الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل .....

الرقم التسلسلي.....

شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر

بحث لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر
تخصص أدب جزائري

إعداد الطالبة: روفيا بوغنوط

إشراف الدكتورة: زهيرة بولفوس

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د يحي الشيخ صالح	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري - قسنطينة	رئيسا
د. زهيرة بولفوس	أستاذ محاضر - أ-	الإخوة منتوري - قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	حاج لخضر باتنة	عضوا مناقشا
أ.د / عبد السلام صحراوي	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري - قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د /لقاسم دكوك	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهدي – أم البواقي	عضوا مناقشا
أ.د/ رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1437-1438/2016-2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل .....

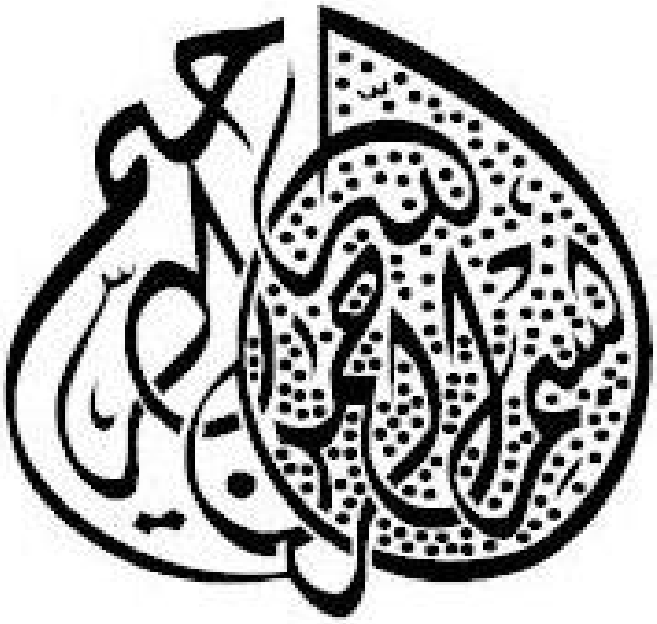
الرقم التسلسلي.....

بتاريخ 21- ماي-2017 ، ناقشت الطالبة (روفيا بوغنوط) رسالة الدكتوراه الموسومة (شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر) لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، تخصص أدب جزائري ،إشراف الدكتورة "زهيرة بولفوس"، بمبنى كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية على الساعة:9.00 صباحا. أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د يحي الشيخ صالح	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري - قسنطينة	رئيسا
د.زهيرة بولفوس	أستاذ محاضر - أ-	الإخوة منتوري - قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	حاج لخضر باتنة	عضوا مناقشا
أ.د / عبد السلام صحراوي	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري - قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د /لقاسم دكوك	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهدي – أم البواقي	عضوا مناقشا
أ.د/ رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	عضوا مناقشا

الكلمات المفاتيح : العتبات، النص الموازي، الشعرية ، النص المحيط ، النص الفوقي ، الفضاء النصي ، الفضاء البصري، الإثارة الشعرية ، الخطاب المقدماتي ، الشعر الجزائري المعاصر .

السنة الجامعية 1437-1438/2016-2017



مقدمة

يحدث أن تبني علاقة ودٍ قرائي بينك وبين جنس أدبي دون سواه ، فتنصرف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى وتختار الشعر جنسا تأنس إليه، في انتصار رمزي لميولاتك الذاتية، وفي انحياز عالي الإيقاع تميل ذاتيتك المفرطة فيك إلى الشعر الجزائري المعاصر، لعلها خبايا الذات ورغبتها في صقل الروح من جهة وإبراز الهوية من جهة أخرى، أما اليقين الكامن في داخلك ؛فهو تحقيق انزياح عن السائد والمسيطر في الدراسات النقدية والأكاديمية؛ حيث لا يخفى على أحد من الدارسين ما يحظى به النص الروائي من متابعة نقدية، مقارنة بالدراسات المواكبة للمنجز الشعري ،ولعل ذلك دعما كبيرا لبعض الطروحات التي أعلت من شأن الرواية على حساب الشعر؛ بل تكاد بعض الأراء تعجل بأفول الشعر .

لقد أفضت بنا هذه الأفكار إلى أن نبني موضوع الدراسة حول النص الشعري الجزائري المعاصر، ونختار من أجل الدخول إلى هذه العوالم الشعرية بهو(Vestibule) النص بعلاماته السيميائية ؛وهي ما يصطلح عليه نقديا بالعتباتِ النصيّةِ(Les seuils) أو النصوص الموازية (Les paratextes) .

تشكلت علاقتنا بالشعر في ظلال العتبات، عبر رحلة تعود إلى سنوات علمية سابقة، مددّنا خلالها جسور القراءة والمقاربة، ولسنا ننكّر أن النصوص الموازية التي كانت تُدْرَجُ في الظل والهامش سنوات التسعينيات وبداية الألفية، تحظى اليوم باحتفال نقدي باذخ، كما لا ندعي أن مسلكنا كان مجرد إتباع (الموضة) والسير على خطا الشبيه في الدراسات النقدية، ذلك أن هدفنا تأسس – كما سبق الذكر – منذ زمن في اشتغال على هذه النصوص الموازية وانشغال بها عند الشاعر الجزائري"عبد الله حمادي" ، لتتنامى رغبتنا القرائية بتوسيع مجال المدونة الشعرية والوصول إلى فكرة مقاربة شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر.

تُعَدُّ (العتبات النصيّة) من الناحية النقدية خطابات واصفة تُشكِّلُ ميثاقا قرائيا (Pacte de lecture) يُعقد بين المؤلف والقارئ ؛ يَكْفلُ هذا العقد أو الميثاق خلق منطقة مترددة بين الداخل النّصي وخارجه ،أو ما نصطلح عليه بمنطقة العبور ؛ وهي منطقة تضمن للقارئ الحصول على تأشيرة المرور إلى النص ؛إذ تضع أمامه مفاتيح التأويل، فالنصوص الموازية واحدة من أهم مواقع اللاتحديد، ومن أكثر المناطق الظَنِّية البعيدة عن اليقين، وقد انفتحت مقاربتها على حقول معرفية كثيرة، تأرجحت بين الخطابات الاجتماعية ،واللسانيات ،الدراسات البلاغية ، والتداوليات، والدراسات الأدبية والنقدية، والدراسات السيميائية .

تولّد هذا الاهتمام النقدي في ظل إعادة الاعتبار لهذه المحافل النصيّة ؛ وذلك لما شكلته من قيمة مكَّنت النَّص من أن يُقدِّم نفسَه كتابًا، وضمنت له سمة الظهور غير عارٍ من النسب كـ(اسم المؤلف) ، أومن (التعيين الأجناسي) الذي يحدد طبيعة العمل الإبداعي،أومن (العنوان) الذي يسم العمل ويعيّنه؛ فالعتبات النصيّة تكفل الإشهار والتعيين والإغراء، والإخبار؛ فهي نصوص على اقتضابها واختزالها قادرة على أن تقدم النَّص إلى القارئ وتُحقق قيمة تداولية وتاريخية ، وقد نخسر رهانات كثيرة ونحن نعبر مسرعين إلى النص دون المرور بهذه العلامات أو الخطابات الواصفة.

يعود فضل ظهور العتبات النصية حقلا معرفيا مستقلا بذاته إلى جهود الناقد الفرنسي (جيرار جينت ،Gérard .Genette) ،في كتابه الذي حمل العنوان ذاته(عتبات1987, Seuils) ، غير أن "جينت "نفسه يدين لأعمال سابقة قدمت طروحات مشابهة (حول العنوان ، واسم المؤلف...) ، والمتمثلة في اشتغال "كلود دوشيه Claude Duchet" على عناصر العنونة في مقال منشور في (مجلة الأدب الفرنسية Littérature سنة 1971)، بعنوان (الفتاة المتروكة والوحش البشري ،عناصر علم العنونة الروائية، La fille abandonnée et la bête Humaine, éléments du titrologie romanesque).بالإضافة إلى مقال آخر في السنة

نفسها: من أجل سويو–نقد أو تغير البدايات (Pour une socio- critique ou variations sur incipit)،ودراسة "شارل كريفل" Charles Grivel) Production de L’interet ودراسة "ليو هوك" Leo h. Hoek La (Romanesque. était du texte (1970-1880 (marque du titre Dispositifs sémiotiques D’ une pratique textuelle)، هذا الكم المعرفي الغربي ألقى بظلاله على الدراسات العربية ، وتمظهر في مجموع المقاربات العربية التي اتخذت (عتبات النص) سندا قرائيا؛ فكانت دراسات "سعيد يقطين" (انفتاح النص الروائي النص والسياق، والرواية والتراث السردي)،والتي تُعَدُّ من أولى الدراسات العربية التي طرحت موضوع المتعاليات النصية وقاربتها في الرواية العربية، تنضاف إليها دراسة "شعيب حليفي" (هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل) وإن كانت جهود " حليفي" تعود إلى بداية التسعينيات ؛ أي قبل نشر الكتاب بمدة زمنية ، كما قدّم "عبد الحميد بورايو ترجمة لدراسة لـ ("جوزيب بيزا كامبروبيJosep bisa Camprubi ") موسومة (وظائف العنوان) على قدر كبير من الأهمية ،ودراسة "سعدية الشادلي " (مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الروايات العربية).اللافت في الاشتغال الغربي والعربي –على السواء– أن أغلب المقاربات تعتمد المتن السردي في دراسة عتبات النص، وربما تنفرد دراسة "نبيل منصر" بدراسة الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة .

من خلال مسح للمدونة الشعرية الجزائرية أبانت مجموعة من الدواوين الشعرية على اشتغال بارزٍ على العتبات النصيّة وبالاتكاء على الخطاب النقدي المؤطر لموضوع العتبات استطعنا أن نبني دراستنا وفق مجموعة من الأسئلة، نلخصها في النقاط التالية:

- ✓ يفضي تأمل المصطلح في تصوره الغربي إلى طرح التساؤل حول هوية هذه العتبات النصية ما طبيعتها وما هي أجناسها الخطابية ؟

- ✓ يعمل تحديد الهوية على طرح تساؤل آخر كيف تلقى النقد العربي المعاصر هذه النصوص / العتبات ؟ وكيف تعامل مع المصطلح الأجنبي (Le paratexte)؟

لنصل إلى بؤرة البحث ومركز ثقله ونطرح سؤالنا الرئيس:

- ✓ما طبيعة الاشتغال على عتبات النص في الشعر الجزائري المعاصر، وما هي خصوصية بنائها ؟هل يمكن أن يشكل محيط النص حداثة النص الشعري ؟ هذا السؤال الرئيس يتفرع إلى أسئلة أخرى هي :
- ✓ ما مدى وعي الشاعر الجزائري بأهمية هذه العلامات العتباتية ؟ وكيف اشتغل على عتبات نصوصه ؟
- ✓ ما هي التيمات الأساسية في تشكيل عتبة العنونة الشعرية؟
- ✓ كيف تتشكل الخطابات المقدماتية ؟ ما هي أنواعها وقوانينها؟
- ✓ كيف تساهم العتبات النصيّة في تأثيث الفضاء النصي والصوري؟

ما هي تساؤلات فرعية سيتكفل البحث بالاشتغال عليها ومقاربتها ،وفي ظلها نشير إلى أننا اعتمدنا على فكرة محورية تقوم عليها عملية القراءة وتفكيك العتبات النصية، وهي فكرة (العتبة المهيمنة)؛ أي العتبة البارزة التي نرى فيها قوة سيميائية أو قوة بصرية و دلالية، كما قد نتلمس في علاقتها بالنص إغراء بالتفكيك والحفر في ما خفي،في المضمر و المسكوت عنه ،أو الصوفي وإشراقاته،أو في المتخيل وجماليته، وهذا ما يفسر حضور بعض المدونات الشعرية طيلة مسار بحثنا وغياب أخرى ، ونرجع بروز (العتبة المهيمنة) إلى مقصدية الاشتغال والوعي بأهميتها ،فليس بالضرورة أن تتمتع جميع العتبات بقوة الحضور، رغم ذلك فقد أتحنا للقراءة فرصة الرهان على الشكل الضمني المركب ؛ وذلك في إطار علاقات أفقية تجمع بين العتبات بعضها مع بعض، وعلاقات عمودية تأنس في عملية التأويل إلى الربط

بين العتبات والنص .كما أننا عملنا على حصر أكبر قدر من المدونات الشعرية حتى نتمكن من الوصول إلى نتائج جيدة حول شعرية العتبات النصية.

تعمل العتبات النصية بالأساس على إثارة شهية القارئ ، وعلى فتح آفاق قرائية نحو التأويل، وإذ تفعل ذلك فهي تتحرك وفق محورين اصطلحنا عليهما (شعرية الداخل) و(شعرية الخارج) ،وهذا ضمن إطار أوسع يتشكل من قسمين رئيسيين حسب تقسيمات (جيرار جينت):النص المحيط (Prétexte) و النص الفوقي(épitexte)، تضم الأولى (العنوان، المُقدمات ، والإهداءات، والهوامش ،التصديرات،عتبة الغلاف بوحداتها الغرافيكية ، الفضاء النصي والصوري)، في حين أن الثانية والمسماة بالنص الفوقي، فتضم كل ما ليس له علاقة مباشرة بالكتاب ؛ أي كل الخطابات الموجودة خارج النص والمرتبطة به، وهي (المذكرات ، المسودات، الندوات ، الحوارات الصحفية ،القراءات النقدية) .لعل رهاننا الكبير يتمظهر في الاشتغال على الأجناس الخطابية للنص المحيط، ونُرجِع هذا التوجه لما تتمتع به هذه الخطابات من حضور نصي (ضمن الكتاب) ،و ما تنطوي عليه من اشتغال لافت ومغرٍ.

من حيث المنهج، لقد اعتمدنا التحليل في الشَّق النظري وذلك بغية استيعاب وتمثل المقولات المتعلقة بالنصوص الموازية، أما في تعاملنا مع عتبات النصوص الشعرية فقد اتكأنا على القراءة والتأويل ؛وذلك بغية استنطاق هذه النصوص/ العتبات ، ينضاف إلى ذلك بعض الآليات الإجرائية للتحليل الموضوعاتي التي ساهمت بشكل كبير في قراءة العناوين الشعرية والمتمثلة في مصطلح (الكلمة / العنوان) ، دون أن نغفل أننا نتغيّا من توظيف مصطلح (شعرية العتبات) كل ما يحمله التعريف من أبعادٍ سيميائية.

بناء على ذلك هيأنا بحثنا وفق خطة مكونة من ثلاثة أبواب مشكلة من سبعة فصول وخاتمة تحوي أهم النتائج :

في الباب الأول رصدناه للجانب النظري الموسوم (بناء العتبات النصية في الشعرية) وقد ضم ثلاثة فصول .

الفصل الأول: إشكالية المصطلح – مقاربات نظرية، أفردنا الحديث بنوع من الاستفاضة في مجموعة من المصطلحات (النص الموازي ،والمتعاليات النصيّة ، النص ، الشعريات) ،كما ارتأينا عرض التراكم النقدي (الغربي والعربي) المُتشكل حول هذه المصطلحات، التي تمحور حولها البحث ومناقشتها .

أما الفصل الثاني : فخصصناه للحديث عن العتبات النصية وأجناسها الخطابية محددين بذلك هوية العلامات في العتبات النصية (النص المحيط والنص الفوقي) ، وذلك بغية فهم طبيعة هذه العلامات ووظائفها.كما قادتنا تفرعات المقاربة إلى طرح إشكالية التضايف الأجانسي في الشعر العربي ؛ أي علاقة الشعري بالتشكيلي.

الفصل الثالث : رصدناه لمقاربة عتبات النص وأنماط التلقي والبناء ، تطرقنا فيه للحديث عن تلقي مصطلح النص الموازي/عتبات النص في النقد العربي المعاصر (المفهوم والمنظور)،عتبات النص في التراث العربي القديم ، وذلك بمقاربة بناء العتبات في النص القديم ، والقرآن الكريم والنصوص الموازية .

أما الباب الثاني الموسوم (من العتبات إلى النص – آليات اشتغال العتبات النصيّة في النص الشعري) فانبنى على فصلين تطبيقيين، خصصنا الفصل الأول للعنوان وإنتاج الإثارة الشعرية، اشتغلنا فيه على التفضية الموضوعاتية للعناوين ، في حين جاء الفصل الثاني للخطاب المقدماتي و قوانينه، تتبعنا فيه البيان الشعري ، وفلسفة الحماية النصية في الخطابات المقدماتية .

أما الباب الثالث الموسوم (عتبات النص وتأثيث الفضاء النصي) فقد قسمناه إلى فصلين:

خصصنا الفصل الأول الموسوم (العتبات النصية وشعرية الداخل) لمقاربة: عتبات التصدير(بين سلطة الأنا والآخر)، حوار الأنساق في عتبة الإهداء ، والنص وحواشيه .

أما الفصل الثاني (العتبات النصيّة وشعرية الخارج)، فقدمنا فيه قراءة لخبايا الأغلفة (اللون ،الصور المصاحبة، المؤشر التجنيسي، اسم المؤلف)؛ أي (الوحدات الغرافيكية)، المشكلة لعتبة الغلاف، ليكتمل الفصل بالحديث عن مقاربة (تشكيل الفضاء النصي والصوري). وفي الأخير أشفعنا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

الجدير بالتوضيح في هذا المقام مسألة (شعرية الخارج وشعرية الداخل) التي بنينا عليها تقسيماتنا لفصول البحث ، لقد تعمدنا إخراج العنوان من (شعرية الداخل) وهي التي تضم عتبات(التصدير والإهداء ، والهوامش)، وهذا لما يتمتع به (العنوان) من حالة ازدواجية كونه عتبة داخلية وخارجية في الآن ذاته، بالإضافة إلى كثافة حضوره وهذا ما جعله يستقل بفصل كاملٍ ،والحالة ذاتها مع الخطابات المقدماتية فهي خطابات مستقلة؛ إذ بإمكانها أن تحتل فضاء نصيا داخل المدونة الشعرية كما بإمكانها الاستقلال بفضاء خارج المتن، ويتجلى هذا تحديدا مع البيانات الشعرية Les manifestes، كما بإمكانها أن تكون مقدمة لاحقة لا تظهر مع الطبعة الأصلية وهذا ما قادنا إلى أن نخصص لها هي – كذلك – فصلا كاملا.

لنا أن نشير إلى أن خط سير الدراسات المخصصة للعتبات النصية ، بدأ يأخذ في السنوات الأخيرة حركة نمو متسارعة ،غير أن هذا لا ينفي القول بأن التراكمية المنجزة نحت منحى الاستسهال؛ إذ إن الاعتقاد المسيطر هو وصف الخصائص (التركيبة ، والمعجمية ،

والصوتية والصرفية) ، وتجنب الحديث عن النص، فيصبح في ظلها الفرع كـ(العنوان) أعلى من الأصل (النص)، هو اشتغال يستبعد جدلية الثنائية من العتبة إلى النص ومن النص إلى العتبة ،التي أكد عليها "جيرار جنيت" و "جوزيف بيزا كامبروبي" ويتأتى قولنا هذا انطلاقا من عملية استقراء لمادة معرفية معتبرة رصدت لمقاربة النصوص الموازية من ناحية، والنص الشعري الجزائري من ناحية أخرى فعلى سبيل التمثيل –لا الحصر– بالعودة إلى دراسة محمد صالح خرفي (جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر) ألفينا نفسا طويلا في جمع أكبر قدر ممكن من المدونات الشعرية ، إلا أن الرهان لم يخرج عن دائرة الإحصاء، أو الاتكاء على الجانب التركيبي أو الصرفي في قراءة بعض العناوين الشعرية ، وقد حال ذلك دون الوصول إلى جوانب تأويلية في علاقة العتبة النصية بالنص. يبرز الاشتغال على العتبات النصية في الشعر الجزائري –كذلك– ضمن مجموعة من أطروحات الدكتوراه، ففي الدراسة التي قدمتها زهيرة بولفوس (التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (2009–2010)، أفردت الباحثة حديثا عن التجريب في مكانية النص، قاربت من خلاله عتبات(العنوان، المقدمة، الغلاف ، الإهداء، الفضاء البصري) ،والأمر اللافت في هذه المقاربة، هو التفضية التأويلية للعتبات النصية من خلال مسح كبير لمجموعة من الدواوين الشعرية، هو اشتغال تشاكلها فيه دراسة "سعادة لعلى"(سيميائية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر ،فترة التسعينيات (2013–2014) ، وإن كانت هذه المقاربة قد منحت شعر "عثمان لوصيف" فضاء قرائيا واسعا ممّا جعلها تغفل نصوصا أخرى ، وإن حدث و برزت فبشكل أقل مما حظي به الشاعر "عثمان لوصيف" .

نزعم أن الرهان الأساسي في مقاربة العتبات النصية هو القراءة التأويلية وتحديدا في ارتباط هذه العتبة بالنص ، التي تغيب بشكل بيّن في دراسة "وسيلة بوسيس" (دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر (2011–2012)؛ ذلك أن الذي تلمساه في قراءتها

للفضاء الطباعي غياب الوجهة التأويلية واكتفائها بقراءة واصفة على الرغم من اعتمادها النظري الكبير على التحليل الظاهراتي و السيميوطيقي .

بغية تحقيق نتائج مرضية اتكأنا في بحثنا على مجموعة من المراجع المتعلقة بشكل مباشر بموضوع العتبات؛ وهي غزيرة منها الدراسات النقدية ، وتحديدا التي اشتغلت على الخطاب الصوفي ، كما استفدنا من مجموعة من (الوثائق المرجعية) المرتبطة بموضوع البحث منها:

- ✓ عبد الجليل الأزدي : عتبات الموت،قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر مجلة (فضاءات مستقبلية)، المغرب ، عدد02، السنة الأولى ، 1996 .
- ✓ الطاهر روابنية : النص الأدبي وشعرية المناصصة مجلة (اللغة والأدب) ،الجزائر ، عدد 12، خاص بأعمال ملتقى النص الأدبي وشعرية المناصصة ،معهد اللغة العربية وآدابها، 1997.
- ✓ جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة مجلة (عالم الفكر) الكويت مجلد25، عدد03، 1997 .
- ✓ أحمد يوسف : سيميائية العتبات النصيّة، مقاربة في خطاب الإهداء ،شعر اليتم في الجزائر أنموذجا ، مجلة (اللغة والأدب)، الجزائر، عدد15 ، 2001.

اللافت في هذه الدراسات مقاربتها لعتبة نصية واحدة ؛ حيث ألفينا العنوان قد نال الحظ الأوفر على حساب العتبات النصية الأخرى التي سعت دراستنا إلى تدارك الاشتغال على شعريتها في النص الشعري الجزائري وذلك بمقاربة كل عتبة نصية على حدة ،متكئين على إقامة علاقة تفاعلية بين النص – العتبة – القارئ، والحفر بعيدا في عمق علاقة العتبة بالنص، التي تختلف إفضاءاتها النصيّة باختلاف التوجه الكامن وراءها (النص) ؛وهذا

يقضي بالقول إنّ التجربة الشعرية الجزائرية جديرة بالمقاربة والقراءة، بالإضافة إلى الثراء الفكري والمعرفي الذي يتمتع به بعض الشعراء الجزائريين .

إنّ الحرص على مواجهة النص الشعري الجزائري المعاصر من مكان العتبات النصية وتقديمها وفق إشكالية وطرح – نزعم أننا –عملنا فيه على تحقيق درجة من الاختلاف، لم يخل من الصعوبات، بعضها يرتبط باتساع المدونة الشعرية وشساعتها، و بعضها الآخر متعلق بالحذر من العتبات نفسها ؛ حيث تعاملنا بحرص شديد مع هذه النصوص، حتى لا نقوّل (العتبة– النص) ما ليس فيها من معاني ودلالات.

في الأخير حري بنا أن نتوجه بالشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة : "زهيرة بولفوس" على جميل معروفها ومساندتها ، وإننا ندرك أن الكلمات لن تفيها حقها فجزاها الله كل خير ، والشكر موصول إلى أستاذي الفاضل الدكتور "عبد الله حمادي"، كما نتوجه بأسمى معاني التقدير و الشكر إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث وتصويب هناته فجزاهم الله عنا خير الجزاء .

قسنطينة في 2016/09/02.

الباب الأول

بناء العتبات النصية في الشعرية

الفصل الأول : إشكالية المصطلح- قضايا نظرية

الفصل الثاني : العتبات النصية وأجناسها الخطابية

الفصل الثاني : العتبات النصية وأجناسها الخطابية

الفصل الأول: إشكالية المصطلح - قضايا نظرية

1- قضايا المصطلح وإشكالاته

1-1عتبات النص /النص الموازي (Paratexte) وشعريات المتعاليات النصيّة

1-2 أنماط المتعاليات النصيّة

1-3 إشكالية النص والخطاب

1-4 قضايا الشعريات - مفاهيم ووظائف

1- قضايا المصطلحات وإشكالاتها:

يندرج (le paratexte) (النص الموازي) أو (عتبات النص) في حقل عام هو المتعاليات النصية (Transtextualité) بأنماطها الخمسة[1]، ويتموضع ضمن طرح علاماتي سيميائي؛ إذ لا يتّمكن النص من العبور وشق طريقه نحو التشكل و «بناء والدلالة إلا عبر اجتياز مجموعة من التغيرات والنبرات والعتبات النصيّة التي تصاحبه وتحيط به ، في صيغة شبكة معقدة، لم يعد معها مجال لتصور نص أملس يمكن أن يعبر طريقه نحو الدلالية في أصالة ونقاء مطلقين، خارج مقولات (المتعاليات النصية)، وما تكشف عنه من قوانين مادية تفاعلية للإنتاجية النصيّة، وقوانين تعضد النص وتكشف عن فضاء النصيّة والأدبية الممكنين»[2]، لقد اكتسبت المتعاليات النصية والعتبات تحديدا أهميتها النقدية والقرائية،وغذت موضوعا جديرا بالمقاربة.

1- 1 عتبات النص /النص الموازي (le paratexte) وشعريات المتعاليات النصية:

تطلق تسمية (le paratexte) حسب ما ورد في قاموس اللسانيات لـ"جون دوبوا " على مجموع النصوص المكثفة المحيطة بالنص الرئيس التي تحتل مكانا ما من الكتاب والنص، و يتشكل (le paratexte) من صفحة العنوان (la page de titre)، الكلمة الأولى (un avant-propos) ،المقدمة(une préface) ،الملاحق(des annexes) ،الملخص في اللغة نفسها أو لغات أخرى (les résumés) ،الملاحظات(les notes) ،البيبليوغرافيا أو قائمة المراجع (la bibliographie) ،وفي قطعة مسرحية(Dans une pièce de théâtre) قائمة الشخصيات(la liste des personnages)،الإخراج المسرحي(les indications scéniques)، وصف

[1] – سنفصل الحديث عن أنماط المتعاليات النصيّة في مواضع أخرى من البحث ،بالإضافة إلى بعض المسائل المتعلقة بعتبات النص.

[2] – نبيل منصر :الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب، 2007،ص20.

الديكور (la description des décors)[1]، أما من الناحية اللغوية فيتشكل المصطلح الفرنسي من مقطعينtexte +para، ويحمل المقطع (para) عدة معانٍ في المعجم اللاتيني منها [2] :(متماثل، pareil)،متعلقة بالأبعاد الكمية والقيّمية،(المتشابه،semblable)، (المجانسة والمماثلة ،approprie)(المساواة،égale)،(الانسجام ، convenable).

امتلك (النص الموازي) حظا وافرا واستطاع أن يغدو مشروع كتابة بفضل ما حظي به من اهتمام على يد الدراسات والأبحاث في الشعريات الغربية الحديثة والنقد الأدبي تحديدا مع النمذجة البنيوية التي قدمها "جيرار جينت" مستفيدا مما طرحه " ليو هوك" (léo Heok) الذي انفرد بدراسة مستفيضة لنظام العنونة ضمن كتابه علامة العنوان[3] (La marque du titre)، كما شكلت دراسة "شارل كريفل"(Charles Grivel) في كتابه (Production de L'intérét romanesque)، إنتاج الفائدة الروائية[4] ، تأثيرا بينا خصوصا أنه عمل على مقاربة العنوان وفق محاور كبرى هي : قوة العنوان (Puissance du titre) . سيميولوجيا العنوان (la sémiologie du titre) ـ قواعد العنوان (règle de la titraison romanesque).

ينضاف إليها دراسة أنطوان كومبانون (Antoine Compagnon) في كتابه اليد الثانية أو اشتغال الاستشهاد (la seconde main .ou le Travail de la citation)[5] أظهر عبر هذا الكتاب آليات اشتغال الاستشهاد أو الاقتباس،أما "هنري ميتران" (Henri Mitterand) فمن خلال كتابه خطاب الرواية (Le Discours du roman) قدّم حديثاً عن خطاب المقدمات

---

[1]- Jean Dubois et autre : Dictionnaire de linguistique ,ed Larousse ,paris , p344.(on appelle l'ensemble des texte généralement brefs , qui accompagnent le texte principal ,Dans le cas d'un livre le paratexte pourra être constitué par la page de titre ,….)

[2]-F .Gaffiot :Dictionnaire latin francais ,ed Hachette,paris,1934,p1112.

[3] -Leo h. Hoek : La marque du titre Dispositifs sémiotiques D' une pratique textuelle ,mouton éditeur ,paris ,1981 .

[4]- Charles Grivel : Production de L'interet Romanesque. était du texte (1970-1880) un essai de constitution de sa théorie, ed ,paris,1973 .

[5] - Antoine compagnon :la seconde main .ou le Travail de la citation, édition du Seuil ,paris ,1979 .

الروائية وقوانينها (la préface est ses lois) أبرز البعد اللساني والإيديولوجي في تشكيل المقدمات ؛ ذلك أن مقدمة الرواية هي وثيقة في نظرية الرواية بالإضافة إلى أنها نوع من الخطاب[1]، وبالضرورة تحتاج إلى المقاربة والقراءة ؛ حيث بإمكانها – مثلا – أن تفصل الحديث عن قضايا نظرية حول جنس الرواية وإشكالاته ، أو المنافحة عن جنس أدبي بعينه.

من بين الدراسات الأولى المساهمة في حقل النصوص الموازية نُلفي "كلود دوشي" (Claude Duchet) الذي استعرض في مقال منشور في مجلة الأدب (Littérature) الفرنسية، سنة 1971، بعنوان (الفتاة المتروكة والوحش البشري ،عناصر علم العنونة الروائية، La fille abandonnée et la bête Humaine éléments du titrologie romanesque)، نظام العنونة بوصفها عناصر بدئية مساهمة في بناء الدلالة ؛حيث يُقدّم المؤلف عن طريق العنوان الأفكار الأولى عن النص، وهذا الإحساس البدئي يعمل على الإغراء، سواء بإبهار النفس أو العين، وغالبا ما يشكل ذلك انطباعا أكثر أو أقل استمرارية [2] وكان "كلود دوشي" في دراسة سابقة بعنوان (من أجل سوسيو– نقد ،سنة1971) قد أشار إلى أن النص يتشكل من علامات تقع في منطقة بين النص وخارجه تتمثل في (العنوان والجملة الأولى من النص(البداية) والجملة الأخيرة،والجلادة،الغلاف) ،بذلك تحيط بالنص منطقة مترددة (Zone indécise) تمتلك حظا في تحديد شروط تواصلية ضمن دورتين من السنن : سنن اجتماعية في مظهر إعلاني، وسنن منتجة ومنظمة [3]؛ أي إن فكرتها الأساسية حالة المابين (الداخل /الخرج).

---

[1] . Henri mitterand :Les Discours du roman .Puf écriture .paris.1986. p166/175

[2]- Claude Duchet : La fille abandonnée et la bête Humains éléments du titrologie romanesque, littérature ,volume12 ,numéro 04 ,paris ,1973,p49 .(Cette sensation primitive soit qu'elle flatte soit qu'elle offusqué l''esprit ou les yeux y laisse souvent une impression plus ou moins durable).

[3]- Claude Duchet : Pour une socio- critique ou variations sur incipit ,littérature volume 01 ,numéro 01 ,paris ,1971,p06 (ou joue sa chance ou se définissent les conditions de la communication ou se mêlent deux séries de codes le code social dans son aspect publicitaire et les codes producteurs ou régulateurs)

يتكرر مصطلح (Zone indécise) ؛ أي منطقة مترددة بين الداخل والخارج في كتاب أنطوان كومبانون (اليد الثانيةla seconde main ،1979)؛ حيث تحدث عن (النص الموازي) أو ما اصطلح عليه بـ (Péri graphie، محيط الكتابة) ؛ هي منطقة(Zone intermédiaire) وسطى بين خارج النص والنص[1] .بالإضافة إلى عناية "أنطوان كومبانون " في الكتاب نفسه (اليد الثانية) بالصفحة الأولى التي يدون عليها (العنوان اسم المؤلف ،دار النشر، وتاريخ النشر)، فمع ظهور الطباعة أصبح الغلاف بطاقة (étiquette) تعرض موضوعا، الكتاب (le livre) ، الموضوع (un objet) ، والمجلد(un volume) والفضاء (une espace)،أما العنوان بالنسبة للكتاب فهو ممثل ومعرف به (il représente le livre)[2].

قدَّم جاك دريدا (Jacques Derrida) سنة1972 كتابه التشتت(La dissémination)، وأظهر من خلال الكتاب اشتغالا على ما اصطلح عليه بـ (Hors livre)؛ أي (خارج الكتاب)، الذي حُدِّد بدقة في(الاستهلالات، والمقدمات ،والتمهيدات)، كما استفاض ضمن كتابه (المحيط parages) الذي جمع أربع مقالات عن قصص موريس بلانشوت (Maurice Blanchot)، من بينها حديث عن (موقعية أو تحديدات العنوان Titre a préciser)[3]، ويؤكد "دريدا" أنه «ليست هناك نظرية للعنوان يمكنها أن تتخلى عن الجانب الطبولوجي (Topologie) ؛ حيث ليس هناك عنوان بدون تحديد صارم لسنن طوبلوجية ، كما أنه ليس للعنوان من مكان غير حاشية النص، **وإذا** ما قَبِل أن يندرج في موضوعه فقد أصبح جزءا منه ، مثله مثل أي عنصر من عناصره الداخلية »[4] ،نستشف من كلام "دريدا" أن العنوان يتمتع باستقلالية طبولوجية صارمة، كما يحتل ويتمتع بموقع مستقل مهما بنى من

---

[1] - Antoine Compagnon :la seconde main .ou le Travail de la citation, p328.
[2] - Ibid :p 251.
[3] - Jacques Derrida : parages, édition Galilée ,paris ,1986,p219.
[4] – غريماس وآخرون : المنهج السيميائي ، الخلفيات النظرية وآليات التطبيق ، ترجمة عبد الحميد بورايو، ط1، دار التنوير ، الجزائر ، 2014،ص290، اتكأنا على ترجمة (بورايو) لدقتها . Jacques Derrida : parages ,p 225

علاقات مع النص، وينافح "دريدا" كذلك بشدَّة على كون العنوان حاشية ومكانه محيط النص .

أما ضمن كتاب إنتاج الفائدة الروائية (Production de l'intérét romanesque un essai de constitution de sa théorie (1970-1880) un était du texte) ، اشتغل "شارل غريفل" على مقاربة العنوان سيميائيا، وقد احتل العنوان بؤرة العمل – سبقت الإشارة إلى محاور الاشتغال – ، و وقد بدا تركيز "غريفل" على [1] : مقاربة سمة العنوان (Le sèmes du titre) . العوامل في العنوان (les opérateur du titres) ـ العنوان وعملياته الاستثنائية (les opérations du titre l'extraordinaire).

انفرد كتاب "ليو هوك" (علامة العنوان la marque du titre,1981)، باشتغال قوي على عتبة العنونة التي هي موضوع مفتوح للوصف السيميائي، كما أنها في عمقها موضوع صناعي (objet artificiel)؛ حيث حدث الفارق بين ما كانت عليه صناعة العناوين الكلاسيكية وما أصبحت عليه صناعة العناوين المعاصرة .

أبان "ليو هوك" عن تقصٍ كبيرٍ في تاريخ الكتابة حول العنوان ؛حسب ما أوضح إن أرضية البحث هي العنوان ومنهج المقاربة هو السيميائية.وبذلك ينبني موضوع هذه السيميائية التطبيقية ضمن مجال أكثر تخصصا بأنها مجموع العلامات اللسانية (الكلمات، والجمل ..) التي تتمظهر في رأس النص، من أجل تعيين (désigner) هويته ونوعه، والإشارة إلى المضمون العام للنص، بغية جذب جمهور معين، التعامل مع العنوان بوصفه نصا: Nous considérons le titre comme un texte)[2].

[1]- Charles Grivel : Production de L'interet Romanesque, était du texte (1970-1880) un essai de constitution de sa théorie p 159-187.

[2] - Leo h. Hoek : La marque du titre Dispositifs sémiotiques D' une pratique textuelle (l'objet de cette sémiotique appliquée est constitué par un domaine assez particulier l'ensemble de signes mots phrases voire textes qui peuvent figurer en tète d'un texte pour le désigner pour l'identifier pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé ,nous considérons le titre comme un texte)

أما جيرار جينت[1] فمنذ أعماله الأولى صور،Figures1 سنة1966 ، صورFigures2 سنة 1969 و صورFigures3 ، سنة 1972،صُنِفَ هذا الناقد الفرنسي من أهم الشعريين الفرنسيين في القرن العشرين؛ إذ يُعَدُّ «صاحب مشروع علميّ رصين لا يخرق المراحل ولا يصدر عن هم طارئ ، يتخلى عنه كلما استنفذ أغراضه ،أو قلت دائرة الاهتمام به ،وإنما عن وعي منهجي مرن متفتح على إنجازات الآخر»[2]، كما تتجلى ملامح الاهتمام بالمحكي ، والتخييلي ، والسردي مع كتابه (أشكال1)؛ بل إن «سردياته استفادت من محاولات تحليل المحكي وفق ما رسمه تحليل اللسانيات ابتداء من أعمال الشكلانيين الروس إلى مقترحات اللسانيات التداولية»[3].

انطلق "جيرار جينت" في حديثه عن الشعرية من سؤال "رومان جاكوبسن" (Roman Jakobson) حول أدبية النص، وأكسب السؤال تقديرا موسعا؛ حيث يقابل " جينت" شعريته المفتوحة (Une poétique ouverte) بالشعرية المنغلقة للكلاسيكيين ،و في كتابه الصادر سنة1979. Introduction a l’architexte، اعتبر (جامع النص) أو (معمارية النص)؛ هي موضوع الشعرية مما يقضي بأن ليس« النص هو موضوع الشعرية وإنما جامع النص»[4]، غير أنه عدَل عن أفكاره وأصدر (سنة 1982) كتابه أطراس الأدب من الدرجة الثانية

---

[1] – جيرار جينت (Gérard Genette) من مواليد باريس(فرنسا) عام 1930. من أعماله:
(1966), **Figures I**, (1969**), Figures II**, (1972**), Figures III**,
(1979), **Introduction à l'architexte**, (1982), **Palimpsestes**. **La littérature au second degré ,**
(1983), **Nouveau discours du récit**/ (1987), Seuils/(1991), **Fiction et diction** / (1994),
L'oeuvre de l'art/ (1999), **Figures IV**/ (2002**), Figures V**/ (2004), **Métalepse. De la figure à la fiction.(** Gérard Genette : Biographie et bibliographie / Signo - ...www.signosemio.com)
(**أشكال**1 ، 1966، **أشكال**،2 ،1996،**أشكال**،3،1972/ **مدخل إلى جامع النص** ،1979/ أطراس ،الأدب في الدرجة الثانية 1982/خطاب الحكاية الجديد،1983/ **عتبات**،1987/التخييل والقول 1991/ **العمل الفني** ،1994/ **أشكال** 4،1999/**أشكال** 5، 2002/ من الشكل إلى التخييل ،2004).

[2] – مصطفى منصوري : سرديات جيرار جينت في النقد العربي الحديث ، ط1، دار رؤية ، مصر ، 2014، ص41.

[3] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[4] – جيرار جينت: مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، ط1، دار توبقال ، المغرب ،1986، ص 94.

Palimpsestes، وأدخل تعديلا جديدا وشاملا على آرائه السابقة، وعيّن بذلك موضوعا جديدا للشعرية يقول في مفتتح كتابه (أطراس) « إن موضوع الشعرية (l'objet de la poétique) – كما حددتُ ذلك من قبل– ليس هو النص باعتبار تفرده (considéré dans sa singularité) فذلك من مهمة النقد (Ceci est plutôt l'affaire de la critique) ، ولكن جامع النص (l'architexte) هو موضوعها، وإن كنت أفضل (النصية الجامعة للنص) (l'architextualité du texte)،(وهي تقريبا بالمعنى نفسه الأدبية(littérarité) والأدب (la littérature)، إنها جميع الأنماط العامة للمتعاليات النصيّة :أنواع الخطاب(Types de discours) ،طرائق التلفظ(modes d’énonciation)، أجناس أدبية(Genres littérature) ، التي تجعل من أي نص متميزا[1] .

وضَّح "جيرار جينت" مفهوم ما وراء النصيّة(Transtextualité) أو التعالي النصي للنص (Transcendance textuelle du texte) بأنه «كل ما يجعل نصا ما في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص»[2]، وبالضرورة فإن التعالي النصي أو ما وراء النصية (la Transtextualité) يتجاوز جامع النص (l’architextualité) ويشمله ، كما يشمل عدة أنماط أخرى لها علاقة بالمتعاليات النصية.

---

[1]– Gérard Genette : Palimpsestes la littérature au second degré, éditions du seuil, paris ,1982,p7.

نشير إلى ترجمة "محمد خير البقاعي" في كتابه (آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور) ، لجزء من كتاب جيرار جينت (Palimpsestes)؛ حيث ترجم الصفحات من (1–16) ، وهي الصفحات ذاتها التي قام "مختار حسني" بترجمتها ضمن مقاله(أطراس ، الأدب من الدرجة الثانية) مجلة فكر ونقد عدد 16، متاح على الشبكة العنكبوتية:
www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm

[2] – جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص94.

ابتداء من تاريخ (13أكتوبر 1981)هناك خمسة أنماط علائقية للمتعاليات النصيّة تحل محل مصطلح التناص ، وتأخذ وجهة تصاعدية وفق خصيصة : تجريدية (abstraction)، تضمينية (implicitation)، وشاملة(globalité)[1]، تتحدد في :

1. التناصية Intertextualité
2. النصية الموازية Para textualité
3. الميتانصية Méta textualité
4. التعالق النصي Hyper textualité
5. الجامع النصي Architextualité

تنبني الأنماط الخمسة على علاقة تداخل فيما بنيها ، يتجلى ذلك في المثال الذي استعان به جيرار جينت ،المتمثل في مجموع الحالات الموجودة بين نص (الإلياذة) لهوميروس و(الإنياذة) لفرجيل، وهو أنموذج توضيحي يجسد بشكل جيد مسألة المتعاليات وتعالقاتها فحين«تتداخل هذه الأنماط فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها نجد مثلا (معمارية النص) تتشكل دائما عن طريق المحاكاة (ففرجيل يحاكي هوميروس) وينتج نصا على صعيد الجنس الأدبي، وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني (التعالق النصي)؛ حيث يغدو نص هوميروس (سابقا)، ونص فرجيل (لاحقا)، والعلاقة التي يربط بينهما علاقة تعلق »[2] ،بالإضافة إلى ذلك فإن «التداخل بين معمارية النص والتناص تحقق عبر كون الإعلان، عن جنس النص يظهر من خلال المناص (العنوان)؛ حيث يأخذ العنوان (الإنياذة) بعدا ملحميا يومئ إلى

[1] - Gérard Genette : Palimpsestes la littérature au second degré, p8.

[2] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ، 1992، ص23.

(الإلياذة) كما أن المناص يتحول إلى (ميتانص) ؛ حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعا تعليقيا... »[1].ولنا أن نوضح تلك العلاقات النصيّة وفق التفصيل الآتي:

- ✓ فرجيل يحاكي هوميروس (المسألة متعلقة بالجانب الأجناسي)= معمارية النص
- ✓ نص الإلياذة (نص سابق) ونص الإنياذة (نص لاحق)= تعالقا نصيا .
- ✓ الإعلان عن الجنس الأدبي يتجسد عبر العنوان/ العتبة النصية =(المناص).
- ✓ التعليق أو الخطاب الواصف الذي تشكله المقدمة/العتبة النصية ينتج (الميتانص).
- ✓ التداخل بين النصي (الإلياذة) و(الإنياذة) ينتج تناصا .

وبغية فهم مشروع جينت حول العتبات النصيّة سنعمل على الاستفاضة في تحديد مفاهيم أنماط المتعاليات النصية.

2-1 أنماط المتعاليات النصية :

1-2-1: التناص (Intertexte) :

التناص (Intertexte) أو التناصية (Intertextualité) مصطلح نقدي وضعته منذ سنوات سابقة على طرح "جيرار جينت" ، الناقدة البلغارية "جوليا كريستفا Julia Kristeva " تحت مسمى (Intertextualité) من خلال تصورها لمفهوم النص الذي يحدد بأنه «قبل كل شيء نص غريب، ونص غرابة وآخر مخالف للسان الخاص والمبدأ الطبيعي وهو غير قابل للقراءة »[2]، ليقدم "جينت" لاحقا المصطلح بتكثيف أكبر؛إذ عرفه بـ «علاقة حضور(Une relation de coprésence) متزامن بين نصين أو مجموعة نصوص ، بمعنى عن طريق الاستدعاء (eidétique-ment) وأحيانا بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بشكل أكثر وضوحا (la plus explicite) وأكثر حرفية (la plus littérale) وهي الطريقة التطبيقية القديمة

[1] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ،23.

[2] – جوليا كريستفا: علم النص،ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، ط1، دار توبقال ، المغرب،1991، ص61.

للاستشهاد(la citation)، مع المزدوجتين (avec guillemets)، ومع ذكر المراجع أو دون مراجع محددة (avec ou sans référence précise) »[1] .

ويأخذ شكلا آخر وهذا ما يسمى بالسرقات (plagiat)، يكون أقل وضوحا وأقل شرعية(moins explicite et moins canonique) ، يتجلى ذلك على سبيل التمثيل في أشعار لوتريامون (Lautréamont)؛ فهي اقتباسات غير معلنة لكنها حرفية، ونُلفي شكلا ثالثا يكون أقل وضوحا، وأقل حرفية، ذلك في حال التلميح (l'allusion)[2]، وهذه الحالة تحتاج جهدا قرائيا لاستحضار النص الغائب أو الربط بين النص (الحاضر) و(الغائب)؛ أي بإمكاننا حصر أشكال التناص في نمطين «أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد ؛إذ يتم التسرب مع الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني...أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد، بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص»[3].نجمل شروحات "جينت" ضمن الجدول الآتي :

la citation	**الاستشهاد**	حرفي واضح	وجود المزدوجتين ، ذكر المراجع.
plagiat	**السرقة**	أقل وضوحا وأقل شرعية	إخفاء لكل ما يحيل على النص الغائب .
l'allusion	**التلميح**	أقل وضوحا وأقل حرفية	تحتاج جهدا ذهنيا لإيجاد العلاقة بين الملفوظين.

[1] - Gérard Genette : Palimpsestes la littérature au second degré, p8.
[2] - Ibid: Idem.
[3] – محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر،1995،ص153.

لا أحد من الدراسيين ينكر أن "جوليا كريستفا" استفادت من جهود "مخائيل باختين" (Michail Bakhtine) في بلورة مفهوم خاص للتناص، كونه« أول من صاغ نظرية بأثم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا ممّا نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخيفة، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين، هو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة »[1]، وقد أحاط ."تدوروف" بالحوارية الباختينية في كتابه (ميخائيل باختين: المبدأ الحواري) ، ورأى أن «التناص ينتسب إلى الخطاب (Discours) ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن اختصاص عبر اللسانيات Translinguistique ولا يخص اللسانيات»[2].

بوجهة أخرى كان لـ"رولان بارت"(Roland Barthes) ، أن وضع لمصطلح (التناص) مفهوما يجعل منه ينبنى على قاعدة جيولوجيا كتابات ؛ حيث كون «الفضاء الاجتماعي الذي لا يترك أي لغة في أمان خارجيا، ولا أي ذات للتلفظ في وضع قاض، سيد محلل، مرشد، مفكك، إن نظرية النص لا يمكنها أن تتوقف إلا مع ممارسة الكتابة»[3]، وإن المصطلح لم يبرز إلا في كتابه("لذة النص Le plaisir du texte) ؛ حيث يعرف بأنه يمتلك خاصية «استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة Texte اليومية أو الشاشة التليفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»[4].

يتمظهر الوضع الضمني والصريح للاشتغال التناصي بامتياز خاص في أعمال "مخائيل رفاتير" (Michal Riffaterre) ، وحسب ما أبان عنه " جينت" فإن "ريفاتير" قدَّم مفهوما موسعا وفضفاضا للتناص يقترب مما أسماه جيرار جينت (المتعاليات النصية) ؛ إذ عرف

---

[1] – تزفيتان تدوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،ط1،دار توبقال ، المغرب،1990 ،ص41.

[2] – المرجع نفسه: ص41.

[3] – مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد،ضمن أصول الخطاب النقدي ، ترجمة أحمد المديني ، ط1،عيون المقالات ، المغرب،1989، ص106.

[4] – رولان بارت : لذة النص، ترجمة منذر عياشي ، ط1، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، 1992، ص40.

التناص بقوله « هو إدراك القارئ للعلاقة ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة (précédée) أو لاحقة (suivie) كما أنه قد ذهب إلى حد المطابقة بين مفهومه للتناصية(l'intertextualité) والأدبية (littérarité) ،(هو الصنيع الذي أقدم عليه "جيرار جينت" مع مصطلح المتعاليات النصية)[1]، يغدو التناص بذلك عند "ريفاتير" «ميكانيزم (آلية) حقيقية للقراءة الأدبية ؛فهي القادرة وحدها على إنتاج الدلالة ، أما القراءة الخطية بين النصوص الأدبية وغير الأدبية فلا تنتج المعنى»[2] ، علّق "جيرار جينت" على عمل "ريفاتير" بأنه جزئي في تطبيقاته ؛إذ إن العلاقات المدروسة خاضعة لديه إما إلى دلالية– أسلوبية (sémantico- stylistiques) أو نظام بنيات دقيق (microstructures) في سلم الجملة[3].

عموما يختصر التناص عند"ريفاتير" بأنه مجموع النصوص التي نقاربها ونلحظها بالعين (المرئية) كما أنه مجموع النصوص المخزنة في الذاكرة (المتخفية)، أو التي عبرت ذاكرة القراءة بوعي صاحبها أو دونه ، فالتناص يعطي مساحة لحضور نصوص غير معروفة[4] ، والأثر التناصي(La Trace intertextuelle) بتعبير "ريفاتير" يشبه (التلميح)، ويندرج ضمن نظام الصورة الدقيقة المجزأة ، أكثر من انتمائه للعمل الأدبي[5].

هذا باختصار شديد ما تعلق بـ(التناص) النمط الأول، أما النمط الثاني في سلسلة المتعاليات النصيّة فهو(النص الموازي)أو (عتبات النص) .

1-2-2 النص الموازي (Le paratexte):

كنا قد بدأنا الحديث عن مصطلح النص الموازي (Le paratexte)، وسنعمل –هاهنا– على الإحاطة بجوانب أخرى من هذا المصطلح، الذي يبدو أقل وضوحا وأكثر بعدا عن

[1]- Gérard Genette : Palimpsestes la littérature au second degré, p09.
[2]- Ibid: Idem.
[3]- Ibid: Idem.
[4]- Michal Riffaterre : l’intertexte inconnu ,littérature ,volume 41,numéro 01,paris ,1981,p04.
[5]- Gérard Genette : Palimpsestes la littérature au second degré ,p09.

المجموع المشكل للعمل الأدبي ، فالنص الموازي ، أو عتبات النص ، النصية الموازية، النص المحاذي .....! على اختلاف الترجمات والمقابلات العربية[1] ، تجلت تمظهراته النصية في كتاب (أطراس سنة1982) ، غير أن "جيرار جينت" نفسه قد أشار بأنه ليس السبّاق في دراسة هذه (العتبات النصية) ؛ إذ كان لفيليب لوجون (Philippe Lejeune) ،في اشتغاله على ميثاق السيرة الذاتية(le pacte autobiographique,1975) أن وظف ما اصطلح عليه بـ (هامش النص ،Frange du texte) الذي يتحكم واقعيا في كل القراءات ،و قد أشار "جينت" إلى أن ما تحدث عنه "لوجون" هو ذاته ما أراده هو من مصطلح (النص الموازي paratexte)[2]، الذي عرّفه بقوله : «النص الموازي بالنسبة إلينا هو الذي يصنع به النص من نفسه كتابا ويقدم نفسه بهذه الصفة للقراء ،وعموما إلى الجمهور»[3] مجموع النصوص الموازية وفق اقتراحات جينت تنقسم إلى فرعين هما : النص المحيط (épitexte) والنص الفوقي(prétexte) ، نجمل عناصرهما التي وردت في كتاب (عتبات ، Seuils) في الجدول الآتي[4] .

النص المحيط (épitexte)	النص الفوقي (prétexte)
العناوين(Les Titres)، العناوين الفرعية (les Sous- Titres) ،العناوين الداخلية(Les Intertitres) ، المقدمة(La Préface)، الإهداءات(Les Dédicaces)،التصديرات(les Epigraphes)، الفهرس ،التذييلات (Annexes) ، الملاحظات (les Notes)، الغلاف	اليوميات(Journaux intime)،الحوارات (Interviews) ،الإجابات الجماهرية (Réponses publiques)،الوسائط المتعددة(Médiations)،الندوات (Colloques)،مقابلات(Entretiens)

[1] – أفردنا في بحثنا هذا حديثا (عن إشكالية نقل المصطلح الأجنبي (le paratexte) إلى النقد العربي بعنوان "تلقي النص الموازي في النقد العربي المعاصر المفهوم والمنظور") وقد استعرنا توظيف محمد خير البقاعي (لمصطلح المفهوم والمنظور في عنوان كتابه التناصية قراءة في المفهوم والمنظور) للتوسع ينظر الفصل الثالث من الباب الأول ، ص 217 من البحث .

[2] - Gérard Genette : Seuils ,p08.

[3] - Ibid: p07.

[4] - Ibid :Idem.

(Couverture)، صفحة العنوان(la page de (titre	مراسلات(Correspondances)ـ تصريحات شفوية(Confidences orales)،ما قبل النص (Avant Texte)

نشير إلى أن داخل تقسيمات (النص الموازي) بنوعيه نُلفي تفريعات أخرى ، ناتجة عن السلطة المسؤولة عن صناعة العتبة نفسها؛ إذ إن هناك عتبات ينتجها (المؤلف) ، وهي ما تسمى عتبات تأليفية (paratexte auctorial) ، وأخرى خاضعة لـ (سلطة الناشر) تسمى عتبات نشرية (paratexte éditorial)؛ أي (بصورة أخرى) إن (الغلاف وصفحة العنوان ، والتجليد، وكلمة الناشر) نصوص محيطة نشرية، وعتبات (الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي ، طبعات الجيب ، السلسلة ..)؛ هي نصوص فوقية نشرية .

بالضرورة إنَّ سلطة تشكيل النصوص الموازية ،يتقاسمها كل من المؤلف والناشر.وفي حال سيطرة سلطة الناشر فإن الجانب الدلالي والشعري داخل هذه العتبات النصية يخفت قليلا ؛ إذ يشتغل الناشر على الجانب الجمالي الوصفي داخل العتبة دون مراعاة النص الرئيس أو رؤية صاحب النص .

غير أننا نزعم أن الرِّهان الأكبر يكون على قصدية المؤلف؛ إذ من الصعب القول بنصية العتبات ما لم تكن هناك قصدية في الاشتغال عليها من قبل المؤلف ، والتي ينبغي أن تحقق جانبا من الشعرية والجمالية والانفتاح التأويلي ، بخلاف – ربما – ما يكون مع العتبات النشرية و التي يتكفل بها الناشر كـ (طبعات الجيب l’édition de poche) مثلا فهي تراهن حسب " جينت" على تكريس العمل عبر التاريخ ،كما تحقق تداولية ثقافية للعمل وانتشارا أكبر ،يمكّنه من غزو أوساط القراء؛ إذ تحقق الطبعات الزهيدة الشعبية العملية

الاستهلاكية الواسعة للعمل ؛ إنها رسالة نصية موازية هامة(formidable message para-textuel)[1].

نُلفي شكلا آخر يقع على كاهل الناشر ، يعرف بـ (السلسلة) (collection) التي «تحدد نوع المعرفة (الأدبية والفلسفية ، العلمية ..)التي يندرج الكتاب داخلها »[2]، كما تعمل (السلسة) بوجهة أخرى على تقاسم بعض المواصفات الأجناسية للعمل كأن نقول (سلسلة علمية ، سلسة شعرية ،سلسلة الأعمال الكاملة ...).

تشتغل النصوص الموازية وفق آليات ومبادئ ؛ حيث تتكئ على سؤال أين (question ou ?) ؟ وسؤال كيف (comment ?) ؟ ،بغية تحقيق فعالية للنص الموازي وضمان عملية تواصلية ناجحة بين المُرسِل(destinateur) والمُرسَل إليه (destinataire) كما أن العملية تقضي معرفة مِمنْ الرسالة (ممن ? de qui)، ولِمْن ترسِل (إلى من a qui ?)[3] ؛ أي علينا البحث في العملية التواصلية، فهذه الأسئلة تفضي إلى ضرورة معرفة الأنظمة التي تتبني عليها رسالة النصوص الموازية-le statut du message para (textuel) وهي :

1. الخصائص المكانية للنص الموازي (Caractéristiques spatiales).
2. الزمنية الكبرى للنص الموازي (Temporelles).
3. تداولية النص الموازي (pragmatiques).
4. وظائفية النص الموازي (fonctionnelles).
5. النظام الاسمي للنص الموازي (substantielles).[4]

وسنعمل على شرح هذه العناصر كالآتي :

---

[1] - Gérard Genette : Seuils ,p25.

[2] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 33–34.

[3] – Gérard Genette : Seuils ,p12.

[4] –Ibid : Idem.

1. الخصائص المكانية للنص الموازي :

تقوم علاقة النص الموازي بالنص الرئيس بطرح تساؤلات عدة من بينها ، هل هو مجرد عتبة هامشية ؟ أم جزء من فضاء النص ؟ ما هي الأمكنة التي يحتلها النص الموازي في ظل هذه العلاقة؟ تبدو المسألة مرتبطة بـ«الصفة الفضائية البرزخية للنص الموازي ، التي تجعل وضعه الاعتباري، حاملا في ذاته لصفة الداخل الخارجي والخارج الداخلي ، في مقابل حرصه الثابت على تسويغ تداولية ثقافية ،تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي، بتنوع أطرافها،بين الجمهور العام كعتبة سفلى والقراء كعتبة عليا »[1] .فالعلاقة هي ما بين النص والخارج نصيّ(Le hors -texte).

يقسم النص الموازي إجرائيا – كما سبقت الإشارة – إلى قسمين نص محيط (péri–texte) ونص فوقي(épitexte) ، بالضرورة نجد فضائين للعتبات النصيّة ، فضاء تحتل فيه العتبات حيزا نصيا مرتبطا بالكتاب بصورة مباشرة وأخرى تتموقع خارج الكتاب (العمل).

2. النظام الزمني للنص الموازي :

يمكن أن نقدم تعريفا له وفق علاقته بالنص الرئيس ،فظهوره مرتبط بتاريخ ظهور النص هذا إذ أخذناها نقطة المرجعية (point de référence)، بمعنى أدق في حالة كونها الطبعة الأولى ، أو الأصلية[2] ، وهو في هذا الوضع يسمى (النص الموازي الأصلي) ،أما حين يعاد طبع النص إلى طبعات أخرى فإننا نُلفي أنفسنا أمام نص مواز (لاحق) أو (متأخر)، كما «بإمكان أي عنصر من النص الموازي أن يظهر في أي وقت، فإنه بإمكانه كذلك أن يختفي نهائيا أو مؤقتا، بقرار من المؤلف نفسه،أو بمجرد تدخل خارجي ،أو مع

[1] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ،ص 37.

[2]- Gérard Genette : Seuils ,p11.
(peut elle aussi se définir par rapport a celle du texte si l'on adopte comme point de référence la date d'apparition du texte ;c'est-a dire celle de sa première édition ou originale).

التقادم في الزمن»[1] مع الوعي التام أن «كل عنصر تم حذفه بمناسبة طبعة جديدة ، بإمكانه العودة مرة أخرى في طبعة لاحقة»[2] ،لذلك فالنصوص الموازية تتمتع بخاصية غير مستقرة ، ومن بين العتبات غير المستقرة ، أو الخاضعة لإمكانية الحذف ومعاودة الظهور مرة أخرى نجد (المقدمات ، التصديرات ، الإهداءات ، الصور المصاحبة ..) في حين إن الأمر ليس بصورة ذاته مع العنوان؛ إذ يتمتع «العنوان بخاصية الثبات داخل الصيرورة الزمنية وهذا لا ينطبق على العناوين الفرعية ، التي قد تتراوح بين الظهور والاختفاء،نختصر بدلك النظام الزمني للنص الموازي»[3] ، وحسب توضيحات " جينت" قد حذفت المقدمات من قبل (بلزاك) سنة 1842، أما في يومنا هذا فإننا نعثر عليها في جميع الطبعات[4] ، عموما النصوص الموازية تسير وفق نظام (أصلي ، قبلي ، بعدي).باستثناء العنوان كما أوضحنا؛ ذلك أن وجود عنوان جديد مع طبعة جديدة يعني أننا سنتلقى عملا مختلفا كليا عن العمل السابق في الطبعة الأولى؛ أي إننا بإزاء عمل جديد.

3. النظام الاسمي للنص الموازي :

تتمتع الأجناس الخطابية للنص الموازي بتجسيدٍ مادي ينقسم إلى:

أ. **التمظهر النصي أو اللفظي (d'ordre textuel ou moins du verbal):** تمثلها عتبة العنوان(le titre). البيانات(les manifestes) ، المقدمات (les préfaces).

ب. **التمظهر الأيقوني (iconiques):** وهي تتشكل من الوحدات الغرافيكية للغلاف كـ (الرسومات ، الصور الفتوغرافية، الأشكال الهندسية) ،الفضاءات الصورية ، والنصية هي عموما تتشكل من الناحية الطبوغرافية (Typographiques)، المتعلقة باختيارات الكاتب

---

[1]- Gérard Genette : Seuils ,p12.(si un élément de paratexte peut donc apparaitre à tout moment il peut également disparaitre, définitivement ou non ,par décision de l'auteur ou sur intervention étrangère ,ou en vertu de l'usure du temps).

[2]- Ibid : Idem.(c'est qu'un élément supprimé par exemple lors d'une nouvelle édition peut toujours resurgir lors d'une édition ultérieure)

[3]- Ibid :Idem.

[4]- Ibid :Idem.

الطباعية ، والرقمية ،والتي تكون أكثر دلالة في مكونات الكتاب مثل (الأشكال ، الخطوط ، نوعية الورق المطبوع به ،الألوان المختارة ..)، وهكذا حيثما نرى الكاتب يسعى إلى الاستفادة من كل الإمكانات الكتابية و الطباعية المتاحة ، فإنّه من المناسب هذا التوظيف جزءا لا يتجزأ من النص[1].

ج. **تمظهر واقعي (Factuel)** : نقصد بالتمظْهر الواقعي الجانب غير لغوي الذي يدخل في تشكل النص الموازي ويساهم في عملية التلقي أطلق عليه "جيرار جينت" نص مواز واقعي (paratexte factuel) مرتبط بالسياق ، ومرهون تحققه بمدى معرفة الجمهور له، يندرج في ذلك كل ما يتعلق بالكاتب (بسنه،وجنسه،عدد المؤلفات،الشهادات والجوائز المتحصل عليها، وقد ميّز "جيرار جينت" بين ثلاثة أنواع هي : السياق التأليفي (contexte auctorial) إدراج عمل (الأب غوريوPère Goriot لبلزاك Balzac) في السياق التأليفي الكلي الملهاة الإنسانية ،السياق الأجناسي (contexte générique)، معرفة أن العمل ينتمي إلى جنس الرواية أما السياق التاريخي (contexte historique) فهو أن نقوم بإدراج العمل في القرن الذي ينتمي إلية ؛ أي (القرن التاسع عشر) [2].

4 – النظام التداولي للنص الموازي :

يشترط المبدأ التداولي في أي رسالة لغوية أو غير لغوية ، وجود مرسلٍ ومرسَل إليه ،و النص الموازي يخضع بأجناسه الخطابية لهذا النظام التواصلي ؛ حيث إنه يقضي معرفة من يرسل (العتبة النصية)؟ وإلى من ترسل ؟ .وليس بالضرورة أن يكون المرسِل دائما هو (المؤلف)، وهذا ما يقضي منا معرفة السلطة المسؤولة عن الرسالة /العتبة؛ أي القوة الإنجازية المنشئة لها، و في ظل وعينا بوجود (نصٍ موازٍ تأليفي) وآخر (نشري) حسب تقسميات "جيرار جينت" ،فإننا نقول بأن (المؤلف) و(الناشر) يتقسمان السلطة في تشكيل

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات من النص إلى المناص،ط1،الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر،2007، ص53.

[2] - Gérard Genette : Seuils ,p13.

(العتبات النصية) ، تنضاف إليها سلطة أخرى تخييلية قد تكون هي مرسلة العتبة النصية . نقدم مثالا على ذلك بعتبة الإهداء ،فحين يكون المهدي (شخصية متخيلة) من عمل روائي، يغدو المرسِل في العملية لتواصلية شخصية افتراضية قد تهدي بدورها العمل لشخصية واقعية أو شخصية متخيلة؛ وهو المرسَل إليه .

1-2-3 الميتانص Métatextualité

يعتمد (الميتانص) على علاقة التفسير و التعليق(commentaire) التي تجمع بين نص ونص آخر يتحدث عنه، دون الاقتباس منه أو استدعائه(sans nécessairement le citer le convoquer) ،وقد يتجاوز الحد بعدم ذكره [1]،و قد قدَّم "جيرار جينت" مثالا بكتاب (هيجل) (في الفكر الظاهراتي La Phénoménologie de l'esprit)؛ حيث لمَّح بصورة صامتة إلى ابن أخ رامو(le neveu de rameau)؛ وهي العلاقة النقدية في أسمى صورها ، فالميتانص «بنية نصية مستقلة ومتكاملة تتفاعل مع بنية النص الأصلي، إنها ببساطة علاقة التفسير والتعليق، وهو ما يجعلها تلتقي مع النص الموازي من حيث طبيعتها التركيبية والبنيوية غير أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا»[2].

وضَّح "جينت" مفهوم (الميتانص) بصورة جيدة في كتابه (مدخل إلى جامع النص) ؛ حيث أبان عن علاقة (الميتانص ، الواصف النصي، ما فوق النصية، ما ورائية النص...؟!) بقوله: «أضع تحت مصطلح (ما فوق النصية) الذي يعرض نفسه قياسا على الزوج التقابلي اللغة و اللغة الواصفة، علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، وينتج نقاد الأدب منذ قرون (نصا واصفا)، دون علم منهم بذلك»[3].

---

[1] - Gérard Genette : Palimpsestes, p10.

[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي،النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء ،2001، ص114.

[3] – جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص90.

أُنجزت دراسات كثيرة حول مصطلح (ما وراء– وراء النص) (Méta-Métatexte) ، وحول النص الواصف النصي النقدي (Métatexte -critiques)، وتاريخ النقد الأدبي كنوع (L'histoire de la critique comme genre) ؛ فالميتانص يوظف لإبراز «البعد النقدي تجاه الزمن والتاريخ سواء كان حاضرا أو ماضيا، ما دام هذا الحاصر امتداد للماضي، كما يبرز في الكتابة الأدبية (السوداوية، الالتزام، الذاتية) أو في نقد الإيديولوجية المعاصرة التي تبررها وسائل الإعلام» [1].

