناوين الداخلية. وكذلك الخطاب المقدماتي والتنبيهات التي تقود إلى التعرف على قصدية ما أو على تأويل معين له صلة مباشرة بالمؤلف فما "من عتبة إلا وتحمل دلالة ما أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها مادام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى ، وتعمل على تخفيف حدة التوتر الذي يعتري القارئ ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي"[20]. فهو (أي القارئ) بصدد معرفة النص المرتقب من خلال ما ينثره الكاتب على عتبات النص وفي مقدماته وفي افتتاحياته أو إهداءاته.

ويذهب "جنيت" إلى أدق من ذلك كله ، إذ يفرق في العتبات بين صنفين[21]:

-عتبات خارجية

-عتبات داخلية

فالخارجية هي كل ما تقع عليه العين في صفحة الغلاف مثل: العنوان ، اسم المؤلف، صورة الغلاف (الأيقونة) ، التعيين الجنسي...أما العتبات الداخلية فهي التي تضم: الإهداء والمقدمة والعناوين الداخلية والنصوص التوجيهية والهوامش...وكل هذه العتبات تربطها صلة وطيدة بفضاءات النص الداخلية.

وإذا كانت العتبات" هي في الأصل عتبات ذات معنى مزدوج: معنى موجه نحو التخييل (العنوان، صورة الغلاف). ومعنى آخر موجه نحو حقيقة العالم (اسم المؤلف ، تاريخ النشر..) "[22] ، فإن السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه هو : إلى أي مدى يمكن لنا موقعة العتبات بالنسبة إلى النص المرتقب؟ وعلى بعد أي مسافة منه؟ وكيف يمكننا ربط التخييل وحقيقة العالم بالمتن المركزي؟

نقول : إن القارئ أو المتلقي يحاول عبر تفكيك هذين العالمين أن يجد الخيط الرفيع االفاصل بين "العالم المادي والعالم/الفضاء النصي ، وكل واحد منهما يختلف عن الآخر بكونه يستدعي لحظة نفسية وذهنية مختلفة ، فالإنسان لا يمكنه أن يتفاعل مع النص بالوعي نفسه الذي يتفاعل به مع العالم"[23]. فكل واحد منهما مرجعه إلى أصله.. فالنص تتحكم فيه مرجعية صاحبه المعرفية والعالم تحكمه كينونته وكنهه.

وعلى هذا الأساس، وجدت ضرورة "العتبات النصية"، بوصفها نقطة عبور إلى دهاليز النص السرية؛ "فكل مكون نصي متعلق بنظام جماعي "Un logo collectif". مرتبط بالأفكار التي تشيد المشهد الثقافي للمرحلة، فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف والناشر ووصولا إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف...مرورا بالصفحة الثانية التي تدرج عدد مؤلفات الكاتب ، نجد في كل هذه المحطات المحيطة بالنص متواليات رمزية تشكل ملفوظات غنية حول الرواية ، خطابات مصغرة حول العالم الروائي"[24].وهي كلها تفتح آفاقا للمتلقي ليكشف من خلالها ما أغلق من النص. فهل تستطيع العتبات التي سلطنا عليها الضوء أن تكشف

لنا ما أغلق في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج؟ وكيف تتداخل هذه العتبات أجناسيا بحيث نتمكن من سبر أغوار نصوصه المميزة؟ ثم ما حدود هذا التداخل الذي طال العتبات ولم يتوقف عند المتن؟..أسئلة وغيرها نحاول الإجابة عنها فيما يأتي ضمن هذا المقال.

إن الانفتاح في النص الروائي المعاصر، صار من متطلبات الحداثة الإبداعية. لأن السعي إلى أجنسة الأدب عموما هو قمة التحرر من القولبة الجاهزة التي تؤطر النص ، مما يتيح للقارئ فتح أبواب التأويل دونما توجس من الانغلاق في زاوية أجناسية محددة. ولعل ذلك ما جعل " قوة الرواية وضعفها في آن واحد يتمثلان في كونها جنسا بلا قانون من جهة ، وفي احتوائها سائر الأجناس المجاورة لها من جهة أخرى. وهو ما يطلق عليه صفة الحوارية التي تجعل الرواية جنسا إمبرياليا آكلا كل ما يعترض سبيله"[25]. أي أن الرواية صارت الجنس الأقدر على احتواء الأجناس الأخرى بما تنضوي عليه من قيم الحياة المعاصرة.

وتبعا لما سبق فإن النص يصبح "بنية دلالية، تنتَج ضمن بنية منتجة تحدد زمنا بأنها سابقة على النص ، يضمنها الناص في نصه محدثا تفاعلا بين البنيتين في مصهره النصي"[26]. ومن هذا القول نستنتج أن التداخل هو أحد تمظهرات التناص بمفهومه الأوسع والأشمل ، بل قد يكون هو الحد الأقصى من التناص لأنه "لا يقتصر على النصوص وإنما يتعداها إلى النوع والجنس ، وربما الفن الذي ينضوي تحته صنف معين من النصوص، ولا يتحدد ذلك التصنيف الأجناسي أو الفني إلا من خلال قياس مدى الاقتراب أو الابتعاد من النص المثال أو الأنموذج الممثل لصنف أجناسي أو فني معين والذي يصعب وجوده على وجه الحقيقة ، لأنه مجرد معايير وضوابط ، وليس نصا قائما بذاته"[27]. ولعل كل ذلك جعل كثيرا من الروائيين المعاصرين يتمردون على مسالة التجنيس وعلى رأسهم الكاتب "واسيني الأعرج".