يعكس مصطلح (الميتانص) عملية انفتاح الجنس الأدبي على أنماط خطابية أخرى، فحين ينتج (الميتانص) ذاته يكون قد أنتج نقيضه في الآن نفسه؛ إذ يقوم بوظيفة انتقادٍ للنص المتضمن دون الاستشهاد به أو استدعائه، وقد يصل الأمر إلى عدم ذكره[2]، مما يخلق فضاء حواريا نقديا صامتا.

1-2-4 التعالق النصي (Hypertextualité):

أفرد "جيرار جينت" كتابه (أطراس) للحديث عن التعالق النصي(Hypertextualité)، اقترض مصطلح (Hypertexte) من حقل المعلوماتية، وقد قابله "حسام الخطيب " بمصطلح (النص المتفرع)[3] في حين وضع "سعيد يقطين" و "فاطمة البريكي" مصطلح النص المترابط ؛إذ من «الواضح أن لفظة (الترابط) تقترب من تخوم مصطلح (Hypertexte/ Hypertext) ؛ إذ تعبر عن التقاء نصوص ، أو التقاء نص متن وعدة هوامش»[4] .

اختار "جيرار جينت" العنوان الدال ليحدد طبيعة هذا النوع بأنه كتابة حديثة على آثار كتابة قديمة، وأقرَّ "جينت" أهمية هذا النمط في تحقيق عالمية الأدب وشموليته، مُعرفًا إيّاه

---

[1] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي،ص127.

[2]– Gérard Genette : Palimpsestes ,p10.

[3] – فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ،ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، 2006، ص21.

[4] – فاطمة البريكي : الكتابة والتكنولوجيا ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء ، 2008، ص102.

بقوله: « كل علاقة جامعة لنص (ب) (نص لاحق) (Hypertexte) بنص (أ) (سابق Hypotexte)، ولا يتحدث للنص (ب) عن النص (أ)، ولكن وجوده على حالته المعروفة مرهون بالنص أي بمعنى ينتج عنه بواسطة التحويل "Transformation" دون أن يذكره أو يصرح به»[1]، كما ميَّز "جينت" بين ثلاثة أنواع للتعالق النصي: (المحاكاة الساخرة: Parodies)،و (التحريف الهزلي Travestissement)،و(المعارضة Pastiche).

نظر "جينت" إلى (التعالق النصي) بوصفه نصا من الدرجة الثانية (Texte au seconde degré)؛ حيث يتمظهر (التعالق النصي) من خلال توليد نصٍ لنص آخر عن طريق عملية (التحويل،Transformation)، وعملية (المحاكاة Limitation)، فالنص المتعلق ("المحول إليه) يسعى دوما إلى محاكاة النص المتعلق به (المحول) والنسج على منواله؛ لأنه بالنسبة له بمثابة (نص نموذجي) يتملك سلطة يمليها عليه، وترتبط بالمحافظة على البنيات الكبرى لذلك النص النموذج من خلال ما قد يوظفه النص السابق من آليات (استشهادات واقتباسات أو تضمين)، وهو ما يندرج تحت (النص الموازي)، وقد يسعى (النص المتعلق) إلى تحويل (النص المتعلق به)، وفي هذه الحالة تضيق سلطة النص السابق ،وهو ما يدخل تحت آليات (التناص)، وقد يكون التحويل الذي يطرأ على النص السابق قائما على النقد والتعليق، وهو ما يرتبط أيضا بمفهوم الميتانص، فالتعالق النصي بهذا هو عملية إنتاجية؛ إذ إن النص اللاحق يعيد كتابة النص السابق[2].

بغية توضيح المصطلح عرض "جيرار جينت" مثاله عن التعالق الحاصل بين نص الإنيادة L'Enéide ،و نص عوليس (Ulysse) بوصفهما نصين متفرعين عن نص واحد؛ هي الأوديسا (L'Odyssée) ؛ حيث إنّ علاقة (الأوديسة) بـ(عوليس) تقوم عن طريق التحويل البسيط والمباشر،أما علاقة (الأوديسة) بـ(الإنياذة) فتتشكل عن طريق تحويل أكثر

[1]- Gérard Genette : Palimpsestes, P13.

[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص24.

تعقيدا وبعدا عن المباشرة[1]، بهذا يعكس (التعالق النصي) مظهرا كليا لأدبية النص ؛حيث يمكن القول بأنه لا يوجد نص لا يحدث تعالقا مع نصٍ آخر.

1-2-5 الجامع النصي (Architextualité):

الجامع النّصي (Architextualité) هو النمط الأكثر تجريدا والأكثر خفاء من بين أنماط المتعاليات النصية ، فالنصية الجامعة (l'architextualité) ، تقوم على علاقة بكماء يعرفها "جيرار جينت" في كتابه مدخل إلى (جامع النص ، Introduction a l'architextualité) بقوله «وأخيرا أضع ضمن (التعالي النصي) علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ولنصطلح على المجموع حسب ما يحتمه الموقف (جامع النص)»[2].

يعود وصف العلاقة بالبكماء إلى أنها لا تظهر أي انتماء ، بل تدفع كل انتماء وترفض التأكيد على أي وضوح، كما أن النص نفسه لا ينبغي أن يعرف أو يكشف عن نفسه،فالرواية لا تحدد ذاتها بوضوح على أنها رواية ، ولا القصيدة تحدد نفسها على أنها قصيدة؛وذلك لأن النوع ليس إلا جانب من جامع النص (car le genre n'est qu'un aspect de l'architexte) ،فالنثر لا يعين نفسه على أنه نثر (la prose comme prose)، ولا الحكي على أنه حكي (le récit comme récit)، ذلك أن نوعية النص ليست من شأن النص، بل تعود إلى القارئ lecteur ،والنقد critique، والجمهور public[3]، بصورة أخرى إنَّ النص لا تتحدد نصيّته إلى من خلال القارئ أو الجمهور ،فما نستشفه من اشتغال (جامع

[1]- Gérard Genette : Palimpsestes, P12

[2] – جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص91.

[3]- Gérard Genette : Palimpseste , p11 .

النص) أن تمييز النوع الأدبي (قصة ، وشعرا ، رواية....) كفيل بتحريك أفق انتظار (Horizon d'attente) القارئ ومنه المساهمة في تلقي العمل الأدبي.

رأى بعض النقاد أنَّ توسيع مصطلح (التناص) إلى خمسة أنماطٍ ، أثقل كاهل المصطلح «فما يقدمه جينت على أساس أنه تدقيق اصطلاحي ، هو ، في الواقع ، حشو اصطلاحي يزج بالقارئ في زوبعة من المصطلحات»[1] ، على خلاف ما نراه من أن الأنماط الخمسة لـ"جيرار جينت" جعلت حقل التناص أكثر رحابة وتنوعٍ.

في ظل رصدنا لمجموع المصطلحات التي تخدم بحثنا ، ارتأينا أن نستعرض بعض التحديدات المفاهمية لمصطلحين آخرين متعلقين بعتبات النص ، هما (النص والخطاب).

1-3 إشكالية النص والخطاب :

ارتبط الحديث عن مصطلح النص بحديث آخر شائك عن مصطلح الخطاب؛ ذلك أن كلا من المصطلحين «يمثلان المظهر النسقي للتواصل الإنساني»[2] ، هذا ما أفضى إلى أن أي تحديد لمفهوم النص يستدعي الإشارة إلى الفوارق بين المصطلحين ، وتعد قضية العلاقة بين (النص Texte والخطاب Discours) ، من أهم القضايا والإشكالات التي طرحت على الساحة النقدية الحديثة ، وبغية الوقوف عند هذه النقطة نرى أنه من الضروري تتبع المادة المعجمية للمصطلحين ، ثم النظر إلى التحديد الاصطلاحي لهما .

يقترن المفهوم عند "ابن منظور" بالإظهار والإبانة بغية إحداث التوضيح والإفهام في ذهن المتلقي ،كما أنه مرتبط بحدث كلامي سواء كان مسموعا أو خطيا / مكتوبا ،مما يجعله يقترب من مصطلح الخطاب؛(النص) في لسان العرب « النَّصُ رفعك الشيء ، خصَّ

[1] – محمد وهابي : من النص إلى التناص (Form text to intertextuality)، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2016، ص97.

[2] – حسين خمري : نظرية النص من بنية المعنى على سيميائية الدال ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت/الجزائر، 2007 ، ص35.

الحديث بنصه نصا رفعه ، وكل ما ظهر قد نصٍ، وقال عمرو بن دينار : ما رأيت رجلا أنص للحديث من الأزهري ؛ أي أرفع له وأسند ويقال : نص الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه»[1]، أما مصطلح (الخطاب) فقد ركز "ابن منظور" على معنى التبادل والمشاركة حين قرنه بالمخاطبة «خطب فلان إلى فلان ، خطبه أو أخطبه أي أحابه ، والخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام . وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا ، وهما يتخاطبان، والخطب : سبب الأمر ، الليث والخطبة مصدر الخطيب وخطب الخاطب على المنبر و اختطب ، يختطب خطابة، اسم الكلام : الخطبة »[2] ، وهو المفهوم ذاته الذي يستند إليه الزمخشري « خطب ، خاطبه ، أحسن الخطاب وهو مراجعة الكلام ، وخطب الخطيب خطبة حسنة ، وخطب الخاطب خطبة جميلة»[3].

حظي مصطلح الخطاب بتعدد المفاهيم في ظل تعدد الدراسات اللسانية الحديثة، فالخطاب حسب "إيميل بنفينست" E. Benveniste «هو الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا ، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما »[4]،الخطاب بهذا مبني على العملية التواصلية مما يخول لأعمال "بنفينست" في أن تندرج ضمن ما يعرف بلسانيات التلفظ أو الملفوظية ؛ إذ انبنت على جهة التلفظ ، مما يفضي إلى دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة ؛أي إن التلفظ هو الفعل الذاتي في استخدام اللغة، ويتلازم المصطلحان تلفظ/خطاب عند "بنفنيست" تلازما تاما؛حيث لا يكاد ينفك أحدهما عن الآخر، كما أنه يقرن الخطاب بفعل إنجاز التلفظ وهذا الإنجاز يقتضي طرفين في الكلام

[1] – ابن منظور : لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1990،مادة (نصص)، ص4441 .

[2] – المرجع نفسه : مادة (خطب)،ص1190.

[3] – الزمخشري (ت538): أساس البلاغة ، تحقيق مزيد نعيم و شوقي المعري ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1998 مادة (خَطَبَ).

[4] Benveniste : Problèmes de linguistique générale. Ed Gallimard ,Paris ,1966, p242.

متلازمين هما المُتكلم (المُخاطب) والمُخاطَب ولا يتكلم الأول إلاً وفي نيته التأثير في الثاني « وما يتأتى من هذا أن الخطاب لا تكون له وظيفة مرجعية ترتبط بما هو خارج عن الكلام، وإنما تكون إحالة الخطاب على ذاته »[1] ،وتعريف "بنفينست" للخطاب «جعله يصله بما هو ليس من جنسه من الكلام؛إذ ميزً بين ضربين من التلفظ متباينين : الحكاية (L'histoire) والخطاب (le discours) »[2] ، ونشير إلى أن ما يتم تداوله في أدبيات اللسانية الحديثة مفاهيم ثلاثة ؛هي (الجملة ـ الخطاب ـ النص) ، بحسب ما قدمه "جون ديبوا" (Jean Dubois) أن الخطاب يحدد بأنه اللغة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة الاستعمال، مما يجعله مرادفا للكلام ، كما أن الخطاب وحدة تساوي أو تفوق الجملة ؛ مكون من متتالية تشكل رسالة ذات بداية ونهاية[3] .

سعى "مانغونو" إلى معالجة بعض القضايا المتعلقة بطبيعة العلاقة بين التلفظ والملفوظ موضحا بذلك أن «الملفوظ يمثل خاصية من خواص الاستعمال والمعنى ، أما التلفظ أو الخطاب . وهو الملفوظ بزيادة مقام التواصل . فيمثل خاصية من خواص الإنتاج والدلالة ، وهذا يعني أن معنى الملفوظ يتحدد خارج السياق التلفظي ، أما دلالة الخطاب فترجع إلى شروط وملابسات التواصل»[4]. هذا ما قاده إلى القول بتعدد مدلولات الخطاب ، وأنه يدخل في سلسلة من التقابلات تكسبه قيما دلالية خاصة[5]

---

[1] ـ Benveniste : Problèmes de linguistique générale : p 82.

[2] – محمد الخبو :الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة 1976 إلى سنة 1986 ، ط1 ، دار صامد للنشر ، تونس ، 2003 ، ص 29.

[3] ـ Jean dubois et autres :Dictionnaire de Linguistique ,ed librairie Larousse ,paris,1982,p 156.

[4] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، الزمن . السرد . التبئير ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، المغرب /بيروت ، 1989 ، ص 22.

[5] – دومينيك ما نغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ، 2008، ص 38– 39 .

o **خطاب /جملة** : الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل ، بهذا المعنى يستعمل "هاريس" (1952) مفهوم تحليل الخطاب .

o **خطاب/ ملفوظ:** فضلا عن طبيعته وحدة لغوية (ملفوظ) فإن الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بـ ظروف إنتاج معينة ؛ أي كل ما هو من قبيل نوع خطابي معين : نقاش متلفز ، مقالة صحفية ، رواية الخ ، والنظر إلى النص من حيث البناء اللغوي سيجعل منه ملفوظا أما الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا[1].

لا يحدَّد مجال الخطاب بوصفه «ميدانا تتسنى دراسته بواسطة اختصاص متماسك فهو بالأحرى طريقة لتصور اللغة،ومع ذلك تحدث بعض اللسانيين عن لسانيات الخطاب ، ليقابلوا بينها وبين لسانيات اللسان ، ولا يمكن للسانيات الخطاب هذه أن تتطابق لدقة لسانيات الكلام ،التي حدد "دي سوسير" فضاءها تحديدا تقريبا ، وفعلا فإنً تكوًن لسانيات نصية ، ونظريات التلفظ اللساني والدلالية متأثرة بالتيارات التداولية والعرفانية ، أعاد تشكيل المقابلة لغة /كلام »[2].أما"فان ديك" Van Dijk فيحصر الخطاب بأنه « الموضوع الامبريقي أو المجسد أمامنا كفعل »[3].

في حين تندرج مقاربة "ج. ب . بروان" (G.B.Brown) و "ج.بول" (G.Yawl) ضمن تحليل الخطاب (Analyse du discours) وهي «المقاربة اللسانية التي تعالج كيفية استعمال الناس اللغة أداة تواصل، وكيف يؤلف المتكلم رسائل لغوية يوجهها إلى المتلقي»[4]، وقد اتخذت المقاربة من أدوات اللسانيات النفسية واللسانيات الحاسوبية ، والذكاء

[1] – دومينيك ما نغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص39.

[2] – باتريك شارودو ، دومنيك مانغنو : معجم تحليل الخطاب ، ترجمة عبد القادر المهري وحمادي صمود ، ط1، المركز الوطني للترجمة ، دار سيترا ، تونس ، 2008، 184.

[3] ـ سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ص 16.

[4] –ج. ب.براون ،ج. بول : تحليل الخطاب ، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي و منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع ، جامعة الملك سعود ، د ت ، صفحة المقدمة (ي).

الاصطناعي إجراءات لها « فالمعاني لا تكمن في الأدوات اللغوية المستعملة ،بل لدى المتكلم الذي يستعمل تلك الأدوات ، ويوظفها بشتى السبل لتحقيق مقاصده ونواياه »[1]، ويقدم المؤلفان نماذج كثيرة ومتنوعة من الخطاب(محادثات مسجلة في ظروف اجتماعية مختلفة مقتطفات من الصحف اليومية ، إعلانات ...الخ ، اللافت للانتباه أن هذه المقاربة قد أولت اهتمامها بنوع من الخطابات ؛وهي تلك التي تحدث فيها علاقة تواصلية مع المتلقي في الحياة اليومية وأغفلت الخطاب الأدبي .

إذا كان مصطلح الخطاب – بناء على ما سبق– يطرح إشكالية علاقته بالتلفظ والتواصل، فإن الحقل السميائي« يهتم بأطره المرجعية : مثل الإيحاء الاجتماعي ونسبته للسياق الثقافي المعطى المستقل داخل تحليله التركيبي أو الدلالي »[2] ، وينطلق مما انتهت إليه جهود اللسانيين حول النظرية العامة للغة ،و يرتبط مفهوم الخطاب بالصيرورة السميوطيقية ويأتي مرادفا للنص.

جاء في (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي) مع الأخذ بعين الاعتبار الممارسات الألسنية أن الخطاب «هو موضوع المعرفة الذي تسعى إلى تحقيقه الألسنية الخطابية ، يرادف الخطاب ، من هذا المنظور النص»[3] ،وقد استُعمل مصطلحان (الخطاب والنص) للإشارة إلى العمليات غير الألسنية (الطقوس . الأفلام . الرسم ..)، وبالاعتماد على« الثنائيات اللسانية في مقاربة الجملة وسحبها على الخطاب كوحدة دلالية أشمل من الجملة فإننا سنعثر على خطاب يعادل دالا يبطن مدلولا ، أو خطاب تكتنفه قدرة وإنجاز»[4] ، ويتخذ

---

[1] . ج. ب.براون ،ج. بول : تحليل الخطاب، صفحة المقدمة (و).

[2] – أحمد يوسف : تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السميائيات ، مجلة نزوى عدد12 متاح على الشبكة العنكبوتية www.nizwa.com

[3] – رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي (عربي . إنجليزي . فرنسي)،ط1، دار الحكمة ، الجزائر ، 2000، ص 58.

[4] – رشيد بن مالك : السميائية ، أصولها وقواعدها ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2002، ص 106.

مفهوم الخطاب من منظور سيميوطيقا السرد، تحديدا إجرائيا يوافق التصور العام لمسار التوليدي لنظرية غريماس ويفضي إلى التمييز بين القدرة السيميائية . الإنجاز الخطابي[1]، بهذا المفهوم سيتمكن السيميائي من :[2]

ـ استخراج البعد التداولي للخطاب (تحديد الوضع الخاص بالتواصل)

ـ إدماج البعد التلفظي كـ(ميكانيزم) خطابي داخلي مع تبيان إجراءات الاندماج و اللاندماج.

ـ متابعة في الوقت نفسه نوعين من التحليل السيميائي: التحليل السردي والتحليل الخطابي

قدّم المخطط التواصلي لـ"رومان جاكوبسن" مرحلة شديدة الأهمية في تطور مفهوم الخطاب من خلال بحثه عن قوانين الخطاب الأدبي والقول ، وارتبط لاحقا بمصطلح الشعرية ، ليغدو الخطاب الأدبي عنده خطابا تواصليا تهيمن عليه (الوظيفة الشعرية) ؛وهي واحدة من بين وظائف الست التي قال بها (الانفعالية . المرجعية . الشعرية الانتباهية . ميتالسانية . إفهامية) ، ليحمل بذلك مصطلح (الخطاب) مفهوما مَفاده أن كل رسالة لغوية لا تتحقق إلا من خلال الوظائف الست التي تتحكم في عملية التخاطب، و إن كانت الوظيفة الشِّعرية ليست « الوظيفة الوحيدة لفن اللُّغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدَّدة، مع أنَّها لا تلعب في الأنشطة اللَّفظيَّة الأخرى سوى دور تكميليّ وعرضيّ»[3]، يطلق "عبد

[1] –عبد المجيد نوسي : التحليل السيميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية . التركيب . الدلالة . ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، المغرب، 2000، ص26.

[2] - حليمة وازيدي : النظرية السيميائية أسسها ومستوياتها وإمكانات الانفتاح ضمن التلقي والخطاب دراسات في النقد المغربي الجديد (محمد مفتاح . سعيد يقطين . المصطفى شاذلي) سلسلة أعمال وحدات التكوين والبحث ،عدد1 ، مجموعة من المؤلفين ، جامعة شعيب الدكالي ، المغرب ، دت، ص182.

[3] – رومان جاكوبسن : قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، المغرب، 1988، ص31.

السلام المسدي" على النص أو الرسالة مصطلح «الخطاب الأصغر»[1] بإزاء الخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك هذا الخطاب الأصغر.

كما اقترن مصطلح الخطاب بمصطلح الحوارية ضمن أعمال "ميخائيل باختين" وجهة سابقة على أعمال "رومان جاكوبسن" ، ذلك أنه يراهن على المنهج الاجتماعي في اللسانيات وضرورة تفسير خطاب الغير تفسيرا سوسيو. لساني«إن مفهوم الحوارية عند باختين يمثل خاصية محددة للخطاب ، وللإنجاز الفعلي للغة (الذي ليس تمثيليا بالضرورة) ،لأنه يختلف عن الخطاب المنولوجي الأحادي الاتجاه (Unilatéral) أو الصوت الواحد (uni vocal) الذي يعبر عن سلطة تنفي الآخر »[2]، ينظر باختين إلى الخطاب بوصفه تلفظا «الخطاب أي اللغة كظاهرة كلية ملموسة، الخطاب أي التلفظ»[3] ، وتعتمد الخلفية المعرفية التي ينطلق منها على توجه عبر لساني ـ تداولي يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع، وتوجه نقدي ـ سيميائي يدرس النص من منظور العلاقات الداخلية والخارجية في أفق تحليل السوسيولوجي لأشكال التعبير الإيديولوجي[4] .

في ظل ذلك رأى "باختين" بأنه لا يمكن أن « نعزو الخطاب إلى المتكلم وحده ، قد يكون للمؤلف (المتكلم) حقوق في الخطاب غير قابلة لتحويلها إلى شخص آخر ، لكن للسامع أيضا الحقوق نفسها ، وكذلك لأولئك الذين يترجع صدى أصواتهم في الكلمات التي أوجدها المؤلف (إذ ليس هناك كلمات لا تنسب إلى شخص ما، الخطاب دراما مكونة من

---

[1] – عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية ، ط3، الدار العربية للكتاب ، مصر، د ت ،ص98.

[2] – مجموعة من المؤلفين : ميخائيل باختين الناقد الحواري ترجمة أنور المرتجي ، ط1، منشورات زاوية ، المغرب ، 2009، ص 152.

[3] – تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين المبدأ الحواري ،ترجمة فخري صالح ،ط1 . رؤية للنشر ، مصر ، 2012، ص 85.

[4] – ميخائيل باختين الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، ط1، درا الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، 1998، ص 15.

ثلاثة أدورا (إنها ليست ثنائية بل ثلاثية ، إنها تؤدي خارج المؤلف، ومن غير المقبول أن نحقنها داخل المؤلف»[1]، بهذا يكون "ميخائيل باختين" قد فتح النص على أفاق لسانية وغير لسانية ، وقد أشار "تودوروف" (Tzvetan Todorov) إلى الاختلاف القائم بين نموذج الاتصال الذي قدمه باختين والمتكون من (الموضوع الملموس ـ المتكلم ـ التلفظ . المستمع ـ علاقات التناص ـ اللغة) وبين ما قدمه لاحقا رومان جاكوبسن (السياق ـ المرسل ـ المرسل إليه ـ الاتصال ـ النظام الرمزي) ذلك أن جاكوبسن «يمنح الاتصال وضعا مستقلا بينما لا يظهر في نموذج "باختين" الذي يقدم كصورة بديلة؛علاقات يعزوها إلى تلفظات أخرى (علاقات التناص) وهي غير موجودة في نموذج جاكوبسن»[2]، وبهذا المفهوم الذي ألفيناه عند باختين للخطاب«يتسع مجال الرواية التي تصبح مفردا بصيغة الجمع ، فتنفتح على أجناس أدبية مثل الشعر والأقصوصة ، وأجناس غير أدبية مثل الدين والعادات النفسية»[3]، ونشير إلى أن ربط فكرة الخطاب بالحوارية هو ما استثمرته "جوليا كريستفا" (Julia Kristeva) فيما بعد لبلورت مفهوم التناص.

يميز "تدوروروف" بين عناصر الخطاب التي كان قد وضحها "جاكوبسن" من قبل، ويعرفه بقوله « ليس الخطاب مكونا من عبارات ، بل من عبارات بينة ، وباختصار من بيانات إلا أن تفسير البيان محدد من ناحية بالعبارة التي نبينها، ومن ناحية أخرى من بيانه نفسه ويشتمل هذا الكلام على متكلم بين ، وعلى مخاطب يتوجه إليه ،وعلى زمان و مكان وعلى خطاب يسبق أو يتلو ، أي باختصار على سياق وبيان »[4] ، بالإضافة إلى أن تصور "تودوروف" يقوم على أن الخطاب الأدبي الخالي من الصور البلاغية هو خطاب شفاف،

---

[1] – تزفيتان تودوروروف : ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، ص140.

[2] – المرجع نفسه: ،ص 144.

[3] – محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي ودار محمد علي للنشر ، بيروت /تونس ، 2010، ص176.

[4] – تزفتان تودوروروف : مفهوم الأدب ، ترجمة عبود كاسوحة ، ط1، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 2002، ص 17.

يُقرأ ليُفهم دون أن يمتلك جوانب قادرة على استفزاز القارئ للوصول إلى المعنى؛ لأنَّ« الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه ، ولا نكاد نراه في ذاته ، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري ، طلي صورا ورسوما ، يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه وتجاوزه »[1] ؛ أي إنَّ الذي يحقق كينونة الخطاب هي الصُّور البلاغية كما أنَّ الوظيفة الشعرية ؛ هي التي تضاعف من ثخانة الكلام الأدبي.

تحديد "رولان بارت" (Roland Barthes) لمفهوم الخطاب انبنى على القول بوجود علاقة تشابه بين النص والخطاب، من حيث قيامهما على شيء واحد، قد يكون هذا الشيء جملة أو كتابا كاملا، يسير وفق نظام خاص له علاقة بالنظام اللساني، كما اعتبر الخطاب أو النص ممارسة دلالية خصبة، وعملية جديدة تبعث اللذة والمتعة، وبالنص والخطاب يُعاد توزيع اللغة وتداخلها لإنتاج لغة أو نص آخر[2].

بالإضافة إلى اللذة التي يُولِّدُها النص، الذي يوصف بأنه نسيج، وهذا «النسيج دائما وإلى الآن نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة)، ويختفي بهذا القدر أو ذاك...نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم، تنفك الذات وسط هذا النسيج...ضائعة فيه، كأنها عنكبوت، تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحسنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت»[3].

يستند التعريف الذي قدمه " بارت" إلى مفهوم "جوليا كريستفا" للنص المغلق باعتباره إنتاجية، فهو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي،

[1] – عثماني المليود : شعرية تودوروف ، ط1 ، درا عيون ، المغرب، 1990، ص 22.

[2] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، 1997، ص30.

[3] – رولان بارت: لذة النص، ص62-63.

يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة معه[1]. كما يلتقي في عدة نقاط مع النظرية التي ساهمت فيما بعد في تنمية المباحث التناصية، أما مصطلح الخطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات يحيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على مجال بحثي محدَّدٍ، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، كما أنه لا يمكن أن يكون موضوع تناول لسان صرف[2] .

عموما انطلق "رولان بارت" في تحديد مفهومه للخطاب من معنى الجملة الكبيرة والمقصود بالجملة الكبيرة – هاهنا– نظام الوحدات التي تشكل الخطاب مثلما للجملة وحداتها التي تشكّلها فإن « للخطاب وحداته وقوانينه ، ونظامه القاعدي ، ولهذا فقد وجب للخطاب أن يكون موضوع لسانيات أخرى ، مكانها وراء الجملة »[3]، بالعودة إلى معجم اللسانيات لـ"جون دوبوا" « نجد أن النص مجموعة الملفوظات اللسانية القابلة للتحليل؛فالنص إذا نموذج للسلوك اللساني الذي يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا »[4]، ما نلحظه أن مصطلح النص مرادف لمصطلح (الملفوظ) بوصفه متوالية لغوية مستقلة، والشيء ذاته نتلمسه عند "تدوروف" و"ديكرو"«النص سلسلة من الملفوظات التي تتركب لتكون النص المتصف بخصائص صوتية ، نحوية ، تركيبة فيصير إلى وحدات لغوية ذات علاقات فيما بينها شريطة احتمالها لمستوى دلالي واضح»[5] ،إن الجزء الأول من التعريف مشابه لمفهوم

---

[1]– جوليا كريستفا: علم النص ، ص21.

[2]– دومنيك مونغانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص34.

[3] ـ رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري،سوريا ،1993 ص 32.

[4]ـ Jean dubois et autres :Dictionnaire de Linguistique ,P482

[5]ـ Oswald Ducrot /Tzvetan todorov :Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ,Edition du seuils .paris ,1974 ,P375.

الخطاب ،غير أن الشرط الأخير والمتمثل في انطواء النص على دلالة فيما بين عناصره ليس موجودا لمن يبتغي مفهوم الخطاب .

يعترف "تودوروف" و"ديكرو" «بصعوبة تحديد النص سواء بالقياس مع الوحدات الطبوغرافية العادية (القضايا ، الجمل ، الفقرات ...) أو بالقياس مع الأنظمة الدلالية التقريرية فالنص يمكن أن يكون جملة (جملة طويلة) كما يقول بارت ، و يمكن أن يكون كتابا بأكمله »[1] ويحدد المؤلفان ثلاث سمات للنص[2] :

1 ـ السمة الشفوية l'aspect verbal : وهي سمة كلية بمعنى أنها تتكون من كل العناصر اللسانية لمجموع الجمل التي تؤلفها ، سواء كانت هذه العناصر صوتية أم قاعدية .

2 ـ السمة النحوية:l'aspect Syntaxique وهي سمة لا نرجع فيها إلى نحو الجملة وإعرابها ولكن نرجع فيها إلى العلاقات القائمة بين وحدات النص ، سواء كانت جملا ، أو مجموعة من الجمل .

3 ـ السمة الدلالية:l'aspect Sémantique وهي إنتاج معقد، مرتبط بمضمون دلالي لوحدات لسانية تقوم على ثلاثة عناصر هي الجملة ،السياق ، مقاصد المتكلم وهذه السمات حسب ديكرو وتودوروف تؤسس نموذجا من أكبر نماذج تحليل النص[3] : تحليل بلاغي(Analyses Rhétorique)، سردي (Analyses Narrative) ، موضوعاتي Analyse Thématique) .

رأى "فان ديك" ضرورة التفريق بين الأقوال النصية وغير النصية متكأ في ذلك على المفهوم الحدسي للنص الذي يحيل عادة على أقوال (أي متوالية من الأقوال ذات طول

---

[1] ـ عثماني الميلود : الشعرية التوليدية مداخل نظرية ، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص12.

[2] ـ Oswald Ducrot /Tzvetan Todorov :Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage p375-376

[3] ـ Ibid : p 376

كخطاب مكون من عدة جمل ، وفي «إطار إعادة البناء النظري لمفهوم النص لن نحترم هذا التقليد ، فيمكن أن يركب النص من جملة واحدة »[1]، هذا ما أعطى مصطلح النص قوة الأفضلية من قبل اللسانيات النصية (نحو النص)، ذلك أنه حين«يستعمل لفظ الخطاب (..) يحصل حينئذ ربط الملفوظ بمقام تلفظ متميز ، وحينما يستعمل لفظ النص ، يتم التشديد على ما يضفي عليه وحدته ، التي تجعل منه كيانا وليس سلسلة بسيطة من الجمل »[2]، ويدرس نحو النصوص « ما يعرف بالنص وتعريفاتها متعددة...يقوم بعضها على مفهوم التعدد في أجزاء الملفوظ الواحد ، ويذهب بعضها إلى اعتبار كل ملفوظ مهما كان حجمه نصا ، فيكون اللفظ المفرد وما هو في حدود الجملة وما تجاوزها نصا »[3] ، وتتْدرج دراسةُ "الأزهر زناد" ضمن نحو النصوصِ لذلك فمفهوم النص عنده يُحدَّد « بوصفه نسيجا فالنص نسيج من الكلمات تترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح النص»[4] وقد رأى "محمد الهادي الطرابلسي" بأن هذا المعنى ليس غريبا على تصور العرب للنص « الكلام عند العرب، يكون نصا ، إذا كان نسيجا»[5]، بالإمكان حصر مجموعة من العناصر تخول للنص أن يكون نصا وهي[6] :

1ـ السبك (الترابط النحوي).

2ـ الالتحام : (الترابط المفهومي المعنوي).

---

[1] – فان ديك :النص بنياته ووظائفه ، مدخل أولي إلى علم النص ، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين لمجموعة من المؤلفين ، ترجمة محمد الولي ، إفريقيا الشرق ، د ت ، ص 49.

[2] – دومينيك ما نغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ص128.

[3] – الأزهر زناد : نسيج النص بحث فيما يكون الملفوظ نصا ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء ، 1993، ص14-15.

[4] – المرجع نفسه : ص 12.

[5] – المرجع نفسه : ص 6.

[6] - روبرت دي بوجراند : النص الخطاب والإجراء ، ترجمة تمام حسان ،ط2، عالم الكتب ، مصر ، 2007، ص 89-90.

3 ـ القصد (قصد المتكلم إيصال رسالة إلى المخاطب).

4ـ القبول (قبول المخاطَب للنص من حيث هو كيان).

5 ـ رعاية الموقف (يتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد) .

6 ـ التناص ويتضمن العلاقات.

من الناحية تداول المصطلحين فإننا نلفي مصطلح النص أكثر تداولا ،رغم ذلك لا ننفي التداخل الموجود بين المصطلحين،فـ"محمد مفتاح" يُعرِف النص بوصفه حدثا ومدونة كلامية؛أي إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين ولا يعيد نفسه إعادة مطلقة..،كما أنه تواصلي يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف وتجارب إلى المتلقين،إن النص مغلق وتوالدي، فالحدث اللغوي لا ينبثق من العدم بل عن طريق التوالد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية[1] ،ويختصر تعريف النص في «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[2] .

بهذا فإن البحوث اللسانية في نظر "محمد مفتاح" قاصرة عن إيجاد نظرية شاملة تصف اشتغال الخطاب الشعري؛ حيث يزاد الأمر تعقيدا أمام الدراسات اللسانية ، ويظهر عجزها إذا ما تعدت الجملة إلى النص .على أن بعض المحاولات جدَّت في السنوات الأخيرة لدارسة النص أسهم فيها التداوليون بمختلف مشاربهم (اتجاه موريس ، فلاسفة اللغة ، والتداوليون التوليديون)، وعلماء اللغة الاجتماعيون والنفسانيون، لكن أغلب هذه الإسهامات اهتمت بلغة المحادثة العادية(...) وأبعدت من ميدان اهتمامها (مؤقتا) الخطاب الأدبي بعامة، إلا أن بعضها نسخ القواعد اللسانية للغة العادية وألصقها بالخطاب الشعري (بعض التيارات التداولية التوليدية) مما أدى على صياغة منهاجية لا تميز الخطاب الشعري عن

[1] ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت، 1985 ص120.

[2] ـ المرجع نفسه: ص120.

غيره [1] ، هو ما قاد "محمد مفتاح" إلى رصد بعض النقاط المهمة التي اعتلت استعمال مصطلح (النص) في الدرس النقدي العربي ذلك «أن مصطلح النص لم يؤصل بعد في الثقافة العربية الإسلامية وإنما وقعت المطابقة على سبيل التقليد ، مما أدى إلى الجمع بين أراء متباينة تجمع بين ما قبل الحداثة ، وما بعد الحداثة ..أو ما بين ما بعد الحداثيين الفرنسيين ..أو بين السيميائيات والدليليات* ..وبهذا عُمي الأمر على القارئ العربي كما عُمي على المُؤلِف العربي فانتشرت الفوضى الفكرية »[2]، وفي ذلك إشارة واضحة إلى فوضى المصطلح.

وقد استفاض الناقد بحديث عن مصطلح النص والخطاب في كتابه(التشابه والاختلاف) أشار من خلاله إلى « مسألة الترادف الواقعة بين النص و القول والخطاب والتلفظ ، وبيّن أن القول والنص يفترضان عملية التلفظ والخطاب؛ وعليه فإن الخطاب والتلفظ أعم من القول والنص »[3]، كما تحدث في كتابه دينامية النص عن مبادئ كلية تحكم أي نص هي : المقصدية (Intentionnalité) التملك (Acquisition) ، التفاعل (Interaction) ، التوليد التحويل (Transformation) ، ثم الزمان والفضاء ،الانسجام.

باختصار مفيدٍ فإن "محمد مفتاح" قدّم النص على أنه عبارة عن مجموعة وحدات لغوية طبيعية منضدة و متسقة ، وأن الخطاب وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة، كما أنه جعل الخطاب أعم من النص فالتخاطب أعم من التناص[4] ، في حين أن "عبد الله محمد الغذامي" أحدث فوارق بين النص والخطاب على أساس قاعدة اللغة والكلام،

---

[1] – محمد مفتاح : دينامّية النص ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء ، 2006، ص 49.

[2] – محمد مفتاح : المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ،ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1999، ص44 ، نشير إلى استعمال محمد مفتاح لمصطلح الدليليات هي إشارة إلى علم الدلالة ، علم الأدلة مقابلا لـ sémantique ، كما أن مصطلح الدلائلية يستعمل مقابلا لـsémiotique في الترجمات المغاربية .

[3] – محمد مفتاح : التشابه والاختلاف ، نحو منهاجية شمولية ، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1996، ص 34

[4] – المرجع نفسه: ص 34.

فهو خطاب مادام ملفوظا ، وهو نص متى سوّد بياض الصفحات ، بهذا التصور يؤكد على لغوية النص، سنده في ذلك نظرية جاكوبسن اللغوية نفسها «فالنص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»[1]، وما نخلص إليه أنَّ خير وسيلة لدراسة حركية النص هي الانطلاق من مصدره اللغوي.

انطلاقا من طروحات "رولان بارت" ، رأى "الغذامي" اختلاف النص عن العمل ؛إذ إنّ « النص كمفهوم مختلف عن (العمل)، هو نص (مفتوح) وغير تام ولا كاف،وهذه ليست خاصية وراثية في أي قطعة كتابية،ولكنها فقط طريقة للنظر إلى تلك القطعة أو غيرها من الإشارات المؤلفة،حتى إن القطعة نفسها يمكن النظر إليها على أنها "نص" أو على أنها " عمل"، فإن كانت نصا فيجب أن يفهم على أنه نتاج لشخص أو أشخاص في نقطة معينة للتاريخ البشري، وفي جنس أدبي محدد»[2]، ويتحقق النص من خلال إدخال القارئ في العملية الإنتاجية ؛ إذ «يكتسب قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء الذين ينطلقون مما لديهم من معرفة بالشفرات الثقافية والدلالية والنحوية للنص »[3]، رغم ذلك فإن تعددية القراءة هذه تخضع لقانون النص و«لا تدلّل على الإطلاق على أننا نستطيع أن نقرأ أي شي في النص، تحول دون ذلك الإجراءات السيميائية التي تمنع من أن تكون القراءة طائشة مع هذه الإجراءات يلتقي القارئ بقانون النص وكأي قانون ، فإن قانون النص يمنع ويبيح : يمنع أن نقرأ أي شيء ويبيح جميع القراءات »[4] ، كما أن النص هو «صدى

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص6.

[2] ـ المرجع نفسه: ص 58.

[3] – المرجع نفسه : ص 58.

[4] – رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 235.

لنصوص أخرى»[1] ؛ وهي فكرة تنفتح بشكل كلي على التناص، كل هذه التحديدات التي قدمها "الغذامي" يَدِينُ بالفضل فيها إلى "رولان بارت" والذي خصه في كتابه (الخطيئة والتكفير) بمبحث كاملٍ . وكانت لنا إشارة إلى فكرة تحديد مفهوم النص بـ(النسيج) ، وهي الدعامة الأساسية في طرح "الأزهر زناد" «النص عامة إن كان نسيجا ، فإن النص الأدبي نسيج من درجة ثانية ، لا تختلف فيه قواعد الربط ولكنه يتميز عن سائر النصوص بطرائق توظيف هذه القواعد و تمثيلاتها فيه»[2] ؛ وهي أيضا ركيزة مهمة عند "عبد الملك مرتاض" واحد من النقاد العرب الذين اهتموا بتقديم إحاطة وافية للنص ومفاهيمه حين أفرد له كتابه "نظرية النص الأدبي" ، وإنَّ أدق مفهوم قُدِّم حول النص كان ما كتبه "رولان بارت" من أن « النص يختلف عن الأثر الأدبي الكامل (l’ œuvre) بأن العمل الأدبي هو الذي يتخذ شكل هيئة في مكتبة مثلا فيكون له حيز على رفوفها ، فالعمل الأدبي شيء تام(Objet fini) في حين أن النص هو شيء غير ذلك؛ فكأنه أقل اكتمالا »[3]

وفّق "سعيد يقطين" في محاولة التفريق بين المصطلحين إلى القول إن «الخطاب محور نحوي يتم بوساطة إرسال قصة، والنص مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي»[4]. ويظهر يقطين وعيا بآراء ونظريات التي طرحت في الدرس النقدي الغربي حيث استفاد من طروحات "جيرار جينت" و"تزفتان تودوروف" وإجراءاتهما التحليلية للخطاب وقد عرف الخطاب من منظور لساني «بأنه ملفوظ طويل،أو عبارة عن متتالية من الجمل تكون كمجموعة منغلقة يمكن من خلالها ، معاينة بنينة سلسلة من العناصر،بواسطة المنهجية التوزيعية ، وبشكل يجعلنا نظل في شكل لساني محض» وإن كان "يقطين" اتكأ على

[1]– عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ، ص58.

[2]– الأزهر زناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا ، ص 7.

[3] – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ط1، دار هومة ، الجزائر، 2007، ص 49.

[4] – المرجع نفسه: ص16.

اشتغال "فان ديك" في القول بأن النص أعم من الخطاب،على خلاف ما تلمسناه عند "مفتاح" الذي قال بأن الخطاب أعم من النص استنادا إلى مفهوم "غريماس" .

في ظل ذلك برزت حقول خاصة "بتحليل النصوص Texte Analyse" حملت على عاتقها مهمة «دراسة المكونات الداخلية اللغوية وغير اللغوية»[1]. أما تصور (نظرية النحو الوظيفي) فبناء على ما قدَّمه "أحمد المتوكل" « يندر، بل ينعدم، استعمال مصطلح (لنص) سواء أقصد به سلسلة صورية من الجمل أم عُني بها متوالية جملية مرتبطة بظروف إنتاجها»[2] ، ويقضي ذلك أن يأتي مفهوم الخطاب بصفته كل ملفوظ / مكتوب يشكل وحدة تواصلية قائمة الذات، مما يعني أن هذا المفهوم يعمل على تحييد الثنائية الجملة /الخطاب؛ حيث أصبح الخطاب شاملا للجملة ،واعتماد التواصلية معيارا للخطابية ،بالإضافة إلى إقصاء معيار الحجم ؛ حيث من الممكن أن يعد خطابا نص كامل أو جملة أو مركب[3] .

ما نلحظه عند النقاد العرب المعاصرين إحداث بعض الإرباك للقارئ في استعمال مصطلحي (النص) و(الخطاب)، فقد ألفينا "صلاح فضل" قد زاوج بين المصطلحين دون أن يساوي بينهما إلا أننا حين نأتي إلى تطبيقاته نجده يستعملهما مترادفين، فحدد النص بأنه وحدة معقدة من الخطاب ؛ إذ لا يفهم من مجرد الكتابة فحسب ، إنما يفهم منه أيضا عملية إنتاج الخطاب في عمل محدد، فالخطاب يتجمع فيه أولا عمل تركيبي يجعل من القصيدة أو القصة وحدة شاملة لا يمكن قصرها على مجرد محصلة جمع عدد من الجمل والفقرات،ثم يخضع هذا التركيب لعدد من القواعد الشكلية ؛أي لعملية تشفير، لا باعتباره لغة

[1] – ثامر فاضل: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ، 1994، ص78.

[2] – أحمد المتوكل : الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط ، ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت /الجزائر ، 2010، ص 23.

[3] – المرجع نفسه: ص 24.

«وإنما باعتباره خطابا يؤدي إلى وجود ما نطلق عليه قصيدة أو قصة أو غيرها ، هذه الشفرة هي الخاصة بالأجناس الأدبية ، وهي التي تنظم الممارسة العملية للنص »[1].

في موضع آخر نجد "صلاح فضل" حين يتحدث عن علم النص يحدث نوعا من التساوي بين حقلين معرفيين (Science de texte) في اللغة الفرنسية التي تقابلها (علم النص) بإزاء (Analyse de discoures) في اللغة الإنجليزية والتي تقابلها تحليل الخطاب؛ إذ يقول « استقر هذا المفهوم الحديث لعلم النص في عقد السبعينيات(..) وهو يسمى بالفرنسية (Science de texte) أو يطلق بالإنجليزية (Analyses de discoures)، ولا يخرج الأمر عن هذين الحدين في بقية اللغات الحية مما يجعل ترجمته في العربية علم النص أمرا مقبولا»[2]، هذا يقضي إلى القول بوجود (تحليل الخطاب) و (علم النص)،مع العلم أن (النص) و (الخطاب) متساويان ،ونعتقد أن هذه الصورة كفيلة بإحداث إرباك كبير للقارئ ، فهناك فارق بين تحليل الخطاب وعلم النص .

أفرد "منذر عياشي" حديثا حول علاقة الخطاب بالأسلوب «الأسلوب خطاب (لا يعترف إلا بنظامه الخاص) ، والخطاب أسلوب يقيمه نظامه، ولذا يبدو الخطاب، في الحالة الأولى وظيفة للأسلوب في إتمام ظهوره ، كما يبدو الأسلوب في الحالة الثانية وظيفة للخطاب في أداء نظامه»[3]، وتوصَّل إلى أنَّ هذا النوع الأخير من الخطاب هو ما أسماه ريفاتير بـ (النص بتمامه)[4] .

وعموما لنا أن نقول إن النقد العربي لا يخلو من اضطراب في المصطلح ، كما يعيش ويتعايش مع إشكالية تتعلق بتحديد المفهوم وتحديد المصطلحات المقابلة لما هو مأخوذ

---

[1]– صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ، 1996، ص310.

[2] – المرجع نفسه: ص 319.

[3] – منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ط1 ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، 2000 ، ص111.

[4] – المرجع نفسه ص 111.

عن الدرس النقد الغربي، وإن كنا نأخذ بمصطلح (النص) أو بالأحرى (النص الشعري) ولم نقل (الخطاب الشعري)، فذلك اتكاءً منا على رؤية "عبد الملك مرتاض" أن (النص) أضيق دلالة من (الخطاب) ، فهناك (النص) الذي يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبي مثل نص قصيدة على أن (الخطاب) يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية ، وربما كل الكتابات الشعرية ، فإذا قلنا مثلا الخطاب الشعري فإننا نعمِّم كل ما قيل من الشعر، على أننا لا نتوصل إلى هذه الدلالة الواسعة إذا قلنا النص الشعري الذي سيعني مساحة محددة من الشعر »[1]، وهذا ما نبتغيه في دراستنا «صيغة جمعية بسب قوة الكتابة عندما ينظر لها من منظور الاختلاف ،وذلك أن النص هو جمع ليس بمعنى عدة معاني ولكن من حيث تحقيقه لجمع المعنى»[2]، ما نبتغيه من مقاربتنا– إذن– هذه المساحة المحددة من الشعر الجزائري؛ أي مجموعة من النصوص الشعرية تمثلت الاشتغال على عتبات النص تمثلا حداثيا تجريبيا ،وفي سياق الحديث عن المفاهيم والمصطلحات ، نزعم أنه من الضروري مقاربة مصطلح الشعرية ، وذلك ما سنعمل على الاشتغال عليه.

[1] ـ عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، سلسلة عالم المعرفة ، ط1، المطبوعات الجامعية . الجزائر ، 1995، ص 263.

[2] . جراهام ألان : نظرية التناص ، ترجمة باسل المسالمة ، ط1، درا التكوين ، سوريا ، 2011، ص 95.

1-4 قضايا الشعريات ، مفاهيم و وظائف :

1-4-1 الشعريات عند الغرب – قراءة مونتاجية:

حين يأتي الحديث عن الشعريات يتجلى أمامنا مصطلحان أجنبيان هما poétique /poetics ، يحملان الدلالة على حقل معرفي مغرٍ ومصطلح باذخ الثراء في نقدنا العربي، ولم يتأت له هذا إلا من خلال الاحتكاك النقدي العربي بالدرس النقدي الغربي وإن كان كلامنا لا يعني أن نقدنا العربي قد خلا من حديث عن الشعر ومكونات شعرية النص، فكتب التراث النقدي العربي تزخر بحديث مشابه في بعض الأوجه عن الشعر وصناعته ، وإن كان يحلو لبعض النقاد غض الطرف عن مثل هذه القضايا التي تحاول أن تحي رميم التراث .

أما النقد الغربي فقد أفضت منعرجات التحول في المناهج والإجراءات إلى شعريات اختلفت رؤاها و توجهاتها إلى أن استقرت على شعريات متباينة بين شعرية رومان جاكوبس المؤسسة على الجانب التواصلي للغة ، وشعرية الانزياح لجون كوهين (John Cohen) ، شعرية الأسلوبية عند مخائيل رفاتير(Michael Riffaterre)، و شعرية الإيقاع عند "هنري ميشونيك" (Henri Meschonnic) ؛ هي شعريات سنعمل على تقديم تحديدات مقتضبة لها ، بحثا منا في إشكالية المفهوم والوظيفة.

1-4-1-1 الشعريات التواصلية عند رومان جاكوبسن :

ينطلق البحث في الشعرية عند "رومان جاكوبسن" من منظور لساني على اعتبار أن الشعرية لا تتجزأ عن اللسانيات ، ابتدأها من سؤال مركزي ما هو الأدب ؟ وما هي أدبية النص ؟ وما الذي يجعل النص أدبيا ؟ بالضرورة قدَّم بحثا في اختلاف النص الأدبي عما سواه من نصوص فلسفية أو دينية أو قانونية، وذلك بطرح سؤاله الأشهر كيف تتجلى الشعرية ؟ .

ركز "جاكوبسن" في « تصنيفه للأجناس الأدبية على خصائص البنية النحوية ، وفي هذا المنحى اتجهت الشعريات اتجاها نسقيا »[1] ، ممّا جعل تصوره ينبني على التشديد على الحساب الخاص(للرسالة) ، وهذا ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة لكن كيف تتجلى الشعرية ؟! يقول« إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[2]

انطلق كتاب (قضايا الشعرية) من سؤال تقليدي ما الشعر؟ سيبدو للوهلة الأولى بسيطا غير أن هذا الأخير سيوضع بالضرورة بإزاء ما ليس شعرا ، وإن كان (ما ليس بشعر) من الصعوبة تحديده « فمحتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن،إلا أن الوظيفة الشعرية أو الشاعرية (poéticité)؛ هي كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد،عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى ، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله»[3]، ليشير "جاكوبسن" إلى مسألة هيمنة الوظيفة الشعرية أو الشاعرية في الأثر الأدبي التي عبرها نصبح أمام الشعر، وبناء على طروحاته فإن هناك ست وظائف تقوم عليها الرسالة اللفظية، فاللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها، والفعل التواصلي اللفظي يتشكل من (مُرسِل) يوجه (رِسَالة) إلى (مُرسَل إليه) ولكي«تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقا تحيل عليه وهو ما يدعى أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبيا. سياقا قابلا لأن يدركه المرسَل إليه ، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا،كليا أو جزئيا، بين المرسِل والمرسَل إليه (...)، وتقتضي

[1]– أحمد يوسف : القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة، ط1، الدار العربية ناشرون و منشورات الاختلاف، 2007.

[2] – رومان جاكوبسن : قضايا الشعرية ، قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ط1 ،دار توبقال ، المغرب، 1988، ص 19.

[3] ـ المرجع نفسه: ص19.

الرسالة . أخيرا . اتصالا؛ أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسِل والمرسَل إليه، اتصالا يسمح لها بإقامة التواصل والحفاظ عليه»[1]، مع الأخذ في الحسبان أنه من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة لا غير،فالمسألة مرهونة بالاختلافات بين الوظائف من حيث هيمنة وظيفة على حساب أخرى،بالإضافة إلى أن مساهمة الوظائف الثانوية الأخرى لابد من أن تؤخذ بعين الاعتبار أثناء الدراسة . ومجموع الوظائف التي قال بها جاكوبسن هي[2]:

أ. ـ **الوظيفة الانفعالية– التعبيرية** (fonction expressive)**:** المركزة على المرسِل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلِم تجاه ما يتحدث عنه.

ب. ـ **الوظيفة الافهامية** (fonction conative)**:** توجه نحو المرسَل إليه تحقق من خلال تعابير خاصة مثل الدعاء . الأمر .

ج. ـ **الوظيفة الانتباهية** (fonction phatique): توظيف لإقامة التواصل وتمديده ، وللتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل وتوظف لإثارة انتباه المخاطب، والوظيفة الانتباهية هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية ، وهي أيضا الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال ،بناء على أن النزوع إلى التواصل لديهم يسبق طاقة الرسائل الحاملة للأخبار

د. ـ **الوظيفة المرجعية** (fonction référentielle): وهي التي تتعلق بالسياق ، ودلك من خلال الإلحاح على سياق خارجي أو داخلي ,

هـ. ـ **الوظيفة الميتالسانية** (fonction métalinguistique): تتمثل في ضبط طرفي الخطاب لأداة التواصل وهي الشفرة، فنحن نمارس اللغة الواصفة دون أن ننتبه إلى الخاصية الميتالسانية لعملياتنا، فكل صيرورة تعلم للغة ، وخاصة اكتساب اللغة الأم تلجأ بكثرة إلى مثل هذه العمليات الميتالسانية .

---

[1] – رومان جاكوبسن : قضايا الشعرية ، قضايا الشعرية ،ص 27.

[2] – المرجع نفسه: ص29–30–31.

و. ـ **الوظيفة الشعرية** (fonction poétique): تطبع الوظيفة الشعرية للغة من خلال استهداف الرسالة نفسها، كما أشار جاكوبسن إلى أن كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر أو قصر الشعر على الوظيفة الشعرية ستؤدي إلى تبسيط مفرط ومضلل، والوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة. ويقام الاختلاف بين اللغة الشعرية و اللغة العادية ؛ذلك أن اللغة الشعرية هي المحملة بدلالات خاصة تتجاوز الحدود العادية ، وبالتالي يتم الشديد على الرسالة في ذاتها وهو ما جعل "جاكوبسن" يشدد على المحورين محور الاختيار ومحور التأليف «تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاحتيار على محور التأليف»[1]، فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق ، بينما التأليف يعتمد على المجاورة .

قدَّم "جاكوبسن " لدعم حديثه عن (الوظيفة الشعرية) مصطلح التوازي، وهو «من الظواهر التي تتكرر في كل الخطابات ، والتوازي يؤسس كالتوازن لمظاهر الاختلاف ، وليس التوازي شيئا خاصا باللغة الشعرية،إن هناك أنماط من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي»[2]، وقد عرَّف التوازي في الدرس البلاغي العربي تحت عناوين وأبواب مغايرة كـ(المساواة ،الطباق، والموازنة والتكرار ،والتناسب والمقابلة و المشاكلة) كما درسها النقد العربي تحت أبواب النظم وثنائية اللفظ والمعنى ، ويمكن أن تعتبر المظاهر المتعلقة بالتشبيه والاستعارة والمجاز والقافية[3] ،انعكاسا لمبدأ التوازي و وفق ما قدَّمه جاكوبسن . ولتحليل ظاهرة التوازي نفسها طرح ثلاثة مستويات نصية هي : (توازي الأصوات ـ التنغيم ـ المقولات لنحوية) وعموما إن أحدا على حد قول "جوناثان كلر،Jonathan Culler " في

[1] – رومان جاكوبسن : قضايا الشعرية ، ص33 .

[2] – المرجع نفسه : ص 108.

[3]– فاضل ثامر: مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة و الإبداع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1987، ص230.

كتابه (الشعرية البنيوية Structuralist poetics)« لم يفعل ما فعل جاكوبسن لتبيان أهمية التوازي التركيبي والمجازات النحوية في الشعر »[1].

و قد أفضى هذا إلى أن تحدد الشعرية عنده باعتبارها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة ،بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تعتم بها أيضا خارج الشعر؛ حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[2] . فالشعرية جزء لا يتجزأ من علم اللغة؛ مادامت الألسنية هي العلم العام للبنيات اللغوية ، وبهذا تنبي في تعريفها على أنها الدراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية والشعرية ، وقد وجه "جونثان كلير" انتقادا لطرح "جاكوبسن" حول مفهومه للوظيفة الشعرية «وجب علينا أن نضع صيغة أخرى من تعريفه للوظيفة الشعرية، وذلك أن تكرار مكونات متماثلة ، كما يتضح من إجراءات جاكوبسن التحليلية ، أمر يمكن ملاحظته في أي نص من النصوص ، وبالتالي لا يمكنه أن يعد في حد ذاته المظهر المميز للوظيفة الشعرية»[3].

1-4-1-2 شعريات بنيوية – نظرية للأجناس الأدبية /تزفيتان تدوروف:

في اشتغال الناقد "تزفيتان تدوروف" كان على الشعرية أن تجيب على سؤال ما هو الأدب؟ وما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى ؟!.

بغية تحقيق ذلك اتكأ عملهُ على فكرة أساسية مفادها أن العمل الأدبي ليس في حد ذاته موضوع الشعرية، وإنما ما نستنطقه من خصائص لهذا الخطاب النوعي، بمعنى آخر إننا نسعى للبحث عن الخصائص المجردة التي تكفل لنا خلق فرادة الأثر الأدبي، وهذا ما

[1]– جوناثان كلر : الشعرية البنيوية، ط1 ، ترجمة السيد إمام ،دار شرقيات للنشر ، مصر ، 2000 ، ص 81.

[2] – رومان جاوكبسن : قضايا الشعرية ، ص 35.

[3] – جونتان كلر : الشعرية البنيوية ، ص 90.

سيوجه الشعرية حتما إلى تقصي القوانين الكلية التي تحكم الظاهرة الأدبية« والاهتمام بالأجناس الأدبية، فما يهم الشعرية هو الأعمال المحتملة، أكثر من الأعمال الموجودة »[1]. مما يعني أن الشعرية «لا تسعى لتسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل»[2]. ليضع "تدوروف" حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم، والشعرية ترى في العلوم الأخرى عونا لها مادامت هذه الأخيرة تجعل الكلام جزءا من اهتماماتها، وتتميز البلاغة في هذا الإطار، بكونها أقرب الأقربين للشعرية، لأنها تشتغل على الخطاب[3].

بصورة أخرى إن شعرية "تدوروف" «بحث في القوانين الداخلية الأدبية قصد استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها ، وليست النصوص ، في ذلك إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بينة الخطاب الأدبي»[4].

هذا ما قاد"تدوروف" إلى أن يعمل بقوة لكي« يضفي الطابع النسقي على الشعريات،ويخلصها من التراكمات السياقية التي أغفلت قوانين أدبية »[5]، كما أنه استوعب طروحات جاكوبسن و الشكلانيين الروس؛ بل إن هذا ما جعل شعريتَه «امتداد طبيعي للشعرية الشكلانيّة رغم الاختلافات الدقيقة الموجودة بينهما ، زيادة على الموقف الذي أبداه "تدوروف" من كون الشكلانية مجرد تراكم أفكار؛أي إيديولوجيا وجزء من إيديولوجيا عامة»[6]، لقد كانت أشهر الشعريات «شعرية أرسطو إلا أنها لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي ، ثم إن اللفظة غالبًا ما اسْتُعْملت بهذا المعنى في الخارج ،

---

[1] – تزفيطان تدوروف: الشعرية، ص23.

[2] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها .

[3] – عثماني الميلود : شعرية تدوروف، ص 16.

[4] – المرجع نفسه : ص 64.

[5] – أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، ص 279.

[6] – عثماني الميلود : شعرية تدوروف، ص64.

وقد حاول الشكلانيون الروس في السابق بعثها ، وأخيرا تظهر في كتابات رومان جاكوبسن لتعني الأدب »[1].

غير أنَّ "تدوروف" بدوره يقع في طائلة الانتقاد من قبل "هنري مشونيك" ويرجع ذلك لما بدت عليه شعريته من كونها «تبحث عن بنية مجردة أعم من الأثر الأدبي ولا يغدو هذا أن يكون أحد "تحققاتها الممكنة"، إن هذه الشعرية علم تجريدي لا يتمثل الأدب لديها خصوصية الأثر الأدبي، بل في قراءة الواقعة الأدبية في ذاتها حتى لو كانت محتملة فقط»[2]، ويذهب "ميشونيك" إلى أن داخل الشعرية ، تظهر القيمة وأنه لا توجد نظرية للذات بدون نظرية للغة، كما أن حديث "تدوروف" عن شعرية للنثر لا تنفصل عن «شعرية للمحكي وللسرد وليس للنثر كخطاب، وهذه الشعرية شأن شعرية جنيت الأقرب إلى البلاغة»[3]. وهكذا بنى "ميشونيك" اتهامه لشعرية "تدوروف" كونها (شعرية وصفية ، شمولية) ،لتحصيل حاصل العمل الأدبي ،وقد ندَّد في الوقت نفسه بهذا النمط من الشعريات الذي يوقع النقد في تناقض فظيع من حيث إنه يبني نظرية للأجناس الأدبية في الوقت الذي يجرد فيه الأدب من كل قيمة[4] .

استقر"تدوروف" في نهاية المطاف على القول بأن كل شعرية هي بالأساس شعرية بنيوية[5] ، وأنها تملك الشرعية والمشروعية في إحداث تعالقات مع المناهج السياقية والنسقيّة ،فالشعرية «تسهم في المشروع الدلائلي*العام الموحد بين الاتجاهات الذي يمثل الدليل نقطة

---

[1] – تزفتان تدوروف : الشعرية ، ص 24.

[2] – هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص29.

[3] – المرجع نفسه، ص29.

ينظر: عبد اللطيف الورارري : نقد الإيقاع في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب ، ط1 ،دار أبي رقراق ، المغرب ، 2011، ص316.

[4] – عثماني الميلود : شعرية تدوروف ، ص64 .

[5] – تزفتان تدوروف: الشعرية ، ص 27.

انطلاقها»[1]. كما ارتبطت الشعريات بالتأويل ، والعلاقات التي تحكم الشعريات بالتأويل هي علاقة تكامل بامتياز وبهذا «لا ينقاد التأويل إلى الهوى والتهويمات الذاتية التي غالبًا ما يتم إسقاطُها على النص ، وتهوي في غيابات الفوضى ، وإلا أصبح لا يختلف كثيرا على مثالب جبرية الإحالة الخارجية وعيوب القراءة السياقية ، فإنتاج المعنى ينحصر في البنى الداخلية للنص الأدبي وعلاقة العلامات التركيبية والدلالية لهذا انخرطت الشعريات داخل المشروع السيميائي»[2].

ليلخص (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة) تصور صاحبيه (تدوروف وديكرو) لمفهوم الشعرية بالقول إن «مصطلح الشعرية وكما وصلنا بالتقليد، يعني أولا ، كل نظرية داخلية للأدب ثانيا هي اختيار المؤلف ضمن مختلف الإمكانات الأدبية للموضوعات ، والتركيب ، الأسلوب . كقولنا شعرية هوجو. ثالثا يحيل على السنن المعيارية التي تؤسسها مدرسة أدبية ما، مجموع قواعد تجعل الممارسة استعمالها إجباريا،ولا يعنينا إلا المفهوم الأول للمصطلح»[3]. وقد عرف "تدوروف" تحولا نقديا كبيرا إلى «النقد الدنيوي، إذ النص جزء من العالم والعالم جزء من النص، ومن العبث الفصل بينهما»[4].بصورة أخرى انتقل من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي ، زهدا في الاختصاص الضيق.

---

[1] – تزفتان تدوروف: الشعرية ،ص 28.

[2] – أحمد يوسف : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، ص 281.

[3] Oswald Ducrot et T .Todorov: dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ,Edition du seuils ,paris,1974,p106

(premièrement toute théorie interne de la littérature , deuxièmement il s'applique ou chois fait par un auteur parmi tous les possibles dons l'ordre de la thématique de la composition du style etc..troisièmement il se réfère aux codes normatifs construit par une école littéraire…)

[4] – فيصل دراج : تدوروف ينتقل إلى نقد العالم، متاح على الشبكة العنكبوتية،

http://daralhayat.com/Details

1-4-1-3 الشعريّات الانزياح / جون كوهن :

لعل "جون كوهن" (Jean Cohen) « يكون من أفضل النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الشعريّات في أدق تفاصيلها مركزًا على المكونات الإيقاعية والدلالية،ومن ثَمّ الجماليّة لهذا المفهوم الأدبي : فبوضوح الرؤية ، ودقّةِ التعبير، وصرامة منهجٍ»[1].

تتحدد شعريته في الخطاب الشعري بوصفها حدود هذا النوع من اللغة، تطمح فكرته « إلى أن تُسجل ضمن محاولة تجديد البلاغة القديمة ..وذلك بإنجاز الخطوة الثانية التي وقفت البلاغة دون إنجازها ،حيث اقتصرت على التصنيف ولم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة »[2].

الاشتغال الذي قدّمه "كوهن" في كتابه (بنية اللغة الشعرية) يندرج ضمن «الشعرية البنيوية . وهي بنيوية ذات كفاءة في الصياغة الشكلية ؛ أي في البحث عن شكل الأشكال»[3]، في ظل ذلك ميّز في كتابه هذا من منظور الاختلاف والمغايرة بين النثر والشعر، بينما خالفه "تدوروف" الرأي مركزا على أن "كوهن" نظر إلى الشعر من وجهة شيء آخر لا في ذاته، وأنه نظر إلى الشعر بما يختلف فيه عن النثر، لا من حيث هو ظاهرة متكاملة، فمن أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر؛ إذ إن الشعر والنثر يملكان نصيبا مشتركا من الأدب[4] ، وتبقى ركيزة "كوهن الأساسية" هي الشعر.

---

[1] – عبد الملك مرتاض :قضايا الشعريات متابعة تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ، ط1،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة الأمير عبد القادر ،الجزائر ،د ت ، ص 55.

[2] – جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ط2، دار توبقال ، المغرب ، 2014، ص5.

[3] – المرجع نفسه: ص5.

[4] – كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص17.

* افتتح محمد الولي ترجمته "كتاب الكلام السامي" لجون كوهن بعتبة تقديمية أشار فيها إلى الترجمة السابقة على ترجمته ؛ وهي لأحمد درويش – كتاب اللغة العليا le haut langage، وقد سجل عليه بعض الملحوظات ، من أهمها إشكالية المصطلحات والمقابلات العربية التي استحدثها أحمد درويش؛ حيث ينبغي إحاطتها بكثير من العناية والدقة وهو ما قاد –

يتعارض مشروع "جون كوهن" في كتابه الكلام السامي* تعارضا شبه تام مع مشروع الشكلانية « فالشعر الذي اعتبر عند الشكلانين وكأنه مصاب بالعمى والصمم عمّا يدور حوله، نجده عن "جون كوهن" في حالة من اليقظة والبصيرة التامين إزاء العالم ، بل إن الشعر يبزُ النثر في هذه الحلبة ،وهو جاد الرؤية يرى مالا يراه النثر،الشعر حسب جون كوهن ممارسة لغوية ، ولهذا فهو أداة تواصل ، إلا أنه كونه شعرا ، فهو ضرب خاص من التواصل »[1]، وقد أشار إلى أن الحديث عن الصورة بوصفها انزياحا قد بدا منذ أرسطو، غير أن القول بأنه قائم على ثنائية الانزياح التركيبي والانزياح الاستبدالي ، زائف ، ذلك أن «الانزياح لا يكون إلا مركبا ولا يتشكل إلا بدءاً من التطبيق غير الصائب لقواعد تأليف الوحدات اللغوية»[2]، ويقتضي الانزياح معيارا فالوظيفة الشعرية «ليست متسامحة وحسب بل إنها تتطلب الخرق المنتظِم لهذه المعايير، ليس الكلام العادي هو الكلام المثالي ، إن العكس تماما هو الصحيح ،إذ على أنقاضه يقوم كما يسميه مالارميه " الكلام السامي "»[3] بالإضافة إلى أن «الحدس اللغوي للمستعمل هو وحده المقبول للانزياح»[4]،كما أن الانزياح لا يكون شعريا إلا ضمن الخروج إلى اللامعقول . ولا ينبغي أن يتعدى درجة معينة يستعصي معه التأويل، إذن يخرق الانزياح «قانون اللغة في اللحظة الأولى ، وما كان لهذا الانزياح أن يكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحدِّ، إنه لا يُعَدُ شعريًا إلا لأنهُ يعودُ في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامَه ووظيفته التواصلية»[5].

على ما يبدو– محمد الولي إلى عقد النية بإعادة ترجمة الكتاب مرة أخرى، وهي الترجمة التي نرى بأفضلية الاستعانة بها ينظر : ص43 – ص 60.

[1] – جون كوهن : الكلام السامي نظرية في الشعرية ، ترجمة محمد الولي ،ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت ، 2013،ص 24.

[2] – المرجع نفسه : ص 68 .

[3] – المرجع نفسه: ص 70.

[4] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[5]– المرجع نفسه: ص 6.

قدَّم "جون كوهن" في طرحه لـ(نظرية الصورة) فكرة قائمة على فهم الاستعمال وفهم دوره في موت الصورة أو حياتها «فالاستعمال في نظر كوهن آيل حتما إلى موت الصورة »[1]، بمعنى أن الوقوع في استعمال الصور كفيل بزوالها وموتها ،وهذا ما «أوقع المُؤلِف حقا في أحكام قاسية بشأن البلاغة العربية القديمة إلى اعتبارها متناقضة مع نفسها حين تحدث عن صور الاستعمال ، انتصاره لأشعار الرومنطقيين الغنية بالاستعارات الجديدة ورغبته الملحة في إثبات الشعرية في هذه الأشعار، وجعلها حركة صاعدة في الزمان »[2] ، وكأننا به يحصر (الشعرية) أو (الكلام السامي) في الشعر الرومانطيقي ويقصي الشعر الكلاسيكي رغم أن هناك «شواهد البلاغة في مصنفات البلاغيين عندنا وعند غيرنا تؤكد فكرتنا ، فالكثير منها مستمد من أشعار الكلاسيكية ،ومن قصائد كبار الشعراء الذين رسخت السنة الشعرية نماذج من أشعارهم دون أن تعتمد في تخيرها لها حجة العدد والكثرة وارتفاع النسب»[3].

لمّح "تدوروف" إلى وجود اتفاق على القول أنَّ ليس كل الانزياحات هي صور، لكن لا أحد قدم اقتراحا بمعايير تميّز بين انزياح الصور والانزياح الخالي من الصور[4] ، وبذلك فتحديد مفهوم الانزياح يفتقر إلى إحداث الفارق بين النوعين،أضف إلى ذلك فإن الانزياح يتشكل استنادا إلى معيار، وهذا المعيار يتحدَّد بحسب البلاغيين الجدد انطلاقا من رموز اللغة. كما أن «الورود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري

---

[1] – أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، مفاهيم واتجاهات ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، صفاقس ، تونس ، 2004، ص 346

➢ نشير إلى أن الناقد التونسي أحمد الجوة قد استعرض مؤلفات جون كوهن بكثير من الاستفاضة والتحليل ينظر : ص346-347.

[2] – أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، مفاهيم واتجاهات ، ص347.

[3] – المرجع نفسه : ص 347.

[4] –T .Todorov ,et autres : Sémantique de la poésie ,éditions du seuil, paris, p8.

(On s’accorde pour dire que tous les écarts ne sont pas des figures mais personne n’a proposé un critère discriminatoire opérant pour séparer les écarts figures des écarts non figures.)

والكافي للواقعة الشعرية ، ينبغي ، لأجل إثبات أنه ضروري ، أن نبين أنه لا يوجد شعر يخلو من الانزياح ، وينبغي لأجل أن نثبت بأنه كافٍ، أن نبين أنه لا وجود لانزياحٍ خارج الشِعرِ»[1].

كما يعد الجانب الانفعالي أو الوجداني من الركائز الأساسية في شعرية "كوهن"، ذلك «أنه كان أميل إلى الإستطيقا الكلاسيكية المحاكاتية في تصورها العام الذي يجعل الشعر حديثا عن العالم ،إلا أن العالم المقصود عند "كوهن" ، هو العالم في شقه الوجداني الذي يعجز عن إدراكه الخطاب العلمي أو اليومي ،في حين ينقاد إلى الشعر والفن عموماً»[2] .

1-4-1-4شعريات الإيقاع (إيقاع الذات)- هنري ميوشونيك:

انفصلت (شعرية الإيقاع) في تصورها للنص الشعري، عن (الشعرية البنيوية والشعرية السيميائية، وشعرية الاستعارة)، وراهنت على «الإيقاع الذي أعاد ميشونيك بناءه بهدم التصورات القديمة عنه»[3]، وبناء على هذا تعد الشعرية « رديفة بالدلائلية كما كانت لدى غريماس بل تغدو ابستملوجيا للدراسات التي تعنى بالأدب، نقد الابستملوجيا اللغوية التي لها بها علاقة وللعلوم الإنسانية بصورة أعم إنها تغدو نقدا بمعنى تفكير تأسيسي داخل أزمة، وفي مواجهتها، كما أنها ستخالف جذريا البنيوية، ذات المنطلق المزدوج والمفهوم الشكلي للبنية، فتطرح بمثابة نظرية لتاريخية المعنى، فطموح الشعرية، إذن أن تصير أناسة تاريخية للغة... لا يعود المعنى فيها كلية، ولا وحدة ولا حقيقة، بل منطلقا لا هيكليا للتناقض، التعدد، والتجريب»[4]، بصورة أخرى هي شعرية للإيقاع المعنى.

---

[1] –جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص192.

[2] – جون كوهن: الكلام السامي ، ص 26 .

[3] – خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص33.

[4] – هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ص31.

حرص ميشونيك في أبحاثه على ضرورة الانتباه لما هو تاريخي واجتماعي في الخطابات الشعرية ، فتولدت نظرته من أن مفهوم الإيقاع غالبًا ما حصر في الوزن ؛ إذ نظر إليه نظرة شكلية تجزيئية تطابق الوزن مما قضى بإعادة تعريف الإيقاع .

بغيةَ الوصول إلى تقديم مفهومٍ جديدٍ، انطلق تصور "ميشونيك" للإيقاع من كونه « يتأسس في النص وبالنص، في الممارسة الكتابية بالحواس كلها، وفي شرائط اجتماعية تاريخية»[1]، إنَّ الشعرية تتحقق كممارسة نوعية للذات والمعنى، وتتعدى ذلك إلى تنظيمها داخل الخطاب، بما تتيحه من فرص للكشف عن سياسة للعلامة–إذن– ينبغي البحث عن «التضمين المتبادل لثلاثة مفاهيم : الإيقاع ، المعنى ، الفاعل في القصيدة ، مع العلم أن الإيقاع، هنا، لا يدخل في باب المحاكاة (مثلما في نظرية التناغم المحاكاتي)، ولا في المحسنات ، بل هو مكون للمعنى»[2].

بهذا فالشعريات «نظريةٌ تعنى بالخصوصية الأدبية ، والنظرية تعني البحث في المفاهيم التي يُمَحِص بواسطتها اشتغال الأدب ، إنها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما، ولا نعني أن نفهم من النظرية أنها مذهب خاص ؛ كما هي شعرية فاليري، تنضاف إلى ذلك سمة هامة لم تكتشفها الحداثة و إنما شددت عليها؛ وهي أن النظرية لا تكون إلا داخل التطبيق ومن خلاله »[3]، بهذا تنتمي كلمة « الشعريات ـ بحسب هنري ميشونيك ـ إلى نسق مغلق من التعارضات والعلاقات ، ولا تأخذ قيمتها إلا من خلالها، فهي لا توجد خارج النسق »[4] .

---

[1]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ج1، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1989، ص54.

[2] – جيروم روجي : النقد الأدبي (بارت ، إيكو، جينت ،باختين ، غولدمان، لانسون، ورون ، ريشار)،ترجمة شكير نصر الدين ،ط1، دار التكوين ، سوريا، 2013، ص132.

[3] – هنري ميشونيك : راهن الشعرية ، ص22.

[4]– أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص 282.

طرح "ميشونيك" موضوعه حول شعريات الإيقاع (ابتداءً من سنوات السبعينيات 1970) مستعينا بأعمال "إيميل بنفينيست" حول الإيقاع يقول:« ابتداءً من بنفينيست يمكن أن يكون الإيقاع تحت صنف الشكل،إنه تنظيم ، تنسيق وتشكيل المجموع، ولذا كان الإيقاع داخل اللغة ، وداخل الخطاب »[1] ، وحسب "ميشونيك" –إذن – فإن "إيميل بنفنيست" قد أشار إلى إدخال الإيقاع في الخطاب والتخلي عن إبقائه في إطار العلامة وفي إطار أسبقية اللغة، إلا أنه لم يوسع هذه الفكرة، ويتكفل ميشونيك بذلك ليصبح الإيقاع الدال الأكبر في الخطاب.

بذلك أسس نظرية جديدة للإيقاع و« يرشدنا إلى أن نقد الإيقاع لن يكون فحسب نقدا لنظريات الإيقاع.فهذا الأخير لن يكون ممكنا، وضروريا إلا ببناء نظرية للإيقاع في اللغة كخطاب ، و في نقد الإيقاع نقد للشعرية ، سواء المحصورة في الشكلانية والبنيوية التي تتخلى عن نظرية المعنى ـ الذات و التاريخ ـ وتقيم داخل نظرية الدليل وأولوية اللسان »[2]، كما تحدد مفهومه بـ « الإيقاع في اللغة بوصفه منظما للسمات التي تنتج من خلالها الدوال اللسانية و الماـ فوق لسانية »[3] ،راهن ميشونيك على «النظر إلى الإيقاع متفاعلا مع المعنى والذات داخل الخطاب ، بوصفها عناصر تبادلية وأيضا متحولة تبعا للخطابات والوضعيات، فعلاقة الإيقاع بالمعنى وبالذات داخل الخطاب ، تحرر الإيقاع من مجال العروض»[4] .

خصص "هنري ميشونيك" في اشتغاله للإيقاع البصري قسما مهما من كتابه "نقد الإيقاع" بعنوان (le poème et la vois) ، حاول فيه توضيح كون البصري لا ينفصل عن

---

[1]-Henri Meschonnic : critique du rythme ,anthropologie historique du langage ,Ed verdier/ poche, paris,1982,p70
(a parti de Benveniste le rythme peut être une sous catégorie de la forme c'est une organisation disposition configuration d'un ensemble si le rythme est dans le langage dans un discours)

[2] ـ عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع، ص 313.

[3]-Henri Meschonnic : critique du rythme ,anthropologie historique du langage, p217.

[4] ـ عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع ، ص 314 .

الشعري« فللبياض الطباعي تاريخه أيضا ، كما أن لعلامات الترقيم وظائف في بناء نسق الخطاب عامة ، بل إنها صيغة من صيغ بناء المعنى ، عبر موضعة الصوت في التاريخ ، وإعادة الاعتبار للإنشاد، والأنماط الشفهية ذلك أن التلفظ هو التحقق الفعلي للمادة اللغوية الصوتية والمعنوية ولهذا الاعتبار عدَّ الترقيم إدخالا للشفهي في المرئي»[1] ،وعموما فمع ميشونيك «لم يعد الإيقاع معتبرا بمثابة اطراد شكلي ، بل تنظيما للمعنى وتنظيما للذات داخل الخطاب كما يستنتج من أعمال بنفينيست، إنه حركة المعنى وحركة الذات داخل الخطاب ، ومن المتوقع لنظرية الإيقاع أن تغدو من الحقول الأكثر أهمية في نظرية الخطابات ، أما الدليل واللغة فلا ينتجان سوى نظرية للإيقاع »[2] .

1-4-1-5 الشعريات عند ريفاتير(دلائليات الشعر) :

كرس "مخائيل ريفاتير" جل أعماله لتحديد الخصائص الفنية الفردية في كل نص أدبي، وقد استند إلى اجتهادات الشكلانين على وجه التحديد تصورات "رومان جاكوبسن" ، وإلى شعرية الانزياح عند "جون كوهن" ،كما اكتسبت أسلوبية "ريفاتير" بعدها السيميائي غير المصرح به من خلال التأكيد على حضور المقصدية ، بالإضافة إلى علاقتها بنظرية التلقي فقد «أولى أهمية كبيرة لتحليل طبيعة العلاقة بين المُسَنِنْ (المُرسِل) ومفكك السُنن(المُتلقي) لأن تضاعيف هذه العلاقة ذات الطابع الشائك يكْمُن سر اكتشاف الإجراءات الأسلوبية في الكتابة الأدبية »[3]، إن أهم ما يميز «أسلوبية ريفاتير، هو استنادها على مفهوم الانزياح، غير أن نظرية المؤلف في تحديد إجراءات الأسلوبية في النص، لا تخلو من تصرف في المفهوم، فقد حاول تجاوز أهم الانتقادات التي وجهت لهذه النظرية، وأهمها صعوبة تحديد القاعدة أو المعيار الخارجي الذي يتم الانزياح عنه، لذلك اقترح ريفاتير تعويض

---

[1]- Henri Meschonnic : critique du rythme ,anthropologie historique du langage, p284.

[2] – هنري ميشونيك : راهن الشعرية ، ص32.

[3] – مايكل ريفاتير : معايير التحليل الأسلوبي ، ترجمة حميد لحميداني ، ط1، دار النجاح الجديدة، المغرب، 1993، ص 6.

"القاعدة الخارجية "بـ"قاعدة داخلية" تكون مرتبطة ببنية النص الفني، فكل إجراء أسلوبي يتم تحديده من خلال علاقته السياقية بإجراءات أسلوبية عادية داخل بنية النص الفني نفسه»[1]، وتكمن أهمية أسلوبية ريفاتير في أنها «أعادت النظر في مفهوم الوظيفة الشعرية التي تحدث عنها "جاكوبسن" في نموذجه السداسي المعروف، و هذا المفهوم المتصل ،في جانبه الكبير، بالفنون الشعرية ،وحتى لا تبقى هذه السلطة الشعرية مهيمنة على باقي الفنون الأدبية الأخرى»[2] ، وقد عمل "ريفاتير" ضمن هذا الاشتغال الأسلوبي على «استبدال الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبية وأسند لها مهمة تنظيم العلاقة بين الوظائف لكونها تحتل ـ في نظره ـ مركز الإرسالية »[3] ، كما أن ريفاتير اهتم بالظاهرة الأدبية بما هي جدلية بين النص والقارئ فهو يقول إن كل «قصيدة بأنها تُكَلِم القارئ»[4] ،وهو ما يجعله يلتقي بطروحات "هانز روبرت ياوس" (Hans Robert Jausse) ، لقد «قدم عناية خاصة بوظيفة القراءة السيميائية وخاصة في الشعر ، ويكاد يخلق له منهجا متميزا في قراءة الشعر قراءة سيميائية»[5] ؛حيث رأى أنَّه لفهم دلائليات (سيميائيات) الشعر علينا أن نميّز بعناية بين مستويين أو طورين من القراءة، بين قراءة أولى استكشافية تبدأ من أعلى الصفحة إلى أسفلها، وهذه القراءة يحدث فيها تأويل أول ،ويقوم إسهام القارئ على كفاءته اللغوية ،والقراءة في الطور الثاني؛ هي القراءة الاسترجاعية ، وفي هذه الحال تكون القراءة التأويلية حقا، فكلما توّغل القارئ في النص تذكر ما قرأه في القراءة الأولى وبناء على ذلك يعدِل في فهمه في ضوء ما يستشفره[6]، وقد وصف "ريفاتير" نموذجه السيميائي بأنه متماسك وبسيط نسبيا لبنية المعنى في

---

[1] ـ محمد القاسمي : الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية ، مجلة فكر ونقد عدد 51–60، متاح على الشبكة العنكبوتية www.aljabriabed.net

[2] – مايكل ريفاتير : معايير التحليل الأسلوبي، ص 10.

[3] –المرجع نفسه : ص 11.

[4] – جيروم روجي : النقد الأدبي، ص134.

[5] – ثامر فاضل : اللغة الثانية ، ص51.

[6] – مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر ، ترجمة محمد معتصم، ط1 ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1997، ص12، من اللافت ترجمة محمد معتصم لمصطلح (Sémiotique) بـ (دلائليات) لكتاب ريفاتير المعنون بـ (Sémiotique de la poésie)

القصيدة ، وينطلق من مسلمة أولى هي أن الدلالة الشعرية غير مباشرة، انطلاقا من أن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر، وهو ما يصطلح عليه بمصطلحين ضمن ثنائية (المعنى والدلالة)، ويقصد بالمعنى المعنى المرجعي المتعدّد بتعدّد الألفاظ في النص، وبالدلالة المعنى النصي (التناصي)، لذلك ريفاتير يسلم بأن لا قراءة ، وبالتالي لا دلالة شعرية ، إلا وتكون تناصية [1].

انتقلت هذه الشعريات ومفاهيمها إلى النقد العربي المعاصر ، الذي عمل على الاستفادة من الطروحات الغربية ، فبرزت في ظل ذلك قضايا جديدة طُرحت في ظل مقاربة المصطلح من جهة ، والاشتغال على المفهوم من جهة أخرى ، وهو ما نفصل الحديث فيه .

1-4-2 الشعريات في النقد العربي المعاصر :

أول ما يواجِه نقدنا العربي المعاصر في تعامله مع هذا الحقل المعرفي الموصوف بـ(الشعرية poétique) إشكالية المصطلح ، والإشكالية الثانية هي طبيعة الاشتغال على مفهوم الشعريات التي برزت وكانت نتيجة حتمية لتصورات كل ناقد ، و انبنت وفق خلفيات معرفية ومرجعيات فكرية ومشارب متنوعة ، وهو ما نبتغي الوقوف عنده،متكئين على فكرة إبراز تعامل النقد العربي مع هذه الطروحات (المفهوم والوظيفة، طبيعة المقاربة والمرجعية).

1-4-2-1 مصطلح (la poétique) وإشكالاته عند النقاد العرب المعاصرين:

حظيت الساحة النقدية العربية في ظل البحث في إشكالية المصطلحات النقدية، ومصطلح الشعرية تحديدا (la poétique) بكم وافر من الدراسات والمقاربات النقدية، التي حملت على عاتقها همّ البحث في المصطلح، لعلَّها وُفِقت من جهة في طرح الإشكالية والوقوف عند المعضلة المتأصلة في نقدنا العربي المعاصر ؛ وهي استحداث مقابلات كثيرة للمصطلح الأجنبي الواحد. ومن جهة ثانية ظاهرة إحياء المصطلحات التراثية التي يرى

[1] – مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر، ص 61-62-63 (توطئة الترجمة).

أصحابها أنها قادرة على أن تعادل المصطلح الأجنبيla poétique ،وقد ارتأينا البحث في مصطلح الشعرية من خلال الدراسات النقدية التي حاكت نسيج إشكالية المصطلح .

لنا أن ننظر إلى إشكالية المصطلح في نقدنا العربي بأنها قائمة على تناسب طردي، فكلما اتسعت الرقعة الجغرافية الموضوعة قيد الدراسات المصطلحية كلما ألفَينا أنفسنا أمام فسيفسائية للمقابلات العربية للمصطلح الأجنبي la poétique، بدءاً من داخل القطر الواحد وامتدادا إلى بقية الأقطار دون مهاودة مصطلحية تبيح عتق كاهل هذا المصطلح الأجنبي ،ليَحْمِلَ بذلك وزر مقابلته بمصطلحات عربية ارتضى بعض المنشغلين العودة بها إلى التراث العربي ،بُغية خلق شعريات عربية، ورفع الحرج ـ قليلا ـ على نقدنا العربي المعاصر.

تُعَدُّ دراسة "حسن ناظم" –حسب اطلاعنا – العراب النقدي لكثير من الدراسات العربية المعاصرة؛ وهي دراسة تعود إلى سنة (1994) ،جعل منها النقاد والدارسون والباحثون العرب متكأ نقديا لا مجال لإقصائه،والدراسة تمثل اشتغالا شديد الخصوصية بالنظر إلى زمن ظهورها، فمصطلح (الشعرية) وقت ظهور لم يكن قد اكتسب لدى النقاد و الأكاديميين في الجامعات العربية تحديدا مفهوميا بيّنا ؛ بل ومقابلا واحدا ،فقد كان الظفر بتحديد مفهوم للشعريات أشبه بدخول متاهة أسئلة لا تنتهي هل الشعريات تعني دراسة الشعر؟ أم أن الشعريات هي الأسلوبية؟ هل هي الأدبية أم نظرية الأدب ؟هل تدرج الشعريات في عباءة السيميائيات ؟ أسئلة كثيرة وإشكالات لا تتوقف عند هذا الحد بل يبرز إشكال المفهوم في حد ذاته ما هي الشعرية ؟!.

بداية يُحدِّد الشعرية بقوله «ليست أكثر ولا أقل نظرية من المقاربات الإدراكية الأخرى للأدب . وقد يعني هذا أن خصوصية الشعرية لا تكمن إلا في وضعها النظري ، ولا في ميدانها المرجعي (الأدب) الذي تتقاسمه مع مقاربات أخرى كثيرة ، ولكن في وجه هذا

الميدان الذي تعزله لكي تصنع منه موضوعها :الفن الأدبي ،وربما بصورة أوسع ،الخلق الكلامي »[1].

من الجلي أن "حسن ناظم" يوظف مصطلح (الشعرية) مقابلا للمصطلح الإنجليزي (poetics)، يتمظهر ذلك من أول علامة في الكتاب ؛ وهي العنوان (مفاهيم في الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، وقد بدا الناقد وفيا لعنوانه ؛ إذ استعرض قضاياه الشائكة (الأصول ـ المنهج ـ المفهوم).

ينفتح الحديث عن مقارنة في الأصول، يستقصى من خلاله "حسن ناظم" أصول الشعرية في تراثنا النقدي العربي ، وتتبين له بعد حصر «جميع النصوص التي وردت فيها (الشعرية) مُحدِدًا معانيها، وهذه النصوص هي بالتأكيد . من تراثنا النقدي ، وهذا هو مركز الإثارة الذي سوف يتضح فيما بعد ؛ حيث سنعثر ولمرةٍ – واحدة –على المصطلح والمفهوم معًا عند القرطاجني »[2]، بذلك يكون "حازم القرطاجني" هو الناقد العربي الوحيد من القدامى الذي تفطنوا إلى مصطلح الشعرية بمفهومها العام وإن كان صاحب المنهاج يقتبس من "ابن سينا" و"الفارابي" إلا أن معنى لفظة (الشعرية) يقترب إلى حد ما من معناها العام ؛أي قوانين الأدب ومنه الشعر»[3]، غير أن "حسن ناظم" عاد واستدرك بأن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيق «ذلك أن لفظة الشعرية لم تتبلور مصطلحا ناجزا ولم تكن ذات فاعلية إجرائية ، فضلا عن أن حازماً يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها ، وهذا ما يجعل مجال الدلالة للفظة (الشعرية) الواردة في نصه متواشجة ـ مرة ـ مع مجال الدلالة للفظة ذاتها في نصوص الفلاسفة،بينما تكون مرة أخرى ذات دلالة مغايرة تقربها من معنى الشعرية العام »[4]،أكد "حسن ناظم" على ضرورة عدم القول بأن حازم القرطاجني هو

---

[1] ـ أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة منذر عياشي ، ص 177.

[2] ـ حسن ناظم : مفاهيم في الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم، ص 11.

[3] – المرجع نفسه: ص 13.

[4] – المرجع نفسه: ،ص13.

المرجعية النقدية الحديثة للشعرية فما يتوخاه هو القول «إن لمحة من معنى الشعرية الحديثة كان متضمنا في النص النقدي لحازم القرطاجني ، مع الإشارة إلى أن لفظ (الشعرية) في نصوصه كانت متأرجحة في اتخاذ معنى الشعرية العام نظرا لاقتباساته من نصوص فلاسفة مختلفين ، فضلا أنه كان يعالج الشعر لا الخطاب الأدبي»[1] .وبذلك ما نستشفه هو أن المسألة ليست متعلقة بإحياء رميم مصطلح (الشعريات)، أو السعي إلى استنبات المصطلح في أرض عربية؛ أو الادعاء بوجود علاقة نسب بينها وبين الشعريات الغربية الحديثة التي ندرك أنها تتجاوز الشعر ، ومع ذلك يبقى "حازم القرطاجني" الاستثناء في الدرس النقدي العربي، فما قدمه في منهاج البلغاء وسراج الأدباء يندرج ضمن ما يطلق عليه شعريات الشعر.

من جهة أخرى قدم "حسن ناظم" رصدا لمجموع المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي حيث أحصى (عشر) مقابلات لمصطلح (poétique/poetics)" الشعرية . الإنشائية ـالشاعرية ـ علم الأدب ـ الفن الإبداعي ـ فن النظم ـ فن الشعر نظرية الشعر . بويطيقا ـ بويتيك "، ليتضاعف العدد مع الناقد"يوسف وغليسي" الذي ألفيناه يقدم جداول إحصائية تنبئ بتنامي العدد إلى ما يقارب (اثنان وثلاثين) مقابلا لمصطلح واحد هو (poétique)، واللافت في دراسة "يوسف وغليسي" طول النفس الإحصائي وتقفي أثر الترجمات والمقابلات العربية بدقة متناهية ،هو صنيع قد لا نجده عند سواه من الدارسين ، إلا أن تبرمه الشديد من قضية البحث في التراث العربي ما فتأت تلازمه، بالإضافة إلى أن الناقد يصدح في مناسبات نقدية كثيرة (سخرية ضمنية) بعدم قدرة الدارسين والجامعين على أن يفقهوا ما هي (الشعرية).

هذا ما يفضي إلى القول إن الناقد نفسه ومع الجهد الكبير المبذول بغية إيضاح المصطلح في الدرس النقدي الغربي ورصد انتقاله إلى النقد العربي ، لم يستفض في تتبع

[1] – حسن ناظم : مفاهيم في الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم: الصفحة نفسها.

المصطلح في بيئته الغربية فما تلمسناه وجود شذرات عن المصطلح الغربي، قد لا تعيين القارئ على الإلمام بمفهوم الشعريات بصورة تجعله يدرك تابعات الخلل في انتقال المصطلح من بيئة ثقافية إلى أخرى ، وما ألفيناه هو اقتباسات مجتزأة من متون نقدية نعتقد أن حديث أصحابها عن (الشعرية مفهوما ومصطلحا) كان أوسع من ذلك،فالناقد جعلنا نقيم عند حدود المصطلح والمفهوم دون أن يسعفه نفسه الطويل في دقة الإحصاء أن يبحر عميقا مع شعريات (جون كوهن ، تدوروف ، ريفاتير ، ...) فبقيت هذه الشعريات غامضة –قليلا – على قارئها، وما ينضاف إلى الدرس النقدي العربي المعاصر ، تلك المقابلات التي أوجدها الناقد ،محاولة منه تخفيف حدة الاختلاف الاصطلاحي التي اعتل نقدنا المعاصر بها فكان له أن قدم :[1]

(الشعريات= La Poétique ، الشعرية= La Poéticité، الشاعرية= Le Poétique، المدرسة الشعرية =Le Poétisme ، الشعرنة = La Poétisation، السرديات =Narratologie ، السردية =Narrativité).

فضل الناقد العراقي "أحمد مطلوب" في دراسة عن الشعرية تعود إلى سنة (1989. المجمع العلمي العراقي) أن يجمع بين (عبد القاهر الجرجاني وجون كوهن) في ظل ولاء كبير للتراث العربي ؛ إذ يرى أن «تفسير بعض المعاصرين للأجناس الشعرية لا يخرج عن أسس عبد القاهر الجرجاني ، وتبدو الملامح واضحة في المنطلق ، وإن اختلف في المصطلح، أو العرض، أو التفسير،وما القول بالانزياح وبناء الشعرية عليه بنقيض لنظرية النظم وارتباط صور التعبير و التخييل به»[2]، و"أحمد مطلوب" وإنْ كان قد وظف مصطلح (الشعرية) في استعمالاته إلا أنه لم يخرج به عن نظرية النظم؛ بل حصر اشتغاله على

[1] ـ يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت/الجزائر، 2008، ص 304

[2] ـ أحمد مطلوب : الشعرية ، ضمن المجمع اللغوي العراقي ، العراق ، 1989،ص93.

شعرية "جون كوهن" الذي حسب رأيه «بنى كتابه (بنية اللغة الشعرية) على فكرة الانزياح وطبقها على فنون البلاغة التي عالجها (عبد القاهر الجرجاني) يبدو أنه مطلع على (دلائل الإعجاز)،لتشابه الموضوعات ـ واقتراب الهدف ، أو أنه معجب ببعض الشعر العربي»[1] ، اعتمد "أحمد مطلوب" في طروحاته على ما قدَّمه "كمال أبو ديب" (في الشعرية) وترجمة "أحمد درويش" لكتاب "كوهن" (بنية اللغة الشعرية). بالإضافة إلى أنه رأى أن «البلاغة من أهم وسائل دراسة الشعرية وتتضح هذه الحقيقة في كتابي (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز) لـ"عبد القاهر" ، وفي الدراسات الحديثة ككتاب (في الشعرية) للدكتور "كمال أبو ديب" وكتاب (بنية اللغة الشعرية) لجون كوهن ، وهذا يعطي البلاغة أهمية كبيرة في الدراسات النقدية التي حاولت الابتعاد عن فنونها»[2] ، ومسعى "أحمد مطلوب" اختصره في البحث عن أصول أولى للشعرية العربية لتحديد الحقل الدلالي وقد «جمع فيه بين حصافة عالم البلاغة المتشبع بينابيع المعرفة اللغوية المأثورة وتمرس الناقد الأدبي المتابع لمكتسبات النظرية الحديثة في المعارف المتصلة بالظاهرة اللغوية»[3] ، وهو جهد برز عند كثير من النقاد العرب المعاصرين(أدونيس ـ كمال أبو ديب ـ محمد بنيس)، وتحديدا مسألة ارتباط الشعرية العربية بالدراسات القرآنية ومسائل الإعجاز ، وبلاغة القرآن الكريم ، ولا عجب أن يكون الجرجاني هو مركز ثقل هذه الدراسات ذلك أنه من أكثر النقاد العرب عناية ببلاغة (القرآن الكريم) وبلاغة الشعر العربي .

وظف "قاسم المقداد" مصطلح (الشعرية)[4]، في ترجمته لكتاب "جان إيف تاديه" موضحا بأنَّ «هناك عدد من المجلات ومجموعات من الدراسات النقدية ، والمعاجم التي

---

[1] ـ أحمد مطلوب : الشعرية ، ص 93.

[2] ـ المرجع نفسه : ص 94.

[3] ـ عبد السلام المسدي : المصطلح النقدي ، ص93.

[4] ـ جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ، ط1، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1993، ص 331.

تحمل اسم (الشعرية) ، وهذا العدد الكبير من الدراسات المتعلقة بها في القرن العشرين يظطرنا إلى التمييز بين شعرية النثر وشعرية الشعر حيث تبدو القضايا والمناهج والاختصاصات على خلاف مع بعضها »[1]، أما "نبيل راغب" فقد استعمل مصطلح الشعرية مقابلا لـ (Poéticité– Poeticity) ؛ إذ ورد في موسوعة النظريات الأدبية «لقد كانت الشعرية نظرية ومنهجا ورؤيا ، وسعت سعيا دؤوبا إرساء النقد الأدبي على أسس علمية دقيقة مقننة ، حتى تُوصدَ الباب في وجه المدعين الذين يظنون أن مجال النقد مُباح لكل من يتوهم نفسه أنه ناقد»[2]، بهذا المفهوم غَدَت الشعرية في نظره نظرية ومنهج يتسم بالعلمية، هو رأي يبرز في ظل إشكالات طرحها كثير من النقاد ـ وإلى يومنا هذا ـ حول أنَّ شعرية منهجا نقديا قائما بذاته ؟ أم تندرج ضمن المناهج النقدية الأخرى كـ السيميائية ونظرية التلقي «فالشعرية خير سند للقراءة لأنها تمدها بأدوات منهجية تساعدها على أن تضع لنفسها مسارات لوصف نسق نصٍ معين »[3]، اللافت أن "نبيل راغب" وسَّع دائرة الشعرية لتشمل كل المناهج النقدية، بالإضافة أنه زاوج بين مصطلحين الأدبية (Littérarité) والشعرية (Poeticity)، وتجدر الإشارة إلى أن (poéticité-poeticity) يقابله بعض النقاد بالسمات الشعرية أو الخاصيّة الشعرية، وهو ما يفسر التصاقه التصاقا وثيقا بـ(الأدبية) ، وعلى الأغلب يتغيا "نبيل راغب" بتلك المزاوجة والعطف على الأدبية مصطلح (السمات الشعرية) ، غير أن مقابلته للمصطلح الإنجليزي (poeticity) بالشعرية يربك القارئ إلى حد بعيد.

انتقى "حمادي صمود" مصطلح (الإنشائية) مقابلا لـ (poétique) من بين ثلاثة مصطلحات أخرى هي : صناعة الأدب ، الصناعة ، الوظيفة الصناعية (Fonction poétique)، وعلّل اختياره لمصطلح الإنشائية بأن ذلك «اعتبارا للأصل اليوناني للكلمة

---

[1] ـ جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص332.

[2] – نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ، مصر ، 2003، ص 389

[3] – المرجع نفسه: ص 375.

ونوعا من اللبس الذي قد يحصل من كلمة الصناعة والشحنة المعنوية السلبية التي أضيفت إليها في تاريخ الأدب رغم أن المعنى العربي كما ورد في أمهات الأدب يقترب كثيرا من المعنى اليوناني»[1]، يتحدد مفهوم (الشعرية) عند "حمادي صمود" وفق طرح "تزفيتان تدوروف" بأنها « القوانين العامة المجردة التي يعجز بدونها عن إدراك كنه الأدب»[2] ، كما رأى أن الشعرية أو (الإنشائية) «لا يمكن التعريف بها إلا بضبط موضوعها وغاياتها وصلتها ببعض العلوم والمناهج الأخرى خاصة علم العلامات (sémiologie) واللسانية والمنهج البنيوي ، فموضوعها، فيما يصرح رائدها ليس الأدب بل الكلام الأدبي (Discours littéraire) ، وهي مقولةٌ عقلية مجردة وإطار نظري يحتمل كل نصوص الأدب يتجاوزها في الوقت نفسه»[3]، في وجهةٍ أخرى قابل "حمادي صمود" المصطلح الفرنسي (Fonction poétique) بالوظيفة الأدبية بعد أن كان قد استعمل مصطلح الوظيفة الصناعية ؛ وهي وظيفة من مجموع الوظائف الست التي قال بها جاكوبسن والتي يترجمها كثير من الدارسين بالوظيفة الشعرية[4] .

يدل مصطلح (الإنشائية) على الخلق والإبداع ومصدره اللغوي هو الإنشاء ، وقد ورد في لسان العرب: أَنْشَأَهُ الله ،خَلَقَهُ ،وقال ابن الأعرابي : أَنْشَأَ إذا أَنْشَدَ شِعرا أو خطب خُطبةً، فأحسن فيهما[5] ، وقد روَّج النقاد التونسيون لمصطلح الإنشائية بتوظيفهم له؛وهو ما أشار إليه "عبد السلام المسدي" (الشعرية) مصطلح« يترجم بها بعضهم لفظة (poétique) ، على أنّ هذه الترجمة قد تحد من حقل الدلالة للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني ، ولذلك يمد

---

[1] – حمادي صمود: معجم مصطلحات النقد،حوليات الجامعة تونسية عدد 15، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية ، 1977، ص134.

[2] – المرجع نفسه: ص 135.

[3] – المرجع نفسه: ، ص134.

[4] – ينظر فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1993، 179

[5] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (نشأ)، ص4418 .

البعض إلى التعريب فيقول (بيوطيقا) والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقف عند حدود الشعر وإنَّما هي شاملة للظاهرة الأدبية عُمومًا، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول (الإنشائية)إذ الدلالة الأصلية الخلق والإنشاء »[1]، غير أن النقاد رغبوا عن لفظ الإنشاء ويعود ذلك إلى« أن هذا المصطلح قد شاع استخدامه ضمن المناهج التربوية ، وعلى وجه التحديد المداومة على التمرين اللغوي لاكتساب ملكة للأداء التعبيري الملائم للمقاصد، فالإنشائية يُخشى ـ إذا استعملت ـ أن توهم بأنها تدل انطلاقا من مفهوم الارتياض اللغوي على نزعة تأليف الكلام بقصد إثبات الملكة التعبيرية وتأكيد الموهبة البلاغية »[2] ،ورأى "المسدي" أن مسيرة مصطلح الشعرية «قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية ثالثة توليدية مستحدثة»[3] ،ومع هذا المصطلح «نصل إلى الصورة المثلى من التمحيص الاسمي عن طريق آلية التوليد الاشتقاقي ، وهو ما يسمح بتجريد الاسم من الاسم عن طريق قالب المصدر الصناعي»[4] .

انطلاقا من مصوغات "عبد السلام المسدي" وظَّف الناقد التونسي "محمد ناصر العجيمي" هو الآخر مصطلح (الإنشائية) ، وقد بدا لنا انتصاره الشديد للمصطلح ، إلا أن الدراسة لم تخل من توظيف مصطلح(الشعرية) بوصف الأخير أثبت تداولا في أوساط الباحثين العرب ، وقد اتكأت دراسة "لعجيمي" على دراسة حسن ناظم(في مفاهيم الشعرية)؛ إذ يقول «كانت دراسة حسن ناظم ..أوفى الدراسات العربية بهذا وأكثرها استقطابا بالمسائل الإنشائية النظرية ، كان تعويلنا أكبر دون أن يمنعنا ذلك بداهة من استقراء ما جاء بشأنها

[1] – عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، طبقة منقحة ، ص171.

[2] – عبد السلام المسدي : المصطلح النقدي ،ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، 1994، ص 90.

[3] – المرجع نفسه: ص 84.

[4] – المرجع نفسه: ص92.

في دراسات أخرى »[1]، في ظل هذا يستثني الناقد دراسة "كمال أبو ديب" مرجعا «لطغيان حضور الذات، أو كما أسماه فرض الذات وإبراز الحضور بتبني موقف والدفاع عنه»[2]، ويرجع "العجيمي" عدم إحالته ـ الكثيرة ـ على دراسة "كمال أبو ديب" بالرغم ما يحدثه صاحبها من جلبة وضجيج بشأن نظريته؛ هو «أن البؤرة المفهومية المنتظم حول ما يسميه (الفجوة ـ مسافة التوتر) متى تفحصناها ، إلى أمشاج من النظرية التفاعلية في الصورة كما صاغها وبلورها ماكس بلاك ورتشارد ، ومن تحاليل جاكوبسن الإنشائية، وتحاليل كوهن المتصلة بالعدول أو الانزياح ، ونظرية ريفاتير الأسلوبية »[3]. ومن الإضافات التي قدمها "ناصر العجيمي" إفراد الحديث عن علاقة الإنشائية (الشعرية) بالأسلوبية ، مشيرا إلى اعتماد كثير من الدراسات على ما قدمه "عبد الله الغذامي" في كتابه (الخطيئة والتكفير) ، واللافت أن "العجيمي" أبان في مواقف ومواضع كثيرة من كتابه ما يلف حديث "الغذامي" من غموض و التواء [4]، وقد دلّ على كلامه بحديث "الغذامي" عن علاقة الأسلوبية بالشعرية ، الذي يقول «تقوم الأسلوبية على دراسة الاختيار وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما كنتيجة اختيار لتركيبها واختيار لكلماتها واختيار لتوجهها والأسلوبية تركز على اللغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات لأن هذه يمكن إبلاغها بطرق مختلفة كثيرة غير طرق اللغة الأدبية وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتظافروا معاً في تكوين مصطلح يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما هو مصطلح (poétics)»[5]، بمعنى إن الشعرية تضم الأسلوبية والأدبية ، أما مصطلح الإنشائية فمصطلح «يحمل جفاف التعبير المدرسي »[6].

---

[1] – محمد ناصر العجيمي :النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربي،ط1كلية الآداب سوسة ودار محمد علي الحامي ، تونس ، 1998. ص 227.

[2] – المرجع نفسه: ص 229.

[3] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[4] – ينظر : المرجع نفسه ،هامش رقم 17 ، ص 233.

[5] – عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص 18

[6] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

وهذا الالتباس الحاصل بين مصطلح (الإنشائية) الذي يتداخل مع حقل الدلالة التعليمية ،وبين استخدام مصطلح (الشعرية) المقيدة بالدلالة على الشعر، وفي ظل سعي الوجهتين إلى تكريس مصطلحها ، أنتجت عملية اشتقاق اسم من اسم مصطلح (الشاعرية) للدلالة على السمة الإبداعية منسوبة لصاحبها ، وحسب "عبد الله محمد الغذامي" فإن مصطلح (الشعرية) «يتوجه بحركة زئبقية نحو "الشعر"، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن»[1]، هو ما قاده إلى أن يقترح الأخذ بمصطلح (شاعرية) ، فالمصطلح في اعتقاده يصِّف اللغة الأدبية في النثر والشعر، رغم أن لفظ (الشاعرية) قد يتجاوز النص الأدبي في حد ذاته، ليطلق على منظر طبيعي، أو مقطوعة موسيقية صفة الشاعرية.

بالإضافة إلى أن لفظ الشاعرية يحمل شحنة الفاعلية التي تحيل على المؤلف من جهة وعلى الخصائص التي تجعل الإنسان شاعرا من جهة أخرى ، وقد آنس "الغذامي" بشكل كبير إلى المصطلح في كتابه الخطيئة والتكفير [2]،ما جعله يعود إلى توظيفه واستعماله مرة أخرى في كتابه : المشاكلة والاختلاف.

و الحقيقة إنَّ فضل السبق في استخدام مصطلح (الشاعرية) يعود لـ "سعيد علوش" حين قدّمه معرفا إياها بقوله :«الشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي ؛ أي الأدبية عند ميوشونيك ، أما جون كوهن فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي للشاعرية كعلم موضوعه الشعر»[3] .

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص–26–18، وينظر المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1994، ص15 (الشاعرية تشمل كل نص غير نفعي).

[2] – ينظر: عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص26–18.

[3] – سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس ، لبنان /المغرب ، 1985، ص127.

ولدت عملية اشتقاق (اسم من اسم) للدلالة «على تلك السمة بصفة غير مقيدة لا بالكلام الأدبي ولا بواضعه »[1] مصطلح (الشعري) الذي ألفيناه عند كل من "رشيد يحياوي" في دراسته (الشعري والثري مداخل لأنواعية الشعر) و"جمال بوطيب" في دراسته (السردي والشعري) ، بناء على أن «الشعري يعني الحدث الشعري؛ أي الموجود الشعري في حد ذاته، وكل ذلك توسل باللغة لأداء ما هو كامن في المجردات مما يتصل ببؤرة الحس في مكمن الإبداع »[2]، رأى "رشيد يحياوي" أن «مصطلح الشعرية أكثر إحالة على ما اختص بالشعر، وأما مصطلح أدبية فملتبس من جهة أن مفهومه أكثر سعة من محاولة تحديده،ومن جهة أن مصطلح " أدب " لم يكن دالا في التراث على الكلام البليغ »[3]، وأما ما كانت تبتغيه دراسته فهو التبالغ ، وقياسا على الشعرية يستخدم مصطلح البلاغية ،ويقترح نقد البلاغية و « نقد البلاغية ضمن جملة من العلوم نسميها علوم الكلام البليغ »[4] ومصطلح (الشعري-Poétical) «صفة للكلام الموزون المقفى أو غير المقفى والذي يخضع لقواعد عروضية متواضع عليها، والتفريق بين شعري وشاعري ليست مقبولة لدى جميع النقاد ؛إذ نجد الكلمة الإنجليزية (Poetics) تستعمل بدلا من (Poetical) والعكس في كثير من الحالات، ويلاحظ أن اللغة الفرنسية لا تفرق بينهما»[5] .

أما "جمال بوطيب" في كتابه (الشعري والسردي) فيشتغل على فكرة قوامها التأكيد « أن بنية المحكي الشعري هي بنية نثرية ، ولكنها في نفسه شعرية ، تستعمل في آن واحد

[1] – عبد السلام المسدي : المصطلح النقدي ، ص 91.

[2] – المرجع نفسه: ص91.

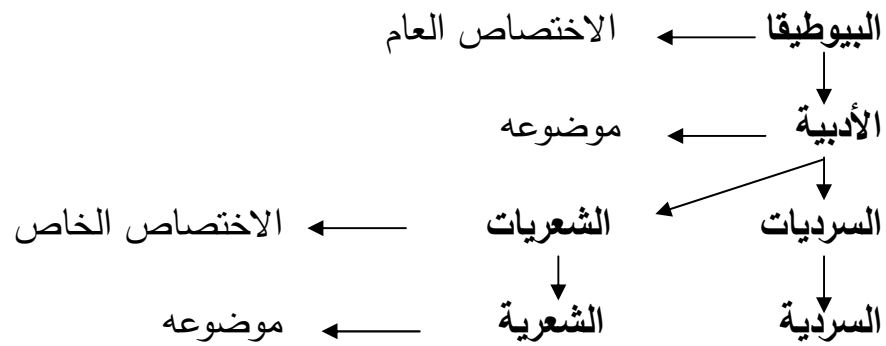
[3] – رشيد يحياوي : الشعري والنثري ، ط1 ،منشورات اتحاد كتاب المغرب ،المغرب ، 2001، ص09.

[4] – المرجع نفسه : ص 10.

[5] – مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص 218.

أدوات النثر وأدوات الشعر مما يسمح لنا بمعاودة التأكيد على أن المساءلة ، إذا ما سخرت آلياتها العلمية، يمكنها أن تدرس المحكي باعتباره شعراً وسرداً »[1].

استقر سعيد يقطين[2] في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) على مصطلح (البيوطيقا)، لنُلفي أنفسنا في كتابه (الكلام والخبر) أمام مخطط بالغ الإرباك ؛ إذ يقدم الناقد قلبا في المصطلحات . التي ما انفكت تستقر ـ وفق الترسيمة التالية[3] :



تصبح (البيوطيقا) هي الاختصاص العام موضوعها الأدبية التي تتفرع عنها (السرديات) و(الشعريات)؛ ويكون بعدها موضوع (السرديات) هو (السردية) وموضوع (الشعريات) هو (الشعرية)،لتتساوى كفة السرديات بالشعريات ، والسردية بالشعرية، والبيوطيقا تكون أعم من الأدبية ، في وجهة تطمح فيها (السرديات) إلى أن تكون علما عاما وهو ما يقره "يقطين" « تفرعت السرديات عن علم كلي (البيوطيقا) ،لكن حضور السرد الكلي وتجليه اللساني وغير اللساني يجعلها تطمح إلى السعي لأن تكون علماً كلياً »[4]، يضعنا "سعيد يقطين" أمام ثلاثة مصطلحات هي (البيوطيقا ،و الشعريات ، والشعرية)،

[1] – جمال بوطيب : السردي والشعري، ط1 ، منشورات مقاربات ، المغرب ، 2012، ص 105.

[2] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير) ،ط3،المركز الثقافي العربي بيروت /الدار البيضاء ، 1997 ،ص41، ينظر سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي النص والسّياق ،ص96.

[3] – سعيد يقطين : الكلام والخبر ،مقدمة للسرد العربي ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، 1997 ص 24.

[4] – سعيد يقطين : الكلام والخبر ،مقدمة للسرد العربي، ص 223.

و(البيوطيقا) في تصوره هي (نظرية الخطاب الأدبي) ؛ حيث حدد «السرديات ضمن نظرية الخطاب الأدبي (البويطيقا)»[1]، وهذا ما يفسِّر تفرع (الأدبية) عنها ؛ أي أن تكون موضوعا لها .

نشير إلى أن "سعيد يقطين" لم يَعْدِلْ عن مصطلح (بيوطيقا) في كتباته اللاحقة ؛ حيث يوظف المصطلح ذاته في كتابه (السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة) في حديث عن بويطيقا "جيرار جينت" «تتأسس الخلفية المعرفية والفكرية لـ"جيرار جينت"على أرضية البويطيقا .وعندما نقول البويطيقا في التراث الأوروبي نعني بذلك كل الأدبيات التي تجد جذورها في "بويطيقا" أرسطو»[2].

المصطلح ذاته (البيوطيقا) ورد عند "جابر عصفور" حين قابله بالمصطلح الإنجليزي (poetics) في ترجمته لكتاب (عصر البنيوية لإديث كريزويل) و ضمن مسرد خاص بالمصطلحات قدم مفهوما للشعرية (بويطيقا) « لفظ البويطيقا في البنيوية ذو صلة بأصله القديم عند أرسطو ؛ حيث كانت بويطيقا دراسة لقوانين(صناعة الشعر)، وليس ذلك بالمعنى البعيد عن البنيوية ، فبويطيقا البنيوية هي الدراسة المنهجية (التي تقوم على علم اللغة) التي تنطوي عليها النصوص الأدبية »[3]، من الواضح أن "جابر عصفور" قد حصر الشعرية في البنيوية مستندا في ذلك إلى "تدورورف" ؛بل ألفيناه في اشتغال آخر يربط مصطلح (الشعرية) ربطا وثيقا بالبنيوية فقد «وجدت الشعرية في الفكر البنيوي أقوى دافع لتأسيسها خصوصاً أن النموذج اللغوي لهذا الفكر خايل الأذهان، بإمكان الكشف عن القوانين المحايثة لكل

---

[1] – سعيد يقطين : الكلام والخبر ،مقدمة للسرد العربي، ص 24.

[2] – سعيد يقطين : السرديات والتحليل السردي ، الشكل والدلالة ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء، 2012، ص45.

[3]– إديث كريزويل :عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ،ط1، دار سعاد الصُباح ، الكويت ، 1993، ص402 (المسرد الخاص الذي أفرده جابر عصفور في نهاية الكتاب لمجموعة من المصطلحات ، وكان قد أشار إلى أنها محاولة إضافية لزيادة المفاهيم) .

أشكال الممارسات اللغوية ووجد الفكر البنيوي في الشعرية المجال الأمثل لممارسة الأدبية، وحدد بؤرة اهتمامها كما في كل الممارسات البنيوية بالتوظيف النسقي للوحدات الأساسية والعلاقات التي تحدد إنتاج الرسالة اللغوية»[1]،تتكئ مرجعية"جابر عصفور"في هذه التحديدات على"تدوروف"الذي سعى إلى«صياغة شعرية التعاقب والاستدراك بها على النظرة غير التاريخية التي ظلت لصيقة بالبنيوية»[2] .

برز المصطلح نفسه عند"سيزا قاسم"[3](بيوطيقا العمل المفتوح قراءة في اختناقات لعشق الصباح) وقد خصصت الدراسة للتناص وقضية الأنواع الأدبية، كما كان لعبد العزيز حمودة فرصة توظيف المصطلح ذاته (البويطيقا)[4] واستفاض في حديث عن (شعرية رومان جاكوبسن وتزفيتان تدوروف)،وانتخبت'بشرى موسى صالح" [5]المصطلح عنوانا لكتابها (بيوطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي)،وعملها بالأساس تمثل المصطلح الذي أشاعه الناقد الأمريكي "ستفين غرينبلات Stephen Greenblatt"،من خلال توظيف مصطلح التاريخانية الجديدة أو الجماليات الثقافية،وقد انبنى عمل "بشرى موسى صالح" على فكرة النقد الثقافي والأنساق الثقافية (كالحديث عن المركزي والهامشي ، النقد الثقافي عند الغذامي ، أسطورة الأدب الرفيع ، سيرة الحريم).

وقف"عبد الملك مرتاض"بصورة أكثر رحابة عن سابقيه عند مسألة إشكالية المصطلح في النقد العربي ليوضح أن ما تقصده من توظيف مصطلح (الشعريات)،هو« بمعنى دراسة

---

[1] – جابر عصفور : نظريات معاصرة ط1، الهيئة المصرية العامة ، مصر ،1998، ص 222–223.

[2] – المرجع نفسه : ص 228.

[3] – سيزا قاسم : بيوطيقا العمل المفتوح قراءة في اختناقات لعشق الصباح، مجلة فصول ، عدد02،مج04، ، مصر،1984

[4] – عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه دراسة في سلطة النص ،سلسلة عالم المعرفة رقم 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،2003، ص96 .

[5] – بشرى البستاني : بيوطيقا الثقافة ، نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي ،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ، 2012.

جنس الشعر من حيث هو وحدَه،أو الدلالة إلى الانتماء إليه وقد كان الشعر بمعناه المحصور هو وحدَه المتخذ موضوعًا للشعريات وعنايتها، وذلك ما يفهم من شعريات أرسطو منذ قريب من خمسة وعشرين قرنا،وقد ظل ذلك قائما إلى القرن التاسع عشر ، وذلك بحكم المعنى الاشتقاقي للشعريات المتفرعة عن الشعر نفسه»[1]، وباختياره لهذا المعنى يكون قد حصر بحثه في شعريات الشعر، مرجئا ـ على ما يبدو ـ المفهوم الثاني إلى اشتغال آخر، و المفهوم الثاني تتصرف فيه دلالة الشعريات إلى كل الأجناس الأدبية فتتسلط عليها بالمعالجة الإجرائية ، فيقترب معناها من معنى " الأدب " بمفهومه العام ، معتمدا في تحديده على"دومنيك كومب" (Dominique combe) في كتابه الأجناس الأدبية (les genres litteraires)[2].

إشارة "عبد الملك مرتاض"بأنه تقصد شعريات الشعر فيه كثير من الدقة ، على خلاف ما كان عند بعض الدراسيين العرب؛حيث إنه لم يترك الشعريات دون ضبط ، فقد أدرك تسليم القارئ ـ الناقد ـ بأن الشعرية شعريات ؛ إذ صار هذا القارئ يعي أن الشعرية متنوعة بتنوع الأجناس الأدبية، ومتنوعة بأنواع الجنس الواحد، بالإضافة إلى أنه يدرك تعدد النظريات المقاربة والكاشفة لقوانين الإبداع،و"عبد الملك مرتاض" بهذا الصنيع المنهجي يكون قد وفر على قارئه كثيرا من الجهد في استيعاب ما سيأتي الحديث عنه في كتابه حول الشعريات العربية القديمة ، فكان أن اجتزأ من نقاد الشعريات العربية القديمة ثمانية هم :أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (150–255هـ)،أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتية (213–276هـ)،أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ)،أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت337)،وعلي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392)، وابن رشيق القيرواني (390–

[1] – عبد الملك مرتاض : قضايا الشعريات ،متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية 1، جامعة الأمير عبد القادر ، الجزائر ، دت، ص11./12.

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 14.

456)، أبو الحسن حازم القرطاجني (684)، ويعلل مرتاض هذا التوجه النقدي لاعتقاده «أن هؤلاء يمثلون الفكر النقديّ العربيّ القديم تمثيلا أمينا»[1]، غير أنَّ عبارة (أمينا) التي ارتضاها مرتاض(تخريجا منه لإقصائه مجموعة من النقاد العرب القدامى) ،لم نر فيها مسعفا نقديا يشفي فضولنا القرائي .

1-4-2-2 شعريات الشعر عند النقاد العرب المعاصرين :

1-4-2-2-1 شعريات التجاوز أدونيس :

بداية لابد أن نعي أن أدونيس رغم اشتغاله اللافت في حقل الشعرية والحداثة إلا أنه لم يُقدِّم مفهوما علميا واضحا لمصطلح الشعرية ،وإن كان قد أفرد مُؤَلفه سنة1989 تحت هذا المسمى الشعرية العربية، الذي تطرق فيه إلى (الشعرية والشفاهية الجاهلية ،الشعرية والفضاء القرآني ،الشعرية والفكر ، الشعرية والحداثة) ، إلا أنَّ القارئ لن يظفر بتحديد شافٍ .

تعود بدايات اشتغاله حول الشعر والحداثة ضمن ما تبنته مجلة شعر من حديث واشتغال وترجمة حول الحداثة الشعرية فقد شكلت « مجلة شعر منعطفا مهما في تاريخ تلك الشعرية؛ إذ إن وجودها الثقافي كان يقوم على دعم ما هو حديث والسير به إلى أبعد نقطة»[2] فجاء المخطط العام للمشروع الأدونيسي ضمن ثلاثة روافد هي : الحداثة والتراث ، الحداثة والغرب ، الحداثة والواقع ، حتى إن الفصل الذي أفرده للشعرية والحداثة في كتابه الشعرية

---

[1] – عبد الملك مرتاض : قضايا الشعريات ،متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ، ص 15.

- نشير إلى أن مصطلح الشعرية وظف في كثير من الدراسات عند كل من : محمد عزام (شعرية الخطاب السردي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، سوريا ،2005)، بشير قمري (شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات ،ط1، شركة البيادر للنشر، المغرب ، 1991)، توظيف محمد السويرتي مصطلح الشعرية مقابلا لـ(poétique) في كتابه النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي 1 . المنهج البنيوي ـ البنية ـ الشخصية ، ط1، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 1991، ص23« ويرجع السبب إلى عدم اقتناع الناقد العربي بالمنهج البنيوي الذي يعتبر امتدادا مباشرا للجمالية و الشكلانية وأساسا من أسس الشعرية ، وتحولا جذريا ـ لطابعه الوضعي ـ في الرؤية النقدية المعاصرة »

[2] – حسن مخافي : القصيدة الرؤيا ، دراسة في التنظير الشعري ، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، 2003، ص05.

العربية لا يكاد يخرج عن إطار الحداثة ، كما أننا«لا نجد ما يربط بين مفهوم الشعريات بوصفه مصطلحا نقديا ، والحداثة بوصفها رؤيا فكرية»[1] ، مما قد يجعل مصطلح الشعرية مقحما، فلم يتجل لنا عبره أي تحديد علمي بيّن للمصطلح.

استند مصطلح الحداثة عند "أدونيس" إلى الخلفية الفكرية الغربية والفلسفة الألمانية والشعرية الفرنسية ، وقد بنى تصوراته حول مفهوم الشعر ونظريته على فكرة التمرد والخروج فأعاد إلى واجهة الشعرية العربية امرؤ القيس الذي رأى بأنه أكثر حداثة من أحمد شوقي[2] ، وقال بأن أبرز من مثل الحداثة الشعرية هو (بشار بن برد ،مسلم بن الوليد ، أبو تمام)،[3] و اجتمع هؤلاء على فكرة الخروج وعدم الوفاء إلى النسق المؤسساتي و النمط السائد .

رغم ذلك فإن الحديث النقدي عن الشعرية عند "أدونيس" افتقر إلى الدقة الاصطلاحية للمفهوم ؛ولعل هذا ما يجعل المفهوم المنتشر في ثانيا العمل أقرب إلى الصنيع الإبداعي ،هذا ما بدا لنا على الأقل في قوله الشعرية «تظل كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها منفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»[4]. وحلي بنا القول إن أدونيس في كل حديثه عن الشعرية لم يقابلها بالمصطلح الأجنبي ، إلا أنّ لا ينفي «كان من أكثر الشعراء اشتغالا على التراث ، وتأملا فيه ، وتفكيرا في هويته وتنظيرا له وصوغا لكلياته»[5]،كما خلق صدامية كبيرة مع التراث .

---

[1] – أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص295.

[2] – أدونيس : فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،ط1، دار العودة بيروت،1980، ص314.

[3] – ينظر :أدونيس : الشعرية العربية ،ط1، دار العودة، بيروت، 1986، ص50–51.

[4] – أدونيس : الشعرية العربية: ص78.

[5] – عبد الله العشي: القراءة الحداثية للتراث ،موقع التراث في بيانات الحداثيين ، ضمن أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة)، جامعة الملك سعود (25–27 فيفري 2014)، ص753.

1-4-2-2-2 الشعريات وهاجس الأفق المفتوح عند محمد بنيس :

برز الحديث عن شعريات مفتوحة أو عن بيانات الكتابة عند "محمد بنيس" مع كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر) هذا المنجز النقدي الذي خصه صاحبه للشعر المغربي المعاصر ،وقد اتكأ نقديا على منهج البنيوية التكوينية؛إذ توسل في مقاربته للشعر المغربي بالمنهجين: المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي،في محاولة منه و الانجاز يعود إلى سنة 1985، الخروج من عباءة التراث العربي من جهة ومن ناحية أخرى مساءلة الطروحات الوافدة من الغرب أوالتراث المعاد إحياؤه ، وعلى حسب اعتقاده من الضروري عدم الاطمئنان لها «مازلنا نعيش على القناعة و الرضا ، نستكين لتكرار ما أبدعه أسلافنا، ونطمئن لكل ما يبعث لنا به الغرب ، لا نعيد النظر في تراثنا وفق منظور علمي متقدم ولا نتقبل من الغرب تراثه بعد تعيين ما نحن بصدد البحث عنه، أو الاستعانة به ، وينتج عن هذا الوضع فقدان حرارة التواصل مع موروثنا الفكري»[1] ، بذلك تبنى "محمد بنيس" المنهج البنيوي الذي يعامل النص «كعالم ذري مغلق على نفسه ، وموجود بذاته»[2]، إلا أن فكرة المحايثة التي تستند إليها البنيوية وتكتفي بدراسة العلاقات القائمة على مستوى اللغة ، أفضت بالناقد إلى الاستعانة بالمنهج الاجتماعي ، مع الإشارة إلى أن "بنيس" يصفه بالاتجاه الاجتماعي ـ كما أبانت عن ذلك "يمنى العيد" ، وفي مواضع أخرى بالتيار أو المنهج دون إقامة فارق بين المصطلحات الثلاثة، كما أنه يساوي بين الاجتماعية الجدلية وبين البنيوية التكوينية[3]،ولعل الأقرب أن نقول إن البنيوية التكوينية ؛ هي من إسهامات "لوسيان غولدمان" «فلم تتبلور باعتبارها منهجا لتحليل وتفسير الظاهرة الأدبية إلا على يد الباحث والفيلسوف الهنغاري لوسيان

[1] – محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية . ط1، درا التنوير للنشر ، المغرب ، 1985، ص19.

[2] – المرجع نفسه : ص 21.

[3] – يمنى العيد : في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي ، ص131.

غولدمان الذي اعترف باستفادته المباشرة من الأبحاث السابقة لجورج لوكاش»[1] ، والجدلية الاجتماعية من إسهامات "جورج لوكاش" ولا تنتفي عنها صفة المنهج ،التي لا تسقط أيضا عن البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان. وقد «استطاع بنيس في دراسته للشعر المغربي المعاصر أن يقدم تجربة لها رغم اعتمادها على هذين المنهجين صياغتها المنهجية الخاصة »[2]، وضمن (ظاهرة الشعر المغربي المعاصر) كان انتصار "بنيس" كبيرا للشعر المغربي و دحض فكرة أن المغرب مجهول شعريا ، ولعل ذلك راجع من جهة أولى إلى «عدم وجود دراسات واضحة تستطيع أن تدلنا على رصد التحولات الشعرية بالمغرب »[3]، ومن جهة ثانية ما نستشفه ضمنيا هو محاولة الخروج من جلباب الأبوية المشرقية الهاجس الكبير الذي لازم "بنيس" في جل كتاباته، تجلى هذا في بيانات الكتابة ، فالشعراء المغاربة توجهوا إلى متن شعري آخر «إنه الحركات الشعرية العربية في المشرق منذ الانبعاث إلى المعاصرة ، رابطين بينه وبين المتن الشعري العربي القديم ، في حدود ترميم الذاكرة ، متن هذه الحركات الحديثة أصبح مقدسا ، هو المبتدأ والمنتهى، وكل تحول في الوعي الشعري ـ الاجتماعي في المشرق ينعكس، تبعا لإعادة كتابة قوانين النص ـ الأصل في التحول الشعري ـ الاجتماعي في المغرب »[4].

سعى "بنيس" في تعامله مع الشعريات من منظور نسقي إجرائي إلى تقديم شعرية عربية مفتوحة و «استطاع العمل التنظيري الذي قدمه بدءا من كتابه ظاهرة الشعر المغربي المعاصر أن يقف ضد اختزال معضلات النص الشعري ويحولها إلى سؤال يتوفر على تاريخيه الثقافي والاجتماعي برؤية مغايرة تخلل السائدة لتبني معرفة بالذات وبالآخر ضمن

[1] – حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف ، ص 70.

[2] – يمنى العيد : في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي ، ص131.

[3] – محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، ص15

[4] – محمد بنيس : حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1988، ص 15.

شرائط الكوني والإنساني »[1]، وفق حمولة معرفية وفكرية لم تنفصل عن خطاباته التنظيرية وممارساته الشعرية فالكتابة «تعتمد أساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية »[2]،غير أنَّ اللافت عنده قوة المنافحة نظريا.

بغية تحقيق أفكاره المضادة ، هيأ "بنيس" لنفسه ولغيره عبر خطابات ارتضت الدخول في عتمات الكتابة عملا سعى إلى «ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث»[3]. ومحاولة تأصيل الشعرية العربية الحديثة من خلال ثلاث مراحل هي: (التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر)، انفتحت هذه الدراسات على «موضوعات عدة ومتفرعة تراوحت بين كثير من التاريخية، بتقديمه للتقليدية والرومانسية والشعر المعاصر على أنها مراحل زمنية ذات روابط وتباينات إضافة إلى أن الناقد قد حشد العديد من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة من البنيوية إلى نظرية التلقي»[4]. مما قد يصعب تحديد منهجيته النقدية خصوصا لدي بعض الدارسين الذين لم يأنسوا لمثل هذا الشتات .

ميّز "بنيس" بين (علم الأدب) الذي تهتم به (الشعريات) و بين (علم النص) الذي تندرج تحته (السميائيات) ، و تعكس دراسته بصورة جلية تعامل النقاد العرب مع معطيات النقد الغربي، إلا أن الناقد « لا يحقق نسقا واضحا إلا بعد مشادة عنيفة مع الخطاب النقدي ذاته وهذا يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسس مثل هذا الخطاب النقدي اتجاها في النقد العربي الحديث»[5]. و خلاصة طرحه هو البحث عن شعرية عربية مفتوحة تستند إلى كون كل حقبة تتميز بأشكال محافظة وأخرى تجديدية والشعرية العربية حسبه «دراسة مكبوتة ،وهي ما

---

[1] – عز الدين الشنتوف : شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة ، ط1، دار توبقال، المغرب ، 2014، ص100.

[2] – محمد بنيس : حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، ص 17

[3]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ج1،ص8.

[4]– سامي عبانية: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2004، ص260.

[5]– سامي عبانية: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص260.