تجليات التداخل الأجناسي في عتبات رواية "البيت الأندلسي":

صدر عن "منشورات الجمل" رواية "البيت الأندلسي" للروائي "واسيني الأعرج" عام 2010، وهي نص يعكس انشغال واسين بالتاريخ في السنوات الأخيرة. فليست عودة "ميغيل دي سيرفانتيس" من القرن السادس عشر في هذه الرواية ، إلا محاولة لاستنطاق تاريخ ظل صامتا مدة طويلة . رواية "البيت الأندلسي" تروي حكاية بيت أنشأه الموريسكي "سيد أحمد بن خليل " المهجَّر قسرا من أرض أجداده (الأندلس) حيث فر من غرناطة بعد ملاحقة عناصر محاكم التفتيش له قاصدا الجزائر كغيره من آلاف الموريسكيين المهجرين. فأنشأ بيتا في مدينة الجزائر على مرمى حجر من البحر المتوسط ليكمل حياته في أرض جديدة وليستمر "البيت" بعد خمسة قرون حتى يومنا هذا ، حيث يتم تدميره من قبل مصالح البلدية. فموضوع الرواية ينبني على جرأة كبيرة وإبداعية تذيب كل شيء في رحم الكتابة الروائية ، وهو ما جعل نصا كرواية "البيت الأندلسي" قفزة أدبية مميزة تستحق أن يقف معها القارئ بنوع من التأمل ، بل بكثير من التأني والحصافة التأويلية.

أولا: التداخل الأجناسي في عتبات الغلاف:

يرى "جنيت" "Genette" أن لوحة الغلاف (الواجهة) وبالنظر إلى موقعها المتقدم في الكتاب أو احتوائها للعتبات الصغرى(اسم المؤلف،عنوان فرعي،التجنيس،دار النشر..) الظاهرة فوقها ، لا تعد نصا موازيا فحسب، بل إنها عتبة كبرى توازي النصوص الداخلية بأكملها[28]. ولعل ذلك راجع إلى اعتبارها هوية المتن وبطاقة الدخول إلى دهاليز النص السرية.

وعليه فإن الرواية قيد مقاربتنا–البيت الأندلسي– تشكل قمة التداخل على المستويين الخارجي (العتبات) والداخلي(المتن) لنلمس في النهاية التداخل بين نصين من حقلين مختلفين أجناسيا: حقل التشكيل الفني للغلاف وحقل الأدب الذي تطرحه كل كلمة في النص.

وأما عن التشكيل الفني للغلاف ، فإننا نركز فيه على المكونات الآتية:

1–عتبة العنوان الرئيسي:

يتصدر العنوان الروائي الموسوم ب: "البيت الأندلسي" صفحة الواجهة الأمامية للكتاب، ظاهرا، مميزا، معلنا عن اسميته الخاصة. و"لا يخفى ما للتسمية من أهمية قصوى، إذ بفضلها يتم ضبط الأشياء والتجول بثقة خلالها." [29]. فيرصد القارئ بصريا عنوانا كبيرا يتربع على مساحة غلافية متوسطة حجما ليطغى على كل ما دونه من العناصر العتباتية الأخرى، بلونه الأحمر القاني الدال على الحب الذي بين السارد والبيت. وهو عنوان مكثف ، مختزل لفظا وهذا الاقتصاد اللغوي هو ما جعله بؤرة الدلالات التي يطرحها النص.والجدير بالذكر في هذا المقام ، أن العنوان الرئيسي الظاهر على الواجهة ينتمي إلى العتبات النصية التي يكون فيها التداخل الأجناسي حتميا ودائما؛ لأنه يتربع على عتبة الغلاف، فالتداخل بين فن الرسم (صورة الغلاف) والأدب(العنوان) حتمي ولا مفر منه، وقد أطلق "جنيت" على هذا النوع من المقاربة مصطلح "الهندسة التناصية"[30]. والتي تعني دراسة الأشكال الهندسية (الطول،الشكل الحجم،النوع) في تداخلها مع العناوين سواء أكانت رئيسية أم فرعية. إذ " تختلف صورة الحروف المكتوبة للكلمات عن الصورة التي توحيها الكلمات بعيدا عن تسجيلها الكتابي... وذاك الفارق ناجم بالضرورة من توثيق الجانب الزماني المجرد للغة، مكانيا عند الكتابة من خلال الموضعة المنتقاة في فضاء الورقة أولا وطريقة الخط ثانيا"[31]. وهذا ما يجعل للغة الخاصية البصرية مع خاصيتها الأصلية (السماع).

وإذا ما حاولنا تفكيك البنية العميقة للعنوان الرئيسي "البيت الأندلسي" فإننا نقف على مسألة التداخل الأجناسي ضمن مستويين اثنين تختزلهما لفظة " الأندلسي":

المستوى الأول: التداخل الهندسي مع فن العمارة:

إن القارئ للنص ، وهو يغوص في تلافيف السرد وثناياه ، يلاحظ مدى ارتباط العنوان الرئيسي بالمتن الروائي ، من خلال تقنية وصف "البيت الأندلسي". فقد شغل التوصيف الهندسي للبيت الأندلسي مساحة ورقية وروائية معتبرة ، إلى الحد الذي صار فيه القارئ يشعر بأن المكان قد تأنسن وتحول إلى منظومة متكاملة من الأفكار والمشاعر والرؤى. بل إن الرواية قدمت المكان المحوري "البيت الأندلسي" كرمز تكمن "جماليته في ما يحتويه من إيحائية وانفعالية وتخييل وحسية وسياقية"[32]. ولهذا تجلى العنوان في النص بأدق عبارات الوصف الممكنة حتى يفلح الكاتب في إيصال الصورة الحقيقية للبيت، وبالتالي إقناع القراء بوجوده فعلا .يقول الراوي : "...كان البيت الأندلسي نسخة من البيت الغرناطي ولكنه بلمسة أندلسية..كانت نافورته مذهلة بألوانها الزاهية كلما اخترقتها شمس الصباح.. بدا جليا أنها كانت منقوشة بيد فينيسية ماهرة معشقة بزجاج جزر البندقية النادر الذي يعكس الماء والأنوار انطلاقا من ألوانه.." [33]. ويفيض السارد في توصيف البيت الذي بناه له الحرفي المالطي معتمدا على مخطط مرسوم للبيت الغرناطي.."حديقته واسعة وأشجاره لم تنتظر طويلا كي تزهر بسرعة..عدت إلى زمن توقف خمسة قرون في أرض أخرى لأعاود الجري والركض كما كنت أفعل دائما"[34]. تناغمت الصورتان في الشاهدين والتقى الجد (التاريخ) بالحفيد (الراهن) في تموجات فنية جسدها عمران البيت وهندسته الراقية.

إن العنوان يتمتع بحمولة هندسية وفنية خاصة ، إذ كانت لفظة "الأندلسي" التي هي بؤرة العنوان والنص معا، مشبعة بالهوية الأندلسية.وبالتالي فإن الكاتب يعيد علاقته بالمكان المفقود ليبرر شدة ارتباطه به وكأن ما هدمه الواقع ، يبنيه المتخيل ، إنها لعبة الذاكرة التي تحاول أن تنجو ب "بيتها" وبحقها في الوجود.ولهذا نرى الكاتب يدقق في مسألة التوصيف الهندسي للبيت ذي العمارة الأندلسية المعروفة بدقة اختيار ألوانها وظهور الخطوط الهندسية الرفيعة في أشكالها وتفانيها في صقل هذه الأشكال ضمن إطار فني فريد من نوعه، يميزها عن باقي صنوف العمارة العربية والإسلامية عموما. وفي واقع الأمر فإن القطب المكاني الذي ميز العنونة الروائية في نص "واسيني الأعرج" قد تشكل ضمن شعرية هندسية مميزة أحالت على الواقع المكاني غير المنفصل عن الزمن الاجتماعي للكاتب كفرد عربي عاش زمن فقدان المكان أو فقدان البيت الأليف لأنه يدور ضمن حلقة الاحتلال والاغتصاب للأرض والوطن. وبالتالي يخضع العنوان لجمالية هندسة المكان الذي يحيل عليه مفهوم "ميشال بوتور"[35] "Michel Butor" للمكان والذي يشير إلى كل ما يؤسس للمكان من أشياء مادية كالأثاث أو إلى ما ترمز إليه الأبعاد المكانية كالفوق والتحت والهنا والهناك–مع الاحتفاظ بالمرجعية الثقافية الخاصة التي ينبني عليها المكان في الرواية العربية عموما.

إن العنوان الذي اختاره "واسيني" لهذا المتخيل السردي هو عنوان مكاني بامتياز؛ إذ تتنفس الرواية في كل دهاليزها عبر المكان وسحره، بل إن " المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات

متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية"[36]. حتى يشعر القارئ أن المكان الهندسي الجامد والصامت قد تحول إلى كائن حي، متحرك وفاعل في الحكاية ومؤطر لجوها السردي العام. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن كل ذلك ظهر فعلا من خلال دقة الكاتب في توصيف "البيت" بكل تفاصيله مستندا إلى "تلك الخصائص الرمزية التي ترتبط بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات كالغرف المغلقة أو المفتوحة، المضمرة أو الظاهرة الأساسية أو الهامشية ، وغيرها من المتضادات (المكانية) التي تشتغل كمسار يتضح فيه خيال الكاتب والقارئ معا"[37]. فيتحول المكان بفعل هذه الخصائص– من مجرد رقعة بسيطة ، مألوفة اعتيادية إلى عالم جمالي يبدأ معه رسم ملامح(البيت) الذي أصبح يشكل مكونا سرديا خاصا كبقية المكونات الأخرى.