تزال كذلك إلى الآن ، لأن النظريات الحديثة تمارس بدورها كبتا عليها بطريقة لا يقل الكبت فيها عن الكبت الذي مارسته عليها الدراسات القديمة»[1]. و تأويل "بنيس" للشعرية العربية القديمة«كان محركه الطموح إلى بناء نموذج تصنيفي مخالف لتلك الشعرية وللشعرية العربية الحديثة ، بل للشعرية الأرسطية وتأويلاتها الغربية »[2] ،لقد انكب جهده على(شعريات البناء النصي ،وشعريات الإيقاع ، وشعريات النص الغائب)، وذلك في دراسته للشعر العربي المعاصر ولمقولة الحداثة الشعرية و« ألغى بنيس التصنيفية العربية القديمة بانيا موقفه على وقوع الشعرية العربية القديمة تحت الأسر الأعمى لأرسطو»[3] على اعتبار أن "ابن سينا" كان مريدا لـ(شعرية أرسطو) و في رأيه «ما يحتاج إليه كتاب أرسطو هو إضافة يقوم بها مريد متأخر نسبيا في الزمان ليستدرك ما جد في زمن غير زمن أرسطو ، وبذلك يظل كتاب الشعرية سليما في أسسه النظرية ، وما ينقصه هو التوسع في الطرائق »[4]، ورأى "بنيس" أن اقتصار كتاب (الشعرية لأرسطو) على الشعرين الملحمي و الدرامي ، ساهم في كبث الشعرية العربية القديمة لأن «قضايا الشعر الملحمي والدرامي هيمنت على الشعرية العربية القديمة النازعة نحو النظر الفلسفي خاصة ، وذلك من حيث الاجتهاد في تطبيق صفات هذين الشّعرين على الشعر العربي القديم فضلا عن السجال الطويل الذي عرفته الثقافة العربية الحديثة حول غياب هذين الشعرين في شعرنا القديم وأفضلية ترسم خطاه ، لقد أصبح الشعر الأوروبي نموذج العربي في الشعر العربي الحديث »[5] ،نشير إلى أن "ابن سينا" قد أدرك محدودية الشعرية اليونانية واقتصارها على الملحمي والدرامي ، وعلى العكس من ذلك فبالإمكان تأويل نصه بصورة قد تغاير ما ذهب إليه "محمد بنيس" في مساءلته للحداثة ، فلم

---

[1]– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها ،التقليدية ، ص44.

[2] – رشيد يحياوي : الشعري والنثري ، ط1 ،منشورات اتحاد كتاب المغرب ،المغرب ، 2001 ، ص150.

[3] – المرجع نفسه : ص 148.

[4] – محمد بنيس : مساءلة الحداثة ، ص13.

[5] – المرجع نفسه: ص14.

يكن ابن سينا يعتقد أن ما يحتاجه كتاب أرسطو هو إضافة فقط ، إنما انفلاتا للنص الشعري العربي من نمذجة أرسطية من جهة، كما أن مراعاة هذا النص سيؤدي من جهة أخرى ليس فقط لإضافة قوانين جديدة إلى قوانين سابقة ثابتة ، بل لمراجعة تلك القوانين السابقة[1] ،من هذا المنطلق فإن أي تعديل في المقدمات سيؤدي إلى تغيير في القوانين والنتائج حول الشعرية ، ولعله في كل ذلك على حد رؤية "رشيد يحياوي" لم يسلم من الانخداع بلفظ "تلخيص" رغم أن «ابن سينا لا يلخص بمعنى يقرب مراد أرسطو إلى الذهنية العربية بطريقة موجزة مكثفة ،بل يقرأ فيستوعب المقروء و يتمثله فيحتويه ،...فموقف ابن سينا من التلخيص موقف من يريد أن يستقصي موسوعة المعرفة مما تحتاجه الأمة الإسلامية في زمانه»[2] ،إلا أن هذا لا ينفي «أن هيمنة شعريات أرسطو على النقد والبلاغة العربيين كانت عائقا أمام إدراك دقائق الخطاب الأدبي ومكوناته»[3].

ينضاف إلى جهود "محمد بنيس" اشتغاله الحثيث على المسألة الأجناسية من خلال كتابه (مساءلة الحداثة) الذي قدَّم محاولة تصنيف أنواعية الشعر العربي في مجموعات ثلاث هي[4] :(تصنيف الشعر حسب المذاهب الأوروبية من رومانسية و كلاسيكية ورمزية وسريالية .... ، تصيف حسب الثلاثية الأرسطية ، تصنيفية حسب إرث الشعرية العربية القديمة ويختزلها بنيس في الوصف وحده دون غيره من إرث تلك الشعرية).

كما أشار في دراسته إلى ما طرحه الدرس النقدي العربي في حقل الشعريات مع كل من (جمال الدين بن الشيخ، كمال أبو ديب وجابر عصفور) ، بالإضافة إلى الحديث حول شعرية "هنري ميشونيك" هذا الأخير الذي أعاد قراءة الخطاب النظري والتحليلي الخاص

---

[1] – رشيد يحياوي : الشعري والنثري ، ص 150.

[2] – عباس أرحيلة : الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، ط1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط ، المغرب ،1999، 473.

[3] – أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص275.

[4] – رشيد يحياوي :الشعري والنثري ،ص 15.

بالشعر ونقد السيميائيات*؛بل إن جهود "ميشونيك" كانت ركيزة معتبرة في دراسة "بنيس" ، ورغم الجهد النقدي المحمود لـ"محمد بنيس" إلا أن «عدم صلابة مقدماته التي تنطلق من عينات مختارة من نصوص شعرية مهما كان انتماؤها للمركز أو الهامش تجعل هذا الوعي موضع مساءلة »[1]، بهذا فقد كانت شعريات الشعر لدى "بنيس" التي نافح عنها طويلا، سعي حثيث نحو شعريات عربية مفتوحة[2] «منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص تنتهي لتبدأ، ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه ، تختبر المنسي والمكبوت و اللامفكر فيه تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور في التعريف والتصور والمفهوم»[3].

وقد عقد كل نواياه حول شعرية عربية بصورة أكثر جلاءً في بيانات الكتابة[4] ،بغية تقديم صورة جديدة للكتابة،إنه بيان لإحداث « قطيعة مع أفق مستهلك أو سائد للكتابة ، يدق الإسفين وبقوة، في عناصر هذا الأفق المستهلك السائد ، ويشرع الباب وبقوة على عناصر الأفق الجديد المقترح ، هاتفا في كل سطر فيه : أن ودعوا أطلال ذلك الأفق المغلق ، وتعالوا للدخول في أمجاد هذا الأفق المفتوح»[5]، وإن وصفنا شعرية "محمد بنيس" بأنها شعريات الغموض أو بأنها شعريات لا تهادن في الرفض والتمرد، فإنها تلتقي في الوصف ذاته مع شعرية أدونيس ـ نقصد هذا الجانب من الغموض والتمرد ـ إلا أن "أدونيس" يختلف عن "بنيس" في خفوت حدة النفي وإلغاء التراث ،ذلك أن نبرة "بنيس" حول التراث والشعر المغربي تحديدا ، جاءت مشحونة برغبة الهدم من أجل إحلال نموذج آخر ففي رؤيته «لم

---

[1] – أحمد يوسف :القراءة النسقية ، ص 324

[2] – ينظر محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ،ج1، ص 45–55، 60–62.

[3] – المرجع نفسه: ص 57.

[4] – محمد بنيس : بيانات ، تقديم محمد لطفي اليوسفي (ضم الكتاب بيان كل من: أدونيس "بيان الحداثة"، محمد بنيس بيان الكتابة"، قاسم حداد و أمين صالح موت الكورس) طبعة جيب ، سراس للنشر ، تونس ، 1995.وكان قد صدر بيان الكتابة لمحمد بنيس سنة 1981 ضمن مجلة الثقافة الجديدة عدد19، ثم أعاد إصداره في كتابه حداثة السؤال سنة1988.

[5] – نجيب العوفي : إثبات الكتابة ونفي التاريخ ، مجلة الثقافة الجديدة ، تصدر في المغرب ،السنة الخامسة ،عدد 19 ،مطبعة الأندلس ، المغرب ، 1981، ص60.

يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى ، طوال تاريخه أن يمتلك فاعلية الإبداع ؛ أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبد ، إلا في حدود مساحة مغلقة إلى الآن»[1]، ولسنا ننكر أن اللافت في لغة "بنيس" حسب قول "عبد الله العشي" توظيف لغة واصفة تتسم بعنفها كتوظيف معجم (المغلق ، المستبد) وقد أبدى " العشي" رفضه لهذا المعجم و صنف بيان الكتابة في خانة ما بعد الحداثة ؛حيث أسسه على الهدم والتفكيك والصدام والقسوة والعدمية واللامبالاة وإلغاء كل أخلاقيات الكتاب المحكومة بالمنطق والحكمة [2] ، وبإمكاننا أن نطلق على شعريات "بنيس" أنها شعريات التجاوز والرفض ،كما أنها لم تخرج في اشتغالها عن شعريات الشعر.

1-4-2-2-3 شعرية القصيدة العصرية(الشعرية البصرية) /شربل داغر :

تبنى "شربل داغر" مصطلح (الشعرية) مدخلا لدراسة القصائد العربية الحديثة واتخذه عنوانا لكتاب (الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي)، وتعدُّ هذه الدراسة «أول محاولة حققت درجة من النضج في المساءلة الأنواعية لشعرنا الحديث »[3] اعتمد في مادته على نصوص شعرية متنوعة ، نشرت في مجلات عربية في سنوات محددة على النحو التالي الأدب (1953-1954)، شعر (1957-1958)، مواقف (1989-1970)،ويعلق على هذا الاختيار «يكاد يكون بديهيا إذا ما عرفنا دور كل واحدة منها في تمثيل "النتاجية" الشعرية العربية الحديثة»[4].

حدَّد "شربل داغر" منهجه بوصفه قراءة برهانية غير أنه لم يقدِّم مرجعية نظرية للمسألة الأجناسية هذا من جهة ،من ناحية أخرى حصر اشتغاله ضمن شعريات الشعر، و

[1] – محمد بنيس :بيان الكتابة ، ضمن بيانات ، ص 79

[2] – عبد الله العشي : القراءة الحداثية للتراث موقع التراث في بيانات الحداثيين العرب ، ص759.

[3] ـ رشيد يحياوي : الشعري والسردي ، ص47

[4] ـ شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت، 1988، ص6.

اتكأ في سعيه لنمذجة النصوص الشعرية على عنصرين (قصيدة المُتكلم) و (قصيدة المخاطب) معتبرا أن هذه النصوص هي الممثلة للحداثة ،وذلك ما حلله "رشيد يحياوي" في تساؤله هل حضور (ضمير المتكلم) أو (ضمير المُخاطِب) مؤشر فعلي على حداثة النص؟ أليس بإمكان شربل داغر ـ لو أراد ـ أن يعثر على قصائد توظف ضمائر أخرى أو تجمع بين الضمائر؟ بل إن السؤال الأهم الذي نطرحه هو: ألا يمكن العثور في الشعر العربي القديم على أمثلة لقصيدة المتكلم أو قصيدة المخاطب؟ .بالإضافة إلى ذلك لقد راهن "شربل داغر" على القصيدة ـ القصة وقال بحداثها ،وحسب قوله تَمكن من« التعرف على نوع شعري جديدٍ، ذي طابعٍ قصصي »[1]، ولا نعتقد أن الشعر العربي القديم قد خلا من القصة الشعرية وإن كان بالتأكيد هناك «اختلاف بين السرد القديم والسرد الحديث في آلياته ووظائفه وغاياته ومرجعيات، لكن هذا الاختلاف في حد ذاته لا ينفي وجود " قصيدة ـ القصة " قديمة ، ولا يزكي أيضا أن هذا النوع الشعري من المستحدثات»[2].

تقف شعريات "شربل داغر" على خصيصتين هما «الالتزام بالمرجعية اللسانية و السيميائية، والتركيز على جماليات الخطاب البصري»[3]، فهذه الدراسة سعت إلى مقاربة الفضاء النصي للقصيدة العربية الحديثة من خلال تحليل الشكل الخطي للنص الشعري وهيئته الطباعية، إلا أنها تكشف «عن التوزيع البصري لهذه الأجزاء دون أن يوضح البعد الدلالي لهذا التوزيع، ملتزما بما دعاه مقاربة وصفية»[4].وقد أشاد "عز الدين المناصرة" بالأمانة العلمية لـ" شربل داغر" معتبرا إياه الوحيد الذي أحال على مصدر أفكاره في حديثه عن الشكل الخطي بقوله : «يجب أن أشير إلى أن شربل داغر قد ذكر بأمانة علمية مصدر أفكاره عن الشكل الخطي على عكس أساتذة الجامعات العرب الذي يترجمون مثل

[1]– شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ،ص116.

[2]– رشيد يحياوي : الشعري والسردي ، ص 47.

[3]– أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص313.

[4]– سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص286.

هذه الأفكار عن الفرنسية ، ثم يزعمون أنها من تأليفهم ، فمصدر هذه الأفكار عن البنية المكانية هنا ، هو "غريماس" ، الذي لاحظ وجود علامات غير لغوية في القصيدة »[1]، كما أبان" داغر" أنَّ «غريماس لم يطالب فقط بوجود مثل هذا النوع من الدراسات ، بل اقترح علينا أيضا عددا من (المؤشرات) المساعدة لدراسته،ولكن دون أن يوفر لنا منهجا متكاملا ومتبلورا في التعامل مع هذه العلامات غير اللغوية في القصيدة»[2] .

قدَّم "داغر" كتابه (الشعر العربي الحديث . القصيدة العصرية) في سياق بحثه عن قصيدة عربية عصرية ؛ حيث مارس عبره الحفر في مراحل التجديد الشعري؛إذ تبدلت القصيدة في مستوياتها البنائية المختلفة و «عرفت القصيدة العصرية تغيرات واختلالات على مستوى الأبنية جعلتها أكثر قبولا لما سيصيبها لاحقا : هذا يصح في اهتزاز البناء العروضي بمتعلقاته كلها (من وزن وقافية وتفعيلات وغيرها) ،وفي احتياج القصيدة لسبل انبناء نحوي مستقى في بعضه من سبل النثر المستجدة »[3]،لنا أن نقول إن ما درسه "شربل داغر" هو تتبع مدار جديد في الشعرية العربية بهندسة تأنس إلى الخروج على (عمود الشعر القديم) والدخول إلى عصرية الشعر أو الشعر العصري ،القصيدة العصرية التي «انقطعت عن " أنواع "الشعر المعهودة ،بل اقترحت " أنواعا" جديدة اجتمعت عموما تحت مسميات:" المخترعات" وأحوال ومشاهد الحياة الجديدة، إلا أنها تعدتها لتشمل علاقة باتت مختلفة بين الشاعر وموضوع القصيدة»[4]،بهذا فالشعر العصري أحدث انزياحا في مدار الشعر ووجهته.

---

[1] – عز الدين المناصرة : جمرة النص الشعري(مقاربات في الشعر والشعراء ، والحداثة و الفاعلية)،ط1، دار مجدلاوي ، الأردن ،2006، ص299.

[2] – شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص14.

[3]– شربل داغر : الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية ، ط1، منتدى المعارف، بيروت، 2012، ص 572.

[4] – المرجع نفسه: ص 573.

1-4-2-2-4 شعريات الفجوة: مسافة التوتر /"كمال أبو ديب" :

شعريةُ الفجوة ـ مسافةُ التوتر*اشتغال نقدي تجلى في كتاب "كمال أبوديب" في الشعرية ـ 1987" وإن كنا لم نتلمس تحديدا وحيدا ثابتا للشعرية ،فليست «الشعرية في تصوره مفهوما له بُعد مصطلحي مضبوط يلتزم به ويسعى إلى الاستدلال عليه قصد تأكيده والإقناع به »[1]

يتجلى تحديد الشعرية من خلال مفهوم العلائقية والكلية والتحول ؛ إذ نظرت إلى الشعر ليس كقضية « شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر للدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللعبة فيها إلى زخرف، الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته، الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في الرؤيا، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات التي تنسج في لحمته وسداه، والتي تمنع الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة... الشعرية هي قدرة عميقة قادرة على استبطان الإنسان والعالم»[2] تحصر الشعرية في إطار الفجوة : مسافة التوتر؛ فهي « التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة أو مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها ، بيد أنه خصيصة مميزة ، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية »[3]، مما يفضي إلى أن طموح "كمال أبو ديب" كان« تقديم اكتناه بنيوي للشعرية، عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي و السيميائي وبشكل خاص مفهومي

الفجوة ـ مسافة التوتر : مزيج من أفكار واتجاهات نقدية أبرزها نظرية القراءة والتلقي والتي تعرفها بمصطلح (المسافة الجمالية).

[1] – أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص461

[2] – كمال أبو ديب: في الشعرية، ص143.

[3] – المرجع نفسه: ،ص20

العلائقية والكلية .... ومفهوم التحول »[1]، و لم يكن "لأبي ديب" فضل الأسبقية في استعمال هذا المنظور ، كما يلح علينا سؤال بضرورة الطرح ،كان قد أشار إليه "أحمد الجوة" هو «كيف تأتى له التأليف بين تحديدين للشعرية أحدهما بنيوي سيميائي يعتمد فيه على المكونات اللغوية ، وإن كانت جزئية ،والثاني منهما أشد تعلقا بالمضامين و"الرؤى الكلية"؟»[2].

الحقيقة إنَّ فكرة "كمال أبو ديب" تقوم على الابتعاد عن ميتافيزيقا التصور بغية تحديد الشعريات ؛ حيث إن دراسته سعت إلى رصد الشعريات من خلال تجسدها في النص عبر مرحلة أولى تكتنه فيه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبة والصوتية والإيقاعية، وعلى محوري النص المنسقي (Paradigmatic) و التراصفي (Syntagmatic) ،عبر حركة خطية وأخرى شاقولية ، لينتقل بعدها إلى البعد الخفي للنص الذي يقع بين النص وبين كينونات خارجة عن النص، هو اشتغال يندرج في إطار ما اصطلحت عليه جوليا كريستفا عبر النصية*أو التداخل النصي (intertextuality)[3] وبالنسبة إليه فإن الجمع بين دراستين يقوم على « علاقة جدلية، لا علاقة نفي ونقض، أو إقصاء أو حصر؛ أي دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية والعكس صحيح»[4] ، و"كمال أبو ديب" بذلك لا يبتعد عن طروحات "لوسيان غولدمان".

ممّا جعل دراسته تلتزم بصرامة المناهج النقدية ،أو بعبارة أدق بالتركيب المنهجي الذي ارتضاه، وقد أشاد بذلك "أحمد يوسف" فهذه « الثروة في المرجعية المعرفية لكمال أبو ديب

---

[1] – كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 15

[2] –أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص 462.

*يقابل كمال أبوديب (intertextualité) بعبر النصية ، والمصطلح يستخدم حاليا في الدرس النقدي العربي مقابلا لـTans textualitéالمتعاليات النصية .

[3] - ينظر كمال أبوديب : في الشعرية ، ص19.

[4] – المرجع نفسه: ص 20.

منحت خطابه النقدي ثقلا أثرى لغته وتحليله ، و أتحاث له الإحاطة بقضايا الشعريات، من كل اتجاهاتها»[1]،أشار "أبوديب" إلى دراسة "جون كوهن" إلا أنه نفى اطلاعه على الكتاب و هو ما جاء في قوله :«هو عمل لم تتح لي قراءته حتى الآن»[2]، غير أن "حسن ناظم" رصد خلاف ذلك «التحديد البدئي الذي يطرحه أبوديب لمفهوم الشعرية ،وكذلك لمفهوم الفجوة : مسافة التوتر ،يحيل من طرف معين على مفهوم الانزياح عند "جون كوهن"، وذلك عبر تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية»[3] والحقيقة أن "كمال أبوديب" يتفق بشكل كبير مع انتقادات "تدوروف" لـ"جون كوهن" فمن «خلال مفهوم الفجوة مسافة التوتر يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر عن النثر ، فليس النثر معيارا للشعر ، إنهما أصلان متوازيان"سويّان معياران"، إن ما يُلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيمية بين الشعر والنثر ، وإنما يلغى مفهوم " الأصل ـ الانحراف " النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل»[4] ، وقد سبق وقلنا إن أساس تمييز الشعر عن النثر عند "كوهن" هو مفهوم الانحراف (الانزياح) والوظيفة الشعرية هي الخرق المنتظم للمعايير، وبالنسبة لـ"كوهن" « ليس الكلام العادي هو المثالي، إن العكس تماما هو الصحيح ؛ إذ على أنقاضه يقوم ما كان يسميه مالارميه الكلام السامي»[5] ،إشارة أخرى ألفيناها (على حاشية المتن) عند "محمد ناصر العجيمي" «أما ملاحظة أبو ديب المتصلة بكتاب كوهن (بنية الخطاب الشعري)الذي اطلع عليه بعد إحدى وعشرين سنة من صدوه ، ووجده موافقا لتوجهه في التحليل فنقدّر أنها لا تليق بالبحث في هذا المستوى»[6]، بهذا فقد عمل "محمد ناصر

---

[1] .– أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص301.

[2] – كمال أبوديب : في الشعرية ، ص 17.

[3] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص124.

[4] – المرجع نفسه : ص 124.

[5]– جون كوهن : الكلام السامي ، ص68.

[6] – محمد ناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، ص371.

العجيمي" جاهدا كي يثبت الانتحال عند "أبي ديب"،في صنيع قد يختلف مع غيره من النقاد.

يؤكد "أحمد الجوة" على الأمر ذاته ـ تقريبا ـ الذي أشار إليه "حسن ناظم"؛ والذي «يتمثل في الخروج على منطق نظريّ أساسي ما انفك " كوهن" يقره ويقرر وجاهته المنهجية ،ونعني به مبدأ التعارض بين الشعر والنثر اتخاذ النثر معيارا على أساسه تقاس درجات الشعرية في الكلام السامي وبواسطته يتم التعرف على سلم الشعرية الذي ترقاه تجارب الشعر »[1]، ويضيف "الجوة" إن «إنكار أبي ديب إفادته من كتاب جون كوهن " بنية الكلام الشعري" أفكارا تخص الشعرية والعدول والمقابلة بين لغة النثر ولغة الشعر يبدو لنا موقفا لا ضير فيه ، لو أن "المنظر للشعرية" عندنا ذهب مذهبا آخر في التعامل مع الكتاب ومع أفكار صاحبه، وأما أن يكون الإنكار مصحوبا بما يفيد أخذ الأفكار وإجراء بعض التعديل عليها قصد الإقناع " بالمنهج المقترح" و بالتصور الجديد فموقف يبعث حقا على الحيرة »[2]، كلام الناقد التونسي "أحمد الجوة" جاء بعد استقصائه ودراسته لكتاب "جون كوهن" والوقوع على مواطن التشابه مع كتاب(في الشعرية) لـ "كمال أبي ديب"، وقد توصل إلى أن الناقد العربي "كمال أبو ديب"(جمّاع شعريات) و(جلاّب نظريات) ، بل يعتقد بخلاف ما أشاد به الناقد الجزائري "أحمد يوسف"؛ إذ بالنسبة له أن دمج النظريات والاعتماد على أشتات(Mélanges) النظريات كفيل بأن يعيق القارئ على تبيّن حقيقة الشعرية ،وعدم القدرة على التمثل الدقيق للأسباب الدافعة إلى هذا الدمج بين النظريات،ويشير إلى أنه توصل إلى هذه الحقيقة بعد تعقب الدوائر المفهومية للشعريّة وللفجوة : مسافة التوتر ،كما يوضح

---

[1] – أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ،ص 475.

[2] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

من القضايا اللافتة عند كل من (أحمد الجوة ومحمد ناصر العجيمي): الاختلاف في ترجمة كتاب جون كوهن Structure du langage poétique؛ حيث يقابل الجوة العنوان بـ بينة الكلام الشعري " أما العجيمي فيضع له مقابلا بـ " بينة الخطاب الشعري".

"الجوة" بأننا إذا قارنا بين كتاب "جون كوهن" وكتاب "كمال أبو ديب" بدا لنا الاختلاف جليا؛ لأن عددا من المفاهيم والأفكار الغربية التي استقرت بين فقرات "كمال أبوديب" لم تثبت على أصلها ، ولم يعبر عن حقيقتها تعبيرا يفيها حقها من التحديد والضبط [1].

نشير إلى أن إشكالية النقد العربي المعاصر التي رصدها كل من "حسن ناظم"، و"محمد ناصر العجيمي"، و"أحمد الجوة " المتمحورة ضمنيا حول مسألة التأثر بالدراسات النقدية الغربية لدى النقاد العرب ؛هي إشكالية عميقة جدا اختصرها "محمد لطفي اليوسفي" في قوله: «فبدل المغامرة في النصوص ومجاهلها كثيرا ما يقع الاكتفاء باستدعاء تصورات بلاغيّة منتزعة من نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية لتطبيقها على النصوص ،فتصبح المساءلة وقتها إلحاقا للذات بقديمها وتصبح القراءة إيهاماً بوجود نوع من التماهي بين الماضي والراهن ، أو يقع الاكتفاء بتطبيق بعض المناهج المستحدثة في الثقافات الغربية على تلك المتون وكثيرا ما يتم التطبيق بالاستناد إلى أخلاط وأشتات من تصورات ألسنية وأسلوبية أو سيميائية منتزعة من منابتها قهرا ، والحال أن تلبيس المتون العربية القديمة منجزات الأبحاث الغربية الحديثة أو مقررات النظرية البلاغية القديمة، إنما يمثل نوعا من التحايل على أسئلة الراهن الثقافي »[2] ، وبنبرة أشد حدة يعلو صوت "عز الدين المناصرة" بقوله: «ما إن تتم ترجمة لكتاب من هذه الكتب بمبادرة فردية غالباً،حتى تتكشف الفضيحة، إن ترجمة كتاب واحد من كتب النقد الأوروبية الهامَّة، يعني نهاية عشرة من النقاد العرب »[3]، وهي إشارة ما انفك "المناصرة" يرددها في كثير من مؤلفاته.

---

[1] – ينظر أحمد الجوة : بحوث في الشعريات، ص 477–478.

[2] . محمد لطفي اليوسفي : فتنة المتخيل ،خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق ، ج2،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، 2002، ص6.

[3] . عز الدين المناصرة : جمرة النص ، (مقاربات في الشعر والشعراء)، ص32.

1-4-2- 2-5 شعريات الخلق- جمال الدين بن الشيخ:

تنفتح شعريات "جمال الدين بن شيخ" على البحث في الشعريات العربية القديمة ، خطاب «ينحصر في طرائق الإبداع الشعري والبنيات اللغوية »[1]، هو اشتغال سعى "بن الشيخ" من ورائه إلى أن «يؤسس خاصية هذا الشعر ونظامه عبر رؤية منهجية نافذة لا تهادن في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة»[2] ،افتتح كتابه (الشعرية العربية) بحديث عن الخطاب النقدي العربي القديم بدءاً من (ابن سلاّم الجمحي ، ابن قتيبة ، ابن طباطبا العلوي، قدامة بن جعفر ، علي الجرجاني ،الآمدي ،) وبالحديث عن المنجز الشعري يتعرض "بن الشيخ" إلى مصطلحين هما (الإبداع والصناعة)، فالإبداع يفهم بأنه «طريقة داخلية لا تستطيع تخطي مادة ما ،إلا أنه يستطيع أن يتماثل معها ، ليس المبدع من يبتكر شكلا ، ولكنه ذلك الذي يعرف كيف يحييه وكيف يستخلص منه دلالة »[3] ، بالإضافة إلى أن لفظ الإبداع « لا يوحي، في مجال التصور العربي الإسلامي، بطاقة إبداع تشبه إشارة إلهية ،...فإذا كان الشاعر العربي يريد في الأصل ، كما في كل مجتمع بدائي ، أن يكون متحركًا بإلهام سحري، أو إذا كان يزعم أنه يقيم علاقة مع قوى خفية ،كالشياطين،فإن مجيء الإسلام ، قد انتزع منه بسرعة هذه السلطة ، فيما أقامته المدينة بشكل نهائي في الحدود الإنسانية»[4]، لذلك يمتلك لفظ (الإبداع) قوته التخييلية.

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية تتقدمه مقالة حول خطاب النقد ،ترجمة مبارك حنون محمد الوالي ، محمد أوراغ، ط2، توبقال للنشر،المغرب ، 2008، ص43.

[2] –عبد اللطيف الوراري :جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إلى إرثه التنويري متاح على الشبكة العنكبوتية www.maghress.com/almassae، بتاريخ 2008/09/15.

[3] – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص49.

[4] – المرجع نفسه: ص 50.

كأن الشاعر بهذا «يطالب لنفسه بقوة تتغذى منها،إنه في الحقيقة ذلك الذي يعبر عن حساسية ويستجيب لقواعد فن يتعلق الأمر حقًا بصناعة»[1] ،و "بن الشيخ" يتفق مع "جون كوهن" عندما قال «تحتفظ العبارة بحق تحقيق الإمكانيات الشعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها الشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه ، عنه خالق كلمات ، وليس خالق أفكار ، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي» [2].كما يرى "بن الشيخ" أن (أبا تمام) واحد ممن أتقنوا طريقة إنتاج وصفها بأنها «تستدعي استعمال ثراء لغوي بارع ، وتعبئ صنافة من الوسائل الأسلوبية»[3] .

بهذا نكون قد استعرضنا أهم المصطلحات والقضايا التي تشكل خلفية معرفية ومرجعية لموضوع البحث. وبغية تبلور المفاهيم بصورة أوسع سنعمل في الفصلين القادمين على الإلمام بالأجناس الخطابية للنصوص الموازية ، وكذلك تبين هوية العلامات المشكلة لعتبات النص وتتبع تلقي هذه العلامات في النقد العربي المعاصر ، بالإضافة إلى الحديث عن العتبات في التراث العربي القديم .

[1] – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ص 50–51.

[2] – المرجع نفسه: ص 177.

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: العتبات النصية وأجناسها الخطابية

1-العتبات النصيّة الفاعلة في تشكيل النص المحيط

1-1عتبة المقدمات

1-2 عتبة الإهداءات (Les dédicaces)

1-3 عتبة التصديرات النصيّة (Epigraphes)

1-4 العنونة و إشكالاتها

1-5 التشكيل البصري (الفضاء النصي والصوري)

2- النص الفوقي و أجناسه الخطابية

2-1 الحوارات

2-2 المراسلات

من بين مجموع المتعاليات النصيّة، يهمُّنا تخصيص الحديث عن النص الموازي وهوِّية العلامات العتباتية المُسيِّجة للنصوص الشعرية ،هذه الباحة النصيّة أو المساحة التي تكفل للقارئ حرية الدخول والخروج،يحق لها أن توصف ببطاقة التعريف أو تأشيرة المرور فالنصوص الموازية «جملة علامات مختلطة تحيط بالنص وتكفل تقديمه وتأطيره »[1]، كما تثير أسئلة بخصوص وظائفها ومكوناتها وآليات مقاربتها. كما أنَّ اشتغالها ينبني على محورين هما النصوص المحيطة (épitexte) والنصوص الفوقية (prétexte).

1 ـ العتبات النصية الفاعلة في تشكيل النص المحيط:

تشكل دائرة النص المحيط (épitexte)، مجموعة من العتبات الفاعلة ، نقصد بالعتبات الفاعلة –ها هنا– النصوص الموازية ذات الحضور السيميائي المكثف ، التي سنعمل على رصد هويتها العلاماتية ، وتحديد مفاهيمها ووظائفها ،وتحصر أجناسها الخطابية في (المقدمات، التصديرات الإهداءات ، العناوين (الرئيسة والداخلية)، الغلاف ووحداته الغرافيكية ، والفضاء النصي والصوري).

1-1 عتبة المقدمات:

نبدأ حديثنا عن الخطاب المقدماتي ،بالتحديد اللغوي للمصطلح، فالمُقدمة لغة : مادة قَدِمَ وقَدَمَ ، القَدَمُ السابقة في الشيء ، يقال فلان قَدَمُ صدق؛ أي أثره حسنة ، قال الأخفش : هو التقدم كأنه خيرا وكان له فيه تَقْدِيم ، وكذلك القُدْمَةُ بالضم والتسكين ، يقال مشى فلان القُدُميَّة؛ أي تَقَدّمَ ، ورَجُلٌ قَدِمٌ بكسر الدال ؛ أي مُتقَدِم[2] ، وفي التنزيل العزيز (أَكَانَ لِلنَّاسِ

[1]ـ Fernanad Hallyn et Georges Jacques :Aspects du paratexte (ouvrage collectif introduction aux études litteraires ,méthodes du texte), 6 tirage ,ed Duculot ,paris, 1995 ,p202.

[2]– إسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ،ط4،ج5، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار الملايين ،1990، باب (قدمَ)، ص2007.

عَجَبًا أَنۡ أَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ رَجُلٖ مِّنۡهُمۡ أَنۡ أَنذِرِ ٱلنَّاسَ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنَّ لَهُمۡ قَدَمَ صِدۡقٍ عِندَ رَبِّهِمۡۗ قَالَ ٱلۡكَٰفِرُونَ إِنَّ هَٰذَا لَسَٰحِرٞ مُّبِينٌ ﴿٢﴾ (يونس الآية02)؛ أي سابق خير، وفي القاموس المحيط قَيْدُومُ الشيء: مقَدَّمُهُ وصدْرُه ،وأورد سعد الدين التفتازاني أن مُقَدَمة الكتاب تطلق على «طائفة من كلامه قدمت إلى المقصود لارتباط له بها ، وانتفاع بها فيه» [1]، كما جاء قول بهاء الدين السُبكي «مُقَدِمَةُ الجيش : لأنها تُقدِّمُهُ ؛ أي تَجْسُرُهُ على التقدم»[2] ،وكأنها تتقدم الكتاب لتخبر القارئ عنه بجسارة وإقدام كنوع من الإغراء القرائي.

جاء في لسان العرب مادة **(قَدَمَ)**: في أسماء الله تعالى **المُقَدِّمُ** هو الذي يُقدِمُ الأشياء ويضَعُها في مَواضِعها ، فمن استحق التقْديمَ قدمَهُ ،والقَدِيمُ على الإطلاق الله عز وجل و **مُقَدَمَةُ** العسكر وقادِمَتهم وقُداماهم متقدموهم: التهذيب مُقَدِمة الجيش بكسر الدال أوله، الذين يتقدمون الجيش ، وقيل إنه يجوز مقَدَمَةُ بفتح الدال ، ومُقَدِمَةٌ بكسر الدال ، و بهذا فالمقدمة

جزء من الكتاب ، طائفة من كلامه ، من كلام مؤلفه .

لها ارتباط بموضوع الكتاب ، وبالغاية منه .

ووظيفتها أن تقدم ما ينتفع به في فهم الكتاب [3]

أما في معجم المصطلحات العربية فوضعت (المُقدمة) مقابلا للمصطلح الأجنبي (introduction) وحددت بأنّ المعنى « السائد للمقدمة ، الفصل الأول من الكتاب يتناول

[1] – سعد الدين التفتازاني: شروح التلخيص ، ج1،دار الكتب العلمية ، بيروت ، دت ، ص65-66.

[2]– المرجع نفسه: ص66.

[3]– عباس أرحيلة :مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع،ط1، المطبعة والوراقة الوطنية ،مراكش/المغرب،2003، ص59.

بشيء من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب، والتي بدونها لن يفهم تخطيط تأليفه، والمألوف أن تكون المُقَدِّمة في طول فصل تقريباً تمييزا لها عن التمهيد السابق عليها» [1]

كما أورد صاحبا المعجم عدة معانٍ للمقدمة اتكاءً على ما جاء عند كلٍ من ابن سينا والجرجاني ؛ فهي عند ابن سينا قول يوجب شيئا و يسلبُ شيئا عن شيء ، وعند الجرجاني تطلق المقدِّمة تارة على ما يتوقف عليه الأبحاث الآتية ، وتارة تُطلقُ على قضية جعلت جزء القياس، وتارة تطلق على ما يتوقف عليه صحة الدليل .وقد يقصد بالمقدمة (Prolegomena) مقال طويل يقدِّم به المُؤلِّف أهم المبادئ والمناهج التي سيقوم عليها مؤَلَفه فيما بعد[2].ونستعرض في ما يلي المصطلحات المتاخمة لمصطلح (المقدمة).

1-1- 1 المصطلحات المتاخمة لمفهوم (المقدمة) :

تتداخل المقدمة (la Préface) بحكم أنها آخر ما يكتب من منظور زمن الكتابة، وأول ما يقدم على مستوى الفضاء النصي أو في آخره إن وضعت ملحقا ، مع مجموعة من المصطلحات المتاخمة للمفهوم نفسه كـ(التمهيد والاستهلال، التوطئة، البدء و الفاتحة)، ونشير إلى ضرورة تفادي الخلط بين ما يعبر عنه بالاستهلال السردي أو الروائيl’incipit romanesque وبين المقدمة (Préface)، البداية السردية «تلعب دورا استراتيجيا حاسماً مادامت ملزمة بإضفاء المشروعية على النص وتوجهه، إعطاء علامات نوعية وأسلوبية بناء كون تخييلي تقديم معلومات عن الحكاية المحكية »[3].فـ(الاستهلال السردي) أو ما اصطلحَ عليه بعض النقاد بـ (الفاتحة النصية، أو البداية السردية

[1] – مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص380.

[2]– المرجع نفسه: ص 380.

[3] – أندريا دي لنكو: من أجل شعرية الاستهلال ، ترجمة عبد العالي بوطيب ، مجلة ضفاف ، عدد 03، مجلة ثقافية تصدر في المغرب ، أكتوبر 2002، ص35.

l'incipit romanesque)؛ هي عتبة نصية تقود القارئ عبر اللغة السردية إلى عوالم النص، بالإضافة إلى أنها « أعقد أجزاء العمل لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص»[1] .

يتمتع (الاستهلال) بقيمة الإيذان والتلميح «متى ما توجه النظر إلى النص الأدبي على أنه وحدة نسيجية مترابطة تتناسب فيها العلاقات العضوية لتكون كلا موحدا يشد بعضه بعضا ويؤول بعضه إلى بعض»[2]،كما يضع (الاستهلال) أو (البداية) القارئ في سياق النص ذلك أنها« مكون بنائي ، إنها الجزء المشكل للمفتتح أو المدخل ، ما لا يمكن عزلها ، عن السرد »[3] ،وقد تولدت أهمية (البدايات السردية) أو (الاستهلال السردي) من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة ، وبين المتلقي من جهة ثانية »[4]، بذلك تتشكل بوصفها «فاصلة واصلة قد تحمل علامات أجناسية وأسلوبية ومعجمية تشد النص إلى مجال تناصي لا محدود ليس تاريخ الجنس الأدبي إلا دائرة من دوائره ، لكنها أيضا موضع العبور من فضاء خطابي واسع إلى فضاء خطابي محدد ، فالنص يحتاج منذ الفاتحة إلى الإقناع بقيمته باعتباره كلاما جديدا وإن كانت الوشائج بالسابق من الكلام وثيقة ، وفي ضوء الفصل والوصل تتباين الفواتح بتباين الأجناس في الشفوي والمكتوب »[5]، وإنْ كان مصطلح (الفاتحة) يكاد يختص بالنصوص القرآنية بصفة عامة«الفاتحة ذلك الكلام الذي تستهل به دراسة القرآن»[6] ،في حين تأتي مصطلحات "المطلع" و"الاستهلال" و" الإبتداءات" أشدُّ

[1] - أندريا دي لنكو: من أجل شعرية الاستهلال ، ص 91.

[2]- ناهضة عبد الستار : بنية السرد في القصص الصوفي ، المكونات ، والوظائف ، والتقنيات ، دراسة ،اتحاد الكتاب العرب ، ط1، دمشق ، 2003، ص86.

[3]- صدوق نور الدين : البداية في النص الروائي ، دار الحوار ، ط1، سوريا ،،1994 ص17.

[4]- شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ط1، دار الثقافة ، المغرب ، 2005، ص91.

[5]- محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، ط1، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، ، تونس ، 2010، ص 302.

[6]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ، ص246.

ارتباطا بالنصوص الشعرية التقليدية التي درج فيها الشعراء على استهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال والديار، أما مصطلحات "التمهيدIntroduction" ،و"التوطئة avant-propos"، و"التصديرépigraphe" فغالبا ما ترد متلازمة ولا تكاد تخرج في معناها عن كونها مقدمات، وإن كان التصدير عادة لا يتجاوز قولا مأثورا شعرا كان أو حكمة؛ أي مقطعا مقتبسا يُزَيّن فضاء يلي العنوان أو صفحة تسبق النصوص غير أن اللافت في الدراسات العربية استعمال المصطلحات دون توخي الفصل بين مجالاتها أو تخصيصها للدلالة الثابتة على حقل معرفي مواز واحد، وهو ما أفضى بنا في اشتغالنا على النصوص الموازية أن نقابل المصطلح الفرنسي (La Préface) بالمقدمة ومصطلح (l'incipit) البداية السردية ، ونقصر مصطلح (الفاتحة، والفواتح) للدلالة على أوائل السور القرآنية ،أما مصطلح (المطالع و الإبتداءات) فيخص القصائد وإن كان المتأخرون من النقاد القدامى قد فرعوا من هذه التسمية (براعة الاستهلال) .

أما مصطلح (البيان) فهو المقابل للمصطلح الأجنبي (Le manifeste)، والبيانات حسب كلود أباستادو (Claude Abastado) «موضوع سيميائي ،مناسب للتحليل بإمتياز »[1]، كما أن المصطلح بالمعنى الدقيق للكلمة ينطبق على «نصوص غالباً ما تكون مختصرة وقصيرة ، منشورة بكتيب أو بجريدة أو مجلة ، باسم حركة سياسية ،فلسفية،أدبية ، فنية ،بيان حزب شيوعي، بيان رمزيين ، بيان المستقلين»[2]، يبدو أنّ عرُف بشكل كبير في إطار القضايا السياسية .

[1]-Claude Abastado : introduction à l'analyse des manifestes ,Littérature,1980 ,N'39,paris ,p3,« Le manifestes sont il bon sémiotique»

[2]_ Ibid : Idem.« Le terme s'applique, stricto sensu, à des textes, souvent brefs, publiés soit en brochure, soit dans un journal ou une revue, au nom d'un mouvement politique, philosophique, littéraire, artistique : le Manifeste du Parti communiste ,le Manifeste symboliste, le Manifeste futuriste, etc.».

يتحدّد مفهوم مصطلح (البيان) بوضعه إزاء ثلاثة مصطلحات أخرى هي النداء(Appel) والإعلان(La déclaration) والعريضة (La pétition) «فالنداء يدعو إلى الفعل دون اقتراح برنامج (نداء 18يونيو1940)،أما الإعلان فيؤكد المواقف، دون أن يطالب المُخَاطَبين بالانضمام إليها (إعلان الحق في العصيان أثناء الحرب في الجزائر،الذي نشر في 1960)،أما العريضة فهي مطلب تم توقيعه من طرف جميع من يعنيهم الأمر، في حين أن المقدمة تصاحب النص الذي تقدم له ، تشرحه وتبرره»[1]، يشترك الخطاب المقدماتي مع البيان في رغبة إظهار وتنظيم نظرية مؤسسة وشرعية ، وإخراجها من الفوضوية بغية نمذجة الحقل الأجناسي[2]، بصورة أخرى ينافح كلاهما عن الانتماء الأجناسي لنص ما .

نشير إلى أن "جيرار جينت" وإنْ كان قد وضع تلك المصطلحات في إطار مرادفات موازية ، فإنه لم يغفل في الوقت ذاته الفروقات الدقيقة التي تميز بعضها عن بعض ،خاصة في حالة الحضور النصي المشترك،مثلما هو الأمر في بعض الأعمال ذات طبيعة ديداكتيكية (نمط تعليمي، type didactique) ؛ حيث تنهض المقدمة بوظيفة بروتوكولية أكثر ظرفية ،فيما التمهيد يبدي إنشادا بجوهر النص[3] ، بهذا تبدو الفوارق طفيفة بين المصطلحين،إلا أنّ الوظيفة التي يؤديها كل مصطلح هي الكفيلة بتحديد طبيعة الاشتغال والتوظيف .

---

[1] -Claude Abastado : introduction à l'analyse des manifestes , p3.
(l'appel invite à l'action sans proposer de programme «Appel du 18juin 1940»; la déclaration affirme des positions sans demander aux destinataires d'y adhérer «Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, publiée en 1960» la pétition est une revendication ponctuelle signée de tous ceux qui la font_)

[2] -Jean-Marie Gleize : Manifestes, Préfaces Sur quelques aspects du prescriptif, In: Littérature, N°39, 1980. Les manifestes. P13

[3] -Gérard genette : seuils,150.

أكد "جاك دريدا" (Jacques Derrida) على التصور نفسه، فالتمهيد بإمكانه أن يمتلك رابطا أكثر نسقية وأقل تاريخية وأقل ظرفية،كذلك بالنسبة لمنطق الكتاب فيما تكون المقدمة خطابا أكثر تاريخية وتجريبية ، وهذا ما يبرر تعددها من طبعة إلى أخرى [1].

لم ينظر "هنري ميتران" إلى المقدمة بصفتها وثيقة عن الجنس الروائي فحسب ؛بل هي في وجهة نظره نوع من أنواع الخطاب، ويسمى الخطاب مقدماتيا ليس بناءً على مفرداته الجديدة أو الماوراء اللغة ، وإنما من أجل أنظمة لغوية خاصة به[2] ، كما أشار "ميتران" إلى أن المقدمة تغطي جميع جوانب الخطاب التعليمي(الديداكتيكي)[3]، وهذا الخطاب الديداكتيكي للمقدمة يحمل طابعا إكراهيا إلزاميا ؛ إذ لا يصرح بأنه هذا هو العمل فحسب (voici ce qui est) ، وإنما أيضا هذا ما يجب عليكم الاقتناع به (voici ce dont vous devez vous convaincre)، ذلك أن الفعل (وجب ، devoir) هو الفعل / المفتاح في الخطاب المقدماتي[4]، تعمل المقدمة على استقطاب القارئ ، وكسبه لصالح قراءة النص.فنكون أمام خطاب ينتجه (مُرْسِل/ متكلم) ويستقبله (مُرْسَل إليه/ قارئ) ضمن سياقٍ تواصلي .

1-1-2- السياق التواصلي في مقدمة :

1 ـ المُرسِل في المقدمة (destinateur): تتكئ المقدمة عموما على خطاب المتكلم المفرد؛ حيث يحرص في هذه الحال المُؤَلِف على تقديم نفسه، ويستعرض مؤَلَفه ،في محاولة إلى أن

---

[1]- Gérard genette : seuils,150.

«.....et pour la postface …ces termes surtout en situation de coprésence ,comme dans les œuvres de type didactique ,ou la préface assume une fonction à la fois plus protocolaire et plus circonstancielle ,précédant une introduction plus étroitement liée au propos du texte –ce qu'indique fort bien jacques Derrida a propos du paratexte hégélien …»

[2]_ Henri Mitterand : Le discours du roman , puf écriture, paris ,1980,p21.

[3]_Ibdm: p 26.

[4] _Ibdm :Idem.

يقدم صورة عن ذاته ، بما يزعمه حقيقة عنه،وفق مخطط و استراتيجية معينة[1] بناء على ذلك تتعد المقدمات بين[2] :

1)**المقدمة الذاتية (Auctoriale):** في هذه الحال يكون صاحب المقدمة هو المؤلف نفسه ، أو ما يدل عليه.

2)**المقدمة العاملة أو فاعلة (Actoraile):** تتكفل أحد الشخوص السردية التخيلية الفاعلة بتقديم العمل الروائي تحديدا . وتكون في هذه الحال حاملة للرؤية السردية للمؤلف.

3)**المقدمة الغيرية (Allographe):** يتكفل بإنجازها طرف آخر، يكون سوى المؤلف أوالشخصية المتخيلة، هو طرف عادة ما يكون له وضع اعتباري جيد في الوسط الثقافي والاجتماعي .

بهذا يتوزَّع الوضع التلفظي للخطاب المقدماتي بين «الأنا (الحضور الذاتي) ، الآخر (العامل المتخيل) ،الآخر (الغيري، سوى الأنا) »، والقائم على نظام ثلاثي لـ مقدمة (authentique,أصلية) (تخييلي، fictif)، (مزيف apocryphe)،[3] فعلى سبيل التمثيل للمقدمات الأصلية، يوضحها "جينت"وفق الجدول الآتي[4] :

[1]-Marie Gleize : Manifestes, Préfaces Sur quelques aspects du prescriptif , p14« La préface est, tendanciellement, un discours à la première personne du singulier : l'auteur s'y expose et s'y propose, et s'y impose, comme auteur, et comme tel type d'auteur; il constitue de lui-même une image au plus près de ce qu'il croit être sa vérité (schéma de l'intentionnalité)»

[2]- Gérard genette : seuils ,p169.

[3]-Ibid: Idem.

[4]- Ibid: Idem.

الدور / النظام	مقدمة ذاتية (auctorial)	مقدمة غيرية (allographe)	مقدمة فاعلة (actorial)
المقدمة الأصلية (authentique)	تقديم فكتور هيغو لـ(مسرحية كروال، Hugo pour Crowell)	تقديم جون بول سارتر لكتاب "نتالي ساروت" (بورتري مجهول portrait d'un inconnu،)	المقدمة – تعليق بول فاليري على ديوانه الشعري (سحر، Charmes)

2 ـ متلقي الخطاب المقدماتي :

في اعتقدنا إن كل مُؤَلِف يضعُ المتلقي في ذهنه أثناء الكتابة ،لمن يكتب ؟ وماذا يريد من قارئه ؟ والمُقدِمات بوصفها خطابات واصفة لا تبتعد عن هذه الفكرة ، فمتلقي المقدمة غالبا هو قارئ النص نفسه، وبغية كسب هذا المتلقي تنفتح المقدمة على أفعال (الإغراء) و(التواطؤ)، وذلك من أجل التحفيز السيكيولوجي للمتلقي، كما أنها تعمل على مصادرة الانتقاد الذي قد يوجهه المتلقي للمقدمة/النص.كأنَّما تسعى بذلك إلى إخضاع المتلقي لبنية خطابها وجعله يمْتثِلُ لتيماتها، في حين أن «(البيان) يتوجه إلى المبدع على وجه الخصوص، مستهدفا ليس فقط القبول، وحسن الاستقبال، بل إنتاج نص قادم، والبيان يفترض جمهورا محدودا مختارا من المبدعين والكتاب رغم توجهه الكوني»[1]. فهو بذلك يختار طائفة أو فئة بعينها يتوجه إليهم ، قد يُشكّلون ما يشبه المريدين الحاملين لفكرته والممتثلين لنسقه،أو السائرين في مسلكه، والذين يحملون على عاتقهم مهمة الترويج للأفكار البيان.

[1]- Marie Gleize : Manifestes, Préfaces Sur quelques aspects du prescriptif ,p15.

إنّ أول سؤال نطرحه أثناء مقاربة خطاب المقدمات، ما هي الوظائف التي تؤديها المقدمة؟، وسؤال بهذه البساطة قد يحتاج جهدا كبيرا لتقديم إجابة عنه، فلا ينبغي أن نعتقد أن المُقدِمات تقوم بتأدية الوظائف ذاتها وهذا لاختلاف أنماطها بالدرجة الأولى.

1-1-3 التصنيف الوظيفي للمقدمات:

بداية نشير إلى قضية متعلقة بمكان ظهور المقدمة وزمانها، فمن عادة المقدمة الأصلية (originale) أن تظهر بظهور الطبعة الأولى، وإذا كان زمان ظهورها في الطبعة الثانية يلي الطبعة الأصلية مباشرة؛ أو بفارق بسيط، عندئذ نكون أمام مقدمة لاحقة (Ultérieure) وهو النمط الثاني، أما النمط الثالث من المقدمات؛ فهي المقدمة المتأخرة (Tardive) وتكون مرتبطة بالطبعة الأصلية لعملٍ ظل مخطوطا لفترة طويلة ، أو عرف نشراً متقطعا ،أو لمجلد متأخر يرتبط بنشر الأعمال الكاملة ،وقد تظهر المقدمة المتأخرة بمتلفظ غيري ؛ أي بعد موت المؤلف ، وإعادة طبع أعماله من طرف دار نشر [1].

1-1-3-1 وظائف المقدمة الأصلية (Les fonctions de la préface (originale

تسعى (المقدمة الأصلية) للاشتغال على عدة وظائف تتحكم فيها صيغتا (لماذا؟) و(كيف؟). قبل ذلك نشير إلى أن (البيانات) هي بدورها تنفرد بوظائف برغماتية تتمثل في «المعرفة والسلطة ، والرغبة »[2] ،فالبيان يعرض جانبا نظريا أو تطبيقيا إنه قد «يعلن عن عقيدة فلسفية ، جمالية ، أو اتجاه سياسي ، كما يقدم دائما جانبا تعليميا (دياليكتيك)، إذا كان هناك عمل أدبي أو موسيقي،.. ، أو فيلم »[3].

[1]- Gérard genette : seuils, p162.
[2] -Claude Abastado : introduction à l'analyse des manifestes ,p5.
[3]-Ibid ; p15.

تعمل بعض وظائف المقدمة على التفرع إلى مجموعة من الوظائف الأخرى، نزعم أنها مرتبط بالإجابة على بعض التساؤلات ؛ حيث نجملها في النقاط الآتية[1]:

- ✓ السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه، ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه، فهي تبرح وتعترف بمحتوى المتن.
- ✓ تسعى المقدمة من خلال وظيفة الوشاية إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تهيئ أفق الاستقبال لدى القارئ.
- ✓ قد تتحول المقدمة إلى نوع من الميتالغة للنص المُقدَّم له، تختزله وتكتشفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن.
- ✓ في بعض الأحيان قد تسعى المُقدِمة إلى مصادرة الانتقادات، وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي عن النص، يمكن في هذه الحال أن تعود المقدمة إلى الكاتب، ونص الكاتب يلحق بصاحب المقدمة.
- ✓ قد يتحول التقديم إلى شرح مطول للعنوان.

كما أن وظائف المقدمات تتحدد باشتغالها على السؤالين المحوريين(لماذا . وكيف؟):

1)- أسئلة لماذا؟ (les thèmes du pourquoi):

يعمل سؤال (لماذا؟) على جذب القارئ؛ لأن هذا الأخير يبذل جهدا كبيرا للحصول على الكتاب، يحركه في ذلك دافع الفضول، الذي تنشطه كذلك القدرة الإقناعية ،و الإغرائية للكتاب نفسه[2]، وتظهر المقدمات مجموعة من العناصر من الضروري مراعاتها، تبيّن أهمية الموضوع، إحداث الفارق بين ما هو قديم وما هو جديد؛ أي ماذا سيطرح النص، وفي ظل ذلك على المقدمة أن تُبرّر تجميع النصوص في كتاب واحدٍ (قد تكون النصوص كتبت في

[1] - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء/ بيروت، 2000، ص52.

[2]- Gérard genette : Seuils , p119.

سنوات متباعدة زمنيا ،لهذا ينبغي تقديم توضيح للقارئ)، لماذا تأتي هذه النصوص في هذا التوقيت بالذات، ولم تأخرت كل هذا الزمن؟ ، هي أسئلة من الضروري أن« ينشد الكاتب فيها الصِّدق ، وإن كانت المقدمة لا تسلم من إحداث صدمة تلقٍ»[1] ، و نلخص أسئلة الخطاب المقدماتي وفق ما قدّمه "جيرار جينت " في الجدول الآتي[2] :

سؤال لماذا	عناصره التماتية
الأهمية (Importance)	تبين بأن الموضوع المقدَّم على قدر من الأهمية un sujet en représentant son importance
التقليد والجدة (Nouveauté , tradition)	يقدم الكاتب حججا مقنعة عن جدة موضوع ، وإن كانت الأعمال الكلاسيكية لا تؤكد على الجدة بقدر ما تميل للتأكيد على الطابع التقليدي للموضوع.
الوحدة (Unité)	متعلقة بموضوع التقييم الخاص لمقدمات المجموعات(القصائد،المقالات،والمجموعات القصصية) لإظهار سبب واضح لوحدتها.
الحقيقة (véridicité)	تراهن في هذه الحال المقدمة على وجود علاقة بين الواقع والأحداث.(تبتغي قول الحقيقة وتَكوين مصداقية لها)
الحماية النصية (paratonnerres)	في هذه الحالة يسند المؤلف كتابة المقدمة إلى شخص آخر،نختصرها نحن في مصطلح الحماية النصية التي تضمن تقديم الذات الكاتبة والعمل إلى

[1]– Gérard genette : Seuils , p120.

[2]- Ibid :p 182-183-184.

- نشير إلى أننا قابلنا مصطلح (paratonnerres) بمصطلح الحماية النصيّة ؛(لأن المقدمة بتموضعها في بداية العمل ستعمل على حماية النص ضد هجوم القراء، النقاد، تحاول أن تؤمن نفسها بكل الآليات،وتعمل لصالحها بشكلٍ واعٍ)، وذلك انطلاقا من المفهوم الذي أراده "جيرار جينت"، ولما يحمله المصطلح من معنى الواقية والحامية ،بدلا من (المصعقة في ترجمة عبد الحق بلعابد، ينظر عتبات من النص إلى المناص ، ص120.) .

	القراء وتعمل على حمايته من الانتقادات

2)- أسئلة كيف ؟ (les thèmes du comment):

يراهن سؤال كيف ؟ على إبراز طريقة جيدة نقرأ بها العمل الإبداعي أو الكتاب عموما، وبسؤال الكيفية نستطيع فهم الكتاب وعنوانه ، والكشف عن معناه وتحديد جنسه وجمهوره المختار، وحتى مواثيقه القرائية وسياقاته المحتملة، فسؤال الكيفية هو من بين الموجهات المنظمة للقراءة [1]، غير أنَّ أسئلة الـ(كيف) «يمكن أن تفقد فعاليتها الوظيفية ، في حالة توجهها السافر نحو إملاء تعاليم ورغبات محددة على القراء»[2]، بصورة أخرى استغراقها الكلي في التعليمات والوصايا التي على القارئ الالتزام بها لقراءة العمل، يختصر "جيرار جينت" الوظائف في[3] :

- **التكون أو التشكل(Genèse):**بإمكان المقدمة الرئيسة إثراء معلومات القارئ حول أصلية العمل (l'origine de l'oeuvre) وظروف كتابتها (les circonstances)، والإعلان عن خطوات تشكل النص وتكونه .
- **اختيار الجمهور (choix d'un public)**: في هذه الحال المؤلف يعرف القارئ المفضل لديّه ، ويعي وجود قراء لديهم كفاءات قرائية عالية .

[1] – عبد الحق بلعابد : عتبات النص (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص121.

[2] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص71.

[3]- Gérard Genette : Seuils ,p195-197.

في هذه الحال لنا أن نستفيد من نظرية التلقي وسوسيولوجيا القراءة في اشتغالهما على نوعية القراء و الجمهور (القارئ الحقيقي ،القارئ الضمني ، القارئ المخبر ، القارئ المقصود...)[1] ونعتقد أن العنوان الناجح بإمكانه أن يكون مصيدة للقارئ.

- **التعليق على العنوان (commentaire du titre)** : التعليق يقدم إلى القارئ شرحا وتبريرا للعنوان، ويكون ضروريا في حال العنوان الطويل أو القصير،أو الإيحائي التلميحي ،وحتى العنوان الغامض [2]،كما يقف التعليق على العنوان موضع دفاع ضد الانتقادات المتوقعة التي قد توجه للعنوان[3].

تشتغل أسئلة الـ (كيف ؟) على التشديد على الميثاق التخيلي (contrats de fiction)، ونظام القراءة (Ordre de lecture)، وتحديد السياق النصي للعمل (indications de contexte)،الإعلان عن مقصدِّية العمل (Déclarations d'intention)، تحديد الأجناسي (définitions générique)[4] .

عموما هذه أهم الأسئلة والوظائف التي تراهن عليها المقدمات، ولنا أن نتوقف عند طبيعة الاشتغال على الخطابات المقدماتية في النقد العربي المعاصر .

1-1-4- الخطاب المقدماتي في الدرس النقدي المعاصر :

أدركنا منذ بدء الحديث عن الخطاب المقدماتي ، أنّ هذا العنصر البنائي والعتبة القرائية لها أن «تفتح مغاليق الممارسة النصية»[5] وتحديد طبيعة النص ؛ حيث إنها ليست

---

[1] – ولفغانغ آيزر : فعل القراءة نظرية فعل التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي كدية ، ط1، منشورات مكتبة المناهل ، المغرب ،ص25.

[2]- Gérard Genette : Seuils ,p198.

[3]- Ibid. :p199.

[4]– ينظر جيرار جينت : عتبات (seuils) قدَّم شرحا مستفيضا لمجموع هذه الوظائف الكيفية ، ص200إلى..208.

[5]– خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص140.

ذلك «النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل هي العتبة Seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته»[1]. وهو ما شكل وعيا بأهمية المقدمات في الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، وهذا ما نسعى إلى مقاربته .

طرح "عبد الفتاح الحجمري" تساؤله لماذا نقوم بدراسة المقدمات المتصدرة للكتب النقدية ، والإبداعية ؟، وما هو التصور الذي يتحكم في بنائها بوصفها نصوصا موازية؟ ، ليقدم بعد ذلك بعض الأجوبة (الافتراضات)[2] الممكنة حول ماهية هذه المقاربات ،التي قد تعود إلى الاعتبار التصديري والافتتاحي الذي تمتلكه المقدمة، أو إلى اعتبار يمنحها سلطة توجيه القراءة «فالخطاب المقدماتي في الخطاب النقدي ،يتوخى الوقوف عند مميزات هذا الخطاب بما هو عتبة نصيّة و تحديد بعض ظواهره وقضاياه»[3]، و قد أفرد "الحجمري" حديثه حول تمظهرات المقدمة بوصفها نصا موازيا في كتابات "عبد الفتاح كليطو"، وأرجع الأمر إلى عناية "كليطو" الكبيرة في بلورة مشروعٍ عام لقراءة السرد العربي الكلاسيكي ،وإعادة تركيب قضاياه بغية الوصول إلى بناء نظرية سردية عربية [4]، وبناء على تقديم "عبد الكبير الخطيبي" لكتاب الأدب والغرابة لـ"كليطو" ، نُلفي أنفسنا أمام عدة أنواع للمقدمات[5]:

---

[1]– عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص53.

- نزعم أن الإجابات التي تقدمها المقدمة حول النص ؛ هي في أساسها افتراضات قرائية للنص .

[3]– عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص ، البنية والدلالة ، ص41.

[4]– المرجع نفسه: ص 44.

[5]– ينظر عبد الفتاح كليطو : الأدب والغرابة دراسة بنيوية في الأدب العربي ، ط6، دار توبقال ، المغرب ، 2006، ص 7.

1. **المقدمة التقريظة:** في غالب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المُقدَم، و يمكنها أن تكون فقط تجارية و إشهارية .إنها مقدمة تتوخى أن توجه القارئ و أن تشْرطه وأن تُعطِه حُكمًا مسبقًا على قراءته.

2. **المقدمة النقدية** : تدخل في حوارٍ مع الكتاب المقدَّم له، تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يُقَدِمه، ومن الضروري أن يكون هذا النقد مُنْتبِها بالقدر الكافي الذي يُتيح إبراز أصالة الكاتب وأن يكون متباعدا بما يكفي لكي لا يختلط صوْتُه بصوت الكاتب.

3. **المقدِمة الموازية للنص** : وتكون مستقلة تمامًا إنها إذن مُقَدِمة غير مباشرة ، هذه المقدمة مع احتفاظها بحريتها يتحتم عليها أن تتوّجه انتباهها للتّيمات والأسئلة ، فلا نص الكاتب يجب أن يُلحق بصاحب التقديم ، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب ، فكل منها يعمل لحسابه الخاص .

أبان "الحجمري" عن نظام التقديم الذي اتبعه "الخطيبي" ؛ حيث سعى المُقَدِم «نحو الإمساك بخيوط التصور النظري (النقدي والتحليلي) الذي ينجزه كليطو »[1]، كما فكك التقديم الذي أفرده صاحبُ كتاب (الأدب والغرابة) لمتنه النقدي، أوصلته إلى «أن ما يميزها طابعها الشمولي واعتمادها على تفكيك تمظهرات مصطلحاتها النقدية، ويأتي هذا التمييز متزامنا مع الاعتناء بمصطلح الغرابة الذي يركب محور الدراسة، ثم تهدف افتتاحية (الأدب والغرابة) تحقيق تحديد نظري أول للمصطلح»[2]، تفكيكات "الحجمري" للمقدمة الذاتية لـ"عبد الفتاح كليطو" رسم ملامحها من عتبة "عبد الكبير الخطيبي"، مما يفضي بنا إلى القول إن

[1]– عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة ، ص47.

[2]– المرجع نفسه : ص 49.

هذه المقدمة ذاتها غدت بيانا نقديا لدى كثير من الدارسين ، وكل باحث يغامر صوب "عبد الفتاح كليطو" يتكئ على مقدمة "عبد الكبير الخطيبي" .

سلك البحث النقدي حول (المقدمات) مع "عباس الأرحيلة" مسار الحفر في التراث في كتابه (مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع) بغية مقاربة هذه العتبة النصية من بداية التأليف في تاريخ الإسلام إلى بداية النهضة العربية ، والعمل على إبراز مكوناتها، كما كانت غاية الناقد الكشف عمّا يتميز به خطاب المقدمة في كتب التراث الإسلامي العربي «وما يطرحه ذلك الخطاب من قضايا ، وما تعرب عنه تلك المقدمات من تصورات منهجية تخص التأليف في حضارة الإسلام ، تثبَيِّن منحنيات الإبداع فيه»[1]، أشار " أرحيلة" إلى أن دراسته تحاول تقديم وجهة مغايرة لما ترسخ في مقاربة الخطاب المقدماتي، ولتحقيق ذلك بنى تصوره «بالتركيز على إحساس المؤلف بنوع التأليف الذي أتى به ، من حيث جِدَّته وما حقق من سبق في مجاله المعرفي الخاص »[2]، و بيَّن الناقد أنَّ لرؤية إلى الكِتاب لدى مجموعة من النقاد« قد أصبح يتوزعها أمران: النص وما يُؤطره ويُحيط به ؛أي ما يكتنفه ، من خطابات تسير في سياقه ،تتقدمه أحيانا، وتتوسطه حينا و تُلحق به أحيانا أخرى.وتُصبح المقدمة في هذا التصور الفني /النقدي/الإيديولوجي/ الإشهاري جزئية من مجموعة من الخطابات المواكبة للنص »[3]، اللافت أن بعض النقاد يأنسون إلى جمع المصطلحات بصورة توحي بترادفها أكثر من اختلافاتها الطفيفة حينا والعميقة أحيانا أخرى كـ (النصوص الموازية العتبات المتاخمة ، الجهاز المقدماتي ، أو الخطاب المقدماتي ، وقد أشار عباس أرحيلة إلى أن هذا المصطلح الأخير هو المقابل للمصطلح الأجنبي (Discours Préfacielle)، كما

[1] ـ عباس أرحيلة : مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع ، ص7.

[2] ـ المرجع نفسه: ص 8.

[3] ـ المرجع نفسه: ص 11.

وضّح الفوارق بين المصطلحين وانتماءاتهما (النصوص الموازية ، الخطاب المقدماتي)، وذلك كفيل بأن يقيم حدود توظيف واستعمال المصطلحين، مادامت النصوص الموازية هي المنطقة التي تضم المقدمات .

من بين الدراسات العربية التي أولت المقدمات عنايتها، نُلفي دراسة "عبد الرزاق بلال" (مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) وهي قسم من دراسة معقمة في رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا سنة 1990، المُقدِمة في التأليف النقدي القديم في القرنين الثالث الرابع الهجريين).وقد أدرج عبد الرزاق بلال (المقدمات) ضمن ما يعرف (بالمكملات) ، ثم وظف مصطلحا آخر (النصوص الموازية)، الذي كان يغني عن مصطلح (مكملات) انطلاقا من أنه اعتمد طرح النظرية الحديثة عند (جيرار جينت ، جاك دريدا ، كلود دوشي)، بالضَّرورة كان المصطلح الثاني كافٍ. أما المزاوجة بين المصطلحين فتشي بأن مصطلح (مكملات) قاصر عن تأدية المفهوم.وهو ما أشارت إليه "سعدية الشاذلي" ووضحت أن « الغياب المطلق للتحليل، وللبرهنة...مما أدى إلى عدم التمييز بين مفهومي " المقدمة " و" البيان " وإبراز الحد الدقيق الفاصل بينهما .هو شيء لا يأتي إلا بتفكيك النصين والمقارنة بينهما لما لكل منهما من خصوصية »[1]. وكأن عبد الرزاق بلال بهذا التوظيف المترادف يلغي الفوارق بين المصطلحين ، إلا أنّ ذلك لا يمنع من القول إنَّ "بلال" قدّم موضوعا شيقا وشائقا حول عتبة المقدمات في التراث؛ حيث إن المغامرة صوب

[1] ـ سعدية الشاذلي : مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي " مقدمة حديث عيسى بن هشام " وإنشاء الروايات العربية ، سلسلة الرسائل و الأطروحات ، جامعة الحسن الثاني . عين الشق ، الدار البيضاء ، مطبعة المعرف الجديدة، المغرب ، 1998،ص 28.