المستوى الثاني:التداخل الفني مع التاريخ:

تحيل لفظة "الأندلسي" التي ألحقت كتوصيف للبيت في العنوان الرئيسي على أقصى أنماط التداخل الأجناسي مع التاريخ إذ إنه " من الضرورة وجود التناص الأجناسي في كل نص إبداعي ، حتى وإن كان الأديب ذا ولاء لجنس واحد، مع اختلاف الدرجة، فليس ثمة نص خالص من انتمائه الكلي التام لجنس بعينه"[38] . وعليه فإن الكاتب لم يستطع التملص من التاريخ بمجرد أن اختار لفظة "الأندلسي" لعنوان روايته.لأنها كلمة تتشبع بحمولة تاريخية في اللاوعي العربي بوجه عام.إذ حظيت كلمة "الأندلس" بشتى صنوف الاستدعاء بوصفها مكونا تراثيا تم توظيفه للدلالة على "الأندلس" الرمز المفقود والحلم الضائع. بل تحولت هذه اللفظة إلى أيقونة تختزل في لحظة واحدة كل مشاعر الحسرة والضياع والحنين(La nostalgie) إلى الزمن الآخر.

غير أن الكاتب "واسيني الأعرج" قد شبع لفظة "الأندلسي" في روايته هذه بحمولة تاريخية من نوع خاص ، هي عرض تاريخ الموريسكيين أو "الموريسكوس بالقشتالية وهم المسلمون الذين بقوا في إسبانيا تحت الحكم المسيحي بعد سقوط المملكة الإسلامية ، وقد خُيروا بين اعتناق المسيحية أو الخروج من إسبانيا التي كان يحكمها الملك "فرديناند" وزوجته "إيزابيلا". وفي الفترة الواقعة بين 1609 و1614 أجبرت الحكومة الإسبانية الموريسكيين على مغادرة المملكة والتوجه نحو شمال إفريقيا. وقد تم تهجيرهم نحو دول المغرب العربي والشام وتركيا بعد سقوط الأندلس ، ويتواجدون حاليا في الجزائر وتونس والمغرب"[39]. وقد كانت فاجعة الموريسكيين كبيرة بعد تخلي أو تنازل آخر ملوك بني الأحمر: " أبو عبد الله محمد بن علي عن مفاتيح غرناطة ، فبعد حصار طويل للمدينة، اجتمع العلماء والفقهاء والقادة في قصر الحمراء واتفقوا على تسليم المدينة، واختاروا الوزير" أبي القاسم عبد الملك" لمفاوضة "فيرديناند" ملك إسبانيا على شروط التسليم. غير أنه حاول توفير بعض الامتيازات لمسلمي الأندلس"[40]. وهذه الحقيقة التاريخية ألقى بها واسيني الأعرج في عتبة نصه "العنوان" وذكرها أيضا بتفاصيلها في ثنايا روايته بطريقة تظهر أنها جزء من السرد لا من التاريخ.

إذن، وقبل خمسة قرون، جاء الجد "بن خليل، غاليليو"، مُهجرا كآلاف الموريسكيين واستوطن بالجزائر وبنى "البيت الأندلسي" حاملا معه عبق الأندلس وتاريخ فردوس كان ولايزال "إحدى مكونات البنية اللاشعورية الثاوية في العقل العربي .من خلال الوعي بها يتم إنتاج الثقافة العربية المعاصرة"[41].التي تطفو على سطح المدونات السردية والشعرية على السواء. إنها لعبة العودة إلى الماضي لا من حيث هو ضرورة فنية فحسب،لكنه أيضا منطقة تاريخية آمنة لا تعرض صاحبها للمساءلة .

2- عتبة صورة الغلاف:

إن النص اليوم ليس كلمة وجملة فقط، بل أصبح لونا وظلا وشكلا وصورة. وعليه، فقد صار النص بصريا بالدرجة الأولى؛ فالصورة مكون أساسي في الأدب البصري الحديث. وقد تلتقي الصورة بعنوان الكتاب لتعزيز معنى النص والكشف عن دلالاته المخبوءة إذ " من الممكن أن تكون الصورة بسيطة أو مركبة أو أن تكون أحادية اللون واضحة المعنى أو مليئة بالألوان والتفاصيل. ويمكن لبعض الرسوم والصور أن تستخدم كتشبيهات أو كنايات مثلما هو الحال في التشبيهات اللفظية فإن التشبيهات البصرية يمكن أن تساعدنا في استيعاب المفاهيم أو الأفكار غير المألوفة لدينا"[42].