التراث لن تسلم من «ضرورة الإلمام بكثير من المعارف التي تحفل بها النصوص النقدية والمقدمات التي تمهد لها»[1] .

قدَّم "شعيب حليفي" في دراسته (هوية العلامات ، في العتبات وبناء التأويل)–هو الآخر – حفرا في جذور الخطاب المقدماتي ،الذي «يرتبط حضوره بقوانين، ووظائف أخرى في الآداب القديمة ،بنسب تتفاوت من حيث الأهمية ،ومن جانب الوظيفة التي يؤديها ، وإذا وجد كخطاب موازٍ للنص، فذلك لكي يدافع عن تصوره، وحتى يقول الشيء الذي لم يقله النص»[2] كما استعان "حليفي" بالدراسات الغربية التي أفردت للخطاب المقدماتي (جاك دريدا ، جيرار جينت ، كلود دوشي)، مشيرا إلى أنَّ« سيرورة الخطاب المقدماتي، الذي رافق المحكي حتى بداية الوعي بالجنس الروائي، ظلت مسيرة متقطعة، استطاعت أن تكون لها نفساً مراهناً على الاستمرار بمكونات كانت في البداية تكشف عن الوعي النقدي المنتج للنصوص،والذي لم يكن وعيا نقديا بمعنى الكلمة »[3].

لا ينأى "عبد الملك أشهبون" عن الإطار المرجعي الغربي الذي استند إليه "شعيب حليفي" و"عبد الرزاق بلال" في الاشتغال على المقدمات الروائية بناءً على أن «المقدمات تدخل في نطاق أنواع النصوص الافتتاحية (ذاتية أو غيرية)»[4]، وقد استفاض في الحديث عن الخطاب المقدماتي في الحساسية الجديدة والحساسية التقليدية على حد تعبيره. والحساسية الجديدة؛ هي «ضرب وهم المؤسَسِية وخلخلة المفاهيم الراكدة في الإبداع ، وغدت الكتابة الإبداعية اختراقا لا تقليدا، استشكالا لا مطابقة، إثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة،

[1] –عبد الرزاق بلال : مدخل غلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ص12 (مقدمة إدريس الناقوري للكتاب).

[2] ـ شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات بناء التأويل ، ص52.

[3] – المرجع نفسه: ص 56.

[4] – عبد الملك أشهبون :عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ط1، دار الحوار ، سوريا ، 2009، ص59.

ومهاجمة للمجهول لا رضا عن الذات بالعرفان»[1] ، ارتبط الاشتغال النقدي لـ"عبد أشهبون" ارتبطا كبيرا بعتبات النص وخطاباتها الأجناسية من خلال[2] (أربعة مؤَلفَات: الرواية العربية (من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح ، عتبات الكتابة في الرواية العربية، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، العُنوان في الرواية العربية).

قدَّم "عبد الرحيم العلام" محاولة في تصنيف الخطاب المقدماتي، أشار عبرها إلى «الغياب الملحوظ ، إلى حد الآن، لأي شكل من أشكال التفاعل بين الخطاب النقدي اللاحق والخطاب المقدماتي، بمعنى أن هذه الأخيرة لم يسبق لها أن شكلت مرجعا نقديا واضحا وذا تأثير معين »[3]، والحقيقة إن الدراسات التي خصت عتبة المقدمة قليلة (سواء مقدمات النصوص الشعرية أو السردية)، في ظل غياب الاشتغال والوعي الجيد بهذه العتبة النصيّة (أهميتها ، بناؤها ، شكلها وضمائرها) ، فالمُقدِمة تكادُ تحصر في أنها عرَّاب المُؤلفات النقدية دون سواها، ونؤكد على أن الإطار المرجعي الغربي حول (المقدمات) هو المعتمد فلا يبتعد "عبد الرحيم العلام"عما طرحه غيره من النقاد المغاربة على وجه الخصوص. بالإضافة إلى أن هذا التصنيف قد اعتمد على المُقَدِم (le Préfacier) فقط «مع إبراز الوظيفة المرتبطة به كعنصر، ولم تؤخذ بعين الاعتبار العناصر الأخرى المتمثلة في (زمن الكتابة) و(فضاء الكتابة) بالنسبة للمقدمة على اعتبار أنها مختلفة ولكنها متكاملة تساعد على ضبط وظيفة الخطاب المقدماتي بشكل عام ، وبالتالي تصنيفه »[4] .

---

[1] – عبد الملك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط ،ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، 2010، ص18.

[2] - ينظر : عبد الملك أشهبون : الرواية العربية (من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح)، ط1،وزارة الثقافة المغربية ،2007/ ينظر :العُنوان في الرواية العربية ، ط1، دار المحاكاة – دار النايا، سوريا ،2011.

[3] – عبد الرحيم العلام : الفوضى الممكنة ، دراسات في السرد العربي الحديث ، ط1، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001،ص 26.

[4] – سعدية الشادلي : مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي " مقدمة حديث عيسى بن هشام "، ص31 .

بالعودة إلى دراسة "سعدية الشادلي" تُخَصِّصُ الناقدة دراستها للخطاب المقدماتي رواية حديث عيسى بن هشام ، وقد أكدت على ضرورة «التفريق بين (المدخل ، الاستهلال، التوطئة ،التقديم، من جهة وبين بعض أنواع النصوص الموازية القريبة منها : كالنقط ، الشهادة والبيان من جهة أخرى أو بعض النصوص الموازية الأخرى التي تخرج عن وظيفتها الأصلية كالاستشهاد أو الإهداء المقدماتي»[1] ، والحقيقة إن مسألة التفريق بين المقدمة والمصطلحات المتاخمة تتأتى في حال وجود وعي في الاشتغال على النصوص الموازية؛ وهي قضية نُلح عليها دائما ، من منطلق أن المقصِدية والوعي سيكفل تنويع تلك الخطابات الموازية ومن بينها المقدمات ،وقد بدا لنا أن الناقدة بنت تحليلها وفق إستراتيجية هي مقاربة عنوان البيانات ، لعبة الضمائر داخل بنية المقدمة /البيان، لعبة الأزمنة، هي عناصر لم يتسن لنا رصدها عند سواها من الدراسيين السابقين.

عادة ما تضع المُقدمات المُقَدِم في مأزقٍ حادٍ ،منطلقه أساسا من التردد في أن يكون المُقَدِم حاجزا بين القارئ والمتن الذي يُقدِم له ، وقد بدا لنا ذلك من خلال الموقف الذي أشار إليه "محمد بنيس" في تقديمٍ خصه لترجمة كتاب (الاسم العربي الجريح لعبد الكبير الخطيبي) بقوله:«ترددت كثيرا قبل الشروع في كتابة هذه المقدمة التي أخشى أن تكون حاجزا بين القارئ والكتاب، أو حدا من حريته على الأقل، إن المقدمة عادة ما توجه القراءة على رغم أنها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء، ومع ذلك فإن بعض المتون تنفر من كل تقديم ، يظل انفتاحها خارجا على انغلاق المقدمات هذا هو الشأن مع كتاب عبد الكبير الخطيبي (الاسم العربي الجريح)»[2] .

[1] – المرجع نفسه : ص 6.

[2] – عبد الكبير الخطيبي : الاسم العربي الجريح ،ترجمة محمد بنيس ، ط1، منشورات الجمل ، بغداد ، 2009، ص5.

وجهة النظر هذه ؛هي التي قادت "بنيس" إلى أن يعنون المقدمة بـ(ملاحظات)، لينفلت من قبضة التقديم، فحسب رأيه مادام الكتاب قد حظي بمقدمتين واحدة لـ"رولان بارت" والثانية لصاحب الكتاب نفسه فلا مجال لصوت ثالث.

على خلاف موقف "محمد بنيس"هناك من يرى أنَّ المقدمات هي شهادة و تزكية؛ حيث ألفينا "أبو الحسين الحسني الندويّ" قد أفرد حديثا عن المقدمات، و تعد إشارته في كتابه (نظرات في الأدب) من بين الإشارات القليلة، أضف إلى ذلك أنه صنَّف المقدمة ضمن أدب التقديمات؛ أي إنه خطاب له خصوصياته وأعراف كتابية وطرائق انكتاب ، كما رأى أنها تقوم على أدبيات وأخلاقيات من الضروري مراعاتها « فتقديم كتاب لمُؤلف معاصرٍ أو عالمٍ كبيرٍ، أو صديق عزيزٍ ، ليس عملا تقليديا يقوم به الكاتب (المُقدِّم) مُجاملةً أو تحقيقا لرغبة الشاعر أو الناشر و إرضائه،إنه شهادة وتزكية لها أحكامهما، وأدبيتها، ومسؤوليتهما، وقد تتحول من شهادة بالحق وتقييم الكتاب تقييما علميا، وبيان مكانته في ما كتب وألف في موضوعه، ومدى مجهود المؤلف ...إلى سمسرة تجارية أو قصيدة مدح وإطراء »[1] ومن الواضح أن حديث "الندويّ" ركزَّ على رفض المقدمة التقريظية ، بالإضافة أن ما ذكره عن المقدمات قد تحكم فيه بشكل كبير النسق الديني والأخلاقي.

2-1 عتبة الإهداءات (les dédicaces) :

[1] – سيد أحمد زكرياء الغوري النّدوي : مقدمات الإمام أبي الحسن النّدوي،ج1، دط، دار ابن كثير ، دمشق ، دت، ص 19.

الإهداءات (les dédicaces) عتبة نصيّة تحتل موقعا متميزا داخل المتن الإبداعي «عقد ضمني بين مضمون الخطاب وحاجة جماعة مناضلة»[1] ؛ فهي العبارة التي يضمنها المبدع في مُؤلّفه يبغي من ورائها الإقرار بالعرفان لشخص أو مجموعة أشخاص لديهم وجود حقيقي أو خيالي، أو أي نوع من كيانٍ آخر، إنها «عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية، فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة»[2].

يتوخى الإهداء إبلاغ عاطفة تقدير ومحبة ،وذلك شكلها الحميمي، لأنها قد تشتغل على الوشاية «بوجهة نظر مقترحة»[3]، في هذه الحال سيتطلب الأمر قراءً نوعيين يوجه إليهم الخطاب ،تخصص اللغة الفرنسية بنية فعلية لكل صيغة [4]:

Dédier: وهو إهداء العمل /الكتاب

Dédicacer : إهداء نسخة من الكتاب .

يكون إهداء العمل (La dédicace d'œuvre) فعلا رمزيا ذا طابع عام، أما الثاني ؛ أي إهداء النسخة (La dédicace d'exemplaire) فيحمل توقيع المؤلف المباشر سواءً اقترن بالكتاب أم المخطوط، فيوصف بأنه فعل حميمي تواصلي خاص يحمل دلالة من نوع خاص[5] ،هو اشتغال يأنس عموما إلى التقرب من (المهدى إليه).

تُعدُّ ظاهرة الإهداء من الظواهر الأدبية القديمة، فقد «ارتبطت بالكتاب مخطوطا أو مطبوعا، ويرى "جيرار جينت" أن جذور عتبة الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية

[1] – شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص22.

[2]– حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1998، ص64.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- Gérard genette : seuils ,p110.

[5]- Ibid: P123.

الرومانية القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة»[1]. وعموما فإن عتبة الإهداء على اختلاف أنواعها «عتبة نصية لا تخلو من قصدية في اختيار المهدى إليه/إليهم وكذلك اختيار عبارات الإهداء»[2] ،من أجل ذلك تتحقق علاقات ود بين طرفين مرسل الإهداء – المهدى إليه.

1-3 عتبة التصديرات النصية Epigraphes :

يترجم مصطلح (Epigraphes) إلى مصطلح "التصديرات" أو مصطلح "الديباجة" يقال: «فلان يصون ديباجته أو يبدل ديباجته أي وجهه، فصون الديباجة كناية عن شرف النفس... ديباجة الكتاب فاتحته»[3]، كما أن مصطلح التصدير يوحي برفعة الشأن والمكانة، فلا يحظى بصدر الكتاب أو النص إلا ما كان ذا أهمية.

تثير عتبة التصدير مسائل وإشكالات تتعلق بمكان الظهور،كونه عتبة قرائية و استراتيجيه نصية مشحونة بالكثافة الدلالية، مما لا يبقيها مجرد عنصر تزييني «يؤتى به لتحلية الكلام وتوشيته ولا ضربا من الحلي يتشح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول، ومهالكه يبدد بها ظلمة المعنى، ويغير بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغالق الدلالة وتنحل بها عقد الخطاب»[4]، إنها استشهاد في معرض العمل الأدبي، أو قول يتربع رأس النص، يتجسد كالأيقونة تتشبث بذاتها ولا تحيل إلا على نفسها، غير أن استراتيجيه المؤلف ومناورات الخطاب تجبرها على الانخراط

---

[1] Gérard genette : seuils ,p123.

[2] -Ibid: P64.

[3] – مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، طبعة جديدة منقحة، دار المشرق، بيروت، 2003، ص305.

[4]– عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر"، لنزار شقرون، نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، ع168، س30، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس، 2005، ص143.

في النص، وفي رؤية المؤلف وترغمه على عقد وشائج صريحة أو ضمنية مع النص المصدَر له.

إن معنى الحاشية «يتضمن معنى الخارج ويلغي التداخل الذي تحققه التصديرات بين الداخل والخارج، وهي بذلك تشكل مدخلا للقراءة لإسهامها في البناء النصي الدلالي»[1] ،وفي هذا السياق يصبح من الضروري التفريق بين كون (التصدير) استشهاد في حاشية وبين كونه الحاشية نفسها وإن كانت الفروقات طفيفة ؛ إلا أن مصطلح (الحاشية) يحيل على التقنية المعروفة لدى القدامى، فقد كان «من عاداتهم أن يكتبوا تعليقاتهم على جوانب الصفحة حيثما كانت، وقد يكتبونها مع الأسطر مما قد يؤدي إلى اختلاطها بالمتن... أما الطريقة الحديثة فكانت أكثر شططا؛ إذ يعزلون الحواشي في الجانب الأسفل من الصفحة وقد يلحقونها في أرقام مسلسلة لنهاية البحث أو نهاية كل فصل»[2]، بالإضافة إلى أن بعض النقاد يعتمدون مصطلح (الحاشية) بديلا عن مصطلح (النص الموازي) كما هو عند "شربل داغر" ،في حين نظر "سامح الرواشدة" إلى التصدير على أنه حاشية للعنوان نفسه «ويقصد بها تلك العبارات التي يقدم بها النص، كأن يضع عبارة نثرية موجزة تلخص قضية، أو إشارة بإزاء العنوان ... ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص»[3]. ولأجل ذلك سنحاول تضييق فضاء الحاشية ونربطها بالدلالة على مصطلح "الهامش" ليتسنى إبراز النصوص الموازية بوصفها عتبات قرائية وعلامات نصية مهمة، لكل منها قراءاتها الخاصة بها.

---

[1]– خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص131.

[2]– عبد المجيد عابدين: مزالق في طريق البحث اللغوي والأدبي وتوثيق النصوص، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001، ص27.

[3] – سامح الرواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، تصدر عن جامعة مؤتة، ع02، مج12، الأردن، 1997، ص511.

1-4 العنونة و إشكالاتها :

اختلفت قيمة العنوان وأهميته؛حيث غدا « حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان»[1].أهمية بمثل هذه الرؤية أفضت بالدراسات النقدية، والسيميائيات، ونظريات النص، وتحليل الخطاب، والتلقي والقراءة، إلى تقديم مقاربات أُسِست وتأسست من كون العنوان «رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه، فهو نص صغير يهدف إلى تحقيق وظائف تشكيلية وجمالية ودلالية تعد مدخلا لنص كبير»[2]،انطلاقا من هذا سعت الدراسة أن تربط في عملية القراءة بين العنوان والنص في انتصار دقيق للعلاقة المتأرجحة بين الذهاب والإياب من العنوان إلى النص .

1-4-1 مفهوم العنوان:

1-4-1-1 الحدود اللغوية:

ورد في لسان العرب مادة (ع .ن .ن) «عَنَنْتُ الكتابَ وأَعَنْتُهُ لكذا أي عرَضْتُهُ له، قال اللحياني عَنَنْتُ الكتابَ وعَنَنْتُه إذا عَنْونْتُه، ويقال للرجل الذي يَعْرِض ولا يُصَرِّح، قد جعل كذا وكذا عُنْوانًا لحاجته قال ابن البري والعُنوان هو الأثرُ»[3]،وقال «كلما استدللت بشيءٍ تُظْهِرهُ فهو عُنْوانٌ »[4] ويستطرد ابن منظور من المعنى إلى العنوان من مادة (عَنَا) فيقول

[1]– رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص110.

[2] – بشرى البستاني : قراءات في النص الشعري الحديث ، ط1، دار الكتاب العربي ، لبنان ، 2002 ، ص 3.

[3] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (عَنَنَ)، ج13، ص 290.

[4] – ابن منظور: لسان العرب ، مادة (عَنَنَ)، ص 294.

«قال ابن سيدة العُنْوان، والعِنْوانُ سِمَة الكتاب وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَة وعَنَا، كلاهما وسمه بالعُنوان»[1]، وتشير هذه المادة إلى دلالة "الأثر" «قال ابن سيدة، وفي جبهته عُنوانٌ من كثرة السجود، أي أثر، وأنشد، وأشمط عنوان به من السجود كركبة عنز من عنون بني نصر»[2].

في القاموس المحيط مادة (ع.ن.ن) «عَنَّ الشيء يَعِنُ- يعن، عَنا و عَننا وعنونا عنا ظهر أمامك، واعترض... وعن الكتاب وعنونته وعنونه وعناه: كتب عنوانه»[3]، يفيض القول عند "ابن فارس" في بيان المعنى الأصلي لهذه الكلمة التي انبثقت عنه معانيها المشتقة «العين والنون أصلان، أحدهما يدل على ظهور الشيء وإعراضه والآخر يدل على الحبس»، ثم قال ضمن كلامه عن الأصل الأول «وهو ظهور الشيء وإعراضه، ومن الباب عنوان الكتاب كتب عنوانه»[4]، بذلك دلالة العنوان تنحصر في (الأثر،السمة ،الظهور الاعتراض،والقصد) ، وهو ما وضّحه "محمد فكري الجزار " كالآتي[5] :

-**العنوان القصد والإرادة:** أي باعتباره قصدا للمرسل يؤسس لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما، أو سيكولوجيا، أو لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب بل بمقاصد المرسل من عمله، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل.

- **العنوان الظهور والاعتراض:** إذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه للعنوان، ففي المقابل ينطلق المستقبل من معرفته الخلفية في تقبله له، وقد تكون معرفة المستقبل الخلفية أكثر سعة من موضوع المرسلة عملا وعنوانا.

---

[1] – المرجع نفسه : مادة (عَنا)، ص294.

[2] – المرجع نفسه : مادة (عنا) ، ص295.

[3] – الطاهر أحمد الزاوي: ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، ط3، دار الفكر، بيروت، (د. ت)،ص132-133.

[4]– ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت،دت، ص19-20.

[5] - محمد فكري الجزار: العنوان سيميوطيقا التواصل الأدبي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1998، ص21-22.

- **العنوان/ الوسم والأثر:** في هذه الحال يمتلك العنوان خصيصتين، خصيصة أنطولوجية هي استقلاله وخصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه.

أما في القواميس والمعاجم الغربية فإن (Titre) : **عبارة تكشف عن مادة الكتاب أو الفصول ،وقد اشتقت كلمة** (Titre) من الكلمة اللاتينية (Titulus)[1].

1-4-1-2 الحدود الاصطلاحية:

شكَّل العنوان من الناحية الاصطلاحية إشكالية لها خصوصيتها، أكثر من بقية العتبات النصّية الأخرى، وذلك ما أكسبه تغطية نقدية واسعة، نظرا لأن التعريف في حد ذاته« يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني كما يعرف منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها»[2].

عرَّف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة العنوان بأنه مقطع لغوي ، أقل من الجملة، نصا أو عملا فنيا ، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين (أ) في سياق ، (ب) خارج السياق ، وقد أشار سعيد علوش إلى أن (العنوان السياقي) ، يكون وحدة مع العمل، على المستوى السيميائي ، ويملك وظيفة ، مرادفة للتأويل عامة.أما (العنوان المسمى) فيستعمل في استقلال ، عن العمل ،لتسميته والتفوق عليه سيميائيا [3].

تمكَّن العنوان من أن يحتل صدارة الأغلفة بعد ظهور الطباعة، التي مكَّنتْه من أن يأخذ حيزا مستقلا في الصفحة، إلا أنها قيدت أكثر شيء بقدرتها على جذب المتلقي،

---

[1]– Dictionnaire de l'académie française ,5 éme édition ,paris, p 3214.(inscription qui fait connaître la matière d'un livre ou d'un chapitre).

[2] – Gérard Genette : Seuils , P54.

[3] – سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصر ، ص 155.

وإغرائه بقراءة النص «فالعنوان الذي يعلق على أغلفة الدواوين الشعرية، أو فوق النصوص ليس مجانا؛ بل يؤدي دورا في التدليل أو المساهمة في فهم الدلالة»[1]، وإذا كان العمل« بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر من جهة إنتاجية الدلالة بمثابة "علامة مفردة" فإن الإنتاجية الدلالية للعنوان على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعي»[2]، هكذا يغدو العُنوان من منظور بعض محللي الخطاب « نقطة انطلاق كل تأويل»[3].وكونه مفتاح تأويل فبالضرورة سيسعى إلى « إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطا قرائيا؛ فالعنوان هو الجسر الذي يمر عليه »[4]، للوصول إلى النص وينبغي أن تحدث أثناء هذا المرور حالة تفاعلية بينه وبين نص العتبة.

بناء على ذلك أصبح من الضروري في ظل تطور فنون الطباعة وتسارع العصر التكنولوجي و عوالم الميديا تكنولوجي (Media Technologies) ،أن يحمل كل نص عنوانا؛ حيث لا ينبغي للعمل – في عصرنا هذا– أن يأتي عاريا خاليا من أي إشارة تُجمِله ظاهرا و تفصله باطنا(نستثني طبعا المقصدية في أن تأتي النصوص مقطوعة الرؤوس كما فعل عبد "الله العشي" في ديوانه (يطوف بالأسماء) مع بعض العناوين الداخلية).

[1] – جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد25، عدد03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص90.

[2] – محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص23.

[3] – محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط1، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء/بيروت ، 1991، ص253.

[4] – شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص25.

كانت الحاجة – إذن– إلى أن يحمل النص «اسما، بطاقة، عنوانا، من أجل أن يُعرِف به و يُشِير إليه» [1]، وقد رأى "ليو هوك" أن العنوان «يتمتع باستقلاليته في في ظل شراكته مع النص»[2]، إلا أن ذلك لا ينفي «أنه يبني وحدة وثيقة الصلة بالنص» [3]، يمكن أن تلخص حسب "ليو هوك" في أن «العنوان عنصر مستقل وغير مستقل في الآن ذاته»[4]، فهو يعمل لصالح نفسه ولصالح النص في الآن نفسه .وفي إشارة طريفة من قبله ذكر أن «العنوان والعناصر المهمة المتواجدة على صفحة العنوان بإمكاننا اعتبارها بطاقة الحالة المدنية للنص»[5]، وقد فصَّل "جينت" تلك العناصر وفق الجدول الآتي[6] ،وهي في تركيبها (تشبه إلى إلى حد بعيد بطاقة الحالة المدنية).

الحالة	العنوان و عناصر صفحة العنوان
الاسم Le nom	العنوان (Le titre)
المهنة la profession	وظيفة العنوان التي تثبت ملكية مضمون النص وتمهّد له la fonction du titre qui prélude au contenu eu texte

[1] - Leo H .Hoek : La marque du Titre ,Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle ,p02. «un titre car si le texte peut porter un nom une étiquette un titre pour être désignable».
[2]- Ibid :Idem.
[3]- Ibid :Idem.
[4] -Ibid : Idem.
[5] - Ibid: p 03.
[6] -Ibid : Idem. «Le nom (le titre) la profession (la fonction du titre qui prélude au contenu eu texte) le domicile la marque de l'éditeur ;la date de naissance l »année de publication et l'autoroté émettrice le nom d'auteur».

المكان le domicile	علامة الناشر la marque de l'éditeur
تاريخ الميلاد la date de naissance	سنة النشر année de publication
سلطة الإصدار l'autoroté émettrice	اسم المؤلف le nom d'auteur

عمل "ليو هوك" في دراسته لـ(علامة العنوان) على أن يقدم تعريفا ملما وشاملا للعنوان مُبينا أنه «مجموع العلامات اللسانية (le signes Linguistiques) ، من كلمات (mots) وجمل (phrases)، وحتى نصوص (Voire textes) ، تتمظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه ، وتشير إلى محتواه العام، وتعمل على جذب جمهوره المستهدف ، ونحن نعتبر العنوان مثل النص »[1].

تُعدُّ قراءة العمل الإبداعي (رواية أو شعرا ..) في حقيقتها فك تشفير سواء كان على مستوى السرد التخيلي، أو المجاز الشعري، ومن الناحية السيميائية فإنَّ العنوان أول العلامات المشفرة التي تواجه المتلقي، فهو العلامة التي يفتتح بها الكتاب ؛ إلا أنه يأتي محملا بالغموض والإبهام، بالإضافة إلى إفضاءاته بطرح أسئلة تنفتح على احتمالات التعدد، من أجل تحقيق استجابة معينة، وبناء أفق توقع لدى القارئ المستهدف في عملية التلقي، ممّا يجعل من كل قراءة أشبه بضربة النَّرد منفتحة ومتعددة وغير يقينية ، وهي كذلك غير نهائية ، إن فعّالية القراءة ؛ هي بحث عن المعرفة داخل علامة العنوان التي في

[1] - Leo h .hoek : la marque du titre ,Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle ,p17.

أصلها مكثفة ومختزلة، ولا تشي لقارئها بمكنوناتها بسهولة ، «فإذا كان النص هو موضوع القراءة ، فالعنوان وكذلك اسم المؤلف هو وسيلة تداول وإن شئنا موضوع محادثة»[1] ، لهذا فعلى القارئ أن يدخل في محاورة مع العنوان كونه حسب "امبرتو إيكو" « أحد المفاتيح التأويلية ، فنحن لا نستطيع أن ننفلت من الإيحاءات التي تشير إليها عناوين مثل (الحرب و السلم) ، (الأبيض والأسود)، إن أكثر العناوين إثارة لاحترام القارئ هي تلك التي يتم تكثيفها في اسم دال على البطل (دافيد كوبلر فيلد)أو (روبنسون كروزو) ،وحتى في هذه الحال فإن الاسم /العنوان يمكن أن يؤول على أنه تدخل مبالغ فيه من قبل المؤلف»[2] ، وإن كان ينبغي أن يُنظر إليه بصفته، مشوش أفكار وليس ناظما لها ؛ حيث إنه «يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوكة »[3] ،وضَّح " إيكو" فكرته من خلال عنوان روايته (اسم الوردة)، هذه الوردة التي هي الصورة الرمزية المليئة بالدلالات ، تجعل القارئ يقف أمام عدة تأويلات ،وقد لا يكون قادرا على اختيار تأويل ما، فالعنوان المربك ، والمشوش يضع القارئ أمام عدة اختيارات ، وقد يقدم القارئ نفسه دلالات لم تكن لتخطر بذهن المؤلف ؛ فقراءة العنوان مفتوحة وموسِعة للأفاق و التوقعات.

كانت علاقة العنوان بأفق التوقع الرِّهان الأول الذّي أقام عليه "شارل غريفل " تحليلاته وذلك وفق نظرة سيميائية ، فالعنونة في جوهرها تبحث عن خلق اهتمام وانتظار لدى القارئ والسَّماح له بالاقتناع بالعمل[4] ،كما أن العنوان إذا كان «في (مركزيته) خارج تأويلات وضعه الاعتباري ، مكونا نصيا متماسكا وقويا ،فإنه في تفريعاته الصغرى يخلق أحيانا، كيانات دلالية ذات مزالق تعتيمية بالغة ، بسبب امتلائها الفارغ، وبسبب ما قد توحي به من

[1] - Gérard Genette : Seuils ,p 73.

[2] – امبرتو إيكو :حاشية على اسم الوردة ، ترجمة سعيد بنكراد ، منشورات علامات ، المغرب ، 2007، ص18.

[3] – المرجع نفسه : ص 20.

[4] - Charles Grivel : Production de L’intérét romanesque un état du texte (1870-1880) ,un essai de constitution de sa théorie .p171

تضخم يسيء إلى تماسك الدليل الأصل»[1]، القارئ في هذه الوضعية يواجه بنية شديدة الاقتصاد والافتقار؛ حيث إن «العنوان يمثل البنية الصغرى التي لا تعمل باستقلال تامٍ عن البنية الكبرى التي تحتها »[2]،في ظل ذلك لن ينفلت القارئُ من الإيحاءات المختبئة داخل النص /البنية الكبرى التي تمتد إلى العنوان/البنية الصغرى، بل إننا نؤكدُ على أن كل مقاربة للعنوان ؛ هي فك تشفيرات لا تتأتى إلا بإقامة علاقات ود أو توازٍ مع النص ؛فهو« مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا»[3]،كما لا تتحقق نصية العنوان – في زعمنا– ما لم يخف قاعدة اشتغاله ،فالعنوان لا يقول كل شيء ؛إذ عليه أن يخفي أكثر مما يشي ، عليه أن يبطن أكثر مما يظهر .

1-4-2 وظائف العنوان les fonctions du titre :

العُنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية والإعلانية، يتربع «قمة هرم قاعدته النص، فبقدر ما نوثق الصلة بينهما تتفجر جملة من الأبعاد التي تمكننا من استكشاف بعض منها انطلاقا من اعتبار النص متعدد الدلالات»[4] ،وبغية تحقيق ذلك يعمل على تأدية عدد من الوظائف، فمن «الناحية الاجتماعية يبدو أن النص تحول بحكم التداول والاستعمال إلى منتج مثل أي سلعة أو مادة تجارية صالحة للرواج، ومن هنا كانت أهمية العنوان في النصوص الأدبية والفنية، فهو سمة من سمات المنتوج وعلامة لطبعه وتميزه»[5].

---

[1] - نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص41.

[2]– محمود عبد الوهاب : ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، ط1،دار الشؤون الثقافية، بغداد ،1997، ص9.

[3]– شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)،الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي 2000)، جامعة محمد لخضر ،بسكرة ، الجزائر ،ص271.

[4] – عبد الملك أشهبون: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، مجلة عمان، عدد98، أمانة عمان الكبرى، الأردن،2002 ص54.

[5] – إدريس ناقوري: تجربة أحمد بوزفور القصصية، قراءة نموذجية، النقد الأدبي بالمغرب، مسارات وتحولات، مجموعة من المؤلفين، ص165.

قدم جيرار جينت أربع وظائف للعنوان[1] :

1) الوظيفة التعيينيه"Désignation" .
2) الوظيفة الوصفية " Description".
3) الوظيفة الإيحائية "Connotation".
4) الوظيفة الإغرائية"Séduction" .

وقد استند في تحديده لهذه الوظائف إلى "شارل غريفل" و وإلى المفهوم الذي قدَّمه " ليو هوك" للعنوان، بداية كان "شارل غريفل" قد حدد الوظائف في ثلاث هي[2]:

1) تسمية العمل (Identifier l'ouvrage)
2) تعيين المحتوى (désigner son contenu).
3) وضع النص في الاعتبار(le mettre en valeur).

أما عند "ليو هوك " فتتمظهر الوظائف من خلال المفهوم نفسه المقدم للعنوان كونه مجموع علامات لسانية يمكن أن ترسم على رأس نص ما ،من أجل (تعيينه)،ومن أجل (الإفصاح عن محتواه)، ومن أجل (جذب الجمهور)، ومما يتجلى في دراسته التأكيد على العلاقة التواصلية التعاقدية للعنوان والتي تجمع بين المرسِل والمرسَل إليه وقد صنف "ليو هوك "الأثر والوظيفة التي يؤديها العنوان وفق التحليل التداولي اللساني (l'analyse pragmatique linguistique) ضمن [3]:

1. **الوظيفة الإخبارية** (information): الإفصاح والإعلان عن النص وهي تدرج ضمن نمط التأكيد .

---

[1]- Gérard Genette : Seuils ,p
[2] - Charles Grivel : Production de L'intérét romanesque un état du texte (1870-1880) ,p156-171.
[3]- Leo h .hoek : la marque du titre ,p273.

2. **الوظيفة الأدائية**(performative): تتمثل فيما يحمله العنوان من إحالات على النص، وقد فرعها "ليو هوك" إلى ثلاث وجهات وظائفية موازية هي :

أ – **وجهة ندائية** (application): فالعنوان يشتغل على مناداة القارئ بغية اقتناء العمل ، الأساس هنا كسب القارئ.

ب – وجهة إجرائية (Modalisation): تعمل على تقديم وعود للقارئ بالعثور على الجديد داخل النص ،و إخباره معلومات محددة .

ج– وجهة استمرارية الحضور(Contractuelle): الحال يكتسب العنوان حضورا تاريخيا و اجتماعيا، في إطار بدء فعالية الممارسة على أرض الواقع .

3. **وظيفة الإقناع** (Persuasion): يعمل العنوان على إقناع القارئ بأهمية العمل، والتأثير عليه بضرورة اقتنائه وتصفحه .

نعقد أن الوجهات الوظائفية التي قال بها "ليو هوك" مترابطة فيما بينها ،بصورة أدق إن النداء في العنوان يكون بغية تقديم وعود بالعثور على نص متميز وبالضرورة إن هذا التميز سيكفل استمرارية التلقي عبر التاريخ ،وقد أشار(ليو هوك) إلى مجموعة من الوظائف الثانوية :من بينها **الوظيفة الشعرية** (La Fonction Poétique) وأشار إليها كذلك كل من (جون دوبوا) ، (كلود دوشي) وهي وظيفة متعلقة بجمالية العنوان، تقدم معلومات عن ترميز الشعرية المعبرة عن ذوق عصر ما ،و ميولات و تفضيلات المُرسِل.[1]، أما **الوظيفة البنائية**(La Fonction de Structuration) أشار إليه "ويكن أمبورغ، Wieckenberg" ، وتخصُّ تحديدا عناوين الفصول ،التي تشي بتمفصلات السرد[2]. وقد رأى "جينت" بأهمية

[1]- Leo h .hoek : la marque du titre, p277
[2]- Ibid :p276.

الوظائف التي قال بها "شارل غريفل" و"ليو هوك" ، غير أنه قدم جملة ملاحظاته المتمثلة في[1]:

✓ **الملحوظة الأولى** : هي أن العنوان لا يشتغل على تأدية هذه الوظائف الثلاث دفعة واحدة مجتمعة ، فالأولى هي الوحيدة الأساسية والضرورية من خلال تحديد هوية العمل ،في حين قد تتعطل الوظيفتان (الثانية والثالثة) ،حين تمتثل الأولى في عنوان فارغ دلاليا فلا تكون هناك أي إشارة إلى المحتوى ويكون بذلك أقل إغراء.

✓ **الملحوظة الثانية** : هي أن هذه الوظائف لا تأتي ضمن نظام مترابط ومتتابع ، ذلك أنه ممكن أن تتابع الوظيفة الأولى والثالثة (يحضران معا) ،دون الوظيفة الثانية ؛ أي إن – بصورة أخرى – بعض العناوين قد تفتقر إلى تعيين المضمون العام أو الإفصاح عنه رغم قدرتها على التسمية والإغراء.(تسمُ النص وتغري باقتناء العمل دون أن تمتلك قدرة على الإفصاح عن موضوعها).

✓ **الملحوظة الثالثة:** أن العنوان قد يفقد وظيفته التعيينية ، وذلك في حال العناوين التي تتقاسم اسما واحدا ،و هو ما يفضي إلى عدم انجاز الوظيفة التعيينة وتعطل بقية الوظائف مما يبرز (الوظيفة الفارغة)[2] .

✓ **الملحوظة الرابعة** :إذا فشل العنوان في انجاز الوظيفة الأولى (التعيينية) فهذا يقضي بعدم تحقق الوظائف الأخرى؛ لأن تعيين المضمون يواجه غالبا ببنية إيحائية ورمزية العنوان،كما أن الوظيفة الإغرائية مشحونة بالذاتية ، لذلك فإن إنجازية الوظائف الثلاث غير يقيني تماما.

---

[1]- Gérard Genette : Seuils ,p73-74.

[2] – ينظر (تشابه العناوين) ، الباب الثاني (الفصل الأول) من البحث .

✓ **الملحوظة الخامسة** :بإمكان العنوان أن يتجاوز تحديد المحتوى المباشر أو الرمزي ، وهذا بالانفتاح على مجالات أخرى كالشكل (la forme) ، والجنس(Générique) الأدبي أو الثقافي بطريقة تقليدية أو حداثية متفردة .

في ظل هذه الملحوظات قَدَّم " جينت" إشادته بالطرح المميز الذي كان عند "ليو هوك" حول علامة العنوان في كتابه (علامة العنوان1981) الذي مهد له بشكل جيد في مقاله الصادر سنة 1973، حين تحدث "ليو هوك" عن نوعين من العناوين[1]:

1. **العناوين الذاتية (Subjectaux)** مثل لها بعنوان رواية (مدام بوفاري)الذي يحيل على ذات فاعلة هي موضوع النص (le sujet du texte) .
2. **العناوين الموضوعية(Objectaux)** تحيل على النص نفسه أو موضوعه ؛ أي إن مرجعها النص نفسه، مثل قصائد ساخرة (Poèmes saturniens).

من البيّن أن النوع الثاني من العناوين يَنْطوي على شق تجنيسي، هو ما بدا في التعديل الذي قدمه "جينت" لهذاين النوعين انطلاقا من العلاقة الدلالية بين العنوان والنص[2]:

1. **العناوين موضوعاتية (Titre Thématique)** تحيل على مضمون النص تقابل العناوين الذاتية عند ليو هوك (Subjectaux).
2. **عناوين خطابية (Titre Rhématique)** تحيل على شكل وجنس النص،التي تقابل العناوين الموضوعية (Objectaux) عند ليو هوك.

في إطار تنصيف وظائف العنوان عرض "جوزيف بيزا كامبروبي" مجموعة من الوظائف متكأ بدوره على "جيرار جينت" من جهة، وعلى دراسة سابقة تعود إلى سنة 1973 لـ"كلود دوشي" (الفتاة المتروكة والوحش البشري ، مبادئ عنونة الرواية) .

[1] - Gérard Genette : Seuils ,p74-75.
[2] - Ibid: p 75-76.

1. **الوظيفة التعيينيّة (Désignative):** ، يوظف بعض الدارسين للإشارة إليها تسميات أخرى هي : الوظيفة الاستدعائية (appellative) كان حددّها "شارل غريفل' 1979"، الوظيفة التسموية (dénominative) "هنري ميتران Mitterand 1979"،الوظيفة التمييزية (distinctive) "غلودنشتاين Glodenstein ،1990". تسمية النص تعني مباركته، فالعنوان ليس ملكية لكنه جزء من العمل ،هذا ما يفسر أنه في وظيفته التعيينية يعمل كمجاز مرسل ، ولاشك أنه مجاز مرسل تخصيصي: لما يقال ، بالإضافة إلى ذلك أن أي تغيير في العنوان يتضمن تغييرا في العمل ويلغي بذلك علاقة التعيين التي أقامها العنوان الأصلي[1] .

2. **الوظيفة اللغوية الواصفة (Métalinguistique):** هذه الوظيفة هي «المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان والصادرة عن عدد لا بأس به من المبدعين،ومن المنظرين، الذين أبدوا دوما انزعاجهم أمام التأثير الذي يمارسه العنوان عند تلقي النص بفعل خاصيته التثقيفية الموجهة للقارئ »[2].و تشتغل الوظيفة الواصفة على وصف النص «بواسطة ملمح من ملامحه ، الذي قد يكون متعلقا بالمحتوى ،أو موضوعاتيا (...) أو بالشكل، أو وزني (الأناشيد) أو بالشكل والمحتوى ، أو بمزيج منهما »[3].

يخلص إلى أن العنوان ملفوظ لغوي واصف، يحيط بالنص ويتجاوزه ، يتلبسه دون أن يخترقه لأنه يظل دوما على مستوى آخر، وهو كذلك بسبب المكان الذي يشغله ، والذي يفصله عيانا عن النص دون إمكان اختلاطه به ،وهو ما يراه "جاك دريدا" فمكان النص

---

[1] – جوزيف بيزا كامبروبي : وظائف العنوان ، ترجمة عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في الحكايات الشعبية،ضمن الكشف عن المعنى في النص السردي ،السرديات و السيميائيات ، ط1، دار السبيل للتوزيع والنشر،الجزائر،2008، ص249.

[2] – المرجع نفسه: ص 257.

[3] – جوزيف بيزا كامبروبي : وظائف العنوان ،ص 258. نشير إلى أن مفهوم جيرار جينت للنصيّة الواصفة، مرتبطة بالنمط الخامس من المتعاليات النصيّة (التناص ، جامع النص ،النص الموازي ،التعالق النصي ،الميتانص"النصية الواصفة ").

هو الحاشية وإن اختلاطه بالنص يفقده القيمة التي منحها له القانون[1]، وقد يزعم بعض أن العنوان بحكم الوظيفة الواصفة ينحصر في نوع من شرح النص؛ إلا أن القول بأن «كل شرح من طبيعة لغوية واصفة ، لا يتطلب عكسه في البحث اللساني، فمن المتعارف عليه اعتبار الشرح بمثابة نشاط لغوي واصف يعيد صياغة المعنى الصادر عن المتحدثين بهدف ضمان سلامة المحتوى الذي يريدون تبليغه ، إنّ شرح (ص) لصياغة (س) لا يمكنه أن يعادل تماما (س)»[2] . لهذا فإنّ (الوظيفة الواصفة) تستدعي أكثر من غيرها جهود "فولفغانغ آيزر" في نظرية القراءة والتلقي ،ذلك أنها تضع في حسابها اشتغال العنوان ،وإن كان "آيزر" لم يلق للعنوان بالا في كل حديثه و تنظيراته الخاصة بنظرية القراءة والتلقي ؛ إلا أن (مواضع اللاتحديد) أو (البياضات) تستوجب تحديدا من طرف القارئ[3] ؛ ممّا يجعل العنوان أول مواضع اللاتحديد بخلاف ما يقول به بعض النقاد من أن العنوان من (المواقع اليقينية)، اليقين لا يتأتى إلا من المؤكد ، والعنوان عتبة غير مؤكدة ، بل علينا ألا نثق كثيرا.

3. **وظيفة الإغراء (Fonction Séductrice):** تتأتى من فكرة أن على العنوان إثارة فضول القارئ ، ولا ينبغي أن يكتفي بالوظيفة الواصفة ، يكون «العنوان منسابا لمّا يجذب القارئ المحتمل ، وينجح لما يناسب النص»[4] ، تتمتع هذه الوظيفة بالجانب الذاتي ،فالعنوان الذي يأسِر أحدهم ليس بالضرورة سيفعل الشيء ذاته مع متلقٍ آخر ، كما أن الناشرين على وعي تام بأن نجاح كتاب ما مرتبط بشكل كبير بمدى فعالية الإغراء الذي يتمتع بها العنوان.على الرغم من ذلك و«بصفة منطقية جدا ، أن يكون نص ما أكثر إغراء من عنوانه

[1] – المرجع نفسه: ص249.

[2] – المرجع نفسه : ص 267–268.

[3] – المرجع نفسه : ص 293.

[4] – جوزيف بيزا كامبروبي : وظائف العنوان، ص274.

، خير من عنوان أكثر إغراء من نصه»[1] ،كما نشير إلى أنه قد تغلب على العنوان وظيفة دون الأخرى ، بالرغم من أن الوظائف ترد متمازجة ـ سبقت الإشارة إلى هذا ـ ،إلا أنها تأتي كذلك بشكل متفاوت ضمن سياق واحد فقد تكون الوظيفة الواحدة غالبة على بقية الوظائف الأخرى بحسب نمط الاتصال ، في هذه الحال تحصر وظائف العنوان في تلك التي قال بها رومان جاكوبسن (الوظيفة الانفعالية ، الوظيفة المرجعية ، الوظيفة الانتباهية ، الوظيفة الشعرية ، والوظيفة الميتالغوية)؛ حيث تعمل (الوظيفة المرجعية) على التركيز على الموضوع، و(الجمالية الشعرية) تركز على الرسالة في حد ذاتها، أما (الوظيفة التأثيرية) فتعمل على تحريض فضول المرسل إليه ومناداته، في حين أن (الوظيفة الميتالغوية) البصرية تحمل بالبعد الجمالي من حيث اللون والخط والشكل.

إن الوظائف التي يشتغل العنوان على تأديتها تبارك له أن يكون «نصا في معرض نص»[2] ، كما وسم في الدراسات النصية المعاصرة ، بأنه نواة ومركز فعال داخل النص الأدبي فهو الذي «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته»[3]؛ ذلك لوجود رابطٍ قوي بين النص والعنوان، هذا ما يتضح لنا من تحديدات الوظائف عند النقاد الغربيين ؛ حيث إن الاشتغال متأتٍ من تلك العلاقة بين النص/العنوان؛ إذ يرى "جون كوهن" أننا إذا نظرنا إلى هذا الربط سنجده لونا من ألوان الإسناد، ذلك أن أفكار النص مربوطة إلى بعضها البعض وارتباطها هذا يستدعي ضرورة وجود فكرة يمكن أن تشكل الموضوع، ويعمل العنوان في الغالب على تأدية هذه الوظيفة ، فهو في الواقع يشكل الموضوع والمحور العام الذي تكون أفكار النص مسندات إليه ، يعني إن النص بأفكاره المبعثرة يعد مسندا والعنوان مسندا إليه ،

[1] – المرجع نفسه: ص284.

[2] – الطاهر روابنية : النص الأدبي وشعرية المناصصة، ص 365.

[3] – محمد مفتاح : دينامية النص ، ص 72.

يكون الكل وتكون هي الجزئيات، ويرتبط العنوان عند "كوهن" بالنص النثري علميا أو أدبيا أكثر من ارتباطه بالنص الشعري وخاصة القديم منه ، الذي بإمكانه أن يستغني عنه، لكونه يفتقر إلى فكرة عامة توحد النص[1] ، ويواصل"كوهن" طرح فكرته مؤكدا أن «القصيدة هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله ، مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى ، وما تفعله القصيدة ليس إهمالا وليس تدللا فإذا كانت القصيدة تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن .الفكرة التركيبة التي يعبر عنها العنوان»[2]،بصورة أخرى ف"جون كوهن" يحصر العنونة في النثر أكثر من الشعر ؛ حيث إن حضورها في الشعر يمثل انزياحا وخرقا وانتهاكا أكد "ليو هوك" في مواضع كثيرة على ضرورة أن يحمل كل نص عنوانا ،بوصفه « ضرورة كتابية ..فسياق الاتصال الشفاهي يغني عنه، بينما غياب هذا السياق ، في اللغة الكتابية ، يفترض وجود مجموعة علامات يعوض بها المكتوب منه ، فتعمل عمله، تضطلع بوظائفه،ولا يقف شأن العنوان عند هذا الحد ،فتعقد المكتوب وتعدد أجناسه،فضلا عن استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافي كاملة ، عقد وظائف العنوان وعقد أنواعه »[3]. ما نستشفه ـ عموما ـ أن الذائقة النقدية الغربية تتعدد وتختلف في التعامل مع العنوان.

فقد رأى "أنطوان كومبانون" على صعيد آخر أن «الوظيفة الأولى للعنوان ؛ هي الوظيفة المرجعية »[4]، وهذا على اعتبار أن العنوان يدخل في تناص مع نصه ، إنه يشير إلى النص بعلامة واحدة[5] ، فالعنوان مرتبط بالسياق والمرجع .

1-4-3 أنواع العناوين : حدد "جيرار جينت" العناوين في قسمين :

---

[1] – جون كوهن : النظرية الشعرية ، ص 191.

[2] – المرجع نفسه: ص 191.

[3] – محمد فكري الجزار : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ،ص15.

[4] - Antoine Compagnon : la seconde main ou le travail de la citation , seuil, paris ,1979,p329.

[5] - Ibid :p329.

✓ **العناوين الموضوعاتية (Titres Thématique)** تدل مباشرة على محتوى النص، إنها عناوين حرفية تعين بصراحة شكل الموضوع والغرض الرئيس[1]، غير أن الوظيفة التيماتية لا تتمتع بالمثالية المطلقة وذلك لتوسيعها المفرط لمفهوم التيمة ، بالإضافة إلى أن العناوين التيماتية ، غامضة كانت أم واضحة ، تهيمن بصورة واضحة على جدول العناوين اليوم ، وإن كانت سابقا في الكتابات الشعرية الكلاسيكية تحديدا سيطرة العناوين الأجناسية[2]

✓ **العناوين الخطابية (Rhématiques)** : إن الممارسات النصيّة الكلاسيكية منذ قصائد الشعر الكبيرة كـ(الملاحم العظيمة ، والقصائد التعليمية)، سيطرت عليها **العناوين التجنيسية (**Titres Générique**)**، يتجلى ذلك مع عناوين من مثل(ترانيم ، قصائد ساخرة، مراثي ،هجاء أنشودة رعوية، رسائل ،خرافات، قصائد،....)،ويمتد هذا الجانب التطبيقي خارج الشعر الغنائي والكلاسيكي مع مجموعة لا تحصى من (الحكايات والقصص المأثورة، الخطب الجنائزية ،الحوارات، المقابلات..)، كما تبرز في أعمال أكثر خصوصية (المذكرات واليوميات والاعترافات ، الذكريات،..)،و نجد كذلك داخل هذه المنطقة عناوين متفردة (المؤلفات السيرذاتية ، القواميس والمسارد المصطلحية..) ،ونعثر على تعيينات أقل كلاسكية متشكلة ضمن نمط من التعريف الحر تبرزه أجناس مبتدعة مثل (التأملات، المتناغمات،كما هو ،...) بالإضافة كذلك إلى عناوين بعيدة عن توصيف تجنيسي وتندرج ضمن الخطابية من مثل (صفحات ، كتاب ،كتابات.....)[3].

قد تتحول العناوين (الموضوعاتية) إلى عناوين (خطابية) في حالة تعدد الأجزاء والطبعات على سبيل التمثيل عنوان العمل الروائي (الكذاب ،Le Menteur) هو عنوان

[1] - Gérard Genette : Seuils ,p78.
[2] - Ibid : p82.
[3] - Gérard Genette : Seuils ,p82.

موضوعاتي بالأساس ، و في الجزء التابع له (La suite du menteur) سيغدو عنوانا خطابيا [1] ، وتفصل أنواع العناوين كذلك ضمن التشكيلة الآتية[2] :

1. **العنوان الرئيس:** (Le Titre Principale) ،وهو العنوان الأصلي، بطاقة تعريفية تمنح النص هوية دالة.

2. **العنوان الفرعي:** (Sous Titre)، يأتي بعد العنوان الرئيس ويعمل على تكملة المعنى.

3. **العنوان الثانوي** (Titre secondaire) فيأتي حسب "ليو هوك" عنوانا تابعا ومضافا للعنوان الرئيس وينفصل عنه فضائيا عن طريق بياض أو فراغ ، نقطة أو فاصلة ،بنط الكتابة...أو عن طريق حروف عطف أو أدوات ربط (و ، أو، هذا هو،..)(ou, qui est , c'est)[3] ، ووفق طرح "كلود دوشي" يقدم (العنوان الثانوي) عن طريق أداة فاصلة (ou) تؤكد على أهمية العنوان أما العنوان الفرعي (Sous Titre) فهو عنوان ثانٍ يقدم بمصطلح أجناسي (رواية ،مغامرات ،سلسلة..)، يتضح ذلك من خلال المثال الذي قدمه:

أ / عنوان رئيس (titre principal) + عنوان ثانوي (second titre) : بونار أو ابن الرقيب (Bonnard ,ou le fis du sergent)

ب / عنوان رئيس (titre principale) + عنوان فرعي : الكل أو لا شيء ، رواية جديدة[4]

يخلُص "ليو هوك " إلى أن التمييز بين العنوانين يقوم على المستوى اللغوي (le niveau linguistique) حين نُلفي العنوان الثانوي في نفس المستوى اللغوي نفسه للعنوان

[1]- Ibid .:p83.
[2]- Ibid : p55.
[3] -leo hoek la marque du titre ,p94.

الرئيس فنحن نتحدث عن العنوان ثاني، وحين يكون هناك اختلاف بين العنوان الثانوي والرئيس في المستوى اللغوي فنحن أمام العنوان الفرعي [1].

أما "جيرار جينت" فرأى أن الفوارق المصطلحية بين العنوان الثانوي (Secondaire) والعنوان الفرعي (Sous Titre) بسيطة ، بالإضافة إلى أن السِّمة الرئيسة للعنوان الفرعي - عادة - هي التأشير التجنيسي ،على سبيل التمثيل (مدام بوفاري ، عادات محافظة Madame Bovary ,mœurs de province) عنوان رئيس + (الغثيان، رواية La nausée , Roman) عنوان فرعي ،هذا الأخير ؛العنوان الفرعي يحمل بعدا تجنيسيا [2]. أما العنوان المزيف (Faux Titre) فيتموقع بين الغلاف والصفحة الداخلية «وظيفته تأكيد وتعزيز العنوان الحقيقي» [3] .

ممّا لا شك فيه أن العنوان ومع اختلاف أنواعه يبقى مضمنا بعلامات سيميولوجية دالة تقدِّم لنا«معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه» [4] فالعنوان هو المحور «الذي يتوالد و يتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يبنى عليه» [5]، وبهذا يخضع بناؤه وتكوينه إلى بعد دلالي وآخر تركيبي ينضاف إليهما المستوى المعجمي .

1-4-4 مكونات العنوان:

---

[1]- leo hoek la marque du titre ,p .99(si le titre secondaire se trouve au même niveau linguistique que le titre principale nous parlons de second titre : si le titre secondaire se trouve à un niveau linguistique différent nous parlons de sous – titre)

[2]– Gérard Genette : Seuils : p56.

[3]–محمد الهادي مطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، مجلد28،عدد01،تصدر عن المجلس الوطني ،ص475.

[4] – محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص57.

[5] – المرجع نفسه: 57.

تتبني مكونات العناوين على ثلاثة أبعاد هي : البعد المعجمي ، و التركيبي ، والدلالي نفصل في العنصرين البارزين في تشكيل العنوان كالآتي :

1 – البعد التركيبي: ويأتي على خمسة أنماط هي[1]:

النمط الأول	في هذه الحال يكون العنوان جملة اسمية، إما اسما (موصوفا، أو اسما علما ، أو اسما عدادا
النمط الثاني	يأتي في شكل ظرفٍ يتعلق بالزمان
النمط الثالث	خاص بالنعوت فقد يأتي صفة أو جملة موصولة
النمط الرابع	يكون فيه العنوان جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى يفهمه القارئ
النمط الخامس	يتأسس من صيغ التعجب

2– **البعد الدلالي** ويخضع لخمس مكونات هي[2] :

مكونات فاعل	يكون العنوان هنا حاملا لاسم شخص عادة ما يكون البطل في الأعمال الروائية .
المكون الزماني	في هذه الحال يتضمن العنوان معلومات عن الزمن
المكون المكاني	يأتي للدلالة على المكان كفضاء مغلق أو مفتوح وتتخذ هذا المكون

[1] – شعيب حليفي: النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)،مجلة الكرمل، عدد46، تصدر عن مؤسسة الكرمل، فلسطين/باريس،1992، ص33.

[2] – شعيب حليفي: النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)،ص33.

	عددا من الروابط
المكون الشيئي	تكون فيه الأحداث هي الفاعلة ، حين ينطوي العنوان على حدث يحتاج غلى تأويل

العنوان حيّز مميز ، صيغة مثلى لإبرام عقد وميثاق (تداولي سياقي ، شعري ،جمالي) بين النص والقارئ ،إنه «إمضاء شخصي يتقدم النص ويؤشر على احتمالاته،..يكشف عما يوجه الممارسة النصية ذاتها لديه ؛ لأن هذه الخيرة تبنى في تعالق مع النص»[1]،فالعنوان يشير إلى ذاته وإلى شيء آخر (النص)،هي حسب "ميشال ريفاتير" في كتابه دلائليات الشعر (Sémiotique de la poésie) «دلائل مزدوجة ،.. تقدم القصيدة التي تتوّجها ، وتحيل في الوقت نفسه إلى نص غيرها ، ومادامت المؤولة تمثل نصا ، فإنها تؤكد أنّ وحدةُ الدلالة في الشعر نصِّيّة دائمًا، وبإحالة العنوان المزدوج إلى نص أخر ، فإنه يشير إلى الموضوع الذي تفسر فيه دلالة القصيدة التي يقدمها ، وينوِّر النصُ الآخر القارئَ عبر المقارنة فهذا الأخير يدرك تشابها بنيويا بين القصيدة ومرجعها النصّي»[2] ،هذه الأهمية تجعلنا نتساءل عن واقع العنونة في الدرس الأدبي العربي.

1-4-5 العنونة من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين:

ينظر "عبد الله محمد الغذامي" إلى العنونة في القصائد تحديدا على أنها بدعة؛ حيث يقول: «ما هي إلا بدعة حديثة ، أخذها شعراؤنا ، محاكاة للشعراء الغرب الرومانسيين منهم خاصة ، وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين ومن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون

[1] – خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي ،ط1، دار توبقال ،المغرب ،2000، ص 129.

[2] – ميشال ريفاتير : دلائليات الشعر ، ترجمة محمد معتصم ، ص164.

صوتيا . لا دلاليا ،كأن يقال (لامية العرب، لامية العجم ،سينية البحتري...) وهذا أقرب إلى روح الشعر ، لما يحمله من إشارة صوتية من صميم الصياغة الشعرية.

ما نستشفه مبدئيا من رؤية "الغذامي" أن العنوان ظاهرة حديثة وافدة وطارئة على الشعر العربي ،و أنَّ القصيدة العربية امتلكت القدرة على الصمود دون حاجتها إلى العنوان لمدة (خمسة عشر قرنا)، لذلك كان العنوان الصوتي هو الغالب ،لنا أن نقول إن العنوان ضرورة أملتها مقتضيات تطور العصر والطباعة عند الغرب ،لكن لا ننفي أنه برز اهتمام مشابه عند العرب منذ بدء حركة التدوين ، وإن كان العرب أمة اهتمت بالمشافهة أكثر من التدوين والكتابة،وآنست إلى الصوت واعتنت به ، فهذا لن يمنع من القول أنهم عَرِفوا العنونة فقد «عرف العرب في العصر الجاهلي ما كان لدى أهل الكتاب : اليهود والنصارى ، من كتب دينية مدونة بين أيديهم يتلونها ، وإن هذه الكتب لم تكن نسخا قليلة العدد موقوفة على الرهبان والأحبار وحدهم ، وإنما كانت مصاحف كثيرة يتداولها أهل هاتين الديانتين ،حتى أن المسلمين بعد فتح خيبر وجدوا مصاحف كثيرة فيها التوراة فجمعوها ثم ردوها إلى اليهود»[1]

رأى "محمد عويس " في وجهة نظر متعلقة بالشعر تحديدا أن «القصيدة العربية عرفت العنوانات غير المباشرة الدالة على أسماء الأشياء والأفعال ، وهي عنوانات شفهية أي صوتية إلا في النذر اليسير ، فكان العربي يعرف – مثلا– أسماء البلدان والأماكن والمواقع؛ وهي عنوانات دالة على هذه الأشياء ، ونظن أن عناية الشاعر الجاهلي بذكر أسماء الأماكن والأشخاص في قصيدته كانت إشارات رامزة تساعد في عنونة القصيدة ،فهي شكل من أشكال العنونة غير المباشرة في القصيدة»[2].

[1] – ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط7، دار الجيل ، بيروت ، 1977، ص61،

[2] – محمد عويس : العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر،1988، ص47–48.

ويتوصل "محمد عويس" إلى وضع ما أسماه بـ (العنوان الشفهي)على اعتبار أن كل قول شفهي يحمل بين طياته ما يحقق عنونته (بعنوان ما) يعرف به لدى المتلقين ،ويضع ضمن أنماط العنوان الشفهي (الأمثال، الأقوال المأثورة ، الشواهد الشعرية النحوية ..) ، يوضح . مثلا. فالشواهد الشعرية النحوية عنوانا دالا على قواعد لغوية نحوية وصرفية بعينها ، كما أن النوادر والطرف والنكتة هي عناوين دالة على تجربة بعينها، ينضاف إلى هذه العنوانات الشعارات الواردة في السير الشعبية التي تترد وتتكرر في كثير من صفحات السير على وجه الخصوص[1].

ما نتلمسه أن مصطلح (العنوان الشفهي) الذي قدَّمه "محمد عويس" قد يماثل مصطلح (الفكرة العامة) حينا أو (اللوازم اللغوية) بحكم تكرارها أحيانا أخرى،كما أن مصطلح (العنوان الشفهي) ـ في زعمنا . يتلاءم بشكل دقيق مع مصطلح (التسمية) التي هي «خاصية إنسانية تعبر عن تلك العملية العامة القائمة لدى الكائنات العليا ، وهي عملية تنظيم المعطيات الحسية الواردة من المحيط الطبيعي في فئات وأصناف»[2] ،وقد تختصر فكرة "محمد عويس" حول (العنوان غير المباشر) بصورة أخرى ؛هي أن (العنوان) ينجز وجوده الأنطولوجي في حدث التسمية، التي تمثلت في عنونة العالم وتسميته ،فتاريخ العنونة ينبجس من تاريخ الكلمة ، في البدء كانت التسمية – العنونة ، بل إن (لا شيء) يجرؤ على الانكشاف مادامت اللغة شاردة عن التسمية .إنها عنوان الكائن والعالم[3].

---

[1] – المرجع نفسه : ص30–31.

[2] – محي الدين محسب : اللغة والفكر والعالم ،ط1، مكتبة لبنان ناشرون /الشركة المصرية العالمية . لونجمان ، بيروت /القاهرة ، 1998، ص54.

[3] – خالد حسين حسين : في نظرية العُنوان:مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة،ط1 ،دار التكوين ، سوريا، 2007 ، ص 24.

لنصل إلى القول إن العنوان انتقل بين ثقافتين ،من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين، من الجانب الشفوي المسموع إلى البصرية المقروءة.

ورد في معجم البلدان لـ"ياقوت الحموي" ،بيتا شعريا "لأبي داود الكلبي" :

لمَنْ طللٌ كعُنوان الكتابِ بِبَطْنِ أُواق أو قرن الدُّهابِ؟[1]

اللافت أنّ بعض الدارسين يعتمدون هذا البيت تأكيدا على أن العرب كانوا يعرفون العُنوان ، وهو ما ألفيناه عند "قاسم السامرائي" في كتابه (علم الاكتناه العربي الإسلامي)؛ حيث يورد ما ذكره "ابن أبي الحديد" في كتاب (شرح نهج البلاغة) أن (الوليد بن عقبة) أرسل كتابا إلى (معاوية) ،قال : فلما جاءه الكتاب وصل بين طُوماريْن أبيضَيْن ثم طواهما وكتب عنوانها[2] ، كما رأى "قاسم السامرائي" أن الأمم التي سبقت الإسلام كـ(اليونان والرومان ، والفرس) كانت تعرف نظام العنونة ؛ذلك أنه كانت توضع قطعة صغيرة من الجلد أو ورق البردي على طرف اللفافة البردية التي تتضمن عنوان النص أو يثنى طرفها ويكتب عليها العنوان[3].

عُني العرب في وجهة أخرى بشرح (عنوان الكتاب) ، هذا ما أقدم عليه "سليمان بن عبد القوي الطوفي" (716هـ)، يقول شارحا سبب تسمية كتابه (موائد الحيس في فوائد امرئ القيس) يقول :«أما اسم الكتاب ،فالموائد جمعُ مائِدةٍ ، وهي الخِوان عليه الطعامُ،فإن لم يكن عليه الطعامُ فهو خوان فقط، وأما الحَيْسُ فهو أخلاط من خبزٍ وسمنٍ وحلاوةٍ ،وإذا أتقن عمله واستُجيدَتْ موادهُ ، كان من جيد الحلاوات،والفوائد جمع فائدة ، وهي المعنى المدرك

---

[1] – شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبيد الله الحموي : معجم البلدان ،ط1، مج 1 ، دار صادر ، بيروت ،1977 ص333، (قرن : جبل في إفريقيا له ذكر في الفتوح،وقرن عشار : حصن باليمن)

[2]– قاسم السامرائي :علم الاكتناه العربي الإسلامي،ط1،مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية،الرياض ،2001 ، ص205.

[3] – قاسم السامرائي :علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص 205.

بالفؤاد، وهو القلب ؛ لأنه محل القوة المدرِكة، وهي العقل عند كثير من الناس »[1] ، من الواضح أن "الطوفي" يعتمد على المستوى المعجمي للعنوان ؛حيث انتقل إلى اسم (امرئ القيس) معرفا به مبرزا سبب تخصيصه بالكلام على فوائده ؛ أي فوائد شعره «فلوجوهٍ أحدُها الإجماعُ على أنه من الطبقةِ الأولى من الشعراء ،وإن كان اختُلِف أيهم الأشعر،فقال قوم: امرؤ القيس وهو الأكثر، وقيل النابغة، وقيل زهير ، وقيل الأعشى ،...والوجه الثاني : أنَّ كلام "امرئ القيس" من البلاغة والجزالة الخاصة ما لا يوجد في كلام غيره، وسبق في التشبيهات والاستعارات إلى ما لم يسبق إليه...»[2] ، ليظهر لاحقا سبب اختيار التسمية في قوله :«أما اختياري تسمية الكتاب بهذا الاسم ، فلأني كنت مرة في سفر،ومعنا قوم حجاج ،وقد تزودوا بزاد الحج،ومن جملته حَيْسُ،فرمى إلي بعضهم قطعة فأكلتها ،فلم أجدني أكلت أطيب منها، فلذلك سميتُ هذا الكتاب بذلك،وأيضا تحصيلا للتناسب في فاصلتي الاسم »[3].

لم يكن "الطوفي" الوحيد الذي اعتنى بشرح عنوان كتابه، فقد سُبِق بكثيرين أشاروا في مقدمات كتبهم إلى أسباب تسميتها ، وشرح ما غلق منها بدءا من العنوان [4]، صنيع يتسم بكثير من الوعي والإدراك لأهمية العنونة وقيمتها، يكفي تصفح كتب الموروث النقدي و الحكائي العربي ليجد القارئ نفسه أمام صناعة وإبداع في نظام العنونة ،وإن كانت تتجلى ـ غالبا. رغبة الإفصاح عن محتوى الكتاب فيكون البدء من العنوان ،يقول المسعودي عن كتابه «وقد وسمت كتابي هذا بكتاب (مروج الذهب ،ومعادي الجوهر) لنفاسة ما حواه ، وعظم

[1] – نجم الدين سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم بن سعيد الطوفي : موائد الحيس في فوائد امرئ القيس ، تحقيق مصطفى عيلان، ط1، دار البشير، عمان ، 1994، ص118.

[2] – المرجع نفسه: ص 118–119.

[3] – نجم الدين سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم بن سعيد الطوفي : موائد الحيس في فوائد امرئ القيس، ص118.

[4] – ينظر عباس أرحيلة: مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي ، ص 105–106–107.

خطر ما استوى عليه ، من طوالع بوارع ما تضمنته كتبنا السالفة في معناه، وغرر مؤلفاتنا في مغزاه، وجعلته تحفة للأشراف من الملوك وأهل الدرايات»[1] .

اهتمت الشروح بدورها – وإن كانت مرحلة متأخرة زمنيا – باسم الكتاب (العنوان) وشرحه لتبين القصد من التأليف كما هو الحال في (شروح سقط الزند)؛حيث سمى "أبو العلاء المعري" ديوانه (بسقط الزند)؛ «لأن السقط ، هو ما يسقط من الزند عند القدح ،ولا يكاد يخرج من الزَّند إلا بتكلف شديد، والزند هاهنا ، مجاز من الطبع . وهذا الديوان أو الشعر لفظه طبعه في غرة عمره، وهو قليل متكلف بالإضافة إلى بقية شعره.»[2] ،يبرز صنيع "المعري" على قدر من المغايرة؛ حيث إنه أنتج ديوانين شعريين بعنوانين مميزين (سقط الزند ، لزوم ما لا يلزم)، أما (لزوم ما لا يلزم) فهو أن يجيء قبل حرف الرويَّ، أو فيما معناه من الفاصلة ، بما ليس يلزم في التقفية ، ويلتزم في بيتين أو أكثر من النظم أو في فاصلتين أو أكثر من النثر.وفي . زعمنا . علينا حين نطرح الحديث عن العنوان في الأدب العربي القديم أن نحيط بأدبيات التأليف القديم وأنظمته بعد بدء فعالية التدوين ، واحتكاك العرب بالفرس والروم .

وُسِمت بعض عناوين الكتب القديمة بنمط الاتباع في نسق اختيار العناوين ؛ إذ تشير إلى المُؤلَف الجامع قبل المُؤلِف المُبدع كما تحقق في كتابي (المفضليات) و(الأصمعيات)[3]، إلا أن ذلك لا ينفي . كما ذكرنا سابقا . وجود جمالية في عنونة المصنفات والمتون الحكائية

---

[1] – أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي : مروج الذهب و معادن الجوهر ،اعتنى به وراجعه كمال علي مرعي، ج1، ط1، المكتبة العصرية ، بيروت ، 2005، ص15.

[2]– التبريزي و البطليوسي والخوارزمي : شروح سقط الزند ،مصطفى السقا ،عبد الرحمن محمود ،عبد السلام هارون ، إبراهيم الأبياري ،ج1،ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1986، ص 18.نحيل هاهنا إلى "نبيل منصر" الذي خص سقط الزند ضمن كتابه (الخطاب الموازي للقصيدة العربية) ، بمقاربة لخطبة الديوان التي كتبها المعري ، ص 145/144/143.

[3] – معجب العداوني : تشكيل المكان وظلال العتبات ، النادي الأدبي الثقافي ، ط1، السعودية ، 2002، ص 13.

القديمة ، فلو عدنا إلى الموروث الحكائي القديم ألفينا – على سبيل التمثيل لا الحصر – عناوين تشتغل على الوظيفة الأجناسية ؛ حيث تشترك المتون الحكائية في توظيف دال المنام من مثل [1] (منامات بن أبي الدنيا " 208هـ")، و(المنام الكبير) للوهراني" 575هـ "، (المبشرات المنامية) لابن عربي"640هـ") ، و المنامات نصوص من «طبيعة مختلفة ، إنه يتراءئ في حال النوم ،ويتخذ نسقا خاصا ،ومختلفا وعلى الأصعدة كافة ،وهذا الاختلاف يجعله أقرب إلى النص العجائبي أو اللغزي الذي يولد الحيرة لدى الرائي »[2].بالعودة كذلك إلى أدب الرحلات سنعثر على مجموعة من العناوين اللافتة التي تشتغل على نظام السجع[3].

بناء على ما مرَّ بنا نرى أنّ الارتباط كان كبيرا بين العنوان والمتون النثرية ،غير أن علاقة الود هذه لم تمتد بالمقاس ذاته بين العنوان والقصيدة ؛ لأن تحديد هوية القصيدة «يختلف باختلاف القصائد وأقدارها ،فبعض القصائد تبلغ قيمة عالية عند الناس والرواة فيميزونها بأسماء خاصة ،بها تتحدد هويتها كما يحدد الاسم هوية صاحبه ،فيشار إليها بها ،وبعضها تحدد هويتها بمطلع القصيدة أو بجزء منه وأحيانا نجد القصيدة معتمد على ذكر

[1] – (محي الدين بن عربي : رسالة المبشرات المنامية ، تحقيق ودراسة حياة قارة جامعة محمد الخامس ،الرباط ،المغرب ، 2010، ينظر :كتاب محمود الغراب: الرؤيا والمبشرات من كلام الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي ، ط2، دمشق، 1406،– ركن الدين الوهراني : منامات الوهراني ومقاماته ورسائله ، تحقيق إبراهيم الشعلان ومحمد نعش ،منشورات الجمل ، سوريا،1998).

[2] – سعيد يقطين : السرد العربي مفاهيم وتجليات ،ط1، درا رؤيا ، مصر ، 2006 ،ص232.

[3] – نذكر على سبيل التمثيل :رحلة ابن بطوطة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، ط1،المطبعة الخيرية ،1322هـ)، أبو حامد الغرناطي : (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب ، تحقيق علي عمر ، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، مصر ، 2003).

موضوعها أو جزء من مطلعها وذلك لعدم اشتهارها شهرة يكفي معها الاكتفاء بذكر أحدهما»[1] .

هذا ما يفضي إلى أن الباحث في الشعر العربي القديم لن يجد قصيدة تحمل عنوانا وضعه قائلها: «فلم يكن العنوان مما يهتم به الشاعر القديم، لأن مهمته تنتهي عند انتهائه من نظم القصيدة، أما روايتها أو تسميتها، فذلك من شأن الرواة والسامعين، لأنه ليس جزءا من عملها، وحين يقولها يترك للناس شيئا يشاركون فيه، وتمييزها باسم خاص بها إذا كانت تستحق ذلك»[2]، هذا ما يضعنا أمام قصائد حسب ما وصفه "محمد بنيس" «سماها الخيال الجماعي برفعتها وصاحبها ؛وهي المعلقات، أو بطردتها ؛وهي اليتيمة، أو باسم من اختارها، المفضليات والأصمعيات، لكن هذا لا يكفي، فالشاعر قد لا ينفرد إلا بقصيدة تأتلف مع العديد من قصائده أو قصائد غيره، في العناصر والبنية المعمقة، ومع ذلك فهي منفجرة بشيء لا تضبط أسرار شاعريته، فتسمى القصيدة آنذاك بحرف رويها وصاحبها مثل (بائية أبي تمام)، و(سينية البحتري) وقافية (رؤبة) و(نونية ابن زيدون)، حرف واحد له سلطة على مجموع النص، ثم على مجموع النصوص، والتسمية بهذا المعنى وسم وعلامة تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النصوص وحفظ ذاكرة معا»[3]، بصورة أخرى كان العنوان كما يقول الغذامي عملا «غير شعري يأتي في حالة غير شعرية، ويعمل بشكل كبير على تقييد التجربة الإبداعية، وفرض عليها نوع من الظلم والتعسف»[4]، فالتسمية /العنونة فعل خارجي آتٍ من سلطة أخرى سوى الشاعر ، هي سلطة النقاد.

---

[1] –عبد الرحمن إسماعيل السماعيل : العُنوان في القصيدة العربية ، مجلة جامعة الملك سعود ،مجلد08، منشورات جامعة الملك سعود، 1996.ص29.

[2] – المرجع نفسه : ص36.

[3] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، ص103.

[4] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص261.

مع بداية النهضة لم يخرج الشعر العربي الحديث عن التقاليد الشعرية التي سار عليها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، فلم يحظ العنوان بالأهمية باعتباره غير راسخ في تلك التقاليد، بخلاف ما كان مع عنوان الكتاب النثري الذي ينأى عما هو حاصل في عنونة الشعر ،ذلك أنه عرف تطورا ملحوظا بتطور الكتاب المطبوع «وإذا كان من الطبيعي أن تتطور العنونة في النتاج الأدبي الإبداعي والعلمي،و النثري ، فإن هذا التطور غير متوقع للوهلة الأولى في الإبداع الشعري العربي ،...فلم يكن اتخاذ العنوان المباشر قاعدة مألوفة لدي الشعراء ، ونظن أنها لم تكن قاعدة عند أوائل الشعراء في كثير من البيئات الأدبية في العصر الحديث »[1]، وقد أبان "محمد عويس" عن مجموعة من العوامل المساعد على بروز العنونة ، من بينها ازدهار الطباعة وانتشار الصحف في المشرق العربي إسهام حركة التعريب في إبراز القصائد الغربية ؛حيث العنونة أساس في بنيتها ، ووجد الشاعر العربي في هذه النماذج تجارب يمكن أن يفيد منها ،كما أن «اتجاه القصيدة العربية إلى (الوحدة العضوية) أسهم في حاجتها إلى العنونة ، بل إن العنوان بعد استقرار الوحدة العضوية في القصيدة العربية أصبح لبنة من لبنات الوحدة العضوية للقصيدة ، يتأثر بها ويؤثر فيها،ولم يعد من المتصور الآن أن ينظم الشاعر قصيدته ويخرجها إلى المتلقي دون عنوان يسمها سمة مباشرة» [2].

عرفت الدراسات النقدية العربية صعود وتيرة الاهتمام بالعنونة والاشتغال عليها في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، إلا أن البحث كما يرى "محمد عويس" « عن أوليات أو بدايات العنونة في القصيدة العربية الحديثة والتأريخ للعنونة ،يتعذر تحقيقه ،إذ لا يوجد تحت أيدينا النصوص الأصلية لأوائل الدواوين التي واكبت بدايات المطبعة في المشرق

[1] – محمد عويس : العُنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور ص 278.

[2] – محمد عويس : العُنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور،ص 282/279.

العربي»[1]،غير أن ذلك لا يقلل من الجهود التي بذلت للإحاطة بنظام العنونة في القصيدة العربية، وقد اشتغل "محمد بنيس" في كتابه (الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها)، على العنوان عند (محمود سامي البارودي ،أحمد شوقي)، وإن كان (البارودي) لم يهتم بالعنونة، بل نظم قصائده على نهج شعراء العرب القدامى، فكان يقول على طريقة العرب، ويمثل "البارودي" في مهمته الإحيائية للتراث العربي «جسرا عبرت من خلاله الروح الشعرية الأصلية التي رأيناه في القرون الأولى، ولم تكن مهمته يسيرة لأنه كان يسير في طريق ليس فيها المؤثرات سوى نور التراث القديم»[2]،ومع ظهور المدرسة الكلاسيكية –الجديدة– أخذ العنوان مكانة وقيمة عند الشعراء وأصبح مظهرا معتادا تتوج به القصيدة العربية؛ حيث قام "أحمد شوقي" بعنونة قصائده «وكان العنوان الذي التزمت به المدرسة الكلاسيكية الجديدة نابعا في الغالب من موضوع القصيدة، دالا على فحواها»[3]، ومع ذلك فكما يقول "محمد بنيس" لم تكن العناوين والعناوين الفرعية من اختيار الشاعر دوما، فقد لا يكون شوقي هو الذي تكفل بوضع بعض العناوين والعناوين الفرعية لقصائده، وقد لا يكون البارودي واضع عناوين قصائده.

أما الناقد المصري "محمد عويس" فأقدم على مقاربة العنوان عند كل من (حافظ إبراهيم ، عباس محمود العقاد ،عبد الرحمن شكري ، زكي أبو شادي ، صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، عمر أبو ريشة. وعبد الوهاب البياتي ، فاروق جويدة ،ملك عبد العزيز ، روحية القليني ، جليلة رضا، فدوى عبد الملك ،نجاة شاور ربيع)،ينضاف إلى ذلك إسهام "شربل داغر" الذي نزعم أنه بنى مشروعا متكاملا لمقاربة الشعر العربي الحديث أو القصيدة

[1] – المرجع نفسه: ص283.

[2] – عبد الرحمن إسماعيل السماعيلي: العنوان في القصيدة العربية ، ص48.

[3] – عبد الرحمن إسماعيل السماعيلي: العنوان في القصيدة العربية ،ص49.

العصرية كما يصطلح عليها . وقد ارتبطت العنونة في القصيدة المعاصرة برؤية فنية تشكيلية وبلاغية محملة بأبعاد دلالية وشعرية.

1-5 التشكيل البصري (الفضاء النصي والصوري) :

1-5-1 عتبة الغلاف ومؤشراتها الغرافيكية :

تنتظم داخل عتبة الغلاف عدة وحدات غرافيكية، تشكل من الناحية السيميائية مدعمات دلالية للعنوان ،بوصف هذا الأخير بؤرة الغلاف،ومركز التلقي البصري، نجمل تلك الوحدات ضمن (اللون، الصورة المصاحبة، التجنيس، دار النشر"الناشر") وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وإيحائيته ؛فهي إشارات ومدعمات دالة.

1-5-1-1 اللون والصور المصاحبة:

إن المضامين الدلالية للصورة «نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء...) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية وما راكمه من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه»[1]. وما يميز الصورة البصرية «عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة هو حالتها التماثلية أو أيقونيتها في الاصطلاح السيميولوجي... أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله»[2]، فقد يكون (التشابه) قاعدة لتمييز الصورة ؛حيث إن «تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة

[1] – سعيد بنكراد : التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى ، متاح على الشبكة العنكبوتية : saidbengrad.free.fr/art1.htm

[2] – محمد غرافي: قراءة في السميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص222.

في قراءة الموضوع نفسه»[1] ، كما بإمكان الصورة المصاحبة أن «تقوم بوظيفة التذكير أو قد يمكن تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة، الكلمات بعينها ذات علاقات نحوية متنوعة، لكن الصور منططة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نظم الكتابة»[2].

تتجلى غاية كل «تواصل بصري استنفار لكمٍ هائلٍ من الأحاسيس التي تتوسل بالنظرة أكثر مما تستدعي اللفظي لإدراك مداها»[3] ،ذلك أن العلامات البصرية تمتلك قيمة ودلالة دون شك «فكل النصوص والعلامات والأشياء والأشكال اللغوية وغير اللغوية، إلا وتتضمن معنى ما أو معاني ما، قد تبوح بها وقد تسكت عنها»[4]، وعادة ما تمثل العلامة موضوعها «إذ إنها مرفقة في غالب الأحيان بنص مكتوب... ومهما كانت هذه العلامة واضحة، وقابلة للتعرف عليها فورا، فهي تبدو محملة دائما بغموض ما...»[5].وعموما فإن الملفوظ البصري (الصور) قادر على أن « ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود : فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات»[6].

---

[1] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[2] – والترج أونج: الشفاهية والكتابة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مواجهة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص169.

[3] – غي غوتي : الصورة المكونات والتأويل ، ترجمة سعيد بنكراد ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت /المغرب ، 2012،ص 09 (مقدمة المترجم).

[4] – إدريس جبري: في سيمياء الشخصية والجسد، قراءة في أعمال سعيد بنكراد، ضمن مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، ع58، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2004، ص134.

[5] – محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص230.

[6] – سعيد بنكراد : التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى ، متاح على الشبكة العنكبوتية : saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

يقضي تشكيل الغلاف حضور الألوان ؛ إذ إن هذه الأخيرة علامات تشكيلية سيميائية بارزة في بصرية عتبة الغلاف ،فاللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين:

1. ما يعود إلى العلامة الأيقونية.
2. ما يعود إلى العلامة التشكيلية

تستند الصورة ، 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 من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة. ويتعلق الأمر بما يُطلق عليه (التمثيل التشكيلي) للحالات الإنسانية؛ أي العلامة التشكيلية : الأشكال والخطوط والألوان والتركيب (ما يعود إلى الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة المؤهلة لاستقبال الانفعالات الإنسانية مجسدة في الأشكال والأشياء والكائنات»[1].

1-5-1-2 اسم المؤلف (le nom d'auteur) :

عمل "رولان بارت" في اشتغاله الحثيث جاهدا وبقوة ولذة على قتل المؤلف وإعلان فقد حيازته على النص ؛ حين أقام تأبينة وداعٍ «مات المؤلف بوصفه مؤسسة واختفى شخصه المدني ، والانفعالي ، والمكون للسيرة، كما أن ملكيته قد انتهت فلم يعد بمقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الزائفة التي أخذها على عاتقه »[2]، في اشتغالنا على النصوص الموازية نعيد (للمؤلف واسمه) حق الظهور، وحدة غرافيكية تساهم في تشكيل عتبة الغلاف؛

[1]– سعيد بنكراد : التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى ، متاح على الشبكة العنكبوتية : saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm

[2] – رولان بارت : لذة النص ، ص56.

إذ إن وجود (اسم المؤلف) يعلن عن مسؤولية التأليف، وعملية التأليف أساسا مبنية على فكرة الجمع ففي اللغة «أَلَفْتُ بينهم تأليفا إذا جمعت بينهم بعد تفرق ، وأَلَفتْ الشيء تأليفا إذا وصلت بعضه ببعضٍ ، ومنه تأليف الكتب» [1].

وهنا نقف – قليلا– لنعيد طرح سؤال شائق طرحه "عبد الفتاح كليطو" في كتابه (الكتابة والتناسخ)، هل ينبغي ، عند قراءة كتاب أو عمل إبداعي، استذكار اسم المؤلف ، فضلا عن الحكاية ؟[2]، هل ينبغي علينا أن نعرف اسم المؤلف ؟ لماذا حين يروقنا عنوان ما نسأل مباشرة عن صاحبه (من كتب العمل؟)هل يهمنا بالفعل أن نعرف اسم من كتب العمل؟!هل نؤمن بالفعل بموت المؤلف!؟. بهذه الصورة نقول:ماذا يمثل لنا اسم المؤلف وماذا يعني لنا وضع اسمه على ظهر الغلاف ؟

لقد أعادت العتبات النصية للمؤلف حضوره ؛بل بريقه وبرز بصورة صارخة ضمن مكونات النصوص الفوقية من خلال (المسودات ، والحوارات ،اللقاءات التلفزيونية ، ..)، وإن كنا في كل ذلك لا ننصت حقيقة للمؤلف ، وإنما إلى اللغة فهي التي تتحدث .

لا يتوانى المؤلف في أن يعلن صراحة عن حضوره ، وكتابة اسمه أول خطوة تضمن له الظهور، وثاني خطوة أن يعرف المؤلف أين يضع اسمه ؛ ذلك أنَّ « وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى»[3]، فعندما ترى اسم شاعر يعلو صفحة الغلاف ستدرك أنَّه« بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى، هو مصدر هذه

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (ألف) ، ص108.

[2] – عبد الفتاح كليطو : الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، ط2، دار توبقال ، المغرب ، 2008 ،ص 7

[3]– حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص64.

النصوص، ومرسل إشاراته الشعرية»[1]. وتتحقق الملكية بصورة أكبر على العمل حين يوقع المؤلف باسم الشخصي الذي يحمله في سجل الحالات المدينة[2].

يُرسَخُ اسم المؤلف الشخصي بصورة أكبر مع زيادة الإنتاج ؛ أي التأليف ليتحول الاسم إلى علامة تجارية ، ويغدو بذلك قادرا على الترويج للعمل، أشد مثال شاخص في هذه الحال الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي"[3] ، لقد احتل اسم (أحلام مستغانمي) مكانا في وجدان القارئ العربي وذائقته بعد النجاح الذي حققه عملها الروائي (ذاكرة الجسد،1993)، بناء على ذلك أصبحت هوية/اسم (أحلام مستغانمي) في خدمة الكتابات اللاحقة (الأعمال الموالية، فوضى الحواس ، عابر سرير، نسيان كوم...) بغض النظر عن جودة العمل ،فقد كسبت قاعدة جماهرية واسعة / من ناحية سوسيولوجيا القراءة حققت(شهرة) ؛ لذلك سيقرأ القارئ /الجمهور كل ما تكتبه ولن يجادل في جودته من عدمها. وهناك صورة أخرى بإمكان العمل أن يقدم الشهرة لصاحبه فيصبح مشهورا بعد أن كان غفلا (مغمورا) ومثالنا صاحبة العمل العجائبي (هاري بوتر Harry Potter) الكاتبة البريطانية (رولينغ J.K Rowing)[4] .

بهذا فإنه في ظل العتبات النصية لا يمكننا تجاوز (اسم المؤلف)، كيف لنا أن نغض الطرف عن هذه «العلامة الفارقة بين كاتب وآخر ،فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله»[5] .غير أنه قد يحدث ويلجأ المؤلف إلى **الاسم المستعار**

---

[1]– جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص59.

[2]-Gérard genette : seuils ,p 40.

[3] – ذاكرة الجسد 1993 . فوضى الحواس 1997 . عابر سرير 2003 . الأسود يليق بك 2012.

[4] – نشير إلى أننا استفدنا من "جيرار جينت" في حديثه عن الاسم الشخصي للمؤلف ، وقدمنا أمثلتنا بناء على ما تم استيعابه من شرحه في ص 40–41. ، أما الكاتبة J.K Rowing: فهي بريطانية ولدت سنة1969، تحصلت على شهادة في الأدب الفرنسي الكلاسيكي عملت مساعد باحث في منظمة العفو الدولية ،وبكتابتها لسلسلة (هاري بوتر) عرفت الشهرة ،خصوصا بعد تحويل العمل إلى فيلم سينمائي ،www.jkrowling.com

[5] – عبد الحق بلعابد : عتبات النص (من النص إلى المناص) ، ص63.

وهو «اسم زائف مفترض ليس الاسم المستعار اسم آخر ، وإنما هو اسم نختاره لأنفسنا ولا يقل اعتباطية عن الاسم الشخصي ، وهو لا يحيل إلى شخص يتميز عن ذلك الذي يستعمله، إنه يشير بالضبط مثل الكنية واللقب، يشير إلى ما يشير إليه الاسم، وإذا كان يحيل إلى شخص مغاير لن يكون اسما مستعارا ، حينئذ يقع في مجال النسبة المزيفة»[1] ، وبغض النظر عن «دوافع اختيار الاسم المستعار فإنه يكف عن أن يكون خادعا (Pseudonyme) كلما اتجه المؤلف نحو التكريس ؛ حيث يتجه النقد وتاريخ الأدب في استرداد (الحقيقة) وكشف القناع »[2]، من بين المبدعين الجزائريين الذي اعتمدوا على الاسم المستعار الشاعر نجيب حماشي عرف بـ "نجيب أنزار " والروائي "محمد مولسهول الذي عرف بـ "ياسمينة خضرا" وإلى يومنا هذا من الصعوبة بمكان أن تعرف الروائي بغير اسمه المستعار(ياسمينة خضراء).وقد أفرد "يوسف وغليسي" الحديث عن (الاسم المستعار)[3] في الشعر النسوي الجزائري ، ورصد مجموعة من الأسماء المستعارة لشاعرات (المذيعة نوال (مبروكة بوساحة) ، وأمال (سامية غضبان)التي كانت تقدم قراءات أدبية إذاعية ممتعة، وفضيلة الفاروق (فضيلة ملكمي)، و(بنت الريف) راوية يحياوي ، ومي غول (فاطمة غول)،وبنت الأقصى (فوزية ضيف الله)والخنساء (فضيلة زياية)، وحواء (جميلة قادري)، وغلواء الأدب (حسناء عفاف إبراهيمي)وغيوم(مسعودة لعريط)، وأم سارة (خديجة زوافري)والموهبة السمراء (كريمة ناوي)، والنورسة الحزينة(نورة مناصرية) ، وأم سهام (عمارية بلال).

1-5-1-3 المؤشر الأجناسي :

[1] – عبد الفتاح كليطو : الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، ص14.

[2] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 39.

[3] – يوسف وغليسي :خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي، ط2، جسور للنشر ، الجزائر ، 2014، ص57.

الجِنْسُ في اللغة ، هو كل ضرب من الشيء ومن الناس والطير ،والجِنْسُ أعم من النَّوعِ[1] ، ووفق المنظور الفلسفي وحسب ما ورد في(موسوعة لالاند الفلسفية) فإن مصطلح (الجنس) يحمل التعريف الآتي «عندما يكون هناك صنفان متعلقين بحيث يكون مدى أحدهما جزءا من أجزاء الآخر الذي ينقسم عليها، يسمى الأول (جنس) الثاني ، والثاني النوع، الذي ينتمي إليه الأول ...ويقال شيئين إنهما من نوع واحد عندما يشتركان في بعض المزايا المهمة ؛ ويقال إنهما من جنس ذاته عندما يتشابهان أكثر»[2] .

تطرح إشكالية (الجنس ، genre) ، مصطلحات متاخمة؛ هي (النوع) و(النمط)، يحدد "روني ويليك" و"أوستين وارين" في كتابهما نظرية الأدب (Theory of literature) نظرتهما إلى (النوع) بوصفه «"مؤسسة" كما الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة، هو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء أو الأبرشية أو المكتبة أو دار المجلس النيابي ، بل كما توجد المؤسسة ، إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بواسطتها، أو يبتكر مؤسسات جديدة»[3] ،بحسب معجم الرواية فالجنس الأدبي «اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب ، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية»[4] .

لا تواجه الأجناس الأدبية إشكالية تمظهرها في بعض الفنون الأدبية كالموسيقى والرسم، ذلك أنه «لا توجد ، في هذه الفنون ضرورة للتمييز بين الممارسة الفنية والممارسة غير الفنية ،وذلك لسبب بسيط هو إن الأمر يتعلق بنشاطات فنيه بصورة جوهرية ، وعلى

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (جِنْس).

[2] – أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، مج1، ط2، منشورات عويدات ، بيروت/باريس، 2001، ص465.

[3] –رونيه ويليك و أوستين وارين: نظرية الأدب ،ترجمة محي الدين صبحي ، ومراجعة حسام الدين الخطيب ،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص237.

[4] – لطيف زيتوني : معجم الرواية ، ص67.

العكس من ذلك يشكل الأدب والشعر مجالس مستقلة داخل مجال سيميائي (دلالي) موحد وموسع ، وهو مجال النشاطات اللفظية التي ليست كلها فنية»[1] ،ما نواجهه حول مسألة التحديد الأجناسي للأعمال الأدبية أن «هذه النظرية ليست في الغالب نظرية واضحة المعالم والأركان مبسوطة وإنما تستنتج بعض ملامحها من ملامح تصورات غيرها »[2]. حيث إن الأدب لم يحدث تفاهما على« نظرية متماسكة في الأجناس مؤسَّسة على تعريفات دقيقة وعلى حدود مضبوطة»[3] .

يرتبط مفهوم (الجنس الأدبي) «ارتبطا وثيقا بنشاط نظري تحليلي عماده تبويب النصوص الفرديّة وتجميعها في أجناس محددة على السّمات المميزة لها، وانطلاقا من مصادرة أولية نقرّ بأنَّ الأدب ليس ركاما من النصوص المفردة بل مجموع ما بينها من علاقات .فليس بالإمكان أن نتصوّر نصا أدبيا ما خارج أفق أجناسي يحيط به ويقدّم له مجموعة من الأعراف »[4]، بصورة أخرى فإن (الجنس الأدبي) يتشكل من تراكمِ النصوص وانتظامِها وفق خصائص ، فيغدو « بعد زمن من تراكم نماذجه ونصوصه ، كونا مجردا، في حين تغدو النصوص المنضوية تحت قواعده وطقوسه، كونا ملموسا ، وبعبارة أخرى ،

[1] – جان ماري شيفر : الجنس الأدبي ، ترجمة غسان السيد ، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دت، ص14.

[2] – بسمة عروس :التفاعل في الأجناس الأدبية مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة ، ط1، الانتشار العربي، بيروت،2010، ص 115.

[3] – غيف ستالوني : الأجناس الأدبية ، ترجمة محمد الزكراوي ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، 2014، ص 24.

[4] – محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات ، ط1، درا محمد علي للنشر ، تونس ، 2010، ص 130.

يغدو الجنس نصا غائبا، والنموذج المجسّد له نصا حاضرا ، ومن هنا يمكن للمرء أن يرى في الجنس الأدبي زمرة من الأعمال الأدبية تمتاز بخصائص أسلوبية محدّدة »[1].

تضعنا المسألة الأجناسية في ظل انفتاح النصوص الإبداعية و تماهيها في ما بينها ، في حيرة التصنيف والمقاربة ؛ حيث تحدث خلخلة في الجهاز المفاهيمي للتلقي «فكل نص يقوم بتعديل نوعه الجنسي ، ذلك أن التركيبة الجنسية لنص محدد لم تكن أبدا إلا في حالات استثنائية نادرة جدا) ، مجرد تكرار أو تضعيف للنموذج الجنسي الذي يتشكل من خلال تصنيف النصوص (المفترض مسبقا) في سلالة النموذج الجنسي الذي يتموقع فيه»[2]، وهذا ما يجعل الأجناس الأدبية وقضايا التجنيس ، مواضيع نقاش مستمر،في ظل الاعتناء بمقولة الجنس الأدبي والتأكيد على علاقة الجنس بالنص،فالمؤشر الأجناسي يؤدي دورا مهما في عملية التلقي ؛ حيث يضمن كيفية فهم النص فكل نص يمتلك جنسه الخاص مما يفضي بتعديل ميكانيزمات التلقي ، بالإضافة كذلك إلى أن الجنس الأدبي نفسه غير قار وغير مستقر ؛ حيث يخضع للتطور والتغير.كما أن الخصائص الأجناسية لنص ما لا تبرز إلا إذا دخلت في تعارض مع خصائص أخرى ،بهذا فإن المسألة الأجناسية تخضع لإبدال والاستبدال والجنس الأدبي يخضع للتطور.

4-1-5-1 كلمة الناشر le prière d'insérer:

تحتل كلمة الناشر موقعا متميزا ؛ فهي تتموضع إما على ظهر الغلاف ، وهذا ما يجعلها مرتبطة بالفضاء الأكثر خارجية للنص ، وإما داخل المتن قبل المقدمة عادة ، حين تحتل مساحة نصية صفحة أو نصف صفحة،وقد وظف لها "جيرا جينت" مصطلح (le

[1] – عادل فريحات: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم ،مجلة علامات في النقد ،مج10، عدد38،النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية ، ديسمبر2000، ص248.

[2] – عبد الملك أشهبون : الرواية العربية (من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح)، ص19.

prière d'insérer الكلمة المدرجة وبترجمة حرفية الصلاة المدرجة) ، كنا قد ألفينا "عبد الحق بلعابد" يضع لمصطلح le prière مقابلا عربيا هو الـ(تصليّة)، مبينا أن التصلية لها معنى الصلاة ، والتصليَّة والمُصلى ،من دلالة لغوية حاملة لمعنى اللحوق ؛ أي تلك الكلمة التي تأتي تالية[1]، لسنا ندري من أين استقى "بلعابد" كل تلك المعاني ؛ ذلك أن (لسان العرب) أورد «صليّتُ الرجل نارا ، إذا أدخلته وجعلته يصلاها، فإن ألقيته فيها إلقاءً ، كأنك تريد إحراقه ، قلت أصلَيْتُه بالألف، وصَلَّيْتَهُ تصْلية»[2]، وهي من (صلي)، أما الصلاة فمن (صلا)، ومن أجل الوصول إلى المعنى الذي ابتغاه "جيرار جينت" ، ننتخب مقابلات مجازية كـ (الاستعطاف أو التضرع، أو القداس،)؛لأن الناشر يدبج كلمة إلى القارئ بغية تحقيق حلقة تواصل مع العمل الإبداعي ، وبغية أن ينال رضاه ، أو رضا المؤسسة النقدية ، إننا نشبهها مجازا بقداس يقام في حضرة (القارئ – الجمهور و النص –المؤلف –الناشر)؛ هي أطراف يعنيها بشكل مباشر أو غير مباشر مصير النص داخل الحركة التواصلية ،ففي البدء الكلمة ،إنها صلاة تضرع في حضرة القارئ.

1-5-2 التشكيل البصري في الشعر (الفضاء النصي والصوري) :

القصيدة التشكيلية، أو القصيدة البصرية ؛ هي نص يراهن على استغلال الفضاء النصي والصوري ، إنه ذلك الفضاء «الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاءً مختارا ودالا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب»[3] ،وهو بهذا التحديد يبعدنا عن المفهوم الذي يرى بأن الفضاء « يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه »[4].

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص) ،ص 90.

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (صَلِي).

[3] – محمد الماكري : الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهراتي) ،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،1995، ص233.

[4] – حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 61.

بناءً على هذا ينبني توجهنا للحديث عن الفضاء النصي والصوري من فكرة إسناد اللغة المنطوقة على الصفحة (المسند)، لتكتسب شكلا كتابيا بمعنى «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق»[1]، بالضرورة فإن الكتابة ليست« مجرد تنظيم للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط»[2]، بل إن ركيزتها الأساسية أن «تقوم قبل كل شيء على توزيعٍ لبياضٍ وسوادٍ على مسندٍ هو في عموم الحالات الورقة البيضاء ، إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي،الذي أبعاده الحروف،وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات»[3].

نشير بداية إلى أننا حين نوظف مصطلح (القصيدة التشكيلية) نصبح أمام إلزامية تحديد المفاهيم لمصطلحين أساسيين هما (التشكيلي ، الشكل).

1-التشكيلي (plastique):

يحمل مصطلح (التشكيلي) «صفة الأسلوب الذي يصوّر الأشكال بخاصة»[4].وقد ارتبط المفهوم في الشعرية العربية بجانب التجريب ،فالتشكيل هو «ما يميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تضطلع "التقنية" بتوليدها وتنويعها ونشرها وتعميق تأثيرها في مختلف مجلات الحياة الحديثة ومستوياتها ، حتى أصبح التمييز بين الواقعة الكتابية وغيرها، وصورها ،السيمولاكرية أمرا متعذرا...ولا يطابق مفهوم التشكيل هنا مع مفهوم الكتاب؛ لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب؛ أي إنه يشمل الصوغ النحوي الأسلوبي للجملة والتوزيع المقطعي للفقرة والعبارة ،ويمتد إلى مجمل عمليات هندسة النص

[1] – المرجع نفسه : ص55.

[2] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، 103.

[3] – محمد الماكري : الشكل والخطاب، ص 103.

[4] – جبور عبد النور :المعجم الأدبي ، ط2، دار العلم للملايين ، بيروت ،1984،ص68.

على بياض الصفحة »[1] . يرصد (التشكيل) ضمن «شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، و(تتمثل عناصر النجاح التشكيلي في (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بدّ من تحقيق عنصر (الاندماج والتماسك) ، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير»[2]، يتحدد التشكيل المكاني عند "عبد العزيز المقالح" هو المساحة أو الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة ، أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى نهر الفراغ هذا ، وحل محله نظام قالبي مختلف زاد منه مساحة البياض أو الفراغ بين الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض وهو . أي القالب . في القصيدة المدورة يأخذ شكل الكتابة النثرية ، وقد ألغى وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ شبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية»[3] ،في اشتغال آخر وظّف "عز الدين إسماعيل" مصطلح (التشكيل المكاني) كما وظّف الصورة مرادفا له في الاستعمال يقول: «نستخدم للتعبير عنه كلمة (الصورة) ، فالشاعر ككل فنان يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك (التوقع) الموسيقى الذي يعد أساسا في كل عمل فني »[4] ،بناء على ذلك وضّح "عبد العزيز المقالح" الفارق بينه بين "عز الدين إسماعيل" في تحديد مفهوم (التشكيل) بقوله: «تكاد تكون رؤيتي إلى التشكيلين الزماني والمكاني تختلف اختلافا كاملا ولا علاقة لها بما طرحه الدكتور عز الدين مثلا ، فقد نظرت إلى التشكيل الزماني من خلال مستوى التمظهر الشَّكلِي العام كما نظرت إلى التشكيل الموسيقي من خلال مستوى التركيب النغمي

---

[1] – معجب الزهراني : لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى ، مجلة فصول ، مج16، عدد1 تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، 1997، ص229.

[2] – محمد صابر عبيد :التشكيل مصطلحا أدبيا،مجلة الرافد ،متاح على الشبكة العنكبوتية www.arrafid.ae/arrafid/p20_8-2010.

[3] – عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، درا العودة ، بيروت،1981، ص 114.

[4] – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية ،ط3، دار الفكر العربي ،مصر، ص124.

والمعنى ...وعمدت إلى تناول كل تشكيل على حدة حتى يصبح للتشكيل في الشعر خصوصيته وأبعاده النابعة منه وليس من اللغة أو الصورة الشعرية»[1]، أما مصطلح الشكل .

2ـ الشكل (forme):

تَدُّل كلمة (الشكل) على «قوالب مسبقة أو أوعية مُعَّدة سلفاً لاحتواء الوسيط المستخدم وتوجيه في جهة معينة تفرض بالضرورة إمكانات تعبيرية معينة ...وقد ترد كلمة شكل بمعنى شديد العمومية والشمول لتدل على تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل (الأنغام ،الخطوط ، الأحجام ...) وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما»[2]، جاء في معجم المصطلحات الأدبية، «(شكل المضمون) : تقطيع للمفاهيم ، بواسطة العلامة ،أما (التعبير): فهو تقطيع للفونيمات والحروف بواسطة العلامات»[3] .

أما الشكل (فنيا)، ففي الفنون المحسوسة هو « هو الإبانة الحجمية ،أو الخطية عن أحد الموضوعات ،من حيث إبرازه في الأبعاد المحددة له ، وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان به»[4] ، و التَّشكيلي يضم (الألوان ، النسيج الأشكال). وقد ورد في المعجم الوسيط «شَكَّلَ الشيء صوَّرهُ، ومنه الفنون التشكيلية»[5].

1-5-2-1 تأثيث الفضاء (النصي –الصوري) :

تغيّرت النظرة إلى الشعر والنثر ولم يعد يكتفى بهما جسدا لغويا ساكنا ، هي نظرة واكبت التغيرات التي طرأت على المجتمعات الغربية التي أخذت « تعرف من التحولات

---

[1] – عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل ،ص103-104.

[2] – عادل مصطفى : دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن ، ط1، دار رؤيا ، مصر ، 2014، ص87.

[3] – سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص129.

[4] – عبد النور جبور : المعجم الأدبي ،ط2، دار العلم للملايين، بيروت،1984، ص154.

[5] – مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، 2004، ، مادة (شَكَّلَ)، ص491.

السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والعلمية ما يجعلها تعيش "مناخا" جديداً يمهد لبدائل وإبدالات جمالية شتى ستفتح أشكال الإبداع الفني والأدبي على تدوينات وقراءات مغايرة »[1].

ينبني (الفضاء النصيّ) من الناحية الفنية التشكيلية للقصيدة بحضور خمس علامات نوعية تتمثل في (الخط"العلامة الممنوحة للقراءة"، الأسطر ، النبر البصري ، البياض والسواد ، علامات الترقيم "ضابطة للقراءة")، تشحن هذه العلامات النوعية ببعد إيحائي دلالي بالإضافة إلى البعد الجمالي ،فلا يغفل أن «لجمع الحروف على ورقة بيضاء ولنوع هذا الجمع وكيفيته بعدا فنيا إيحائيا لا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع، وهذا البعد جزء جوهري من الكلام»[2]، كما يأخذ الاشتغال «أثره في مقروئية القصيدة لأنه أول ما يصطدم به القارئ ،هو شكل النص وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة ، ومن خلاله تتحدد عدة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي تصل إلى حد التأثير في الدلالة»[3] ، بصورة أخرى إن استثمار فضاء الصفحة يجعل النص محملا بأيقونات دالة «فلخطية الجملة النحوية في المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبة) ،إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية تغييرا كبيرا في المعنى »[4]، بناء على ذلك «تدور مجالات الدرس في حقل الثقافة البصرية حول البحث الفلسفي وإبستمولوجيا المشاهدة و سميوطيقية الصور والعلامات البصرية،وحول البعد السيكولوجي للمجال البصري ، وسيضم هذا فضاءات ذات بعد

[1] – بوجمعة العوفي : من المشافهة إلى الكتابة جمالية المكتوب– المرئي وتشكيل المكان في القصيدة ، ط1، نوافذ، مصر، 2016، ص 43.

[2] – أدونيس (محمد علي سعيد) : الثابت والمتحول، صدمة الحداثة "بحث في الإتباع و الابتداع ،ط4،دار العودة ، بيروت، 1983، ص29.

[3] –عبد الرحمن تبرماسين : فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية ، نموذجا) ، الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2000، ص 175.

[4] – جوليا كريستيفا : علم النص ، ص84.

ظاهراتي، وعضوي ومعرفي ،تتعلق بالتفاعل الإبصاري،وهي درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري وأنتروبولوجيا المشاهدة »[1].

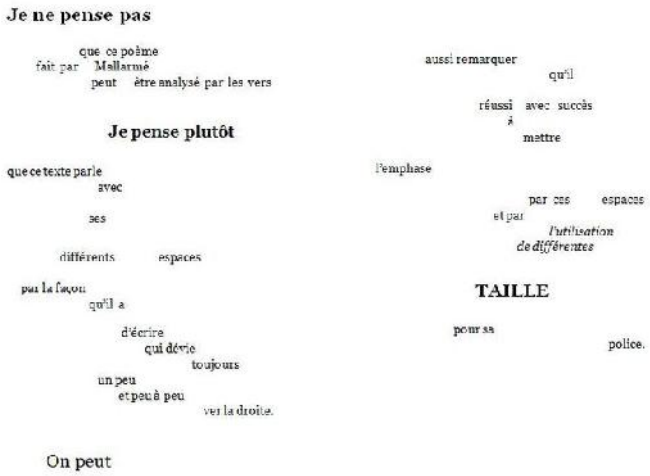
من وجهة تاريخية تحققت الخطوة الهامة في تطوير ما يتعلق بالجانب الكتابي في النص الشعري (الروسي مثالا) في القرن العشرين ؛ إذ «تنشأ طرائق خاصة ومختلفة في الكتابة الشعرية على قاعدة ما كان قد ترسخ إبان القرن التاسع عشر عن أصوليات الكتابة الشعرية ، ويمكن اعتبار "أندري بيلي" رائدا في هذا المقام ،كما يمكن أن نتحدث عن الرسم الكتابي المميز للنص الشعري لدي "مایاكوفسكي" و "خلیبنیكوف" "تستیفایفا" "سلیفنسكي" وكثيرين غيرهم من الشعراء ، ثم ،ومن نفس المنطلق ،تنبثق مرة أخرى أهمية الشكل الكتابي وقيمته المؤكدة في التقاليد الأدبية عند "باسترناك"و "باجريتسكي"»[2]

هذه الأهمية التي اكتسبتها العناصر المشكلة للفضاء النصي، قد أدت ببعض الدراسات إلى أن تجعلها من المكونات الأساسية للنص الإبداعي ، هو اهتمام أسهم فيه الشعراء بشكل لافت،بدا هذا في الدقة التي كان الشاعر الفرنسي(ستيفان مالارميStéphane Mallarmé) ينظم بها قصيدته (ضربة نرد) ، والعناية التي أعطاها للترتيب المحكم للبيت الشعري على البياض والمكان الشاغر الذي يحيط به[3] ،(ينظر شكل01).

[1] – عبد الله محمد الغذامي : الثقافة التليفزيونية، ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت، 2004، ص14.

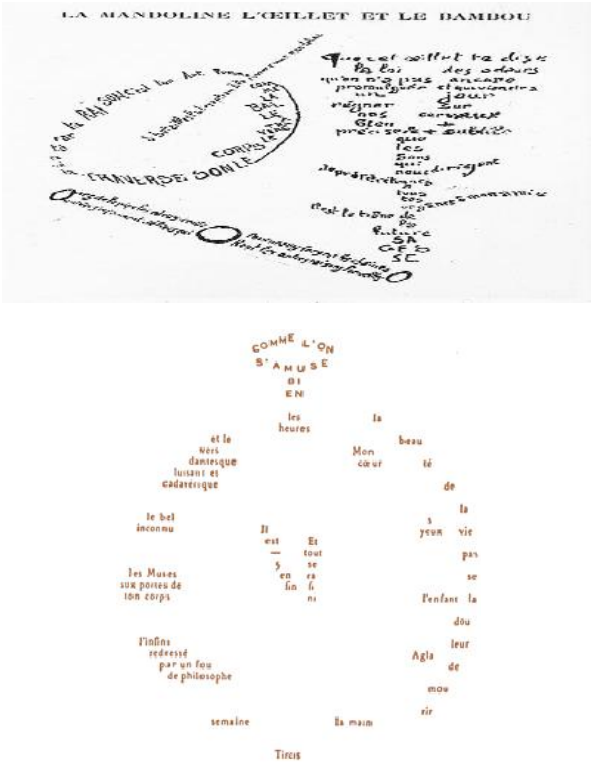
[2] – يوري لوتمان : تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"،ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر،1995، ص108.

[3] – المرجع نفسه : ص84.



(الشكل رقم01) قصيدة لستفان ملارميه من ديوان (ضربة نرد أبدا لن تبطل المصادفة ، Un coup de des jamais n'abolira le hasard.(Yasilon éditeur ,paris ,2010

بالإضافة إلى ما قدمه "مالارميه" تبرز خطيات/ Calligrammes "غيوم أبولينير Guillaume apollinaire " (ينظر الشكل رقم02)



(الشكل رقم 02) قصيدة لغيوم أبولينير (خطيات /Calligrammes)

.www.larousse.fr. Encyclopédie Larousse en ligne

إن الاشتغال على الفضاء /بياض الصفحة هو الذي يمنح القصيدة المعاصرة بعدا بصريا وأيقونيا، هذا ما يكمن النص من الخروج على جغرافية مألوفة، باعتبارها طاقة فنية معطلة فيما مضى، إلى ديناميكية أتاحت لنا رؤية القصيدة الشعرية مكتوبة على هيئات مختلفة وهو ما يعرف بـ:

الشعر المجسم (الكونكريتي) La poésie concrète وهو محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة إلى جانب الكلمات وربما تزيح الكلمات التي تتحول بدورها إلى مادة تشكيلية.

1-الشعر المشهدي La poésie cinétique.

2-القصيدة المتعددة الأبعاد poèmes multidimensionnelle .

3-الشعر الميكانيكي La poésie mécanique [1].

أشكال مختلفة كثيرة «تستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة: المعرضة للمسح البصري السريع وذلك من أجل تبيين الشكل لا تبيين العلاقات النسقية فقط»[2].وبذلك يتحول الفضاء إلى امتزاج بين الكلام والمرسوم، أو بين اللغة والتشكيل، الذي يأخذ عدة أوجه منها[3]:

1- **الشكيل الخطي (الأيقونات المبنية):** تعتمد على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال لا تأخذ طابعا أيقونيا صرفا، لأنها تأتي في شكل مثلثات، دوائر، مربعيات...

[1] - محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2006،ص222.

[2] - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص242.

[3] - المرجع نفسه: ص244-245.

2- **التشكيل الخطي (الأيقوني، الأيقونات المعطاة):** تعتمد اللغة في بعدها البصري مادة للبناء، إلا أن هذه الأشكال تكون ذات طبيعة أيقونية وهو يعتمد على الأسطر لبناء جسم الشكل.

3- **التشكيل الأيقوني:** تكون أدلته أيقونية تتماثل مع موضوع، يعتبر مرجعا، وهذه الأشكال ترد إما مستقلة أو تكون إطارا لمحتوى لغوي.

4- **التشكيل المجرد:** وهي مجموع الأشكال التي لا يكون لها طابع أيقوني، ولا توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها، فتأخذ شكل دوائر... وهذه الأشكال غالبا ما تقدم كإطار بصري يحتوي مقطعا أو جملة شعرية.

يهدف الفضاء البصري أساسا إلى «الجمع بين العناصر الأدبية والصوتية إلى جانب الكلمات أيضا، وربما أزاحت الكلمة وحلت محلها، إن اللغة هنا ستفقد وظيفتها التعبيرية والمجازية لتكون مادة تشكيلية»[1]، إنه بحث عن التحرر من نطاق اللغة، وإيجاد نوع من التجاوب مع كل من القارئ والمبدع، ليبقى الفضاء البصري ضربا إيقاعيا حداثيا.فالقصيدة التشكيلة ليست مجرد « إحلال أسلوب تقليدي ولكن المحاولة فتقت شرنقة التقوقع ، وانفتحت على الفنون لتفيد وتستفيد ، ومن ثم عملت القصيدة البصرية بفعل التلقي البصري على تفكيك بنية الإدراك ، لانفتاح النص الشعري على الفنون الأخر[2]. ووقع الاعتراف بالفضاء البصري ووظائفه باندماجه في الخطاب الشعري لتكوين نصا واحدا، سواء من خلال الرسم بالكلمات أو كان رسما مستقلا، مصحوبا بحروف أو كلمات توضيحية «وكل رسم بالكلمات،

[1]- إدهام حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني، مراجعة نصار منصور، ط1، دار المناهج، عمان، 1998، ص121.

[2]- محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،ص161

وكذلك رسم بغيرها يدعي أيقونا ؛هو كل أيقون له شكل معين، وكل أيقون أنشئ لخدمة أهداف معينة»[1]،وهذه الأهداف تقوم أساسا على منح الاستحقاق البصري للنص.

1-5-2-2 التضايف الأجناسي في الشعر العربي(الشعري والتشكيلي):

لم يكن الاهتمام بالتشكيل عند الغرب هو الأسبق زمنيا وإن كان هو ألأكثر ثراء ونضجا ،فعلى مستوى الثقافة العربية والإسلامية القديمة عُرِفت عناية بالكتابة والجانب البصري وإن كان "محمد الماكري" يرى أن « المؤلفات التي عالجت موضوع الكتابة والخط في التراث على كثرتها(رسائل ، كتب ، منظومات..) لم تتجاوز في موضوعها حدود قواعد تحسين الخط وضبط الكتابة ، كما هو الشأن في رسائل ابن مقلة ..، أما الصيغة الأكثر تقدما في هذا الباب ، فيمكن الوقوف عليها لدى بعض المتكلمين والفلاسفة ، مثل ما يقدمه (إخوان الصفا) في رسائلهم من محاولة للبحث في أصل الحروف والأشكال ، وبيان النموذج الذي تمت محاكاته في وضعها واعتمادها ، وكذا تفسير صيغة ترتيبها ، فعند (إخوان الصفا) توجد محاولة تأويلية لأيقونية الشكل الخطي وهيئة الحروف »[2].كما نُلفي صيغة مماثلة في الكتابات الصوفية فقد «كان الصوفية هم أول من بحث في إشكالية الأبجدية وعلاقتها بالوجود ، وعبرُّوا بها من فضاء الظاهر إلى فضاء الباطن في أنظومة تتغيا العُمق الأنطولوجي والبُعْد الإبْستِيمُولُوجي بعيدا عن السكن في الغُرّف التي تتنفَّسُ فيها أبجديات الظاهر بزمنه المستبد، معتبرين أن الزمن ليس أصلا في الحق ، وإنَّما هو أصل في

[1]– محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية ، ص195.

[2]– محمد الماكري : الشكل والخطاب ، نحو تحليل ظاهراتي ، ص115.

الكون»[1] إلا أنّ هذا الاهتمام الفائق بالحرف انصب على ومنزلته وتأويله، بالضرورة فالصورة التي تشكلت حول الحرف صورة متخيلة .

حين يحدث لقاء الشعر بـ (الرسم ،أو بالتشكيل ، أو بالصورة ،أو بالموسيقى) ، يتحقق التضايف الأجناسي، الذي ينطوي على جوانب فنية جمالية وفلسفية وبلاغية عالية، وقد عرفت إبداعات العرب صورَ هذا التضايف الأجناسي مبكرا ، ففي القرن الثالث عشرة اجتمع الحس والرغبة في تشكيل(مقامات الحريري) بصور شارحة مرافقة للحكي، ليحدث الانفتاح الأجناسي بصورة مغرية للقراءة والتفكيك، إذ«بلغ فن التصوير عند الواسطي ذروته في رسوم المقامات ،التي أنجزت في بغداد، والرسوم تغدو واضحة جهد المستطاع وتوفر لنا نظرة ليس لها مثيل في حياة العالم العربي ؛ هي رسوم ذات صفة إعلامية عن حياة العراق الاجتماعية في ذلك الوقت »[2].

ولعل أبرز نقلة نوعية عرفها التشكيل البصري العربي كانت مع الشعر العربي القديم في ظل اهتمامه بالجانب البصري والجمع بين الشعري والتشكيلي في أواخر القرن الثالث هجري وتحديدا مع (الشعر الأندلسي) ؛ حيث عرف «رياضة التحولات الشكلية بعد ثبات عميق مع الشكل التقليدي لعمود الشعر ، والذي انطلق من جمالية فطرية تعلن عن جمالية مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي يحتفظ بمساحة تمثل النفس الواجب بين الشطرين لإجادة الإلقاء، ولإبراز الموسيقى الشعرية بشكل أفضل»[3]، وإن لم يكتب قبل ذلك لبعض المحاولات الفردية النجاح فقد أبرزت تلك التحولات أشكالا شعرية مختلفة ك

[1]– أحمد بلحاج آية وأرهام : أبجدية الوجود دراسة في مراتب الحروف ومراتب الوجود عند ابن عربي ، ط1،منشورات أفروديت ، المغرب ، 2013، ص15.

[2] – صفا لطفي أمير و سلام حميد رشيد : الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقاتها في منمنمات الواسطي ،مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية مج14، عدد3، العراق ، 2007، ص231.

[3]– محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص15.

(القواديسي ، المسمط ،المخمس، التشجير ،الموشح ، التختيم) ، وهي نماذج تقوم على المغايرة في الشكل و البنية الإيقاعية والصوتية (القافية).

يقول ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)عن تسمية (**القواديسي**) بأنه نوع غريب، جاءت تشبيها بقواديس السانية ،لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى وأول ما رأيته جاء به "طلحة بن عبيد الله العوني"[1] :

كم للدُّمى الأبكارِ بالـــــخبيثين من منازِلِ

بمهجتي للوجد من تذكارها منازِلُ

مـــــعاهدٌ رعيلُــها مُثْعنجِرُ الهواطلُ

لما نـأى ساكـنها فأدمعي هواطِلُ

إنّ اللافت في هذه الأبيات الجانب الصوتي ؛حيث «تتناوب حركات الروي بين الضمة والكسرة ، وهما الحركتان اللتان استعيرت لهما صفة الارتفاع والانخفاض في قواديس الساقية»[2] ، وبهذا تكسر فكرة تماثل حركات الروي على طول امتداد النص، وفكرة أخرى قائمة على التسمية (نوع غريب) ،لتتمتع كما وصفها محمد الماكري بـ (أيقونية الحركة).

أما عن (**المسمط**) فهو (أيقونية الحرف) فيقول عنه ابن رشيق : أن يبتدئ الشاعرُ ببيت مُصرعٍ ،ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسما واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرئ القيس (قيل إنها منحولة) : [3]

---

[1] – أبي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390–456هـ): كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ج1، ط5، دار الجيل ، سوريا ، 1981، ص 178.

[2] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 146.

[3] – أبي الحسن بن رشيق القيرواني : كتاب العمدة ، ص 179.

توهمتُ من هند معالمَ أطلالٍ غفا هُنَّ طول الدهر في الزمن الخالي

مرابعُ من هند خلت ومصايفُ يصيح بمغناها صدى وعوازفُ

وغـيَّرها هوج الـريَّاح العواصفِ وكـلُ مُسـفٍ ثم أخـــر رادف

بأسحم من نوءِ السماكين هطَّالِ

الموشح : أورد "محمد بن شاكر الكتبي" (764هـ) في كتابه (فوات الوفيات) أن «أول من صنع أوزان هذه الموشحات محمد بن محمود القبري الضرير ، وقيل إن ابن عبد ربه صاحب (العقد) أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات ،ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي ،ثم نشأ عبادة بن عبد الله ابن ماء السماء شاعر الأندلس ، فأحدث التضفير »[1]، ويعدُّ الموشح «نقلة بصرية بالقياس إلى التنويعات الأخرى التي لم تفعل بشكل مؤثر على هذا المستوى»[2]، ولو كتب لموشحات إن استمرت في الشعر العربي المعاصر ،–ربما– لكانت قدّمت جوانب تشكيلية مختلفة .

برز كذلك ما عُرف بـ(التختيم) الذي «يقوم على استغلال وتطويع الأسطر والأبيات لتتشابك على بياض الصفحة من أجل تكوين شكل بصري متناسق هو في هذه الحال شكل الخاتم»[3] .

لسنا بصدد تتبع بدايات ظهور (القصيدة البصرية)عربيا ، غير أننا نشير إلى نقطة مهمة قد يلحظها الدارس والمتتبع لتاريخ ظهور مثل هذه النماذج الشعرية البصرية ؛ حيث سيجد تضاربا واختلافا بين الباحثين حول تحديد بدايات هذا الخروج على الشكل التقليدي

[1] – محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، مجلد2، دار صادر، بيروت ، 1973،ص149.

[2] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 152.

[3] – المرجع نفسه: ص 160.

للقصيدة العربية القديمة؛ ذلك أن بعضهم أعاد ظاهرة التشكيل في الشعر إلى (العصور المتتابعة) أو ما يسمى بـ(عصور الانحطاط) .ولعنا نزعم بأن الخروج على شكل القصيدة المعتاد ؛ أي التناظري ، اتسم بصبغة التهميش مما يفسر المحاولة الدائبة للنقاد بإعادة البدايات إلى (عصور الانحطاط). هي نظرة بعيدة عن الجمالية ؛ لأنها تعتبر الفعل انتهاكا وخرقا لقانون/الشكل التناظري ما يقضي نسبته إلى (العصور المتتابعة/الانحطاط) التي من أكثر ما وصفت به (جمود القرائح) ، ولعل التساؤل الذي طرحه "عبد اللطيف الوراري" يكون الأنسب حين يقول: (انحطاط أم انعطاف؟) ،و"الوراري" بذلك ينافح في الاتجاه المعاكس وهي (النظرة الجمالية لفعل اللعب بالأشكال)؛ إذ يرى بأنه من المجحف أن نذهب مع من اعتبر اللعب بالأشكال الفنية سمة لعصور الانحطاط مشيرا في ذلك إلى (محمد نجيب التلاوي)، وأن ندعي أن هذه الأشكال أو الفنون الشعرية كانت خالية من روح الابتكار؛ بل إنها على العكس من ذلك كشفت – بنسب متفاوتة القيمة – عن قدرة مدهشة في تشكيل إيقاع الشعر وتجسيمه بصريا ، كأن الأذن أخلت المجال لرؤية العين وفتنتها[1].

أما على مستوى القصيدة العربية الحديثة فقد عرفت الاحتكاك بالرسم إثر ظهور ما يعرف بالقصيدة – الصورة مع "أحمد زكي أبي شادي" (1892–1955) الذي نشر في مجلة أبولو بين سنتي (سبتمبر 1932وأكتوبر 1934) نماذج وضعها في باب مستقلٍ سماه (شعر التصوير) ، وقد انفرد بكتابة هذا الشعر ولم يشاركه غير شاعرين اثنين هما "إسماعيل سري الدهشان" ، و "أحمد مخيمر"[2]، ولنا أن نقول إن «تجربة أحمد زكي أبي شادي" تكاد تتدرج في ما نسميه الصورة المصاحبة التي عادة ما تكون بعيدة عن القصيدة ،

[1] – عبد اللطيف الوراري : الشعر البصري، التوشية والرؤية، موقع حروف للشاعر والناقد المغربي عبد اللطيف الوراري ، متاح على الشبكة العنكبوتية ،منشور بتاريخ(2013/06/10)، www.horoof.hautetfort.com

[2] – عبد الغفار مكاوي : القصيدة والصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة ،رقم 119،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، نوفمبر 1997، ص38.

فتحمل عبء المرافقة الصرفة ؛ إذ تخلو من الجانب الجمالي الفني ، و بمراجعة هذه القصائد من الشعر التصويري نجد أنها تقف عند حدود التصوير بمعناه الوصفي التوضيحي المباشر لتفاصيل الصورة المنشورة معها»[1].

مع الزمن أصبحت تجربة المزاوجة بين الرسم والشعر، و الشكول الهندسية ، أو قران الشعري بالتشكيلي أكثر نضجا وثراءً ؛ إذ تُمثل القصيدة التشكيلية المعاصرة، نقلة نوعية تتمتع بدرجة عالية من الشعرية مع رواد حركة الشعر الحر ، فقد «أصبحت تعبر عن نظرة جمالية كلية تتجاوز جزئية وحدة البيت إلى كلية وحدة القصيدة كتجربة فنية بكل أبعادها التعبيرية (اللفظية والتشكيلية). وهذا يعد تطورا ملحوظا لواحدة من إيجابيات ظاهرة التشكيل الشعري »[2]، ففي ظل هذا التشكيل البصري «أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن»[3].وتراهن على هذه الجمالية في التلقي ؛ حيث إن تنظيم «الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري ، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البينة الشعرية ، والبينة اللغوية العامة»[4] و أصبح القارئ أمام الصفحة المتعددة «المكان النصي تُنظِمُه الدوال المتفاعلة مع بعضها ، وليس للعَرُوضِ وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي »[5] ، فالصفحة بالأساس مقدمة للبصر (للعين) ، ومادامت توجد صفحة هناك إيقاع ،يبقى أمامنا البحث

[1] – عبد الغفار مكاوي : القصيدة والصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، ص38.

[2] – محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ، ص109.

[3] – عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص112.

[4] – يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة، ص106.

[5] – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ،ج3، الشعر المعاصر، ص113.

في طبيعة هذا الإيقاع؛ إنه «الإيقاع الذي يضع الرؤية (la vision) في السمع (l'audition) »[1].

قد يكون الاشتغال على التشكيل الطباعي للقصيدة في بدايات ظهوره حقلا أغرى شعراء ورواد الحداثة بدرجة أكبر مما كان مع المتلقي /الجمهور؛ حيث إن هذا الأخير« لم يصبح طرفا مؤثرا في هذا التفاعل ، ولم يعتد ..، على الوصول إلى القصيدة عن هذا الطريق الجسدي تماماً »[2]،غير أن إشكالات التلقي البصري (هذه) التي برزت مع بدايات القصيدة التشكيلية المعاصرة ، لم يعد طرحها بالثقل ذاته ، وهذا لما أصبح يشكله الخطاب البصري وتحديدا الأدب البصري (La littérature visuelle) من فعالية بلغت أقصاها مع ما يصطلح عليه اليوم بـ(القصيدة التفاعلية ، الرقمية ، النص المترابط...)؛ إذ «انتقلت إشكالية الأدب ، مع الأدب الرقمي ، من سؤال النص إلى سؤال القارئ »[3] .

هو نص أنجبته الثقافة التكنولوجية وهذه النوعية من النصوص جاء رهانها الكبير على القارئ الذي يكاد يدمج كليا في عملية التأليف، حيث «يصبح النص الذي ينتجه المؤلف ليس هو الذي يتم تلقيه من طرف القارئ. إنما نص آخر يتشكل في علاقة تفاعلية فوق الشاشة بين القارئ ـ حسب وضعية حالته ـ وبين النص المترابط»[4]. هذه العلاقة التفاعلية التي يراهن عليها النص الرقمي ولّدت جمالية اختفت معها كثير من المفاهيم القدحية والتهميشية التي واكبت ظهور هذا النص الرقمي البصري ،وهذا ما أكد عليه "سعيد يقطين" في قوله: «إنَّ مفاهيم مثل (الهامش ،والترف ، واللعب كان ينظر لها في السبعينيات على أنها مفاهيم قدحية ، لكن مع الواقع الحالي الذي بدأ يتكرس فيه البعد التفاعلي مع النص

---

[1]-Henri Meschonnic : critique du rythme ,anthropologie historique du langage ,p299.

[2] – علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسة نقدية ، ط2، دار الشروق، عمان، 2002، ص 66.

[3] – زهور كرام : الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية، ط1، دار رؤية ، مصر ، 2009، ص44.

[4] – المرجع نفسه : ص48.

الالكتروني والوسائط المتفاعلة صارت لهذه المفاهيم دلالات خاصة لا تقل أهمية عن المفاهيم الجادة التي كانت متداولة . فاللعب مقوم أساس في الحياة وتبعا لذلك فالشعر وهو يوظف اللغة بطريقة خاصة لا يخلو من مغامرة لعبية »[1].

يقضي النص الرقمي قراءة تفاعلية هذا أمر مشروط حتى يتحقق؛ وإذ يفعل ذلك فهو يعمل على تقويض الناحية الأجناسية للأدب ،ولعل «اجتهاد المحكي التفاعلي لخلق تجانس بين مكونات "دعائمية مختلفة" من شأنه مساءلة مفهوم الجنس الأدبي ، عبر صياغة جديدة مقولة الشكل النصي(la format textuelle)، إن التهجين الذي يطلع به المحكي التفاعلي في سبيل خلق نصوصية رقمية للنص السردي ، يقوم في الأساس على خلق تماس بين حقول دعائمية مختلفة (الأدبية اللسانية ، الهندسية المعلوماتية للملفات ، الفيديو ،فين التشكيل الرقمي)»[2]

أكدت "فاطمة البريكي" في حديثها عن الشعر التفاعلي ،أن المقصود بالقصيدة البصرية هي «أن مبدعها يدعم نصه الكتابي بالصور والرسوم التي تمثل الكلمات ، بحيث لا تقرأ القصيدة فقط، إنما ترى وتشاهد»[3] ، فقد تكون القصيدة الالكترونية بصرية ، لكنها ليست تفاعلية وهذا لما ينطوي عليه الشق التفاعلي من حاجة وضرورة حضور المتلقي في بناء النص وإنتاج معناه،وهنا نقصد «بالشعر البصري المتداخل مع التكنولوجيا والمعتمد على الوسيط الالكتروني في ظهوره وتجليه لمتلقيه /مستخدمه»[4]، وفي إشارة إلى (الشعر البصري) في الأدب العربي أبانت "فاطمة البريكي" بأنه يوضع تحت مسمى (الشعر

[1] – سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ، ص222.

[2] – عبد القادر فهيم شيباني : سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرقمية ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن، 2014، ص 158.

[3] – فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 89.

[4] – المرجع نفسه : ص91.

الهندسي) «يستحضر الحديث عن (الشعر التفاعلي) و(الشعر البصري)، إلى الذاكرة نمطا من الكتابة الشعرية ،عرفه الأدب العربي في وقت ما ،ولكن لم يشع استخدامه وتداوله بين الأدباء من المتلقين على نحو ملحوظ،...وهذا النمط هو ما اصطلح على تسميته باسم (الشعر الهندسي)»[1]، وقد اختصرت أن (الشعر الهندسي) هو الذي يكتب على شكل من الأشكال الهندسية المعروف (الدائرة ، المثلث، المربع..)، إن كانت التسمية ها هنا تبقى إشكالا قائما بذاته ، ذلك أن الجانب البصري لم يستقر على (الأشكال الهندسية) فحسب؛بل كانت هناك أشكال أخرى تسمى (الأشكال النباتية) التي يندرج ضمنها (الموشح والمشجر) و « الشكل النباتي عند العرب في أشعارهم قد تأخر نسبيا قياسا بالشكول الهندسية لاسيما المشجرات»[2].

برز الاشتغال على الجانب البصري في الشعر العربي المعاصر بشكل لافت مع القصيدة المغربية المعاصرة، وذلك في ظل ما قدَّمه شعراء الطليعية في المغرب (جيل السبعينيات) «الذين حاولوا إدراج العنصر المكاني بصفة ثابتة جديدة في عمل شعر الطليعة، ولم يقتصروا على توظيف التوزيع العام لأبيات القصيدة في إغناء المعنى وإنما أضافوا إليه شكل الحروف في الكتابة»[3]، وإن كان الاهتمام بالفضاء النصي للقصيدة العربية عموما في المشرق – السابق زمنيا على المغرب– يعود إلى أواسط الستينيات ، في غمرة

[1] – فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 92.