لقد عمد "واسيني الأعرج" إلى توجيه خطاب "صوري" عبر المشهد البصري الذي قدمه على لوحة غلافه وهو فعل إغرائي يمارس غوايته على القارئ لتحفيزه على فك شفرة الصورة من جهة ، وربطها بعنوان الرواية ومتنها من جهة أخرى. فإذا كانت "الرواية هي فن خطي بالأساس يمثل تتابعا آنيا للصور ، فإن اللوحة إلى ذلك تقدم تزامنا مباشرا للتجربة وتغدو الوظيفة الأولى للفنان هي أن يرى وأن يجعلنا نرى ما لا نعيه بشكل مألوف"[43]. فتحقق بذلك الوظيفة التداولية للكتاب بالإضافة إلى قيمته الدلالية.

وقد أدرك "واسيني الأعرج" أهمية الخطاب البصري وهو يطعم روايته "البيت الأندلسي" بصورة من النوع الفوتوغرافي المألوف. لكن عمد إلى طريقة التداخل الصوري؛ بمعنى اختار أن تكون الصورة الباهتة خلفية للصورة الظاهرة التي جاءت في حجم أصغر من الأولى لكنها الأظهر والأبرز. إضافة إلى ذلك ، فقد ظهرت مؤطرة في شكل مستطيل عمودي يتوسط الغلاف ولهذا دلالة تختلف عن تلك التي تحملها فضاءات لا حدود أو أبعاد لها. فالتشكيل الهندسي المحدد يجذب المشاهد أو القارئ البصري إلى بؤرة إنتاج الدلالات التي يتخذها هذا الشكل أو ذاك. وعليه فالقارئ يرصد عينيا (بصريا) تركيب الصورة ، من بعيد ، ويحاول لملمة عناصرها بدءًا بشكلها وعمقها وانتهاءً بألوانها وكيفية التعامل مع تقنية الضوء والظل فيها. والصورة المنتقاة تعكس نموذجا لبيت من الطراز القديم الأندلسي من خلال تقنية الأقواس التي تؤدي إلى مداخل البيت بالإضافة إلى بهوه الفسيح المظلل بالأشجار والمزين بنافورة معشقة باللون الأخضر الزاهي . وما جعل الصورة المصغرة تظهر بشكل جلي هو تقنية الضوء والظل المستعملة على نحو دقيق ، إذ سلط ضوء الشمس على الجزء العلوي من البيت والنافورة ، وكان هذا المشهد ظاهرا

في تلافيف المتن حينما وصف الكاتب هندسة البيت الأندلسي . فالصورة هنا مثلت "أحد العناصر التي يتم من خلالها التعرف على مضمون الكتاب تعرفا ثانيا بعد تعرفنا الأولي من خلال محطة العنوان. ذلك أن صورة الغلاف تمثل الصورة الحية للعنوان"[44]. وهذا ما كان في رواية البيت الأندلسي فقد تعالقت صورة الغلاف (صورة البيت) مع عنوان الرواية وبالتالي مع المتن المركزي أو النص تعالقا تاما .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التقاط دلالات الصورة يكون في بعض الأحيان أصعب من التقاط العنوان ، فما " يميز التشكيلية عن المقروئية هو كون العين في الحالة الثانية لا تحتاج إلا إلى مجرد إدراك العلامات التي تلازمها دلالات معينة، وغنى الدلالات ناتج عن تأليف عناصر متمايزة ، وهكذا فإن اختصار الزمن في القراء الجارية يقابله العكس في التأمل البصري التشكيلي الذي يستدعي وقوفا أمام المعطى لمدة أطول"[45]. لأن بنية الصورة أكثر تعقيدا من بنية النص فهي عبارة عن "رموز بصرية وألوان وأشكال وحركات تشكل مجتمعة بنية دلالية لهذه الصورة"[46]. إلا أن هذه الأخيرة وبالنظر إلى العناصر المكونة لها (الشكل ، الحجم ، اللون..) قد تحوي مالا يحويه النص، فهي تقدم النص بدرجة عالية وفائقة من الإيجاز والكمال ، فتنطق بصريا بما سكت عنه النص.

3- عتبة المؤشر الجنسي(Indication Générique):

يرى "جنيت" أن المؤشر الجنسي هو ملحق بالعنوان(Annexe du titre) ، وتعريفه يرتكز على الإخبار؛ أي يأتي ليخبرنا عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك[47]. وبالتالي لا يمكن للقارئ أن يغض الطرف عن المقصدية التي تعتري النص . كما حدد "جنيت" وظائف[48] المؤشر الجنسي وحصرها في وظيفة أساسية ووحيدة هي إخبار القارئ بجنس العمل الذي هو بصدد قراءته أو يريد انتقاءه. وعليه ، فإن المؤشر الجنسي عتبة لا بد منها وقد تعوَد القارئ على رؤيتها في صفحة الغلاف مما يوفر جهدا في البحث عن جنس النص في ثنايا الكتاب أو بين دفتيه.

وإضافة إلى كل ما سبق فإن "المكانة التي يتبوؤها هذا المكون بوصفه مؤشرا إشكاليا معنويا يجعله في مقدمة الدوال التي تبني الخطاب ، وعتبة أساس لا محيد أمام القارئ ، إن هو أراد اقتحام عوالم النص المعنوية والشكلية "[49].