[2] – محمد نجيب التلاوي : القصية التشكيلية، ص145.«المشجرات الشعرية تختلف عن التشجير اللغوي ، فالمشجرة تبدأ بنظم بيت مثل جذع القصيدة وأساسها ، ثم يتفرع من كل كلمة منه تتمة له ببيت جديد من القافية والوزن نفسه من جهتي اليمين واليسار لتخرج شجرة»، ص 152.

[3]– عزيز الحسين : شعر الطليعة في المغرب ، ط1، منشورات عويدات ، بيروت/باريس، 1987، ص260.

المد الحداثي في الكتابة الشعرية . إلا أنه ما لبث أن انحصر ؛ بل تلاشى تقريبا في الوقت الذي دفع فيه المغاربة بالتجربة بعيدا،فكانت الحصيلة النصيّة والنظرية مهمة كما وكيفا[1].

ونجد من بين الشعراء الذين أسهموا في الاشتغال على الفضاء النصي للقصيدة المغربية المعاصرة على المستويين (النظري والتطبيقي) ، الشاعر(محمد بنيس) في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) عندما تناول (بنية المكان) في القصيدة المغربية الحديثة وما أسماه لعبة البياض والسواد ؛حيث « الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللون الأسود) ، بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) ،وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه،إن بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ »[2].

وكان لـ"محمد بنيس" أن أوعز غياب العناية النقدية لبنية المكان فلم « يتطرق النقاد لبنية المكان في النص الشعري المعاصر بالمغرب ،وعدم احتفالهم بهذا المجال البصري يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا أو ترفا أو لعبة مجانية»[3] ، ونزعم أن رأي "محمد بنيس" ينطبق على القصيدة التشكيلية أو البصرية في الشعر العربي المعاصر بصفة عامة، ذلك أن المقاربات النقدية على المستوى العربي تتسم بقلتها مما ينعكس على عدم مواكبتها للمنجز الشعري المتحقق ، نشير كذلك إلى مقاربات "أدونيس " وإن كان أدونيس« ينقل تنظيرات الأوروبيين ويبقى له فضل الصياغة لجهود الآخرين »[4]،إلا أن هذا لا ينفي اشتغاله البارز على الفضاء النصي في (الكتاب أمس المكان الآن ، مخطوطة تنسب إلى المتنبي

---

[1]– محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 175.

[2] – محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، ص 101.

[3] – المرجع نفسه: ص 95.

[4] – محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ، ص272.

يحققها وينشرها أدونيس)[1] ، الذي يتبدى نصا مسكونا « إلى حد الهوس بالخروج بالشعر من الشفاهية إلى الكتابة . القراءة،حتى إنه لا يمكن لأي كان أن يغامر بإلقاء النص مشافهة بما في ذلك مُنْتِجُه ، ولا يمكن لمتلقيه أن يتمثل معانيه ودلالته وهيئته وكيفيات تقدمه إن لم يستخدم حدسه البصري ، ذلك أن الشكل المادي للنص يتغير وفق نسق دوري منتظم، ويرد كل قسم في شكل نظام بصري يتغاير مع غيره،لكن تلك الأقسام والأنظمة تظل تستعاد بشكل دوري متناوب بموجبه تصبح الكتابة نفسها كما لو أنها نظام من المنمنات» [2].والحقيقة إن (الكتاب أمس المكان الآن) عمل يتمتع بالاشتغال على النظام الغرافيكي فهو« أيضا وحدة حية ذلك أن الكتاب مبني من خطابات تتوازى فيما هي تتجاوب وتتقاطع وتتحول »[3] ، إنه على حد قول "صلاح بوسريف" صدر« ليؤكد لنا على الأفق المفتوح للشعر ليس كنص شعري فقط ، بل ك(كتاب شعري) يضع مفهوم الشعر من جديد أمام مِحكٍّ خطرٍ . ويؤكد بأن الشعر في مفهوماته ورؤاه وفي أفق الكتابة لا يرسو ولا يطمئن لحد ما . بل هو المجهول والخطر وما لا يتعين بغير ما به يَنْكَتِبُ كنداء قصي وقاسٍ في ذات الآن»[4].

كما أبدا "أدونيس" اهتماما مبكرا بما أسماه (الرُقَيْمة) ، و الرقيمة في لسان العرب بمعنى (رقم): الرَقْمُ والتَرْقِيم تعجيم الكتاب ،ورَقَمَ الكتاب يرقمه رقمًا: أعْجَمَهُ وبيّنَهُ ،وكتاب مرْقُومٌ أي بيّنت حُرُوفه بعلاماتها من التنقيط، وجاء كذلك الرَّقْمُ بمعنى ضرب مخطط من

[1] – أدونيس : الكتاب أمس المكان الآن ، مخطوط ينسب إلى المتنبي يحققه وينشره أدونيس ، ط1، دار الساقي ، بيروت ، 1995.

[2] – محمد لطفي اليوسفي : فتنة المتخيل ، فضيحة نرسيس وموت المؤلف ، ج3،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2002، ص344.

[3] – محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب ، مجلة فصول ، عدد 02، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، 1997، ص259.

[4]– صلاح بوسريف : رهانات الحداثة أفق لأشكالٍ محتملة، ط1، درا الثقافة ، المغرب ، 1996،ص22.

الوشي[1] و الرقائم اشتغال يتوكأ على (الكولاج) ، ولم يكن مصطلح (الكولاج) مسعفا ومستحبا عند "أدونيس" ، وهذا على حسب رواية "خالدة سعيدة " «كان حين يضجر من الكتابة يشتغل من الأشكال واختراع الأشكال والخطوط فوق ألواح من ورق،وكلما سألته عنها أجاب :أتسلى وعلى مدى ثماني سنوات أو تسع لم يكن يسمح لأحد باستخدام كلمة رسوم أو لوحات أو كولاج، وكان يغضب حين أشير إلى العرض ، لكنني فوجئت عام 2000 بمعرضه في برلين في معهد العالم العربي بباريس ، وبات هذا العمل الفني الذي يميزه الرسم رقائم يشغله ويأخذ من تفكيره أكثر مما تخيلت »[2].

ولعل هذا المعنى الجمالي هو الذي قاد "أدونيس" إلى أن ينتخب مصطلحا رآه أكثر إبداعية واختلافا هو (الرُقيْمة) يقول عنها في إحدى حواراته الموازية «الرُقيْمة ما هي إلا قصيدة ، لكن بعناصر غير كلامية ، بعناصر أخرى من الحياة اليومية ،ليس لها قيمة ما: يعني خرقة من قماش ،أو قطعة من معدن ،أو ورقة ممزقة ،أو شيء مطروح أو مرمى في الشوارع لا أحد ينتبه إليه ، فآخذه وأعطيه قيمة أخرى ،أضعها في إطار اللوحة وأركب منها ،بالإضافة إلى الخط قصيدة أخرى بأشياء لا يمكن أن تخطر على بال إنسان »[3]، ،ينظر الشكل رقم 03).

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (رَقَمَ).

[2] – خالدة سعيد : أودنيس ملخص سيرة ، متاح على الشبكة العنكبوتية، www.onefineart.com/en/artists/**adonis**/arabic2.shtm

[3] – أدونيس : لغتان في لغة واحدة الشعر والتشكيل ، محاورة شاكر نوري ، جريدة الشرق الأوسط ،العدد 12267، صادر بتاريخ 29يونيو 2012. الكولاج(Collage):فن القص واللصق .

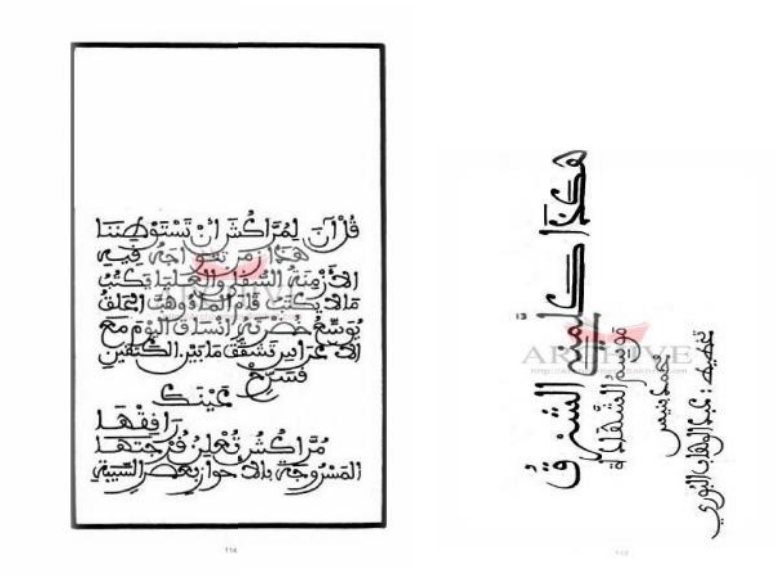
(الشكل رقم 03) رقائم "أدونيس "عرضت في برلين عام2000 ثم في باريس

بالعودة إلى "محمد بنيس" بدا لنا أنه ينافح بشدة عن أفكاره ، ضمن (بيان الكتابة، 1981) الذي ينفتح على رغبة في اكتشاف واستغلال ميدان بكرٍ، ذلك هو ميدان فن الخط العربي المغربي ورسوم الصناعة التقليدية المغربية (كالرسوم الهندسية، والنُّجَيمات ، والأقراط) والآثار المعمارية المغربية (كالأقواس، والقباب، والزخارف و النقوش) الذي اهتدى إليها[1].

تشكلت رؤية "محمد بنيس" من العشق الكبير للخط المغربي (ينظر شكل رقم04) ، بل تبدو صورة من الانتصار للذات المغربية بكل خصوصياتها وثقافتها، رغبة منه في الخروج من نطاق المركزية المشرقية ؛ حيث كتب يقول : «كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي ، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجها ،إنها عودة المكبوت ، حاولنا محق العشق تنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي وحدة الذوق وحدة الحساسية ، كنا سذجا لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع المتصاعد لحاجاتنا، كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة ،الصواب والخطأ ، ومع صدور(الاسم العربي الجريح) و(ديوان الخط

[1] –عزيز حسين : شعر الطليعة في المغرب ، ص262.ينظر : حورية الخمشيلي : الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث ،دار التنوير ، بيروت ،2014، ص207.وقد توسعت الناقدة في الحديث عن رقائم أدونيس).

المغربي) لـ"عبد الكبير الخطيبي"انفجرت العين وتاهت اليد ، كان الجسد يستيقظ على ذهوله ..حيث ينتفي استبداد المركز واستبعاد مختلف الإمكانات»[1] .



(الشكل رقم 04) ديوان **هكذا كلمني موسم الشرق "موسم الشهادة"**، مجلة الثقافة الجديدة عدد12، سنة 1979)

رأى "نجيب العوفي" بأن بيان الكتابة لـ"محمد بنيس" «أرقى كتابة من كثير من نصوصه الشعرية ،تلك النصوص التي خانه الشعر وهو يمارسها وحالفه وهو ينظر لها»[2]، بالإضافة إلى أن نمط الكتابة الذي اقترحه في البيان «يدعو فيه المبدعين إلى احتدائه وإنتاجه ، والذي يتم بواسطة (دحر النصوص السائدة) ونسف بنية السقوط والانتظار، هو نمط قد يساعد على النقيض من ذلك ، على تكريس النصوص السائدة وتدعيم بنية السقوط والانتظار ؛ بل وعلى تكريس وتدعيم الواقع السائد المنتج للنص، بسبب اغتراب هذا النمط الكتابي وغرابته»[3] .

[1] – محمد بنيس : بيان الكتابة ، مجلة الثقافة الجديدة ، عدد19، المغرب ،1979، ص47.

[2] – نجيب العوفي : إثبات الكتابة ونفي التاريخ ، ضمن مجلة الثقافة الجديدة ، عدد 19،1979، ص 60.

[3] – المرجع نفسه: ص 67.

كان هاجس "محمد بنيس " رفض البنية (السلفية) الراسخة في الكتابة المغربية، التي أعاقت امتلاكه لفعالية إبداعية ، يعود «امتناع الإبداع في حساب بنيس إلى أسبقية الديني قديما ، والسياسي راهنا على الخطاب المغربي »[1]، وعموما لنا أن نقول إنه دعا لثقافة مغربية جديدة،و قدم إعادة قراءة لتاريخ الشعر المغربي الحديث.

صدح صوت "عبد الله راجع" ببيان (الجنون المعقلن، سنة1981) و أعلن أن «كل كتابة هي زواج فعلي بالزمان،والمكان، بالكائنات، وكل زواج إنما يتضمن معنى من معاني الامتلاك، وليس الكلام سوى مولود يبحث منذ ولادته على أنثاه»[2]،و "عبد الله راجع" بدوره يبحث عن امتلاك المكان «نريد أن نمتلك الكائن الصامت – الناطق الذي يدعى المكان، نريد أن نسخره ليدخل بدوره مملكة الدلالة ليصبح من ثمة بعدا من أبعاد النص المقروء المرئي ليس الأمر صعبا على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر، ولكن كم نحن في أمس الحاجة إلى عين غير مدجنة لتكتشف داخل الصفحة حقلا قابلا للتوزيع والتشكيل»[3]. بهذا يتحقق انفلات العين من نمطية التلقي البصري، والاعتيادية، إلى الانفتاح على تلقي الصفحة المشكلة.

نشير إلى أن الشاعر المغربي "عبد الله راجع" هو واحد من دعاة التوجه الفضائي، غير أنه لم يتعرض للملمح الفضائي في كتابه (القصيدة المغربية المعاصرة ، بينة الشهادة والاستشهاد)، رغم أن نسبة هامة من المتن الشعري الذي اعتمدها موضوعا ، قدمت بصيغة فضائية [4]، وإن كان قد تطرق إلى (البناء المعماري) ، فإن المقصود منه هندسة النص

---

[1] – شربل داغر : القصيدة وزمن الخروج من الواحدية التمامية ، ط1، دار رؤية ، مصر ، 2015، ص 293.

[2] – عبد الله راجح : الجنون المعقلن ، مجلة الثقافة الجديدة ،عدد19، المغرب ،1981، ص 56.

[3] – المرجع نفسه: ص 58.

[4] – ينظر محمد الماكري : الشكل والخطاب ، هامش رقم 08، ص08.(حديث الماكري عن كتاب عبد الله راجع القصيدة المغربية بين الشهادة والاستشهاد، ج1، ج2، ط1، عيون لمقالات ،المغرب ، 1988).

الداخلية ، شعوريا وفكريا ؛ حيث «يرتبط مفهوم البناء المعماري بمفهوم الوحدة العضوية فإذا كان البناء المعماري مشكلا من حركة الإحساس والتفكير داخل النص ، فإن الوحدة العضوية إنما تتأسس على ترابط الأحاسيس والأفكار وانتظامها فيما يسمى بالتحام أجزاء النظم»[1]

تتمثل الإشكالات التي تطرحها القصيدة البصرية في وضعية الهُجنة السلبية التي قد توسم بها ؛أي في « موقع بين الأشكال العربية القديمة وبين التجارب الأوروبية »[2]، وهو ما سجله"محمد نجيب التلاوي" على تجربة "بنيس"؛ حيث رأى أنها جمعت بين محاولتين تشكيليتين متباعدتين هما: إمكانات القصيدة التشكيلية العربية القديمة بمعطياتها التجريدية وخطوطها الهندسية، ثم ظاهرة التشكيل الأوروبي التي تستثمر بياض الصفحة لإقامة تشكيل شعري على نحو يمتزج فيه النص الشعري مع معطيات الفنون التشكيلية[3]،وهو ما أبدى بعضهم اعتراضه عليه ،كون التشكيل عند "محمد بنيس" بعيد كل البعد عن الأشكال المفتوحة (Open forms /formes ouvertes) الذي يتأسس على الطريقة الجشتالية في تقريب النموذج الواقعي للأشياء من العين بواسطة اللغة ، وإنما هو منفتح من خلال وجود الحركة والنفس والتوقيع الشخصي[4]، والحقيقة إن فكرة "بنيس" مشحونة بمفهوم "هنري ميشونيك" (للإيقاع) وهو التأثر البيّن في كتاباته الأولى وتحديدا (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب).

[1] – عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ج1، ط1، منشورات عيون ، المغرب 1987، ص167.

[2] – عزالدين الشنتوف : شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة ، ط1، دار توبقال ، المغرب ، 2014، ص 266.

[3] – محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ، ص272.

[4] – عز الدين الشنتوف : شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، ص267.

ألفينا على الصعيد النقدي اشتغالا عربيا لافتا يعود إلى ما قدمه "محمد الماكري " في كتابه (الشكل والخطاب ،سنة 1991) ، أفرده للبحث في تجاور بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين ؛ أي صيغ امتزاج الشكل (البصري) بالخطاب اللغوي في الشعر،وقد أفاض الحديث عن الاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي(المظاهر الكاليغرافية) من خلال تجربة جيل شعراء السبعينيات في المغرب ؛ إذ إن القارئ يجد نفسه أمام « شكل قلق ومتنوعٍ، لم يعد (النظم) فيه هو (الحد الفارق) بين الشعر والنثر؛ بل أصبح النثر أحد ممكنات إيقاظ جمرة الشعر في اللغة، وتخليص اللغة ، بالتالي من فرق الهواء الذي أقامته النظرية النقدية بين الشعر والنثر،أو الشعر والكتابة»[1] .

اعتمد "الماكري" التحليل الظاهراتي، و السيميوطيقي،ونظرية الأشكال "الجشطالت Gestalt" وما يتعلق بإنتاج وتلقي المعطيات البصرية، ومن ذلك ما يتعلق بالعلاقة بين الكل والأجزاء في جانبها الفضائي ثم مسألة التمييز بين العمق والشكل (الصورة)[2] ، بناء على أن النظرية الجشطالتية الألمانية تقول بادراك الشكل مجموعة لا فاصل لها. يرى "محمد الماكري" بأن «هذا العنصر الفضائي رغم الاعتقاد السائد بثانويته يمكن أن يصبح مولدا للمعاني ، والدلالات في النص ، لأنه ليس بالعنصر الصامت حتى في النصوص التي لم تحكم في إنتاجها مقصديه توظيف و تقصيد عنصر الفضاء »[3].

تُعدُّ "حورية الخمليشي" واحدة من بين الدارسين الذين تحدثوا عن الكتابة والتشكيل ورصد الظاهرة ضمن دراسة مستفيضة ؛ إذ قاربت مسألة التداخل الأجناسي،وعلاقة التضايف بين الصورة والتشكيل والقصيدة في ظل التحديث الثقافي الذي «جعل القصيدة

[1] – صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب ، 2012، ص 128.

[2] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص9.

[3] – المرجع نفسه: ص 5.

العربية المعاصرة ثقافة الصورة بامتياز ،فعبر الشاعر المعاصر عن عصره ، لأنه ابن هذا العصر؛ عصر ثقافة الصورة وعصر العولمة وعصر الانفتاح ولاتلاقح الثقافي بين الحضارات العالمية»[1] ، وتوقفت "حورية الخمشيلي"عند مسألة تلقي الشعر أو بصورة أدق إشكالية تلقي الشعر كما تسميها "الخمشيلي" ونسميها (أفول تلقي الشعر)؛ حيث يواجه الشعر «أزمة قراءة لنصوص منفتحة قابلة لأكثر من القراءة وأكثر من تأويل فالمتلقي للقصيدة الحديثة يحتاج إلى ذوق نقدي وفنّي مع الوعي بالرؤية الفنية المنفتحة للقصيدة»[2]. وترجع الباحثة السبب إلى ضعف حركة الترجمة في العالم العربي وغياب المتابعة النقدية والجمالية للقصيدة في مختلف الشعريات العالمية[3].

نخالف "حورية الخمليشي" – قليلا– في أن المسألة لا تتعلق بغياب تلقٍ للشعر البصري حسب أو غياب مواكبة للحداثة البصرية في الشعريات العالمية ، إن الإشكال مرتبط – في زعمنا– بأفول تلقي الشعر[4] بصورة عامة ؛بل إن المسألة تطرح في شكل تساؤل صادم – قليلا – ؛ ما هي علاقة الإنسان العربي بالشعر في عصرنا هذا ؟أما فكرة (أفول الشعر) فنتفق مع (حورية الخمشيلي) على عدم الإيمان بها ،فالشعر لم يخفت أو يأفلْ؛لأن المسألة مرتبطة بطريقة تعايش الشعر داخل أجناس أخرى ، فأفضل الروايات في اعتقادنا وتحديدا الرواية الجديدة تكتسب سحرها من الرهان على الجانب الشعري في اللغة .

وبذلك فقد قدمت "حورية الخميشلي" جهدا طيبا حين قاربت نصوصا لشعراء« أرسوا تجاربهم في المشهد الشعري العربي والعالمي فجعلوا منها لحظات مضيئة في تاريخ الشعر

---

[1] – حورية الخمشيلي : الكتابة والأجناس ،شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص11.

[2] – المرجع نفسه : ص250.

[3] – المرجع نفسه : ص250.

[4] –نسجنا مصطلح (أفول تلقي الشعر) على شاكلة مصطلح الناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي (أفول المعنى) وقد كان له أن طرح هذا المصطلح في كتابه (فتنة المتخيل، ج2).

الإنساني»[1]. كما يحسب لها فتح الحديث عن جوانب لم يخض فيها النقد العربي كثيرا، فعلاقة الشعري بالتشكيلي من المواضيع قليلة الدراسات فيها .

من بين المشتغلين كذلك على النقد التشكيلي والإبداع التشكيلي الكاليغرافي ، نجد الناقد والشاعر المغربي "بوجمعة العوفي" ،الذي كانت له فرصة فحص ومساءلة ملامح وتجليات (الخطاب البصري في الشعر العربي الحديث والمعاصر)،ذلك أن النص الشعري العربي اكتسب خاصيات مكانية بعد «عبور الشعر إلى طور الكتابة ، وتخلصه من العديد من سماته الشفوية ، كانت القصيدة العربية الحديثة قد أصبحت معاصرة أيضا، وخضعت لقوانين الكتابة وضرورتها التعبيرية والجمالية ؛ إذ انتقل الشعر من مستوياته التخييلية المجردة إلى الصورة المحسوسة والمجسدة على البياض وفي المساحة النصيّة أو المكان النصي . وتشكلت امتدادات بصرية جديدة للنص الشعري على مستوى بلاغتين على الأقل : بلاغة الخط وبلاغة الكتابة ؛ حيث أصبحت البلاغة الخطية للشعر عملية كتابية وبصرية بالأساس، ثم بلاغة الفضاء والمكان ؛ حيث أصبح الإخراج البصري للنص الشعري على الصفحة يكتسي بعدا مكانيا »[2]. بهذا عرف الشعر تطورا وأصبحت القصيدة مسكونة بالعلامات هو انتقال لافت من الأذن إلى العين ،وقد عرفت في تحولها وانتقالها الصيغ الآتية[3] :

1- القصيدة الشفاهية(Le Poème Oral): خاصيتها سمعية أو سماعية (Auditive) ،الشعر في الطور الشفهي / ما قبل الكتابة : التركيز على توصيل الشعر شفويا، دون عرضه بأبعاده الجمالية الظاهرية

[1] -حورية الخميشلي : الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص08

[2] - بوجمعة العوفي : من المشافهة إلى الكتابة جمالية المكتوب المرئي وتشكيل المكان في القصيدة ،ص 156.

[3] - المرجع نفسه : ص 157-158.

2- عملية الترصيع (Constellation) :وتزويق الدواوين والقصائد الشعرية بالتصاوير ، وبعض العناصر الزخرفية (دخول العرض الجمالي إلى الشعر).

3- القصيدة الطباعية (Poème Typographique) والخطية أو الكاليغرافية (Poème Calligraphiques) المنسوخة باليد ،خاصيتها كتابية - بصرية (Scriptovisuel) (التمظهر الجمالي للشعر من خلال تنويعات الخط وشكل القصيدة.)

4- القصيدة التشكيلية (Le Poème Plastique) خاصيتها كتابية- بصرية (Scriptovisuel) وأيقونية- تشكيلية (Icone- Plastique) ،وفي الوقت نفسه (دخول وامتزاج عناصر تشكيلية محضة بالقصيدة : أشكال ، ألوان، علامات ، خطوط ...وغيرها...

5- القصيدة الرقمية (Poème numérique) أو التفاعلية (Poème Interactif) أو التشعبية أو الترابطية (Poème hypertextuel) أو الافتراضية (Poème Virtuel) ،خاصيتها سمعية- كتابية- بصرية (Audio-Scriptovisuel)، ووجود عناصر متنوعة أخرى في القصيدة: موسيقى، تعدد الأصوات(polyphonique)، ألوان، صور، ضوء، حركة ثلاثية الأبعاد...).

ارتكز عمل"بوجمعة العوفي" من وجهة أخرى على مقاربة التشكيل المغربي وذلك من منطلق أن «قراءة العمل التشكيلي هي بالضرورة كشف ومساءلة ، تحليق مجهد في رمزية الأثر الفني ومغالقه البعيدة (الأثر هنا يعني العمل الفني البصري المشكل بصفة عامة ، من تصوير (Peinture) ونحت، و كولاج (Collage) وصورة فتوغرافية)،إنها مساءلة شفيفة

للذات ومكامنها، وهي بشكل آخر محاولة لفهم خطاب العالم واختراق الحدود الفاصلة بين الكينونة والهباء ، بين المحسوس والمرئي»[1] .

يتأتى هذا الاهتمام النقدي بالتشكيل البصري عند "نجيب العوفي" من اهتمام إبداعي مماثل ، هذا ما برز في تشكيلاته البصرية وملصقاته الرقمية كما يسميها (ينظر شكل رقم 06) أو ما أطلق عليها بصرية الأحذية[2](ينظر شكل رقم 07) ، بالإضافة إلى مجموعته الشعرية (هوامش لذاكرة العين) التي يجمع فيها بين الشعر والصور الفوتوغرافية ؛ حيث تعامل الشاعر مع أربعة فنانين فوتوغرافيين هم : نور الدين الغماري،ومحمد خلوف،وبن يونس عميروش ،وخالد المتوكل « يزاوج العوفي –في هذا الديوان الفريد من نوعه– بين الشذرة الشعرية العميقة والصورة الفوتوغرافية المعبرة التي التقطها مجموعة من المصورين في أزمنة مختلفة لمشاهد ووقائع غير متشابهة، فتصبح كل قصيدة مكاشفة عميقة لطوبوغرافية الصورة، وسجالا متواصلا بين اللغة والعناصر البصرية»[3]، ما نسجله على اشتغال"العوفي" أنَّ الجوانب البصرية التي قدّمها لم تجنح إلى الرقمية ،إنما نعتقد أنها تدرج ضمن عمل ملصقاتي بالأساسي ،أما ما يحسب له فهو ما أسماه ببصرية الأحذية ؛ذلك أنّه عمل مختلف على الذائقة العربية.

---

[1] – بوجمعة العفوي : التشكيل المغربي : الهوية والتجريب ، ط1، منشورات الومضة ، المغرب ، 2013،ص12.

[2] – موقع (www.shoesornoshoes.com) ترجمة : بوجمعة العوفي : تجارب فنية فريدة ومتميزة (Shoes or no Shoes) ، متحف عالمي خاص بأحذية الفنانين ؛ هي تجربة فنية على درجة عالية من الاختلاف والمغامرة ، أقيم العرض في بلجيكا وهو مختص في عرض أحذية خاصة ومستعملة لفنانين تشكيلين من مختلف دول العالم؛حيث تم الاشتغال على الأحذية فنيا من خلال إضافة تلوينات وتشكيلات صباغية ومواد أخرى، ولم يقتصر متحف (Shoes or no Shoes) ضمن معروضاته ومجموعاته الفنية على عرض الأحذية والملصقات والرسومات الفنية المرتبطة بها ؛ بل افرد جناحا للكتابات الشعرية والنثرية حول ثيمة أو موضوعة (الأحذية) ، وضم الجناح (159 شاعرا وكاتبا) من مختلف دول العالم بما في ذلك اللغة العربية.

[3] – إبراهيم الحجري : ملتقى الشعر والصورة في هوامش لذاكرة العين ، متاح على الشبكة العنكبوتية www.aljazeera.net

(الشكل رقم 07) بوجمعة العوفي (ملصقات رقمية)

https://twitter.com/e_boujema

(الشكل رقم 08) بوجمعة العوفي : بصرية الأحذية رقم 110

متاحة على موقع (www.shoesornoshoes.com)

دراسة أخرى أولت علاقة الشعري بالتشكيلي اهتماما معتبرا، تعود للباحث المغربي "إبراهيم الحَيْس" الذي أفرد حديثا عن القصيدة المرئية والقصيدة التشكيلة رأى «أن العلاقة بين الشعر والتشكيل علاقة تناصية يقررها التقاطع بين مجموعة من المفردات الجمالية والتعبيرية التي يتشكلان منها»[1]. بذلك فقد قارب مجموعة من النصوص الشعرية التشكيلية المغربية في ظل علاقة تناصية .

[1] – إبراهيم الحَيس : الشعري والتشكيلي المعايشة الجمالية بين اللفظي والمرئي ، ط1، أكادير ميديا للكتاب ، المغرب ، 2013ص54.

نعثر على صعيد الاهتمام بالفضاء البصري في الدراسات النقدية الجزائرية ، دراسة لـ"محمد صالح خرفي" (نص الفضاء / فضاء النص) ،وهي مقاربات تتدرج في إطار اشتغال عام على جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر[1] ، وقد عمل "محمد صالح خرفي" على «الاقتراب من الجمالية الخطية والتشكيلية للنصوص الشعرية الجزائرية»[2] ،وهو اهتمام شاكلته فيه " فتحية كحلوش " ضمن دراستها (بلاغة المكان) ،وقدمت عبره قراءة لمكانية النص الشعري[3] ، أما (يحي الشيخ صالح) فقد سعى إلى مقاربة الفضاء الصوري في القصيدة ضمن اشتغال قارب الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي (الأهمية والجدوى)،من خلال العنوان يبدو جليا الاتكاء على مساءلة الجدوى من قراءة النص البصري في إطار أن «أية دراسة للفضاء الطباعي في أي نص قضية نقدية ، لها دور أساس ف يتلمس جاليات النص»[4] .بالإضافة أن الدراسة أخذت وجهة تطبيقية على مجموعة من النصوص الشعرية .

من بين الدراسات الأولى – ربما – التي قاربت الفضاء الطباعي في علاقته بالإيقاع نُلفي دراسة "عبد الرحمن تبرماسين" (البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر) التي أبان فيها عن العلاقة بين الإيقاعين (المرئي والوزني) ،والتي تتأتى من «المتعة العقلية التي يسعى كل شاعرٍ أو مبدعٍ إلى خلقها أو بثها في جمهوره من خلال عمله الفني ، في هذه

[1] –محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري دراسة نقدية ،ط1، منشورات (ENAG) ، الجزائر 2015.

[2] – محمد الصالح خرفي : نص الفضاء / فضاء النص ،ط2 ،منشورات أرتيستيك ، الجزائر ، 2007، ص07.

[3] – ينظر فتيحة كحلوش : بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري . ط1، الانتشار العربي ، الأردن 2008، ص 133.

[4] – يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي (الأهمية والجدوى)، مجلة الآداب ، عدد07، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2004، ص51.

الحالة تصبح اللفظة الشعرية غير مكتفية بنفسها مهما أوتيت من دلالة ومن قوة إيحاء لأنها تحث عن إنجازٍ زخرفي يرفقها ليكمل جمالها ويتمم معناها»[1].

تنضاف إلى هذه الجهود مقاربة أخرى لـ "معاشو قرور"،في كتابه (الأمية البصرية)، كتاب خصصه لدراسة التشكيل وتتبع المرئي واللامرئي بغية ،«التماس الفنون البصرية وجمالية تلقيها في التشكيل العربي المعاصر»[2]، ورأى "معاشو قرور" أن «الأمية البصرية تطرح نقد الحياة التشكيلية ضمن منظومة القيم الإنسانية المتعارف عليها كإرث حضاري وجمالي ، لكنها لا تستدعي معارضة علم الجمال كتوجه فني لعالم الفكر والشعور وعالم الاعتبارات الثابتة»[3].

لابد عند الحديث عن "معاشو قرور "[4] من التوقف عند تشكيلاته الكليغرافية وحروفياته؛ إذ يشتغل الرجل منذ ربع قرن على التشكيل الحروفي والكليغرافي ، بالإضافة إلى أن تشكيلاته رافقت مجموعة من الدواوين الشعرية الجزائرية (ديوان أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار محاريث الكناية ...)، وبعض المجلات العربية وعلى وجه التحديد مجلة كتابات معاصرة (ينظر شكل 04)، التي اكتسبت تقليدا يكاد يكون مستمرا منذ التسعينيات،تمثل في إرفاق كل عدد لوحة تشكيلية على واجهة غلاف المجلة ، بالإضافة إلى

[1] – عبد الرحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط1، دار الفجر ، للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2003، ص168.

[2] – معاشو قرور: الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي،ط1، دار ميم للنشر ، الجزائر ، 2013، ص14.

[3] – المرجع نفسه : ص53.

[4] – معاشو قرور : ولد بتاريخ(1968/03/12) باحث وأكاديمي ،جامعة ابن خلدون ، تيارت ، اشتغل في أطروحته للماجستير على جمالية الفنون البصرية في السرد الجزائري،بالإضافة إلى أنه ينجز أطروحة دكتوراه حول الشعريات البصرية.

مجلة (المواقف للدراسات والبحوث في المجتمع والتاريخ)[1]،التي انتهجت السبيل ذاته (ينظر شكل 05).

الشكل (رقم 05)، تشكيل كاليغرافي لنص الحلاج (ما صحت المعرفةُ لمحدودٍ قط ، ولا لمعدودٍ ، ولا لمجهودٍ ، ولا لمكدودٍ) مجلة كتابات معاصر ، عدد44، أوت 2001.

الشكل (رقم 06) مجلة الموقف للدراسات والبحوث في المجتمع والتاريخ ، العدد08 ديسمبر 2013، تشكيل حروفي مرافق للعدد ، كتب على واجهة الغلاف عبارة من الموقف واحد وستون من المواقف للأمير عبد القادر الجزائري" ،وهي (من إنس وجن ، في الحال والاستقبال إلى دار السلام، بمعنى السلامة ، وهي الرحمة المحضة العامة التي تعم العباد كلهم")

عرف الشعر العربي المعاصر – كذلك – تزاوجا بين التشكيل الفني والقصيدة ،برز بصورة جمالية في الاشتغال اللافت الذي جمع بين الفنان التشكيلي الجزائري "رشيد القرشي " والخطاط العراقي "حسن المسعودي" والشاعر الفلسطيني "محمود درويش "،تحت مسمى (أمة في المنفى ،ينظر شكل رقم08) ؛ إذ اجتمع (الرسام والخطاط والشاعر) وشكلوا تزاوجا

[1] – مجلة المواقف للدراسات تصدر عن كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية ، جامعة معسكر ، الجزائر .

فنيا تجلى في لوحات (أمّة في المنفى) «اللوحة التي أنجزت بين عامي 1984 و1991 تجمع بين الحداثة والتراث في وصفها تاريخ العرب ومعاناتهم التي لم تزل مستمرة. يقول درويش "ما قيمة الإنسان بلا وطن، وبلا علم، وبلا عنوان"، فيحوّل القريشي كلمات درويش هذه إلى رموز وأشكال تعبّر عن حركة ناس يرحلون في كل الاتجاهات»[1].

(الشكل رقم09) أمة في المنفى لثلاثة مبدعين

(www.**aliabdu**lameer.com/inp/view.asp?ID=431)

بصورة أخرى – سابقة زمنيا– تتجلى تجربة الشاعر البحريني "قاسم حداد" التي عكست التضايف الأجناسي بشكل جمالي رائق ،فقد عرف "قاسم حداد" اشتغالا حثيثا على التجريب ،والجوانب الحداثية في القصيدة فمنذ الثمانينيات يطرأ تحول في الكتابة عند الشاعر إنه تحول عميق في «رؤية الشاعر، لذاته وللغة والعالم حيث سيتجه الشاعر إلى كتابة شعرية جديدة تماما وفي المستويين الجمالي الشكلي والدلالي الفكري »[2]، هذا الحس الجمالي لدى "قاسم حداد" ومفهومه للكتابة يدفعه لتجاوز السائد وإعلان الانفتاح الكلي على نوافذ أجناسية ، ليحدث اللقاء بين الشعر ،والموسيقى، والرسم ،والتشكيل والمسرح، هذا ما أفضى

[1] – رفيا قضامي ملص : معرض أبو ظبي يرفع معايير فنية ، متاح على الشبكة العنكبوتية :.www raseef22.com ، بتاريخ 2014/11/08.

[2] – معجب الزهراني : تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة ،مجلة البحرين الثقافية ، عدد16 ، البحرين ، افريل 1998، ص132.

به إلى خوض تجربة مشتركة مع الفنان التشكيلي العراقي "ضياء العزاوي"[1] في ديوان (أخبار مجنون ليلى) يقول عن هذه التجربة في أحد حواراته :

«مع ضياء العزاوي كانت التجربة مشوقة بصورة تستعصي عن الوصف جاء البحرين عام 1995، وكنا نلتقي للمرة الأولى فقط . كان كل منا يعرف الآخر منذ قرون، يعرف شعري وأعشق ألوانه ومغامراته، صعقني بالفكرة وسافر، بعد سبعة شهور تقريباً بدأت في الكتابة، كان هو قد بدأ في العمل، بعثت له النص، فقال لي أن حريقه زاد في الاشتعال. لم نكن نحتاج أكثر من هذا. كتبت عن الحب بوصفي "قاسم حداد" ولم تكن تعنيني تفاصيل حكاية قيس وليلى في التراث، كانا الى الأسطورة أقرب من الحقيقة، هذا فتح لتجربتي الأفق رحباُ، فكتبت أسطورتي الجديدة عن : الجنون و الحب والشعر. هذه هي الأقانيم الثلاثة التي أعدت صياغتها على طريقتي..... لقد خرج "ضياء العزاوي" على طريقته بالإبداع التشكيلي. أصل الفكرة أن ضياء اجتاز تجربة وعي ضرورة الحب في حياتنا العربية، وهو الفنان الذي لم يفلت من الحروب العربية المعاصرة جميعها، وقد خاضها بفنونه كلها مناضلا بشروطه، حتى توقف أمام حقيقة ما يفتقده الإنسان العربي في فنونه: أنه الحب، فبدأ سلسلة تجارب عن الحب، وكان ما أبدعه في تجربة (أخبار مجنون ليلي)»[2]. هكذا انفتحت كتابات "قاسم حداد" على البصري وأعلنت تمردها على مفاهيم جاهزة وسائدة حول القصيدة

[1] – ضياء العزاوي : ولد في 24 نيسان/ أبريل 1939 في بغداد، العراق؛ يعيش ويعمل في لندن، المملكة المتحدة، والدوحة، قطر .متاح على الشبكة العنكبوتية:www.encyclopedia.mathaf.org/ar/.../Dia-**Azzawi**.aspx

[2] – قاسم حداد : دلمون القصيدة بمعطف القرن الواحد والعشرون،حاوره نعيم عبد مهلهل جريدة المدى للإعلام والثقافة، بتاريخ 2011/03/11، متاح على الشبكة العنكبوتية: www.almadasupplements.com

،وجسدت ما دعا إليه في بيان موت الكورس «الكاتب ليس عبدا للأشكال بل خالقا وخائنا لها في آن»[1]

لوحة مستوحاة من شعر قاسم حداد من ديوان المجنون. رسم إبراهيم بوسعد

(حورية الخمليشي،حوار الشعر والتشكيل ، رباط الكتب مجلة إلكترونية متخصصة

www.**ribatalkoutoub.com**/?redir=frame&uid=www54afadb1e42589.79526378

لوحة لضياء العزاوي من (أشعار أبي الطيب المتنبي) ، تجسد امتزاج الشعر بالتشكيل أو ما يسمى بالحروفية

www.**ribatalkoutoub.com**/?redir=frame&uid=www54afadb1e42589.79526378

[1] – قاسم حداد وآمين الصالح : موت الكورس ، ضمن بيانات ،ص131 .

نشير إلى اشتغال مماثل وفريد على مستوى التجربة الشعرية الجزائرية نصطلح عليه (اللوحة – القصيدة)، هو ما بدا لنا في الديوان البصري (حروف تتجرّأ) الذي جمع التشكيلي "حمزة بونوّة" والشاعر "إبراهيم صديقي"؛ هي تجربة تشكيلية وشعرية مشتركة ، ترافق فيها لوحات وحروفيات " حمزة بونوة" نصوص إبراهيم صديقي الشعرية ، مما خلق تزاوجا و تمازجا في الرؤى؛ فالتشكيلي "حمزة بونوة" « يطالب في أعماله الفنية الارتباط بالثقافة العربية ، وذلك بتسجيلها في صورة راهنة،عن طريق الرسم التشكيلي ، إنه يريد السماح للون بأن يعطي للحرف مادية شبيهة بمادية الصوت في اللغة، إن إيديولوجية الفن عند حمزة هي إيمان بالتجريد الرمزي للأشكال التي تتحول إلى فن وحرفي من جهة ، وتمثيل مجسد لهذه الأشكال من جهة أخرى »[1]، أما "إبراهيم صديقي" فيدرك أنه «إذا رسمت لوحة /عليك أن تبدع في الأفعال والسماء /وإذا كتبتَ الشعر/أتقن الألوان والظلال والضياءْ/كلاهما/يعيش كي يعطي للآخر/ ما يشاءْ.»[2].فحدث اللقاء وكانت (حروف لا تتجرأ).

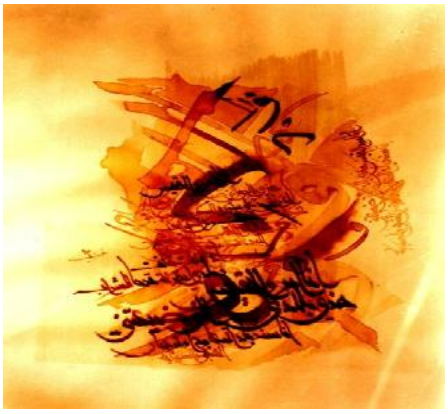
(الشكل رقم 10) لوحة حمزة بونوّة (حروف تتجرأ ، وجه (9) مواد مختلفة أوراق أكريليك على البلاستيك ص 281)

[1] – إبراهيم صديقي و حمزة بونوة: حروف تتجرأ ، منشورات (ANEP)، الجزائر ،2013، ص 167.

[2] – المرجع نفسه : ص07.

(الشكل رقم 11) من ديوان (حروف تتجرأ)

بالإضافة إلى لوحات الفنان "عبد العزيز القاسمي" المستوحاة من قصائد الشاعر الجزائري "أحمد عبد الكريم" (ينظر الشكل رقم 12).



(الشكل رقم12) لوحة للفنان "عبد العزيز القاسمي" مستوحاة من قصيدة للشاعر الجزائري "أحمد عبد الكريم"

بوجهة عامة وعلى المستوى العربي و المغربي تحديدا فإن التجارب الشعرية نفسها كانت قصيرة النفس ،فالتجارب التي نادى بها بيان الكتابة قد توقفت ؛ إذ عاد "محمد بنيس" إلى «إخراج قصائده على غرار ما هو معتاد في كتابة النص لدى غيره من الشعراء ، فهل تراجع البعد البصري أمام البعد الإنشادي ؟ وعدنا كرة أخرى إلى الإنشاد ،ووقع التخلي عن الجانب التشكيلي في كتابة القصيدة»[1]،ربما علينا أن نسلم «بأن القصيدة عالم خاص تتجاور

[1] – سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ، ص223.

فيه كل الأبعاد : الصوتي والبصري ، الإنشادي ،والتشكيلي ، الإيقاعي والصوري ،وأي إخلال في أي بعد لا يمكنه سوى توجيه القصيدة وجهة خاصة ، يحرفها عن المجرى الشعري الذي يمكن أن تصب فيه كل التجارب الشعرية أيا كانت لغتها وزمانها ومكانها»[1].

1-5-2-3 التفضية النصية (Spatialisation):

توسعت دائرة العلامة وأضحت «أكثر شمولا من كونها علامة لغوية ، واتخذت طابعا أعم من النظام اللغوي ،فأصبحت الحقائق التي يمكن تلقيها عن طريق الحواس تدخل جميعا تحت إطار العلامة»[2] ،على المستوى الواسع غدا العالم نفسه يشكل كونا لا متناه من العلامات، وعلى مستوى الكتابة يمكن اعتبارها موضوعا سيميوطيقيا ؛ «لأنها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه، وتمثيل علاقاته، باعتبارها نسق فهي دالة ، ومنتظمة في الآن نفسه للكتابة والحركة؛ أي للأشكال الخطية وطريقة بناء تلك الأشكال» [3].

1) **علامة (الخط):** بنية **و** معطى جشطالتي في الآن ذاته، تتمظهر الناحية الجشطالتية في كونه «مجموعة من الأدلة الخطية التي تنتجها حركة خاصة وتسجلها الواحد بعد الآخر ، وتمنحها شكلا معينا ، وبهده الصورة لا يمكن إخضاع أاي جزء منه للتغيير والتعديل دون أن يؤثر ذلك في المجموع ، أما اعتباره بنية فلكون البنية الخطية تبرز هيكل الكتابة وتكوينها وتحل شبكة العلاقات بين الأدلة »[4].

2) **علامة (علامات الترقيم):** تعمل وفق وجهتين؛ وجهة أولى تنتج المعنى والإيقاعات ووجهة ثانية تخضع لمقتضيات الدلالة؛ فهي دالة من جهة وضابطة للقراءة من ناحية

---

[1] – سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط، ص 223.

[2] – مهدي صلاح الجويدي : التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن، 2012، ص 51.

[3] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 87.

[4] – المرجع نفسه: ص 233.

أخرى، لذلك «يمكن أن ينظر إلى حضورها أو غيابها كأيقون على الانفتاح والتحرر أو العكس، أو كأيقون على الانضباط والالتزام بإلزامات المواضعات التخاطبية»[1].

3) **علامتا (البياض والسواد):** تمتلك قدرة إيحائية تساعد القارئ على توليد دلالات النص ومعانيه.

4) **علامة (السطر الشعري):** علامة نوعية ضمن الفضاء النصي خاصة من زاوية تحكمها في توجيه عين القارئ، ليغدو أمام إلزامين «إلزام الدلالة أو المعنى المقول وإلزام المعنى التشكيلي، الإلزام الأول يقتضي درجة كبيرة من المقروئية في حين أن الإلزام الثاني يبحث عن مكانة في الطاقة الكامنة والمتراكمة والمعبر عنها في الشكل الخطي»[2].

5) **علامة (النبر البصري)** :هو بالأساس إبراز حجم وسمك الوحدات الخطية ؛فيشتغل على جهتين «من جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي»[3].

وعموما هذه أهم العلامات البصرية التي تراهن عليها المقاربات السيميائية والتحليل الظاهراتي وهو ما نتغيا في بحثنا مقاربته.

---

[1]– محمد الماكري : الشكل والخطاب، 266.

[2]– المرجع نفسه: ص110.

[3]– المرجع نفسه : ص266.

2- النص الفوقي وأجناسه الخطابية :

النص الفوقي **(Epitexte)** هو النمط الثاني في تقسيمات "جيرار جينت" للنص الموازي «يتحدد موقعه في أي مكان خارج الكتاب فيمكن أن يظهر في جريدة أو مجلة أو في حصة تلفيزيونيه أو إذاعية» [1]، النص الفوقي ،هو كل ما كان خارجا (any where out of the book) لا تضمه دفتي الكتاب ،هو كل عناصر النص الموازي التي لا ترافق النص ماديا داخل الكتاب نفسه غير أنها تحيط به بطريقة حرة داخل فضاء مادي واجتماعي مفتوح[2]

بصورة أخرى (النص الفوقي) كل ما كان خارج الكتاب وكان ذا أهمية للنص؛ أي متعلق بالنص ، ويفصل "جيرار جينت" بين النص الفوقي العام(Epitexte Public) والنص الفوقي (Epitexte Privé) ، نجمل عناصرهما في الجدول الآتي[3] :

Epitexte	
Public	**Privé**
Médiations الوسائط	**Correspondances** التراسل
Interviews الحوارات	**Confidences** الحديث السري
Entretient المقابلات	**Journaux Intimes** اليوميات الحميمية
Colloques الندوات	**Avant Texte** قبل النص

[1] – عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، ص135.

[2]- Gérard Genette : Seuils, p316.(Elément para textuel qui ne se trouve pas Matériellement annexe au texte dans le même volume mais qui circule en quelque sorte à l'air libre dans un espace physique et social virtuellement illimité)

[3]- Ibid ,p(318-373.)

2-1 الحوارات Interview :

الحوار في اللغة : الحَوْرُ بالضم ، وقد يكسر ولد الناقة ، تضعه أو إلى أن يفصل عن أمه، جمعهُ أحورة ، وحيران، وحُران ، والمحاورة والمَحورة : الجواب [1] ،وجاء في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿وَكَانَ لَهُۥ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَٰحِبِهِۦ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَنَا۠ أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا ﴿٣٤﴾﴾ (سورة الكهف ، آية 34) ، وفي قوله تعالى﴿ قَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِى تُجَٰدِلُكَ فِى زَوْجِهَا وَتَشْتَكِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌۢ بَصِيرٌ ﴿١﴾﴾ (سورة المجادلة ، آية 01) .

بهذا يقتضي الحوار وجود طرفين أو أكثر يتم تبادل الكلام والمعنى «فالحوار تعبير فكري وفني معا. أو أداة من أدوات التعبير»[2]، من الناحية الإبداعية يتخذ الكاتب أو الشاعر المبدع الحوار –عموما– رسالة يوجهها إلى الجمهور/ القارئ، ليبقى على اتصال مستمر مع جمهوره، وليتعرف جمهوره عليه، فبإمكان هذه الحوارات/ اللقاءات أن تشكل تقديما للمبدع، سواء الأعمال الحديثة أو القديمة منها.

تعدُّ (الحوارات) خصوصا التي تنشر في الجرائد بمثابة الإعلان المجاني للمبدع[3]،حين يتم الحديث عن العمل الروائي أو الشعري أو المسرحي بأسلوب مغرٍ يراهن على ترغيب القارئ بالعمل وإثارة فضوله، ولن يتأتى هذا إلا بوجود كفاءة محاورة لدى الطرفين «فالمُحَاوِر

---

[1] – محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (ت 817هـ) : القاموس المحيط ، تعليق الشيخ أبو الفوا نصر الهوريني المصري الشافعي ، مراجعة أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد،دار الحديث ، القاهرة ، 2008، ص419.

[2] – محمد عبيد الحمراوي: فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2001 ،ص3.

[3]- Gérard Genette: Seuils, P330.

الناجح هو الذي يمتلك فنيات الحوار ونقصد بفنيات الحوار ، مجموعة المهارات المتكاملة التي تتطلبها أداء المحاورة »[1].

كما تتكئ (الحوارات) في الأساس على ظهور صوت أو صوتين لأشخاص مختلفين إنها عملية تجاوب بين طرفين، يقوم على أساس المناقشة الهادئة، من غير تعصب وتشدد في الرأي يعني الحديث بين شخصين مع خلو هذا الحديث من حدة وعنف. الحوارات ضرب «من الخطابة، تدور بين شخصين أو أكثر»[2]. تعتمد المقبلات (l'entretien) على المحاورة. قد تظهر الحوارات والمقابلات منشورة على جرائد يومية أو مجلات ثقافية ، أو تكون في شكل محاورة أو مقابلة في الإذاعة والتلفيزيون أو عبر الوسائل السمعية البصرية .يحظى الحوار بأهمية جد معتبرةّ ؛ إذ يمثل قناة تتمظهر بها الذات الكاتبة « تكشف الخبيء الذي لا يكشف عنه الكاتب في أعماله ، والذي يظل القارئ متسائلا عنه»[3].

إذا توقفنا مع بعض الشعراء ، سنعثر على كم معتبر من الحوارات واللقاءات التي مكنت الشاعر من أن يخرج صوته، ويعلن وجوده ، ذلك أن الحوارات واللقاءات وندوات ؛ هي نوع من الانخراط في الحياة الثقافية، رغم ذلك علينا أن نعي بأن الحوار واللقاء أحيانا قد يأخذ طريقا سلبية فليس دائما أراء (الشاعر) ترضي القارئ ،وقد تختلف حمولاته الفكرية ومرجعياته وقراءاته ووعي القارئ ،لن نقوم برصد كل الحوارات لما يتطلبه العمل من جهد في البحث الأرشيفي وهو ما وقال به كذلك "جيرار جينت " فتتبع كل اللقاءات والحوارات

[1] – منى إبراهيم اللبودي: الحوار فنياته واستراتيجياته وأساليب تعلمه ، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة ، 2003، ص49.

[2] – محمد عبيد الحمراوي: فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2001، ص3.

[3] – عبد الله العشي : زحام الخطابات مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة ،ط1، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر 2005، ص44.

والندوات لهو من الصعوبة بمكان، لذلك سنكتفي بنموذجين للحوارات الأول تلفيزيوني والثاني نشر على صفحات جريدة وطنية .

اللقاء الحواري الأول- برنامج المشاء : عرض بتاريخ 13-08-2013على قناة الجزيرة ، ضمن برنامج المشاء ، اللقاء كان مع شاعرين (عاشور فني ، وعمار مرياش)، وسم اللقاء بعنوان (جيل التابوت) وقد نبدي اعتراضنا على التسمية لما فيها من ضيق أفق في وصف الشعر الجزائري فترة التسعينيات بـ (جيل التابوت) ذلك أن الدارس للشعر والعارف به يدرك جيدا أن هذا الجيل رغم ظهوره فترة العشرية السوداء إلا أنه حقق انجازا مختلفا، وأحدث منعرجا خطيرا في الشعرية الجزائرية ، بالإضافة أن لفظة (التابوت) في حد ذاتها تحيل إلى الانغلاق الكلي وهذا ما لا نطبق على الشعر الجزائري ولا على ذلك الجيل ،قد تكون تيمة (اليتم) هي التيمة المهيمنة مثلما ذهب " أحمد يوسف" «يتم النص المختلف سمة شعرية وحالة إبداعية ، وسؤال مفتوح قد يتلمس له الباحث إجابة مفصلة في الماضي البعيد أو حضورا في الماضي القريب »[1]، كما لنا أن نصفه بجيل الفجائعية أو المأساة.

لقد كانت الهدف الأساسي من المحاورة هي التحدث عن جيل الثمانينيات الذي عمل "عاشور فني" على تحديده بنهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ، جيل التيار المتدفق مع التميز والابتعاد عن التكرار[2] ،الاختلاف هو كذلك ما رآه "عمار مرياش "، ووضح أن الشعر الجزائري على يد مجموعة من الشعراء (نجيب أنزار ، عادل صياد ..) تخلص من الجماعة وانصرف إلى الفرد وفاعلية الذات. لم يكن (المشاء ، وحلقة البرنامج جيل التابوت) محاورة بقدر ما كان إفضاء حرا من الشاعرين (عاشور فني ، وعمار مرياش)، ونزعم أن

[1] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص87.

[2] - برنامج المشاء ، قناة الجزيرة عرض بتاريخ (13-08-2013) ، متاح على الشبكة العنكبوتية ، موقع القناة : www.aljazeera.net/**programs**/.../11/... / شعراء جيل التابوت،**حوار منل عجاجة**.

المحاورة لم تراهن على إستراتجية في الأسئلة تلامس بها مواطن الشعرية في تلك الفترة أو الحديث عن التجربتين الشعريتين، بقدر ما عملت (المُحاوِرَة) على الركض خلف التسمية (جيل التابوت) وإلصاقها بشعراء (نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات)، مما جعل المحاورة تبدو إدلاء بشهادة حول جيل التابوت والإقرار بها في ألآن نفسه.

اللقاء الحواري الثاني : حوار بين (السعيد بوطاجين ، والشاعر ميلود خيزار)، نوع الحوار مكتوب نشر بتاريخ (12-08-2013) عنوانه: (الشاعر ميلود خيزار الحداثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب علينا) ،عنوان صادم يرجع الحداثة العربية إلى بدايتها ، وكأننا به يعدنا إلى نقطة لا شيء.

المحاوِر "السعيد بوطاجين" مساوٍ في المعرفة للمُحَاوَر "ميلود خيزار" ، كونه أستاذ جامعي ، رجل خبر المناهج المعاصرة في عز ضبابيتها عند النقاد العرب ،بالضرورة بنيت أسئلة "بوطاجين " على مرجعية فكرية ومعرفية .

المُحَاور:

يتشكل خطاب "ميلود خيزار "ضمن بوتقة تضخم الأنا «الحداثة تبدأ مني..؟! »[1]، اعتزاز غير متناه بذاته إلغاء الآخر، بدا لنا ذلك من خلال ردوده على أسئلة "السعيد بوطاجين"،ونسجل بعض النقاط الآتية:

- يهيمن على ردود "ميلود خيزار" معجم الجسد ومفرداته الإيحائية (ذكورتها العارية ،التداخل الخصيب ، قميص الجسد، يتملس ...) أضف إلى ذلك قوله الصريح «الأدب عندي هو قلة الأدب»[2] ،ومن اللافت أن خيزار يأنس كثيرا إلى تيمة (الجسد والإيروسية).

[1] - ميلود خيزار: الحداثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب علينا ،حاوره السعيد بوطاجين ، متاح على الشبكة العنكبوتية : www.djazairess.com/djazairnews/60105

[2] – المرجع نفسه :www.djazairess.com/djazairnews/60105

– اتسمت ردود "ميلود خيزار"رغم هدوئها الظاهر بنوع من التهكم الضمني ، والتعالي المفرط للذات «هناك فكرة سمجة يحاول الشعراء والروائيون الترويج لها مفادها أني أكتب بلغة يفهمها العامة وهذا للتغطية على محدودية التجربة والرؤية والفكر لديهم ، وطبعا لتفادي ملاحظة الأسلوب اللغوي الدارج إلى حد الركاكة ، بعض الكتاب الجزائريين يمكننا القول إن أرقى مستويات الإبداع لديهم هو الكتابة بعربية سليمة، أما أفكارهم فهي دارجة محضة ، هم في أرقى حالاتهم مترجمون فاشلون للنثر الشعبي»[1] . تعكس الحوارات بصورة ما كوامن الذات ، أرائها في غيرها ،رفضها للغير أو قبوله .

2-2 **المراسلات :**

الرسائل أو المراسلات الأدبية نص فوقي شديد الخصوصية ، فالرسالة الشخصية هي خطاب يفضي به طرف إلى آخر ،بإمكانها أن تكون قناة لكي تعبر عن الجانب الذي لا يبوح به الكاتب إلا لنفسه أو لمن هو في حكم نفسه ،تتضمن تفاصيل عن الحياة والكتابة والقراءة والسياقات المتعددة التي تنتج العمل ضمنها [2]، تعتمد طبيعة المراسلات على الطرفين المتراسلان فقد «تتأرجح الرسائل بين يوميات الحياة البسيطة وعويص الأسئلة الفلسفية التي شغلت الوجهين»[3] .

لا تحظى –عادة – المراسلات بالنشر إلا بعد وفاة أصحاب الرسائل ، ويعود ذلك لطابعها الحميمي والخصوصي ، وحين يتم نشرها تلقى رواجا كبيرا ، وذلك بسبب فضول القارئ في معرفة الأسرار ،فالبوح الحميم يجعل قارئ الرسالة مبتهجا لأنه يتلقى أسرار أو

[1] – ميلود خيزار: الحداثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب علينا ،حاوره السعيد بوطاجين، متاح على الشبكة العنكبوتية : www.djazairess.com/djazairnews/60105

[2] - عبد الله العشي : زحام الخطابات مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة، ص138.

[3] –حنة آرندت ومارتن هيدغر : رسائل حنة ومارتن هيدغر (1925–1975)، ترجمة حميد لشهب ، ط1،مكتبة الفكر الجديد، لبنان ،2014،ص09.

"فضائح"، هذا البوح الحميم أيضا هو ما يخف كاتب الرسالة لأنه سيفتح أبواب حياته على الريح»[1].ففي بعض الأحايين تكون الرسائل الشخصية مادة خصبة لأعمال سنيمائية أو روائية هذا ما حدث مع رسائل "حنة آرندت" و"مارتن هيدغر"[2].

تتسم الرسائل الخاصة بـ (السرية والعفوية والعاطفة)،وقد أشار عبد الله العشي إلى هذه العناصر مستعرضا بعض المراسلات التي كانت بين أسماء أدبية لامعة(جبران ومي زيادة)،(رسائل بدر شاكر السياب إلى يوسف الخال) ، رسائل أدونيس إلى يوسف الخال)، رسائل محمد برادة ومحمد شكري)[3] ، تتضاف إليها (رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان)[4] في هذه الرسائل كانت "غادة السّمان " محايدة وتركت غسان يتحدث « لأشهر صوته على الذاكرة كالخنجر ، كل ما سأفعله هو مونتاج صغير للذكريات ، وكل ما سأقوله لن يتجاوز ما يقوله معلق إذاعي يبذل جهدا غير بشري كي يكون محايدا»[5] ،في المراسلات الأدبية تبرز كذلك رسائل (محمود درويش وسميح القاسم)[6] التي أطلق عليها محمد علي طه (رسائل بين شطري برتقالة) ؛ لأن صاحبيها يشكلان حقا شطري البرتقالة الفلسطينية أو شقيها ، لقد كان كل واحد منهما شاهدا على ميلاد الآخر[7] .داخل (رسائل درويش والقاسم) ، ، هناك طرفان «يشتركان في أكثر من أمر ؛في رؤية العالم وفي الحساسية الجمالية وفي تلق باللغة وفي الإطار المرجعي وفي طبيعة فهم الكتابة وفي طبيعة المقروء ، وقبل ذلك في

---

[1] – عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص139.

[2] – ينظر : حنة آرندت ومارتن هيدغر : رسائل حنة ومارتن هيدغر (1925–1975)،هامش رقم (01و02)، ص16.

[3] – عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص140

[4] –غادة السمان : رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان ،ط2، دار الطليعة ، بيروت، 1993.

[5] – المرجع نفسه : ص 09.

[6] – محمود درويش وسميح القاسم : الرسائل ، ط1، دار العودة ، بيروت ، 1990.

[7] – المرجع نفسه: ص07.

الطابع الوجداني والعقلي»[1] ، لقد تشاركا "درويش" و"القاسم" هموم الوطن ، والكتابة والغربة، تأخذ اللغة في بعض رسائلهم طابعا ساخرا متهكما على صمت الأمة العربية وخنوعها، «عزيزي سميح : لقد تعلمت الأمة نعمة الصمت وتعلم الإسرائيليون بعض التقاليد العربية منها ردة الرجل إلى بيت العروس ، شمعون بيرس في القصر الملكي المغربي ، معمر القذافي لا يصدق، لا يصدق إلى الحد الذي جعله يصدق أن هذه الزيارة مخالفة

داخل (رسائل درويش والقاسم) ، هناك طرفان «يشتركان في أكثر من أمر ؛في رؤية العالم وفي الحساسية الجمالية وفي تلق باللغة وفي الإطار المرجعي وفي طبيعة فهم الكتابة وفي طبيعة المقروء ، وقبل ذلك في الطابع الوجداني والعقلي»[2] ، لقد تشاركا "درويش" و"القاسم" هموم الوطن ، والكتابة والغربة، تأخذ اللغة في بعض رسائلهم طابعا ساخرا متهكما على صمت الأمة العربية وخنوعها، «عزيزي سميح : لقد تعلمت الأمة نعمة الصمت وتعلم الإسرائيليون بعض التقاليد العربية منها ردة الرجل إلى بيت العروس ، شمعون بيرس في القصر الملكي المغربي ، معمر القذافي لا يصدق، لا يصدق إلى الحد الذي جعله يصدق أن هذه الزيارة مخالفة

لاتفاق الوحدة الموقع في وجدة ، أما جامعة الدول العربية فإنها مازالت مشغولة في البحث عن ميزانية لتشيد مبناها الجديد اللائق بوضعها الجديد، شلوم عزيزي سميح شلوم ،ولكنني لا أظن أن من حق السادات أن يفرح كثيرا فمازال في رزنامة العرب ما هو أشد سودا»[3]، هكذا كانت الرسائل بين "محمود درويش وسميح القاسم انشغال بالوطن وقضاياه ، تعبير عن المأساة والغربة.

[1] – عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص141.

[2] – عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص141.

[3] – محمود درويش وسميح القاسم : الرسائل ، ص63.

تنطوي خطابات الرسائل على قدر كبير من الأهمية النقدية ، ذلك أن « تلقي خطاب الرسالة يوقظ في القارئ آليات متعددة للقراءة ويجعله يتلقى النص بكل كيانه ، ويقظ العقل ، لكن يوقظ فيه الوجدان بشكل أكبر؛ لأنه لا يتلقى نصا أحادي البعد بل نصا متعدد الأبعاد»[1]،الرسائل نصوص تنفتح على جوانية الذات ، كما تحمل في طياتها أراء ومواقف لا تنحصر في الناحية الأدبية حسب ؛ بل تمتد إلى المواقف السياسية والجوانب التاريخية .

[1] – عبد الله العشي : زحام الخطابات ، ص147.

الفصل الثالث : عتبات النص وأنماط التلقي والبناء

1) تلقي النص في النقد العربي المعاصر (المفهوم والمنظور)
2) عتبات النص في التراث العربي القديم
3) القرآن الكريم والنصوص الموازية

قدَّمت الدراسات الغربية بكل حمولتها المصطلحية ومرجعياتها فائدة للنقد العربي والدراسات النصية ،و السيميائية على حد سواء، لكننا نزعم أنها لم تأخذ وتيرة متسارعة إلا في السنوات الأخيرة ، كما لم تسلم من فوضى نقل المصطلح (paratexte) إلى اللغة العربية وإيجاد مقابل قارٍ له ، وحسب اطلاعنا ألفينا الدراسات المغربية تنفرد بثقل المقاربة والدراسة، تنضاف إليها مجموعة أخرى من المقاربات التي قدمها الدارسون والنقاد –على اختلاف مشاربهم ومناطقهم الجغرافية– حملت في طياتها إشكالية المصطلح بصور لافتة وهذا ما نبتغي رصده.

1– تلقي (النص الموازي) في النقد العربي المعاصر (المفهوم والمنظور)

تعد دراسة "أنور المرتجى" (سنة 1987) من الدراسات المغربية الأولى التي تطرقت إلى حقل النصوص الموازية ضمن سياق عامٍ حول سيميائية النص الأدبي، وفي ظل حديث خاص عن التناص ، أشار إلى أن "جيرار جينت" فضل استعمال مصطلح التعالي (palimpsestes) عند البحث عن علاقة التقاطع والتداخل بين النصوص منتقيا إياه للدلالة على التجاوز والتخطي[1] ، بالضرورة سيبتعد المصطلح عن مجالات الصوفية؛ وقد ألفينا مجموعة من المقابلات للمصطلحات التي قدمها جيرار جينت[2]:

1. الطروس الممسوحة :Palimpsestes
2. ما عبر النصيّة:La Transtextualité
3. التناص : Intertexte
4. ما بين النصية: La paratextualité / ما بين النصيّة : Le paratexte
5. الميتانصية : Métatextualité

[1]– أنور المرتجى : سيميائية النص الأدبي ، ط2، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ،2015، ص 76.

[2]– المرجع نفسه : ص 78–79.