وبالنسبة لرواية "البيت الأندلسي" وعلى غير عادة الكاتب في جعل المؤشر الجنسي (رواية) يظهر أعلى صفحة الغلاف فإنه اختار له الجهة السفلى من الغلاف تحت اسم دار النشر(منشورات دار الجمل). وكأن الكاتب أراد أن يواري المؤشر الجنسي الذي عرف به دائما .أو ظنا منه بأنه في غنى عن التعريف بما هو معروف أصلا.أو أنه أراد أن يبرز مكونات أخرى كاسم المؤلف المرصع بالبياض أو عنوان الرواية المعشق بالأحمر القاني. إلا أن جنس النص الذي هو "الرواية" كتب بالأسود (ملك الألوان) فوق خلفية صفراء فاقع لونها تجذب الناظرين .

خاصة وأن لون الغلاف في مجمله يميل إلى البني الفاتح الذاهب نحو الرمادي. وعليه فوجود المؤشر الجنسي ضمن إطار أصفر ، كسر اللون الباهت للغلاف ، وبدل أن يتخفى جنس النص نظرا لموقعه أسفل الغلاف فقد أظهره اللون الأصفر بشكل مائز ، على اعتبار أن الأصفر ينعكس بإضاءته اللونية على الفعل البصري للإنسان فيلفت انتباهه مهما كانت درجة بعده عنه أو صغر حجمه.

فإذا أردنا تجميع المكونات الثلاثة الظاهرة على الغلاف (العنوان والصورة المصاحبة له والمؤشر الجنسي) نستنتج أن التداخل بينها حتمي وظاهر، فالصورة تتداخل أجناسيا مع العنوان بوصفه أدبا(ما عرف بالهندسة التناصية) لأن الصورة تعكس بيتا أندلسيا أحال عليه العنوان ذاته "البيت الأندلسي" وانضوى تحت المكونين مكون آخر هو انتماء النص إلى جنس يحتوي على ذلك هو "الرواية".

ثانيا: التداخل الأجناسي في العناوين الداخلية:

عمد واسني الأعرج ، في روايته "البيت الأندلسي" إلى تقسيمها ضمن فصول حملت سبعة عناوين داخلية هي : "استخبار ماسيكا"، "توشية مراد باسطا"، "وصلة الخيبة" ، "إيقاعات الحرف السري"، " في مقام الرماد"، "لمسة سيكا الناعمة". واتخذ من الموسيقى سندا اصطلاحيا لعنونتها. فجاء البناء الشكلي الذي صيغت فيه العناوين الداخلية على درجة عالية من الخصوصية ، إذ تكرس الطابع الأندلسي للنص، حيث انبنت على المقامات الأندلسية حتى جعل الكاتب منها وعاءً يفرغ فيه مختلف الدلالات. وهو إذ يجعل من هذه المقامات أرضية في صياغة عناوينه فإنه "يريد أن يكرس بعضا من خصوصيات المخاطبين الفعليين ليتموقع منذ البداية في أفق انتظارهم الجامع"[50]. لذا فالعناوين الداخلية تتداخل مع فن الموسيقى الأندلسية لا في ميزاتها الإيقاعية أو الصوتية ولكنها " تستلهم مضامينها الدلالية التي توحي بها وتجسدها هذه الموسيقى"[51]. وعليه يمكننا القول إن "واسيني الأعرج" قد انتقى عناوينه بما تحيل عليه الدلالات الموسيقية لهذه العناوين من حيث إيقاعها هدوؤها، أو سرعتها. ومادامت اللغة هي " نظام من العلامات تعبر عن أفكار"[52] ، فإننا نعتبر الموسيقى طبقا لهذا التعريف "نظاما لغويا خاصا يمتاز عن غيره من الأنظمة السيميولوجية الأخرى.إنها فعلا نظام محكم له عناصره وأبجديته المنتظمة داخل سلم تتعدد وحداته الداخلية بعدد ثابت من الذبذبات والترجيعات والمسافات التي تنتج في تضامنها الصوت الموسيقي الدال"[53].

وبالتالي فإن الوحدات الأساسية المكونة للدرجات الموسيقية المشكلة للمقامات (نوبة ، وصلة ، استخبار ، توشية..) هي وحدات سيميائية وسط نسقها الخاص ولكنها ليست علامات لغوية بحكم امتناع أو استحالة تحويلها إلى وحدات لغوية. وعليه يمكننا القول استنادا إلى ما سبق إننا " إذا اعتبرنا الموسيقى (لغة) فإنها تمتلك (تركيبا) ولكنها لا تمتلك سيميوطيقا"[54]. كالتي تملكها اللغة التي نتواصل بها، ومع ذلك فإن الإنسان

يتواصل بالموسيقى على نحو ما. ولذلك لا يمكن أن ينتفي الجانب التواصلي عن الموسيقى حتى وإن كان التواصل من النمط الخاص.

فالموسيقى إذن لغة من نوع خاص ، ولهذا اختار الكاتب لعنوان روايته "البيت الأندلسي" عناوين داخلية تتوافق مع العنوان وهو نوع من التناص الداخلي بين العنوان واللوحة التي تعكس بيتا من الطراز الأندلسي وكذا العناوين الداخلية التي صيغت ضمن مقامات موسيقية أندلسية.

فعناوين واسيني الموسيقية تنضوي على المشاعر الإنسانية لأبطالها تماما كالموسيقى التي تخبئ مشاعر مختلفة لعازفيها أو مؤلفيها كالألم والفرح والحب والخوف واليأس والحنين. وعليه يمكننا أن نصف الموسيقى أو بالأحرى لغتها بالنظام السيميائي الفريد من نوعه. ومما سبق قوله ندرك أن تعالق العناوين الداخلية مع العنوان الرئيسي والصورة المصاحبة للغلاف من شأنه " الحفاظ على اهتمام القارئ عن طريق تأمين كمية كافية من الإعلام"[55]. فتكون حينها الغاية من القراءة " تفكيك الكمية الإعلامية هذه، وتحويلها إلى عناصر في تفاعلات نصية تخترق المستوى السطحي لتبني نصية العنوان في العمق"[56]. وبالتالي يبقى العنوان دائما مرسلة قائمة بذاتها (نصا في حد ذاته).

وإذا أردنا أن نقف مع العنوانين الداخليين "استخبار ماسيكا" و" توشية مراد باسطا" –على سبيل التمثيل– فإننا نلاحظ أن العنوان الأول هو عنوان تقديمي بامتياز تصدر الرواية ليعرف بها ، و ينقل الحكاية . وهذا التقديم المميز للعنوان يتداخل مع المقام الموسقي المعروف" بالاستخبار" الذي هي قطعة موسيقية يقدم بها العازف لما سيأتي . فالوظيفة إذن في الاستخبارين واحدة هي الوظيفة التقديمية ؛ الأول (الروائي) يقدم لحكايته، والثاني (الموسيقي) يقدم للمعزوفة اللاحقة. وبما أن "ماسيكا" تولت مهمة "الاستخبار" من المنظور الموسيقي والتقديم من وجهة نظر روائية ، فإن "مراد باسطا" قد أسندت إليه وظيفة حكي التاريخ واستحضار الماضي وكذا مواجهة الراهن بكل أزماته في العنوان الدخلي "توشية مراد باسطا". والتوشية مقطوعة موسيقية يقصد من عزفها الاستراحة واستعادة الأنفاس . والسارد في توشيته هذه هو في حالة هدوء وسكون، يستعيد أنفاسه ليروي لماسيكا حكاية "البيت الأندلسي" ويقرر أن يفعل "مثلما فعل السابقون والراحلون في وقت مبكر ، وقبل زمانهم الذين كانوا كلما أظلمت الدنيا في عيونهم يعودون نحو أقلامهم ومدادهم وحبرهم الوفي ، ويغرقون في النور الخفي حتى النهاية"[57].

وهذه الإشارة ، موجهة إلى المتلقي الذي يتحمل أعباء قراءة العنوان وتفكيك إحالاته. حيث يلج القارئ إلى النص مزودا بمفاتيح الشفرات النصية مستوعبا علاقة "الاستخبار" و "التوشية" بالجهاز الروائي مما يتيح له وضع الساردين في مواقعهما الفعلية وفهم العلاقة (السردية) بينهما ثم الولوج في عالم الحكاية بتلافيفها. فتتحول القراءة من هذا المنطلق إلى قراءة ممنهجة وليست مجرد تلق لعمل أدبي اسمه رواية.

خاتمة:

في ختام هذا البحث المصغر نقول ، إن "واسيني الأعرج" كاتب ضد التجنيس ، لا يؤمن بالحدود الفاصلة بين نوع وآخر. سعيا منه لتحقيق المتعة الجمالية من جهة ولذة القراءة من جهة أخرى. وقد يكون مبرره في الوقوف ضد حصر كتاباته في جنس واحد ، راجع أساسا إلى رؤيته العميقة لمسألة "الحوارية" التي دعا إليها "باختين". فواسيني كاتب ناقد وأكاديمي وهذا يمنحه ميزة إضافية لا يمتلكها الكتاب الخارجون عن الدائرة الأكاديمية والعلمية.

يسعى "واسيني" من خلال نصوصه المثقفة أن يتزعم الاتجاه الحداثي في الكتابة الروائية ، ولهذا فهو يرى بأن العمل الأدبي قد يكون قاصرا إذا لم يتوج بانفتاح على أجناس أخرى مغايرة ، تتلاقح من أجل خلق التحاور الجمالي بين مختلف الفنون والأنواع الأدبية ، لاسيما أنه (أي الكاتب) يبدع ضمن جنس ابتلع كل الأجناس الأخرى: الرواية ،التي تتزعم كل الأجناس في عصرنا بل إنها ابتلعتهم ووضعتهم تحت لوائها لأنها تخزن العالم بكل رؤاه واتجاهاته.

إن النص الذي كان قيد مقاربتنا هذه "البيت الأندلسي" قد جسد أقصى أنماط التداخل الأجناسي إن كان ذلك على مستوى عنوانه الرئيسي أو صورة الغلاف أو عناوينه الداخلية. وذلك في تناغم "حواري" فريد من نوعه استطاع الكاتب من خلاله أن يجمع بين فنون مختلفة (الرسم ، الأدب ، الموسيقى ، التاريخ) قد يصعب الجمع بينها إلا في جنس سيطر على كل الأجناس الأخرى هو الرواية.

[1] Alain Robbe Grillet :pour un nouveau roman ,Minuit Paris ,1963 p :123

2عبد الوهاب منصور :الكتابة االروائية..لماذا؟ مجلة الثقافة ،فبراير 2004 ،ص:65

3كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 2003 ،ص:

4 Gérard Genette : Palimpsestes, Ed du Seuils, Paris, 1982, p :7

5 Gérard Genette : Seuils ,Ed du Seuil, Paris, 1987.

6 Ibid., p : 367

7يوسف الإدريسي: عتبات النص، منشورات مقاربات، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 2008، ص: 41

8عبد الماك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق، الطبعة الأولى ، 2009 ص:45

9 Henri Mittérand : Le discours du roman, P.U.F Paris, 1980,p : 15

10 Opcit, p : 16

11 Philipe Lane : La périphérie du texte, Nathane, Paris,1992,p :14

12–السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط، 1998، ص: 18

13 Charles Grivel : Production de l'intérêt romanesque ,Ed Mouton, 1973, p : 183

Léo Hok : La marque du titre, Ed Mouton, 1981,p : 314

15 ibid , p : 22

16 G-Genette : Palimpsestes ,p : 11

17 G-Genette : Seuils , p : 14

18 عبد الماك أشهبون : عتبات الكتابة، ص: 43 بتصرف.

19 G-Genette : Seuils , p : 15

20 عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة ، ص: 44

21 G-Genette : Seuils, p : 21-22

22عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة ، ص: 36

23يوسف الإدريسي : عتبات النص ، ص: 43

24عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة ، ص: 35

25محمد القاضي : حوارية الرواية ، دار سحر للنشر ، تونس ، الطبعة الأولى ، 2005 ، ص: 5

26سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،الطبعة الأولى ، 1989، ص5

27– عشتار داوود :تجليات التداخل في المتعالي النصي،مداخلة ضمن كتاب:تداخل الأنواع الأدبية،مؤتمر النقد الدولي،الثاني عشر2008، جامعة اليرموك،الأردن،المجلد1 ص: 940

28 G-Genette : Seuils p : 104

29عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،الطبعة الثانية، 2006،ص:113

30سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص: 97

31ترنز هوكز: البنيوية وعلم الإشارة ، ترجمة :مجد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ط1 ص:124

32سعد الدين كليب: وعي الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،1997، ص: 72

33واسيني الأعرج :البيت الأندلسي ، رواية، منشورات الجمل ، بيروت ، الطبعة الأولى 2010 ، ص: 181

34المصدر نفسه ، ص: 182

35 Gaston Bachlar : La poétique de l’espace, éd P.U.F ,1957 , p :45

36حسن بحراوي: الفضاء الروائي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، الكويت ، حزيران ، 1990، ص: 31

37 Henri Mittérand : Discours du roman, P.U.F Paris 1980, p : 193

38عشتار داوود: تجليات التداخل في المتعالي النصي، ص: 942

39 Francisque Michel : Histoire des races maudites de la France et de l’Espagne, éd, Hachette ,1847,p :71

40–جودت الركابي : في الأدب الأندلسي ، دار المعارف المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ص: 31

41فرنسيس دواير و ديفيد مايك موز : الثقافة البصرية والتعلم البصري ،ترجمة نبيل جاد عزمي ، شركة دلتا، مكتبة بيروت ، القاهرة، ص:298

42المرجع نفسه

43ميرز ،جيفري: اللوحة والرواية، ترجمة: مي مظفر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1887، ص: 161

44– عبد المالك أشهبون: جماليات تشكيل العتبات في "حفريات الذاكرة" للمفكر محمد عابد الجابري، مجلة عمان الكبرى، عمان ، تشرين الأول، 2005 العدد 124 ، ص: 29

45محمد الماكري: الشكل والخطاب المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، 1991، ص: 111

46عبيدة الصبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة ، دار الخلدونية للنش والتوزيع، الطبعة الأولى الجزائر 2009، ص: 74

47 - G-Genette : seuils,p :97

48 Ibid, p :98

49– عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2004، ص: 40–41

50– محمد سالم أمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي،بيروت، ط2008،1 ص: 133

51المرجع نفسه، ص: 268

52إيميل بنفست: سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس للنشر القاهرة 1986، ص:175

53محمد سالم طلبة: مستويات اللغة، ص: 269

5454– بنفيست: سيميولوجيا اللغة، ص:182

55أندري مارتيني: مباديء ألسنية عامة ،تر: ريمون رزق الله ،دار الحداثة بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص: 223

56– محمد فكري الجزار: العنوان وسيميطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر،1998 ، ص: 67

57واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، رواية، ص: 33