6. الشامل النصي : Architexte

7. النص المترابط :Hypertextualité

في اشتغال ليس ببعيد (زمنيا)عن أنور المرتجى يقابل "محمد بنيس" المصطلح الفرنسي le paratexte بـ(النص الموازي) ويقصد به «مجموع العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبينة وبناء أن يستقل وينتج دلالته والإقامة على الحدود،وإشارة للعابر أمام الكتاب ـ النص ومصاحبة لمريد القراءة وإرشاد للمسالك »[1]،المفهوم لذي قدمه "محمد بنيس" لا يخرج عن تعريفات "جيرار جينت"، تأتي دراسة "عبد الفتاح الحجمري" (عتبات النص البنية والدلالة) سنة 1996 ،لتجمع بين المصطلحين فقد «ارتكز الحديث حول " عتبات النص " وأنماط اشتغالها وحول النصوص الموازية وشروط إنتاجها عبر تقديم فهم ممكن لوظائفها النصّية بحسب التقديرات التي يصبح بموجبها التسليم بعد اعتبار تلك العتبات والنصوص الموازية مجرد إجراءات وسيطة بين الداخل والخارج؛ أي بين داخل النص وخارجه »[2]،وخص "الحجمري" رواية محمد برادة "الضوء الهارب" والخطاب المقدماتي لـ"عبد الفتاح كليطو"، وعتبة الحوار والاستجواب عند "عبد الكبير الخطيبي" ببحث في بنية هذه العتبات و دلالتها، أفضى به إلى التساؤل لماذا الاهتمام بدراسة عتبات النص ؟ ولنا هنا أن نستعير صوت الحجمري ونطرح التساؤل نفسه لماذا هذا التهافت الكبير من قبل الدارسين العرب للإقامة عند عتبة العتبات النصية وإلى أي مدى استطاعت هذه الدراسات أن تستبطن واقع هذه النصوص الموازية من حيث الاشتغال التنظيري و التطبيقي في النقد الغربي والعربي ؟هل تغني دراسة العتبة النصية عن النص ؟ وهل أدرك الدارس العربي أن غياب المقصدية كفيل بأن يقوض التحليل ويضع علامة

[1]– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، التقليدية ،ج1، ص 76

[2]– عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص البنية والدلالة ، ص7.

تعجب أمام كثير من القراءات؟ فهذه النظريات الغربية على حد تعبير "عبد العالي بوطيب" في الأوساط الثقافية العربية، كانت لها انعكاسات سلبية على بعض التطبيقات النقدية ؛حيث أفقدتها عمقها النظري، كما قلصت في الوقت ذاته من قيمتها الإجرائية ، وهو ما سعت إليه دراسته «محاولة تخليص هذه الخطابات الموازية الحساسة من بعض الغموض المحيط بتداولها»[1]، وقد أشار "عبد العالي بوطيب" إلى ما يعتل هذه المقاربات من «اختلالات منهجية خطيرة تعكس وعيا نظريا تبسيطيا،إن لم يكن مغلوطا بحقيقة هذه المكونات النصية»[2] .

اللافت في الاشتغال النقدي الذي قدَّمه "عبد العالي بوطيب" توظيفه مصطلح (عتبات النص) بالإضافة إلى أنه عمل على تقريب مفهوم حماية العتبات للنص من ذهن القارئ ؛لأن الأخذ به مفهوما عاما دون تحديد فيه كثير من التعميم،مُحدِثًا بذلك عن الفارق بين الحماية الدلالية والحماية النصية ،فالمبدأ العام للعتبات هو حماية النص «لكن ينبغي تحديد طبيعة ونوعية هذه الحماية ، والجانب أو الجوانب التي تشملها .خصوصا بعد التطورات النظرية الأخيرة التي عرفها مفهوم النص؛ حيث لم يعد كما كان يعتقد سابقا مجرد متوالية لغوية تتطلب مقاربة أفقية سطحية فقط»[3]، نشير إلى أن "عبد العالي بوطيب" وإن كان وظف مصطلح (عتبات) فهو لم يستقر على هذا التوظيف ؛إذ إن الناقد في مقال سابق نشر في مجلة (المناهل المغربية) وظَّف مصطلح (المناص paratexte)[4]،بالضرورة لا يوجد استقرار على مصطلح واحد .

---

[1] ـ عبد العالي بوطيب : العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية ، ضمن مجلة علامات في النقد تصدر عن النادي الأدبي بجدة ، ج71، مج18، السعودية ، نوفمبر 2010 ، ص 154 .

[2] ـ المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

[3]– المرجع نفسه : ص 159.

[4] – ينظر عبد العالي بوطيب : "برج السعود" وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي ، مجلة المناهل المغربية، تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية، عدد55 ، السنة22، المغرب ، 1997، ص63.

الاستغلال ذاته لمصطلح (العتبات النصية) ألفيناه عند "عبد الجليل الأزدي" في دراسته (عتبات الموت قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر)،وإن كان من الواضح أن الأزدي يوظف مصطلحا آخر هو هوامش النص لتبدو العتبات«موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما وللنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية وذلك لسببين أولهما ،يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الإستراتيجية وبوظائفها و،أدوارها ،وثانيهما يعود إلى العلاقة النوعية بالعالم وبالنص الذي تتكتب على مشارفه تشكل تخومه»[1]،وقد أشار " الأزدي" في عتبة نصية قدم بها دراسة نقدية لـ "يوسف الإدريسي" حول عتبات النص إلى جهد عدد من الأساتذة في الجامعة المغربية كان لهم السبق في نهاية السبعينيات في الاهتمام بهذا الحقل المعرفي ،وإن كانت كما يقول «ظلت رهينة التقاليد الشفوية،لأنها شكلت مجموعة محاضرات ألقيت على الطلبة ولم تخرج عن هذا السياق»[2] .

بالعودة إلى كتاب يوسف الإدريسي (عتبات النص ،بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر) نجد الباحث قد قدم بكتابه هذا اشتغالا مزدوجا بين «التنظير والممارسة من جهة ، والتنظير الغربي والعربي من جهة ثانية،والوعي بالاكتمال النظري في التراث العربي من جهة ثالثة، مواطن تجعل بحثه بحثا يحقق بعد نظر يسمح للقارئ بمساءلة المتن التطبيقي بهدوء»[3]،مما يضاف للناقد وعيه باشتغال العتبات«فلم يغرق في الاهتمام بالعتبات، إنما جعلها مكونا تحليليا لا ينبغي تجاوزه مع الاحتراز منها باعتبار بعض من مكوناتها ـ إن لم نقل كلها ـ مقاطع إيديولوجية بتعبير بارتي»[4]،النص الموازي/العتبات خطاب أساسي

---

[1]– عبد الجليل الأزدي : عتبات الموت ، قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر ، مجلة فضاءات مستقبلية ،عدد2، السنة الأولى ، مطبعة ليلى ، المغرب ، 1996، ص 37 .

[2]– يوسف الإدريسي: عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ،ط1، منشورات مقاربات، المغرب، 2008، مقدمة الكتاب.

[3]– المرجع نفسه : ص 11.

[4] – المرجع نفسه : ص12.

ومساعد سخر لخدمة شيء آخر هو النص،هذا ما أكسبه بعدا تداوليا و قوة إنجازيه «وعلى الباحث أن يعي حدودها وتطبيقاتها ومرجعياتها»[1] و"الإدريسي" حسب ما قدم به "جمال بوطيب" قد وفق في الانتباه إلى هذه الازدواجية التي تلف العتبات النصية «لعل أهم ما يميز الكتاب هو سعي مؤلفه إلى خلق تآلف بين الدلالي واللساني في خلق السرديات من خلال مكون هو العتبات. بتفاصيلها الصغرى من عناوين وعناوين داخلية ،ومقتبسات ووظائفها»[2]، لقد عمل "جمال بوطيب" على تتبع اشتغال "يوسف الإدريسي" على العتبات النصية في الخطاب السردي فقدم بالمقابل خطابا تقديميا نقديا وعتبة نصية عملت على الوشاية بإستراتيجية الكتابة عند "يوسف الإدريسي"، وإن كان "جمال بوطيب" عبر هذا الخطاب المقدماتي قد وضعنا بإزاء ثلاثة مصطلحات دفعة واحدة هي : (المتوازيات النصية، المُناص ، العتبة النصية)، مع الإشارة إلى أنه من بين النُقاد والروائيين المهتمين بمقاربة (عتبات النص) والاشتغال عليها ؛ حيث قدم دراسة حول عتبة العنوان في الرواية المغربية «فمن الناحية الأيقو- نصية حظي العنوان الروائي باهتمام ملحوظ سواء على المستوى الإبداعي أو التحليلي،مع الخطاب الموازي نجد أسماء وتخصصات كثيرة حاولت الإجابة عن مختلفة أسئلة هذه المتتالية»[3].

يوظّف "عبد الرزاق بلال" هو الآخر المصطلحين وإن كان قد أشار إلى فوضى المصطلح وعدم وجود اتفاق وتوحيد للمصطلحات ، وقد خص بكتابه هذا الخطاب المقدماتي في النقد العربي القديم بالتحليل والمقاربة[4] ، هو اهتمام راهن عليه هاشم الأسمهر من خلال الاشتغال على عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، أبان أن استعمال «

---

[1] – يوسف الإدريسي: عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ،ص12.

[2] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] – جمال بوطيب : العُنوان في الرواية المغربية حداثة النص - حداثة محيطه ، ضمن الرواية المغربية ، أسئلة الحداثة ، ط1، مختبر السرديات كلية الآداب بنمسيك ، وزارة الثقافة ، المغرب ، 1996، ص 193.

[4] – عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص ،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم.

مادة (عتب) كان محكوما و مؤطرا بسياق تداولي أعطى الأولوية لتعيين الموجودات المحسوسة بخاصة ، و لعل في توظيف مفهوم العتبات الآن في دراسة الظاهرة الأدبية إضافة نوعية تمليها ضرورة التأصيل وبلورة وعي نقدي و نظري وفكري لا يقطع الصلة بالمجال التداولي الإسلامي العربي الأصيل»[1] ،ويقدم "الأسمهر" عدة مصوغات لاختيار مصطلح عتبات من بينها:[2]

1) ـ أن المفهوم بكل حمولاته يتسع لكل المكونات القبلية و البُعدية والبسيطة والمركبة و المستفيلة والمستعلية وكل ما يحايث المتن .

2) ـ يجوز أن نوظف مصطلح عتبات مقابلا استبداليا لمفاهيم من قبيل النصوص الموازية والنصوص الملحقة.

3) ـ إن تداوله اليوم في ميدان الدراسة الأدبية لا ينفي إمكان تحقق وعي ما بعناصره وفق تصورات معينة في التراث الإسلامي والعربي .

تأتي هذه المُصوّغات التي قدمها "هاشم الأسمهر" لما تلمسه من اتساع في الحقل الدلالي لهذه المادة (عَتَب)، مما يعني تنوعا وتعددا في الإسهام التراثي في مجال العتبات.

لنا أن نقول إن مصطلح عتبات النص مصطلح (مجازي) مغرٍ وثري يفرض وجوده بقوة بين بقية المصطلحات ،مبتعدا عمّا وضع له في الأصل من كون العتبة «العتبة أعلى الباب ، مقابلا للأسكفة ، والجمع العتب و العتبات وما عتبت بابه و لا سكفته ولا تعتبه ولا تسكفه أي لم أطأ أسكفته و لا عتبته ويكون ذلك في الدخول والخروج، وكل مرقاة من الدرج عتبة ، وعتبة الوادي : أقصاه ، ويقال عَتَبْتُ إلى عَتبةِ الوادي ، والأعْتابُ أن تعلو فوق الشيء المرتفع ، والاختصار في الطريق جميعا ، يقال: عَتَبَ في الحديث وأَعْتَبَ أي

[1] – هاشم الأسمهر :عتبات المحكي القصير في التراث العربي و الإسلامي الأخبار والكرامات والطرف ،ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، 2008، ص 29.

[2]– المرجع نفسه : ص 29.

حدث بما أحتاج إليه و اختصره والأعْتَابُ : الرجوع»[1]،ومما نتلمسه هو تحول كلمة (العتبات) من سياقها هذا إلى سياق مجازي تمثل النص بابا له عتبة ، وربما يعود الأمر ـ في اعتقادنا ـ إلى الشحنة الدلالية البرزخية التي يحملها مصطلح العتبات من حيث كونه فاصلا بين الداخل والخارج ؛ أي حالة الما ـ بين التي يحيل إليها المصطلح ، وهو ما جعل النقاد يأنسون إليه فينتخبه "شعيب حليفي" عنوانا لكتابه (هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل) ليندرج مؤلَفُه في «إطار البحث عن الأداة النقدية لإعادة اكتشاف البناء المرآتي و المعرفي للسرود من خلال تفكيك خطاب العتبات و علاماتها عبر مختلف العناصر والمكونات التي ترسم أفق المتخيل وخصوصيته»[2] ،كما يوظف "حليفي" مصطلح النص الموازي مقابلا للمصطلح الأجنبي (le para texte) .

ولا نجد كبير اختلاف عند "جميل حمداوي" في استعماله المصطلح نفسه (النص الموازي) وإن لم يسقط المصطلح الثاني(عتبات النص) من قاموسه النقدي «النص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج ، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص ؛ إذ تفسر وتضيء جوانبه الغامضة ،وتبعد عنه التباساته ، وما أشكل على القارئ ،وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة ،فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة الوظائف»[3]، غير أن هذا الاطمئنان إلى المصطلح الذي ألفيناه عند جميل حمداوي

---

[1]– أبو القاسم إسماعيل بن عباد: المحيط في اللغة ، تحقيق محمد حسن آيسن،عالم الكتب،بيروت،1994، ص 447/445.

[2]– شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، ص 05 .

[3]– جميل حمداوي : لماذا النص الموازي ، مجلة الكرمل ، عدد88، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، باريس ، 2006،ص220.(الإشكال الغريب الذي نسجله في اشتغال جميل حمداوي أنه حين يستعين بدراسة محمد مفتاح (دينامية النص)، يحدث فوضى عندما يقتبس من صفحات(60–72) ذلك أن الكلام عند مفتاح كله مرتبط بالعنوان وليس بعتبة الإهداء ، بصورة أخرى هي أشبه بـ(لي عنق) الاقتباس بطريقة غريبة (استبدال كلمة (العنوان) بـ(الإهداء).ينظر : جميل حمداوي شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي ،ط1، منشورات المعارف ، المغرب،2014، ص115/114

و الذي تتاخمه مصطلحات أخرى، لا يتوانى حمداوي عن توظيفها (عتبات النص ـ النص الموازي ـالموازيات النصية ...) ، لا نجده عند حميد لحميداني؛ ذلك أنه يرفع راية الحذر حيث«إن مصطلح النصوص الموازية الذي وضعه جيرار جينت يتضمن إشارة تبعد إلى حد ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال أي أنها تقصي فكرة الاتصال ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته فالعلاقة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية، دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب»[1]، وإشارة لحميداني ذات أهمية كبيرة فلا بد ألا يأخذ المصطلح بحرفيته فالنص الموازي في علاقته بالنص كما يقول جيرار جينت أشبه بعلاقة الفيّال بالفيل (فالنص دون نصوص موازية مثل الفيل دون فيّال) فكلاهما لا يمكن أن يستغني عن الآخر، مما يشي بعلاقة تبعية تفاعلية بالأساس:

(le texte son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac puissance infirme paratexte son texte est un cornac sans éléphant)[2]

في كتاب (الفوضى الممكنة) لـ"عبد الرحيم العلام" نجد مصطلحا آخر هو الموازيات النصية « نعمد في هذه المرة إلى اقتراح ترجمة مصطلح (le paratexte) بالموازيات في صيغة الجمع، مثله في ذلك مثل ما تم اقتراحه بالنسبة لمصطلح "اللسانيات" (Linguistique) و"السرديات (Narratologie) وذلك بناء على كون مفهوم (le paratexte) يبقى عبارة عن مجموعة من العناصر (éléments) الموازية والمحيطة بالنص ،ومن ثم فهي "موازيات" نصية:اسم المؤلف، العنوان الفرعي،الميثاق،اسم السلسلة ،اسم الناشر ،تاريخ،النشر ،المقدمة التذييل، كلمة الغلاف،الاستجوابات،الحوار ،الإهداء »[3] من

[1]– حميد لحميداني : عتبات النص الأدبي (بحث نظري) ، مجلة علامات في النقد ، مج 18، عدد46 ، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، 2003 ، ص23.

[2]- Gérard Génette : seuils , p337.

[3]– عبد الرحيم العلام: الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، ط1، دار الثقافة، المغرب ،2001 ،ص17.

الطريف أن جل هذه الدراسات النقدية تعتمد في مقارباتها على ما قدمه "جيرار جينت" في عتبات(seuils) ،لكن الكرنفالية ترسم ملامح المصطلح فـ"عبد الهادي مطوي" يقدم ترسانة مصطلحية أخرى للمتعاليات الجنيتية[1]:

1. الموازي النصي La paratextualité
2. التعالي النصي Transtextualité
3. المتعالي النصي Transtexte
4. موازي نصي Paratexte
5. الواصف النصي Métatextualité
6. واصف النص Métatexte
7. الجامع النصي Architextualité
8. جامع النص Architexte
9. التحويل النصيHypertextualité

يبدو أن "عبد الهادي مطوي"« احتفظ بالتركيب الأصلي للغة المنطلق،دون مراعاة خصوصيات اللغة الهدف، ومستويات اللغة الترجمية؛ لأن الموازاة صفة للنص وليس العكس ، والقاعدة النحوية تلزم الصفة إتباع الموصوف (النص) في كل الأحوال»[2]، مقابل آخر استخدمه "المختار حسني" حين وضع (التوازي النصي)مقابلا للمصطلح الأجنبي (le

[1]– عبد الهادي مطوي : شعرية العُنوان في الساق على الساق في ما هو الفرياق ، مجلة عالم الفكر مجلد28،ع01، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، الكويت ، 1999.

[2]- عبد الحق بلعابد : قصد رفع قلق المصطلح ، مجلة علامات في النقد ، مجلد 15،جزء 58، تصدر عن النادي الأدبي جدة ، السعودية ، 2005، ص192.

paratexte)[1] ، على الوتر نفسه نُلفي "محمد خير البقاعي" يقدم مجموعة من المقابلات للمتعاليات النصية هي:[2]

1. l'intertextualité : التناصية تشير إلى علاقة الوجود المشترك بين نص أو عدة نصوص بطريقة الاستشهاد أو الإلماح
2. le paratexte : الملحق النصي ويتكون من إشارات تكميلية مثل العنوان والمدخل والتعليقات والخطوط
3. la Métatextualité :الماـ ورائية النصية؛ وهي تستجيب للحالة الخاصة للنص الذي يظهر وكأنه التفسير النقدي غالبا لنص
4. Hypertextualité : الاتساعية النصية إذا كان "ب" ينتج عن "أ" دون أن يكون هناك تفسير بوساطة تحويل الفاعل أو الطريقة.
5. Architextualité : الجامعية النصيّة؛ هي الوضع النوعي (رواية ، شعر..) لنص ما، وتوجه أفق التوقع عند القارئ .

أما "عبد الرحمن أيوب" في ترجمته لكتاب جيرار جينت (مدخل لجامع النص) ،فيضع مقابلات أخرى، ويُقدّم المصطلحات كالأتي[3]:

1. النظير النصي Paratextualité.
2. التداخل النصي Intertextualité.
3. التعالي النصي Transtexalité.

---

[1]- جيرار جينت : أطراس الأدب من الدرجة الثانية ،من التناص إلى الأطراس ، ترجمة المختار حسني ، مجلة فكر ونقد ، عدد 16 ، متاح على الشبكة العنكبوتية ، www.fikrwanakd.aljabriabed.net/indexl.htm

[2]– جيرار جينت : طروس الأدب على الأدب ، ترجمة محمد خير البقاعي ضمن كتاب دراسات النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري ، حلب /دمشق، 1998، ص 113.

[3]– جيرار جينت : مدخل إلى جامع النص (Introduction à l'architexte) ، ص90.

من الغريب أن يجعل "عبد الرحمن أيوب" (التعالي النصي) مقابلا في الوقت نفسه لتركيبة مصطلحاتية ؛هي Transcendance textuelle du texte ، بل من اللافت أن يستعمل مصطلح التعالي النصي مقابلا للمصطلح (intertextualité) دون مراعاة للفارق الموجود بين المصطلحين ، فالتناص نمط من أنماط المتعاليات النصية وفق ما بنى عليه "جينت" طرحه ، لذلك فإن (التعالي النصي) أوسع من (التناص) نشير ـ أيضا ـ إلى الفارق الطفيف بين (التناص) و(التداخل النصي) هذا الأخير الذي يحمل قصدية بخلاف (التناص) الذي يحمل تلقائية في علاقة نص بآخر ، أما مقابلة مصطلح(paratextualité) بـ(النظير النصي) فجاءت على غرار مصطلح (التوازي فكليهما يحمل شحنة رياضية قد لا تفي تماما بمعنى المصطلح الفرنسي ،أما مصطلح التوازي (parallélisme) وإن كان مجاله هندسي فقد استخدم في الشعريات البنيوية للدلالة «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية» [1].

نتج مصطلح (التوازي) مع نظرية جاكوبسن حول الشعرية والمصطلح يعتمد على المماثلة والتكرار والتوازن بين الأقوال « يكون أحيانا مترادفا بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى ، ويكون أحيانا متضادا ،بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول،ويكون أحيانا توليفيا يحدد الجزء الثاني الجزء الأول»[2] واعتمادا على هذه الدلالة عمل كثير من النقاد على جعله مقابلا للمصطلح الأجنبي (Paratexte) ،بناء على أن الأجناس الخطابية للنص الموازي قد تقوم على أساس المماثلة والتكرير أو التضاد ، فغدت نصوصا بالقوة وبالفعل تستند إلى حركة تفاعلية فيما بينها وبين النص الرئيس.نشير إلى أن لفظ التوازي ومشتقاته لم يأت صاحب لسان العرب (ابن منظور) على ذكرها ذلك أنه اكتفى بإيراد مشتقات " وزن " و" وازى "، وهذا الإيراد الاشتقاقي لم يكنْ كافيًا «وازنْتُ بين الشَيْئين موازنةً

[1]– محمد مفتاح : التشابه والاختلاف ، ص97.

[2]– المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

و "وِزانا" بكسر الواو وهذا يوازن هذا ، إذا كان على زنته أو كان محاذيه ووازنه عادله وقابله »[1]،لذا فإن المتفحص للسان العرب لن يعثر على لفظ التوازي ،في حين يعرف صاحبا القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان (أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر) التوازي يمكننا أن «نقسم وقائع النظم على ثلاثة مجموعات كبيرة : وزن قافية ، مقطع شعري ،والكل يعد جزءا من المبدأ نفسه ،هو مبدأ يسمح بتمييز الأبيات الشعرية من النثر ، إن المقصود هو مبدأ التوازي الذي يطالب بأن تظهر علاقة لعناصر السلسة الكلامية في نقطية لاحقة عليها »[2].

يرد النص الموازي في (معجم مصطلحات نقد الرواية) لـ"لطيف زيتوني" بأنه «هذه العناصر لا تشكل جزءا حقيقيا من النص بل عتبة تفصل بين النص وخارج النص (ما هو مكتوب) ،يعبرها الداخل إلى النص لا في اتجاه واحد بل في الاتجاهين ، إنها مكان مميز عمليا واستراتيجيا للتأثير في الجمهور سعيا وراء استقبال أفضل للنص وفهم يوافق مقصد الكاتب ، هذا التأثير ينبغي أن نعرف وسائله ووجوهه ونتائجه»[3] غير أنه يقابل المتعاليات الخمس الجنيتية بترسانة مصطلحية عربية أخرى هي[4]:

1. التناصIntrtextualité
2. شرح النص Métatextualité
3. ملازمة النص Paratextualité
4. انتماء النصArchitextualité

---

[1]- ابن منظور : لسان العرب، مادة "وزن" ، ص 4828.

[2]- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة منذر عياشي ، طبعة منقحة، ط3 ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2013، ص593.

[3]- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ،عربي ، انجليزي ، فرنسي، ط1 ،مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار ، بيروت /لبنان ، 2002 ، ص140 .

[4]- المرجع نفسه : ص64.

5. محاكاة النصHypertextualité

مما يضعنا أمام مصطلح جديد هو (ملازمة النص) مقابلا للمصطلح (Paratextualité) و(لوازم النص) مقابل (Paratexte)، والحق يقال إننا لم نطمئن إلى مقابلات "لطيف زيتوني" لمتعاليات "جيرار جينت" ذلك أن مصطلح (لوازم النص) مصطلح فضفاض فكل ما يدخل في بنية النص ويحيط بالنص وخارجه بإمكاننا وصفه بأنه من لوازم النص ،فأنى لنا أن نقول إن العنوان من لوازم النص الشعري في حين أن عنصرا آخر ضمن البنية النصية كالإيقاع . مثلا ـ ليس من لوازمه ، كما أن مصطلح محاكاة النص في اعتقادنا قاصر عن حمل مفهوم المصطلح الأجنبي Hypertextualité ،الذي يحيل على تدافع للنصوص داخل نص واحد ، هو أشبه بفتح عدة نوافذ داخل جهاز الحاسوب الآلي، والمصطلح في أصل استعمال وظف في مجال الإعلاميات ،أما المحاكاة ؛فهي شكل من أشكال (التعالق النصي أو (التعلق النصي) لا يتوقف عند حد المحاكاة والنسج على المنوال«لكنه قد يتحول إلى الضد،كما نجد مثلا مع المناقضة أو الهجاء أو المعارضة»[1]، ويتمظهر من خلال توليد النص لنص آخر عن طريق التحويل أو المحاكاة ،فالنص المحول إليه يسعى دوما إلى محاكاة النص المتعلق به المحول والنسج على منواله ؛لأنه بالنسبة له بمثابة نص نموذجي ،يمتلك سلطة يمليها عليه وترتبط بالمحافظة على البنيات الكبرى لذلك النص النموذج من خلال ما قد يوظفه النص السابق من آليات استشهادات واقتباسات أو تضمين ،وهو ما يندرج تحت النص الموازي وقد يسعى النص المتعلق إلى تحويل النص المتعلق به ،وفي هذه الحالة تضيق سلطة النص السابق وهو ما يدخل تحت آليات " التناص" وقد يكون التحويل الذي يطرأ على النص السابق قائما على النقد والتعليق و هو ما يرتبط أيضا بمفهوم (الميتانص) ، فالتعالق النصي بهذا هو عملية إنتاجية ؛ إذ إن النص

[1]– جيرار جينت : مدخل لجامع النص ، ص 24.

اللاحق يعيد كتابة النص السابق. والنص المتسع وفق ترجمة محمد خير البقاعي هو كل نص مستمد من نص سابق بتحويل بسيط ، وبتحويل غير مباشر نقول محاكاة[1].

على مقربة من (لوازم النص) "للطيف زيتوني" نُلفي "باسل المسالمة" يقابل مصطلح Paratextualité/ Paratexuailty بـ (ملازمة النص) في ترجمته لكتاب(نظرية التناص) لـ"جراهام آلان" «لوازم النص تحدد تلك العناصر التي تكمن على عتبة النص والتي تساعد على توجيه وسيطرة تلقي نص ما من قبل قرائه ،وتتألف ملازمة النص من" لوازم ملتصقة بالنص Prétexte كـ(العناوين وعناوين الفصول والمقدمات والحواشي) ، "ولوازم منفصلة عن النص épi texte مثل المقابلات والتصريحات العلنية»[2]، وإن كانت السابقة (épi) تعني " فوق " أو " على" مما يفضي إلى أن المصطلح الأقرب هو (فوق نصي) على (لوازم النص)، في حين أن السابقة(pré) تدل على ما (يحيط بـ) فيكون المصطلح (محيط النص) أقرب لنا.

يقدم "عبد العزيز شبيل" للمتعاليات النصية وأنماطها مجموعة جديدة من المقابلات :[3]

1. التناص : Intrtextualité
2. النصية البعدية : Métatextualité
3. المصاحبة النصية : Paratextualité
4. النصية الجامعة : Architextualité
5. اللحوق النصي : Hypertextualité

[1]. مجموعة من المؤلفين : آفاق التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي ، ط1، دار جداول ، بيروت ،2013، ص 173.

[2]. جراهام آلان : نظرية التناص ، ترجمة باسل المسالمة ،ط1،دار التكوين، سوريا ، 2011، ص 142.

[3]. عبد العزيز شبيل : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جلسة الحضور والغياب ،ط1، دار محمد علي الحامي ، تونس ، 1984، ص 69.

ينضاف إلى مجموع المقابلات السابقة الذكر مصطلح آخر يندرج في إطار المصطلحات (المجازية) ، كان قد وضعه محمد عناني وهو(أهداب النص) ؛أي« الأعتاب أو المداخل والحدود ، ويبدو هذا المصطلح مبني على نموذج (Paralangage) فالمظاهر شبه اللغوية هي المظاهر المصاحبة للألفاظ المنطوقة مثل الشهقات والزفرات ونبرات الصوت وتغيرات الوجه وحركات اليدين والجسم وما إليها»[1].

مع هذا البذخ في المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد (Paratexte) ،التي تسعى إلى أن تفي الشحنة المفهوماتية لمصطلحات "جيرار جينت" حقها، نجد أن أكثرها إثارة للجدل هو مصطلح (مناص)الذي يلتبس نطقه بين المُناص بضم الميم أو المَناص بفتحها، و"عبد الواسع الحميري" يذهب بالمصطلح مذهبا آخر يبعده عن مقابله الغربي (Le Paratexte) ويجعله أقرب إلى التناص (Intertexte) فالمناص بالنسبة له ـ دون أن يحدد بالضم أم بالفتح ـ «عبارة عن ملاذ الناص النائص وموضع إناصة ومناوصة»[2]، بمعنى حالة الاستنفار التي تنتاب المبدع لكي يتعالى ويسمو بالنص فتتحول على حد قوله الرموز والأساطير ،الفكر العرفاني إلى مناص حيث« الكاتب /القارئ قد ينوص على الرمز والأسطورة بوصفهما إمكانية انفتاح على الداخل والخارج أو بوصفهما نقطة التقاء بين الباطن والظاهر ، المرئي واللامرئي ، فهما إذن مركز إشعاع حركي ينتشر في الاتجاهات جميعا»[3] يتضح جليا أن "الحميري" لم يرد (Le Paratexte) وإنما أراد التناص (Intertexte) كما أنه اكتفى بدلالة الرفع والسمو التي يحمله معنى (المناص) دون أن تكون له علاقة بما أراده "جيرار جينت" ، على خلاف ذلك كان منطلق "عبد الحق بلعابد "من كتاب "جيرار

---

[1]– محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية ، ط3،مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، بيروت /القاهرة ، 2003،ص69.

[2]– عبد الواسع الحميري : في الطريق إلى النص ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، 2008، ص 147.

[3]– المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

جينت" (عتبات من النص إلى المناص) إن جاز لنا وصفها جاءت شبه ترجمة للكتاب و آنس فيه هو الآخر مصطلح (المُناص) ،وقد استوقفنا خطابه المقدماتي الذي خطه سعيد يقطين ـ حسب اطلاعنا ـ صاحب الفضل في إحداث المصطلح ،وقد طرح يقطين تساؤلا يوحي بأن هناك فارق وتداخل بين (المناصات) و(العتبات)، فهو لا يستعملهما بصيغة الترادف ، وإن كان كلاهما مقابلا لمصطلح (Paratexte) بناء على ذلك فإن العتبات منطقة مترددة (Zone indécise) و النصوص الموازية مكونات أو عناصر(éléments) لهذه المنطقة النصية، وتوظيف سعيد يقطين لا يسلم هو الآخر من الغموض لتداخل المُناص مع التناص؛ إذ يضع (التفاعل النصي) مقابلا (Transtextualité) مفضلا إياه على (التعالي النصي) الذي حسب اعتقاده يحمل دلالات بعيدة «فيما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ،ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا ،و بمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات ، وعلينا من خلال التحليل أن نبحث في أنواع هذه التفاعلات من جهة وفي أشكال اشتغالها داخل النص (البعد الجمالي) وأبعادها الدلالية البعد السوسيو – نصي ، و بهذا نتجاوز عمل السرديين وعمل السوسيو – نصي (زيما) في بحثهم عن التناص أو المتعاليات النصية»[1]، أما المناصة حسب تحديده فهي« البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين ، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة ، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه»[2]،ويوضح "سعيد يقطين" بأنه يستعمل (المَناصة) بوصفها تفاعلا نصيا داخليا ويستثني (المَناصات الخارجية) ؛أي كل ما يدخل في نطاق المقدمة، والذيول ،والملاحق، وكلمات الناشر، والكلمات على ظهر الغلاف، مما يقضي انتماءها إلى عتبات النص ؛وهي هنا ستكون مختلفة عن المناص

[1]– سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي النص والسياق ، ص98.

[2]– المرجع نفسه : ص 99.

الذي«هو عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص (paratexte) ،و تحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها ، وهي تأتي مجاورة لبينة النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور»[1] ،ليعود في سياق آخر ويقول «المناص بغض النظر عن العتبات النصية لا يمكن أن يكون كليا ، إنه بنية نصية جزئية»[2].

إذا بناء على كلام "يقطين" يوجد مصطلح(مَناص) ويوجد مصطلح (عتبات النص) أو (مناص خارجي) وهو ما يقضي بنا أن نتفق مع "عبد الحق بلعابد" في القول بأن (المناص الخارجي) الذي يتحدث عنه "سعيد يقطين" هو(النص الفوقي) ، القسم الثاني من أقسام النص الموازي ، كما نشير إلى ترجمته (paratexte) بالمناصاصات ،غير أنه عدل عن المصطلح لمراعاة الميزان الصرفي وقابل المصطلح بالمناص . وعلى الرغم من استقرار ترجمته المصطلحية على مصطلح (المناص) المقابل (Le Paratexte) و المناصة كمقابل (La Paratextualité) إلا أن الغموض يلف اقتراحات "سعيد يقطين" لأننا كثيرا ما نجد عنده تداخلا بين (التناص) و(التعالي النصي) الذي يصطلح عليه بـ(التفاعل النصي) ـ كما سبق وأشرنا ـ وهذا « التبلبل في التداول المصطلحي على مستوى الاشتغال النقدي لسعيد يقطين سيظهر أيضا بجلاء في كتابه (الرواية والتراث السردي)؛ حيث يسترجع تقسيمات جينيت للمتعاليات النصية معتمدا كتاب عتبات ، وباقي الكتب الأخرى له ، إلا أنه وقع في خلط مفاهيمي بتعريفه المناص بما عرف به المناصية»[3]، والمناصية هي التحقق النصي ؛ أي التحقق النصي (للمناص) ، مثلها مثل النصية التي يقوم عليها نص ما ، و يبقى مصطلح(المُناص و المناصية والمناصصات) مصطلحات فيها نوع من الضبابية.بالإضافة إلى ذلك

[1] ـ سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص 49.

[2] ـ المرجع نفسه : ص 111.

[3]– عبد الحق بلعابد : قصد رفع قلق المصطلح ، ص 192.

يقترح سعيد يقطين مقابلة (Palimpsestes) بألواح هي الكلمة التي ألفينا غيره من النقاد يترجمها بـ (طروس و تطريسات) فهو يرى «بما أن للكلمة بعدا دينيا والمراد بها بروز بقايا نص ممحو في نص جديد كتب فوق النص الممحو ، يبدو لي أن كلمة "ألواح" تحمل البعد نفسه والمعنى المراد " فقد سمي اللوح لوحا أن الكتابة الممحوة تظل تلوح منه (تظهر)»[1].

لا يتردد طاهر روابنية[2] هو الآخر في أن يتخذ (المناصصات) مقابلا لـ(La Paratextualité، حسب اطلاعنا ـ فإن طاهر روابنية من أكثر النقاد الجزائريين احتفاء بهذا الحقل المعرفي، إلا أننا ألفينا الناقد يضع مصطلح المناصصة مقابلا لـ (le paratexte) ولا يحيد عنه تجلى لنا هذا في دراسته الأولى التي تعود إلى سنة 1995(شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم) ؛ ثم يعود إليه في دراسة أخرى سنة 1997(النص الأدبي وشعرية المناصصة) ومن البيّنِ أن "روابنية" يحافظ على استعمال مصطلح (المَناصصة) رغم عدول "سعيد يقطين" عن هذا التوظيف وذلك لعدم جواز فك الإدغام وتصويبا منه للخطأ، وهو صنيع لم نتلمسه عند روابنية ؛بل إننا نقول إن لديه شبه إصرار نقدي على مصطلح المنصاصات على علاته اللغوية ،ذلك أنه في دراسة تعود إلى سنة 2008 يُبقي على توظيف مصطلح (المناصاصات) «تشكل العتبات النصية les seuils أو المناصصات paratextualité بالنسبة للنص المنوال le texte matrice مجموعة من الخطابات أو العلامات الهجينة التي تحيط بالنص أو تجوس داخله، لكنها تستمر محافظة

[1] – سعيد يقطين : السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة ، ص60.

[2]– طاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال ، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة عنابة ، ماي 1995، ص 141.

*ينظر النص الأدبي وشعرية المناصصة ، ضمن مجلة اللغة والأدب ، أعمال ملتقى علم النص ، عدد12، معهد اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، 1979، ص 359.

على تميزها واستقلالها النسبي عنه»[1]، ويماثله في ذلك عبد الحق بلعابد وهو اشتغال يقتفي أثر "سعيد يقطين" . وإن كان "يقطين" قد عدل عن مناصاصات إلى مناصات.يضع الطاهر روابنية لمتعاليات جيرار جينت مجموعة من المقابلات:

1.عبر النصيّة : Transtextuelles

2. التناص :Intertextualité

3.المناصصة :Paratexte

4.الميتانصية Métatextualité

5.التعالق النصي : Hypertextualité

6.معمارية النص :L'architextualité

هذا القلق المصطلحي نجده أيضا عند عبد الملك أشهبون[2]، فإن كان يقابل (Paratexte) بالنص الموازي فهو يضع لمصطلح (Prétexte) مقابلا (النص الحاشية) ولمصطلح (épi texte) مقابلا هو (النص المُلحق) الذي ألفينا "محمد خير البقاعي" يضعه مقابلا لمصطلح (Paratexte)، كما يستعمل "عبد الملك أشهبون" مصطلحا آخر وهو (النصوص المحاذية)،توظيف كان قد سبقه إليه "رشيد بنحدو" في ترجمته لكتاب "برنار فاليط Bernard valette" (النص الروائي ، تقنيات ومناهج ، Le Roman Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire) وقدم في ظل ذلك مقابلاته :[3]

1. نص محاذٍ: Le paratexte

---

[1] – الطاهر روابنية :التشاكل والتوالد الحكائي في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الاجتماعية ،عدد 07 ، تصدر عن جامعة سطيف2 ، الجزائر ، 2008، ص 138.

[2] – عبد الملك اشهبون : عتبات الكتابة ، ص 28–29.

[3] – برنار فاليط : النص الروائي ، تقنيات ومناهج ، ترجمة رشيد بنحدو ،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،1999،ص 146.

2. نصيّة محاذية : La paratextualité

3. نص واصف :Métatexte

4. نصيّة واصفة :Métatextualité

5. نص فوقي : Hypertexte

6. نصّية فوقية : Hypertextualité

7. نصيّة شاملة : Architextualité

8. نص تحتي : Hypotexte

من البيّن أن "رشيد بنحدو" يقدم مقابلات و توظيفات جديدة ، فهو يجعل النص الفوقي مقابلا لـ (hypertexte) الذي استعمل بالأساس للدلالة على مصطلح Prétexte، بهذا فنحن أمام مقابلات توسع دائرة الإرباك ، بل إن وتيرة الإرباك تتزايد أكثر حين نُلفي "عبد الحميد بورايو" يقابل مصطلح intertexte بـ (المُناص) يقول «ليس " المُناص " هو الذي يعني جينيت ولكن العلاقة التي تقوم بين النص ومناصه ، أو باستعمال مصطلحات طروس النص اللاحق وسابقه»[1] ، يعود "عبد الحميد بورايو" في موضع آخر من الكتاب إلى مقابلة المصطلح نفسه بالمُتناص[2] على الرغم من أنه في ترجمة سابقة كان قد قابل مصطلح (paratexte) بالنص الموازي و(la paratextualité) بالموازي النصي ،بذلك كأنه يذخر مصطلح المُناص لغير ما حصره الآخرون ، من كونه مساويا لمصطلح (عتبات النص) . مقابلات عبد الحميد بورايو لمتعاليات جيرار جينت هي[3]:

1.التناص: Intertextualité

2.الموازي النصي : Paratextualité

[1] – نتالي بيقي غروس : مدخل إلى التناص ، ترجمة عبد الحميد بورايو، ط1، دار نينوى ، سوريا ، 2012، ض19

[2] – المرجع نفسه : ص 39.

[3] – جوزيف بيزا كامبروني : وظائف العُنوان ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، ص244.

3. النصية الواصفة : Métatextualité

4. جامع النص : Architextualité

5. الإلحاق النصي، التعلّق النصّي:Hypertextualité

6. المتعاليات النصية : Transtextualité

7. طّروس : Palimpsestes

والصنيع ذاته عند "حسين خمري" الذي يوظف المُناص مقابلا لمصطلح (Intertexte) في الوقت الذي يشي به المفهوم الذي قدمه لنا بأننا في دائرة التناص ؛ إذ يقول «من هنا تتجلى قيمة المُناص لأنه من جهة يساعد على مقروئية النص ، لأن النص المسطح ، العاري من الآثار الثقافية هو نص جامد لا يستطيع الانتقال داخل المنظومة الثقافية»[1]، من البين أنه يقصد المفهوم الذي ارتضاه جينت في كتاب عتبات (seuils).

نرى أنه بالإمكان الاستقرار حول مصطلح التناص تفاديا لأي لبس ،وذلك بتوظيف التناص مقابلا لـ (intertexte) والتناصية (intertextualité) ،وإما المتناص(intertexte) والتناص (intertextualité) .

يقابل"محمد يحياتن" في ترجمته لكتاب "دومينك مانغينو Dominique Maingueneau (المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب) (Le paratexte) بـ (النص المصاحب للمتن) ؛إذ ارتبطت العناية بظاهرة النص المصاحب « بتطور الأفاق التداولية في تحليل الخطاب ، لا يمكننا فصل النص عن الإطار التبليغي حيث يوطن حضوره، فليس هناك تأويل ممكن إلا من خلال ارتباطه بهذا الإطار الذي يتغير في الزمان والمكان»[2]،.يضع بعد ذلك مقابلات لكل من المصطلحات المرتبطة بالنص المصاحب ، (auctorial) يقابله بـ(النص المصاحب المؤلفي) ، (éditorial) بـ(النص المصاحب النشري) و يصطنع لمصطلح (péri texte)

[1] – حسين خمري : نظرية النص من بنية إلى سيميائية الدال ، ط1، ص259 .

[2] – دومنيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ،ص 91.

مقابلا هو (النص الحاف) ، ومصطلح (épi texte) بـ(النص الشارد)،نشير إلى أنه في حالة (النص المصاحب المؤلِفي) تأتي العلامات المصاحبة للنص بإيعاز من المؤلف نفسه، ومع المصاحب النشري تقوى سلطة الناشر فيتدخل في تشكيل هده العلامات (ظهر الغلاف ، قائمة الكتب المنشورة ، حقوق التأليف) ، على أن مصطلح (النص الشارد) مصطلح مربك للقارئ ولن يستوي لديه المفهوم المقصود بيسرٍ؛ حيث جاء في لسان العرب شَرد البعيرُ والدابة يشرد شردًا وشِرادًا وشُرودًا: نَفر ، فهو شاردٌ والجمع شَرَدٌ ، وشَرَدَ الجمل شُرُدًا ، فهو شاردٌ ، فإذا كان مُشَرَّدا فهو شريد طريد نقول : أشردتُهُ إذا جعلته شريدا طريدا لا يؤوي[1]،بالضرورة فإن لفظ (الشارِد) سيغدو مقيدا بشكل كبير بدلالة النفور ولا نعتقد أن هذه النصوص (المُسَّودات ، المذكرات ، الحوارات، القراءات النقدية ،...) وإن كان فضاؤها خارج المتن الرئيس إلا أنها تابعة غير نافرة منه، كما أنها لن تفي بحمولة مصطلح (épitexte) فالسابقة épi تعني " فوق " أو " على"، ورغم ذلك يبقى لفظ (الشارد) أخف وقعًا من المقابل الذي وضعه "حمادي صمود و"عبد القادر المهيري"؛ إذ انتخبا العلوق النصي[2] مقابلا لـ (épitexte). لن ننفي وجود صعوبات ،تتمثل في التعريف المرتبط بطبيعة التركيب المزدوج النص (texte) + أداة التصدير (para) ، التي تعني في الوقت نفسه القرب من كذا، حول كذا ، مناقض لكذا .

[1]– ابن منظور : لسان العرب ، مادة شَرَدَ، ص2230.

[2]– باتريك شارودو ، دومنيك مانغنو : معجم تحليل الخطاب ، ط1، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادي صمود ،المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا ، تونس 2008،ص408.

*Préfixe, du grec para, à côté de, entrant dans la composition de nombreux mots avec le sens de « à côté de », « en marge de ». www.larousse.fr/dictionnaires/francais/para-/57824

على طريقة استحداث المقابلات يقدم "أحمد يوسف" في مقاربتة السيميائية لعتبة الإهداء ،مجموعة من المصطلحات هي[1] :

1.التطريسات مقابلا لـ . (Palimpsestes) .

2.النصية المتعالية مقابلا لـ (Transtextualité) .

3.محيط النص مقابلا لـ (Paratexte).

4.النصية الواصفة مقابلا لـ (Métatextualité).

رأى "أحمد يوسف" بان استعارة مصطلح (العتبة) «لهذا الضرب من النص على جمالها تحتاج إلى تحديد دقيق ، إنه مازال يلتبسه الغموض ؛ لأن المحيط (para) أقرب إلى الدقة من (Seuils) ، وإن كان يوحي لنا مفهوم المحيط بما هو هامشي ومقابل لما هو مركزي بخلاف ما هو عليه محيط النص من أهمية»[2] ولنا أن نقول إن الإشكال الذي توقِعُنا فيه مقابلات أحمد يوسف، يتمثل في المتهات الاصطلاحية التي تنشأ في ذهن القارئ في ظل هذا السيل الاصطلاحي العربي لمصطلح (le paratexte)، خصوصا أننا ألفينا تداولا لمصطلح (النص المحيط) أو (محيط النص) مقابلا للمصطلح الأجنبي (péri texte) ؛ أي القسم الثاني من أقسام le paratexte، بمعنى آخر إن النص الموازي paratexte= النص المحيطprétexte + النص الفوقي épitexte على الأقل إن هذا ما ترسخ قرائيا في ذهن القارئ (الخبير) ، نشير إلى أن "أحمد يوسف" لم يأت على ذكر هذه التقسيمات أو المقابلات ،واكتفى بالإشارة إلى المصطلحات الأربعة السابقة .

أما "يوسف وغليسي" فقد أدرج في تعامله مع النصوص الموازية مصطلح (عتبات) ضمن المصطلحات المجازية؛ حيث إن «مجرد استعارة مصطلح من حقل معرفي ما ونقله

[1] - أحمد يوسف : سيميائية العتبات النصية ، مقاربة في خطاب الإهداء شعر اليتم في الجزائر أنموذجا ، . مجلة اللغة والأدب تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر ،عدد15، دار الحكمة ، الجزائر ، 2001، ص170

[2] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

إلى حقل معرفي آخر بينهما برزخ من المنطلقات والوسائل والأهداف ، هو فعل مجازي بوصفه تخطيا وتعديا وجوازا من موضع إلى موضع ، فهو- إن صح التعبير - مجاز مضاعف ،بما هو انتقال من أصل الوضع اللغوي الحقيقي إلى وضع مجازي أول في قاموس مصطلحات علم معين ، ثم انتقال من هذا الوضع المجازي إلى وضع مجازي ثانٍ في مصطلحية علم آخر»[1]. بالإضافة إلى أن الناقد "يوسف وغليسي" خص ديوان (كان في البدء أوراس) لـ"عز الدين ميهوبي" بقراءة تطبيقية (سيميائية الأوراس في ديوان كان في البدء أوراس)، كان لها أن نشرت في البدء بعنوان (سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي، مجلة الحياة الثقافية، تونس ، السنة 28، العدد147، سبتمبر، 2003) ، ثم ألقاها صاحبها على منبر(الملتقى الدولي الخامس " السيمياء والنص الأدبي ، بعنوان سيميائية الأوراس في القصيدة العربية") أفضت به إلى الحديث عن النصوص الموازية ، إلا أن ما قدمه - في اعتقادنا - لم يتوسل الإجراء السيميائي بصورة تنفذ بعمق إلى النصوص الموازية

انتخب "يوسف وغليسي" (النص الموازي ، و النصيّة الموازية) مقابلان لمصطلح (paratexte) والعبور النصي مقابلا لمصطلح Transtextualité ،وما نستشفه ضمنيا أن الدراسة بالأساس(الجزء المتعلق بالنصوص الموازية) كان الاشتغال فيها منصبا على. (تناصية العنوان) دون أن تكون هناك إشارة إلى المسألة ، وأغلب الظن لم تكن هناك نية سيميائية للحديث عن (تناصية العنوان) صراحة بل جاء ذلك في ثنايا المتن التحليلي ؛ حيث جاء في قوله :«وبين كل نصوص المدونة الأوراسية التي بين أيدينا تبرز مطولة (أوراس لأحمد عبد المعطي حجازي)، تلك القصيدة بروزا استثنائيا»[2] بعد أن كان له تتبع

[1] - يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص447.

[2] - يوسف وغليسي : سيميائية الأوراس ، الملتقى الوطني الخامس " السيمياء والنص الأدبي(16/15نوفمبر2008) ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ص 95، الدراسة سبق لها وان نشرت بعنوان،(سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي) ، مجلة الحياة الثقافية ، تصدر عن وزارة الثقافة ، تونس ، السنة 28، العدد147، سبتمبر، 2003.

(الأوراس) في نصوص/عناوين ، (محمد الهادي الجواهيري ، محمد صالح خرفي في(أطلس المعجزات)،"محمد الأخضر عبد القادر السائحي" (أغنيات أوراسية)،سليمان العيسى (ديوان الجزائر)،كما أننا لم نرصد أي حديث عن وظائف العنوان ،وهو في الحقيقة ما لا نعثر عليه في كثير من الدراسات التي أفردت لعتبة العنوان ، ولا ندري لم يسقط الدارسون وظائف العنوان من تحليلاتهم السيميائية ؟! ، على الرغم من أن دراسة العنوان تندرج فيما يعرف بالسيميائيات الواصفة ،ولا مَناص من الحديث عن العنوان و وظائفه ؛ فالمنطق يقول إن هذه العناوين المختلفة النسب لن تشترك في تأدية الوظيفة ذاتَها ، وإلا تشابهت علينا العناوين . ولن نتبين ونقف على هذه القضايا إلا من خلال التحليل السيميائي للوظائف الذي غاب في هذه الدراسة التي اشتغل عنوانها على وظيفة إغرائية باستغلال لفظ (سيميائية الأوراس ...) وعنوان داخلي شائق (سيميائية النص الموازي) دون أن نهتدي به إلى تحليل سيميائي كافٍ من صاحبها.

نشير – كذلك – إلى أن الناقد استند في اشتغال موضوعاتي لافت أثناء تحليله لعنوان ديوان "عبد المعطي حجازي" على الكلمة /الموضوع وعلى الإجراء الإحصائي «وتبرز كلمة" الأوراس" في (الأوراس) بمثابة كلمة /موضوع تتكرر تكرارا لافتا (11مرة) إلى جانب كلمات أخرى تشاطرها الدلالة النضالية ككلمة " الثورة" (ومشتقاتها، ثار، يثور ،ثوار)...»[1]

بخلاف هؤلاء ،لم يجد "خالد بلقاسم" في مصطلح (النص الموازي) أو (المُناص) مسعفا نقديا اصطلاحيا فعلى حد قوله «مفهوم التوازي لا يتضمن التداخل والتعارض الذي نص عليهما هيلس ، ثم إن تناول جينت للمفهوم ضمن قراءته للعتبات (Seuils) يرجح هذا الزعم، فالعتبة واصل بين الداخل والخارج فيما هي فاصل بينهما من هنا يكون مصطلح

[1] – يوسف وغليسي : سيميائية الأوراس، ص96.

البرزخ بمعنى ابن عربي مسعفا في إعادة ترجمة المصطلح»[1] ،وبهذا ينضاف مصطلح (البرزخ) لبقية المقابلات /الترجمات العربية وهو ما ارتآه تماشيا مع الخطاب الصوفي ، ربما يعود إلى أن مصطلح (البرزخ) فضلا على أنه مصطلح مجازي فهو يحمل دلالة الفصل بين الداخل والخارج ؛ أي الحاجز بين شيئين لا نحو الداخل ولا إلى الخارج. وهو ما نص عليه ج هيليس ميلر "J.Hillis miller" في تحديده لمعنى البادئة "Para"،يرى بأنها «معارضة تعين في الآن ذاته القرب والبعد، التشابه والاختلاف، الجوانية والبرانية(...) شيء متواز لا ينتمي في الآن ذاته لجانبي الحد الذي يفصل الداخل عن الخارج فحسب إنه أيضا الحد ذاته، الشاشة التي تقيم غشاء شفافا بين الداخل والخارج، إنها تحقق امتزاجها بترك الخارج يدخل والداخل يخرج، إنها تفصلهما وتصلهما»[2].التوظيف ذاته لمصطلح (البرازخ النصية) نجده عند آمنة بلعلى مقابلا لـ (la paratextualité) و الإفراز النصي مقابلا لـ (Métatextualité) والتناص مقابلا لـ (L'intertextualité) ، تعلل "آمنة بلعلى" توظيفها للبرازخ بأن «التعرض لظاهرتي البرازخ (paratextualité)النصية مع التأويل الصوفي للقرآن معبراً عنه بظاهرة (Métatextualité) قد يملأ هذا النقص الملاحظ في دراسة جيرار جينت التي فتحت آفاقا ثرية لتحليل العلائقية النصية»[3]، بالضرورة ولم يكن مصطلح (البرازخ النصية) إنتاجا من قبل "آمنة بلعلى"؛ إذ سبقها إليه "خالد بلقاسم" ـ كما أشرنا ـ في كتابه (أدونيس والخطاب الصوفي) وإن كنا لم نجد في دراسة "آمنة بلعلى" أي إشارة إلى أسبقية خالد بلقاسم في توظيف المصطلح للدلالة على النصوص الموازية تحديدا ، على الرغم من أنه كان لها أن اطلعت على دراسته واتكأت عليها سندا ومرجعا ؛ وهي الدراسة التي نشرت في مجلة فصول في عددها الذي خصصها الناقد "خالد بلقاسم" للشاعر (أدونيس) (الأفق

[1] ـ خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي ، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 2000، ص 125.

[2] -Gérard Genette : seuils , P7.

[3] – آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،ط3، دار الأمل للطباعة، الجزائر،2009، ص 267.

الأدونيسي ، عدد02، مجلد 16 خريف 1997، ص 62،63،) وضمنها لاحقا في كتابه (أدونيس والخطاب الصوفي)،وهو ما يفضي إلى القول: إننا ألفينا تشابها كبيرا بين خالد بلقاسم في تعليل استخدام مصطلح البرزخ مقابلا لـ le paratexte وبين الناقدة "آمنة بلعلى" في توظيف المصطلح نفسه،وتعود إشارتنا إلى هذه المسألة تحديدا؛ لأن مصطلح (البرازخ النصية) مصطلح مجازي، وتوظيفه للدلالة على النصوص الموازية في اعتقادنا فيه نوع من الاختلاف والجدة ومن الضروري ذكر صاحب التوظيف الأسبق .

ضمن دراسة موسعة قدمت "سليمة لوكام" اهتماماً نقديا ثريا بالناقد الفرنسي "جيرار جنت" ، واتكأت الناقدة إثر حديثها عن المتعاليات النصية على توظيف مصطلح (النص المصاحب) مقابلا للمصطلح الفرنسيle paratexte[1]. وقد قدمت اشتغالا لافتا على السرديات Narratologie ،ميممة وجها صوب (سرديات جيرار جينت) .

انفرد "قاسم المقداد" في ترجمته لكتاب (جان إيف تاديه ، "Jean Yves Tadie" (La Critique Littéraire au XXe Siècle) بمصطلحات أخرى لا نكاد نعثر. حسب اطلاعنا ـ على توظيف سابق أو لاحق لها على وجه التحديد مصطلحات الترافق، العلاقة ، العلاقة النقدية ، النصيّة الأولية ، النصيّة الضامة، وهي [2]:

1. طروس :Palimpsestes
2. التناص :Intertextualité
3. الترافق : la paratextualité
4. العلاقة النقدية : Métatextualité
5. النصيّة الأولية :Architextualité

[1] ـ سليمة لوكام : تلقي السرديات في النقد المغاربي ،ط1، دار سحر للنشر ، تونس ،2009، ص102-103.

[2] – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ،ط1، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1992،ص 353.

6. النصيّة الضامة:Hypertextualité

اكتسب مصطلح (النص الموازي) مع "رشيد يحياوي" مفهوما جديدا اصطلح عليه (النص الضمني المركب) ويقصد به تلك العناصر التي نجدها متفرقة في الديوان والتي يمكن جمعها ، ونحن نلح على عملية الجمع هذه ، حتى يبقى مفهومنا للنص المذكور مختلفا عن الذي يقول به "جينت" في حديثه عن النص الموازي، وبذلك يتجلى لنا أن "رشيد يحياوي" لم يكتفِ بهذه النصوص في وضعها المتفرق وإنما سعى إلى أن يخلق منها نصا واحدا فالإهداءات إذا ركبت يمكن أن تهيئ لنا نصا للدراسة.

فقد أضاف "رشيد يحياوي" إلى النص الضمني المركب الفضاء النصي بوصفه « مجموع الكلمات والجمل والمقاطع التي يبرزها الشاعر إبرازا خاصا ككتابتها بأحرف سميكة أو كبيرة مقارنة مع جاراتها ، وهذا ما يسمى عند بعض الدارسين بالنبر البصري فإعادة تجميع هذه الوحدات يعني أننا نحقق شكلا تجتمع فيه وحدات توخى الشاعر منها مقاصد خاصة تميزها عن غيرها ، فيكون النص الضمني المركب بذلك شبكة لتضافر مقاصد عديدة»[1]، ويؤكد "يحياوي" على أنه لا يدرس مكونات التدوين بوصفها عتبات ومناصات بنفس الحصر الدقيق لدى جينت ولكن باعتبارها مكونات لصيرورة فضائية[2]، وهو ما يشي بأنها جهود طيبة من قبل "رشيد يحياوي" لتوسيع فضاء النص وضمان قراءة مختلفة لهذه النصوص قوامها العلاقة بين نص أصلي أول ونص ثان مواز له.

اللافت أن نجد "محمد فكري الجزار" قد أشار إلى دلالة الموازاة التي تكتنف عتبة العنونة مع أنه لم يستعمل مصطلح (النص الموازي) ولم يشر إلى عتبات "جيرار جينت" ولا إلى هذا الحقل المعرفي في كتابه" العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي"؛ إذ عرّف العنوان بأنه

[1] ـ رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ،دراسة في المنجز النصي ، ص25.

[2]ـ المرجع نفسه : ص 23.

«إشارات حرة ذات قابلية فائقة لدمج سواها في فضائها والاندماج في فضاء سواها فيما عبرنا عنه بالتناص هذا الذي يمنح – وحدة – العنوان قدرة على اختراق وقائعيته اللغوية لتشكل نصا مكتملا وموازية لنصية العمل الذي يعنونه، ويحيل العنوان إلى لغة موازية له في العمل»[1] ،لقد تعامل "محمد فكري الجزار" مع العنوان بوصفه نصا موازيا ، وربما هذا ما يزيد من رصيد مصطلح النص الموازي من حيث التداول والاستعمال ، وقد أشار محمد فكري الجزار في نهاية مقاربته للعنوان إلى دراسة سابقة تعود إلى سنوات 1988 لـ "محمد عويس"، من اللافت في هذه الدراسة أنها تعد من المقاربات الأولى التي أفردت للعنوان في أدبنا العربي كما أن الناقد اعتبرها من الدراسات السبّاقة حتى في النقد الغربي؛ حيث لم يتسن له «الحصول إلا على عدد قليل جدا من المقالات التي تخدم فكرته و تناولت العنوان في الآداب الغربية مما يدل على أن الفكرة لم تأخذ نصيبها»[2] و دراسة "محمد عويس" للعنوان؛هي من الدراسات المتزامنة مع ظهور الطروحات المهتمة بعتبات النص ،ذلك أن كتاب جيرار جينت يعود إلى سنة 1987 وإن كان الرجلُ قد طرح الفكرة لأول مرة في كتابه " مدخل لجامع النص" سنة1979 ثم أعاد الحديث عنها في كتابه أطراس palimpsestes سنة 1982) وقبل دراسة "جيرا جينت" كان " ليو هوك" في كتابه" علامة العنوان " سنة 1981 ، بهذا فإن ما قدمه "محمد عويس" يعد من الطروحات الأولى . على الأقل عربيا ـ وقدم مساهمة في حركة هذا الحقل المعرفي حين أولى العنوان النشأة والتطور في الأدب العربي اهتمامه،ولعل ذلك ـ ربما ـ ما يشفع له عدم اطلاعه على دراسة هؤلاء الشاعريين(les poéticien)،إلا أن الغائب في هذه الدراسة هو عدم إتباع منهج محدد إذ بدا لنا أنها اكتفت بالتحليل الوصفي دون الاتكاء على آليات قرائية تأويلية، وقد سبق لنا التوقف عند بعض القضايا التي طرحها حول العنوان.

[1] - محمد فكري الجزار : العُنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص41.

[2] - محمد عويس : العُنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، ص 9.

إن الدراسات التي رصدت لهذا الحقل المعرفي انتخبت مصطلح (النص الموازي) مقابلا للمصطلح الأجنبيLe Paratexte ،اهتمت بهذا الحقل بوصفه عناصر نظرية في التراث العربي ، أو كما سماها عبد الرزاق بلال مظاهر لعتبات النص والتي تجلت بصورة كبيرة في الخطاب المقدماتي .و باختصار مفيد فإن النقاد العرب وإن واجهوا المصطلح الأجنبي بعدة مقابلات عربية (ثمانية وعشرون مقابلا) ، فإن مفهومه لم يخرج عما وضع له في لغته الأصل ، وكان بذلك النص الموازي سبيلا قرائيا مغريا عند كثير من النقاد والدراسيين العرب.

بغية حصر المقابلات العربية التي وضعها النقاد العرب قمنا بتصنيفها ضمن الجدول الآتي وقد عملنا على مراعاة التسلسل التاريخي، وقد بلغت ثمانية وعشرين مقابلا عربيا للمصطلح الأجنبي (Le paratexte):

المقابل العربي	المترجم	المرجع
النصية المصاحبة	عبد العزيز شبيل	نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جلسة الحضور والغياب،ط1،دار محمد علي الحامي،تونس،1984،ص69.
أهداب النص	محمد عناني	معجم المصطلحات الأدبية،مكتبة لبنان ناشرون،والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت/ القاهرة ، 1984،ص 69.
نظير النص	عبد الرحمن أيوب	جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت 1986.
النصيّة المصاحبة	أنور المرتجى	سيميائية النص الأدبي ،ط2،دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2015،ص76.نشير إلى أن الطبعة الأولى تعود لسنة1987.
المناص	سعيد يقطين	انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت /المغرب، 1989،ص98. الرواية والتراث السردي، "من أجل وعي جديد بالتراث"، ط1، المركز

		الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1992.
النص الموازي، خطاب العتبات،	شعيب حليفي	– النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان،مجلة الكرمل، عدد46،تصدر عن مؤسسة الكرمل، فلسطين/باريس،1992،ص62 – هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ،ط1، دار الثقافة للنشر، المغرب،2005،ص05
الترافق	قاسم المقداد	جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ،ط1، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1992،ص 353.
ثريا النص	محمود عبد الوهاب	ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي ،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1995.
النص الموازي	محمد بنيس	الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،التقليدية،ج1،ط1،الدار البيضاء،1996،ص76.
عتبات النص ،النصوص الموازية	عبد الفتاح الحجمري	عتبات النص البنية والدلالة،ط1، منشورات الرابطة ، المغرب،1996،ص07.
عتبات النص ، هوامش النص ،	عبد الجليل الأزدي	عتبات الموت،قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر ، مجلة فضاءات مستقبلية ، عدد02، السنة الأولى ، مطبعة ليلى ، المغرب، 1996،ص37.
الخطاب الموازي ، النص الموازي	جمال بوطيب	العُنوان في الرواية المغربية حداثة النص ـ حداثة محيطه، ضمن الرواية العربية ، أسئلة الحداثة،ط1،مختبر السرديات كلية الآداب بنمسيك، وزارة الثقافة، المغرب، 1996،ص193.
المناصصة	الطاهر روابنية	شعرية الدال في بنية الاستهلال ، أعمال ملتقى السيميائية والنص لأدبي ، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة عنابة ، ماي 1995، ص141. النص الأدبي وشعرية المناصصة، ضمن مجلة اللغة والأدب ، أعمال ملتقى علم النص ، عدد 12، معهد اللغة العربية وآدابها ، الجزائر،1997،ص 395.

عتبات ، الخطابات الموازية ، المناص	عبد العالي بوطيب	برج سعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل المغربية، عدد 55، السنة 22،تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية، المغرب،1997،ص63. العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية،مجلة علامات في النقد ، تصدر عن الأدبي جدة ،ج71،مج18، نوفمبر ، 2010،ص154.
النص الموازي ، عتبات النص	جميل حمداوي	السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد25، عدد03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص103. لماذا النص الموازي ، مجلة الكرمل ،عدد88،تصدر عن مؤسسة الكرمل ، فلسطين/ باريس ،2006ص202.
النص المشبه	محمود الهميسي	براعة الاستهلال في صناعة العنوان ، مجلة الموقف الأدبي ، عدد313، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 1997، ص105.
الملحق النصيّ	محمد خير البقاعي	جيرار جينت : طوروس الأدب على الأدب ،ضمن كتاب دراسات النص والتناصية ، ط1، مركز الإنماء الحضاري،سوريا ،1998،ص113.
النص الضمني المركب	رشيد يحياوي	الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي ، ط1،إفريقيا الشرق المغرب ، 1998، ص28.
النص الموازي	سعدية الشادلي	مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الروايات العربية ،جامعة الحسن الثاني ، بنمسيك،المغرب،1998.ص16.
النصوص المحاذية	رشيد بنحدو	برنار فاليط : النص الروائي ، تقنيات ومناهج ، ترجمة رشيد بنحدو المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،1999،ص 146.
النص المؤطر	سعاد بن إدريس نبيغ	أندري دي لنجو: الفواتح النصية، مجلة نوافذ ، عدد رقم 10، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي ، جدة /السعودية ، 1999، ص97.
موازي النص	عبد الهادي مطوي	شعرية العنوان في الساق على الساق في ما هو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، مجلد28،عدد01،تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، 1999،ص501.

التوازي النصي	المختار حسني	جيرار جنيت أطراس الأدب من الدرجة الثانية من التناص إلى الأطراس ، ترجمة المختار حسني ، مجلة فكر و نقد ،عدد16،1999،متاح على موقع المجلة (www.fikrwanakd.aljabiabed.net/indexil.htm
عتبات النص ، النص الموازي	عبد الرزاق بلال	مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق ، المغرب،2000.
البرازخ النصيّ	خالد بلقاسم	أدونيس والخطاب الصوفي ، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 2000، ص 125.
الموازيات النصيّة	عبد الرحيم العلام	الفوضى الممكنة دراسات في السرد العربي الحديث ،ط1، دار الثقافة، المغرب ،2001، ص17.
محيط النص ، العتبات النصيّة	أحمد يوسف	سيميائية العتبات النصيّة، مقاربة في خطاب الإهداء ،شعر اليتم في الجزائر أنموذجا ،مجلة اللغة والأدب تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر، عدد15، دار الحكمة ، الجزائر، 2001،ص170.
عتبات	بسام قطوس	سيمياء العنوان ،ط1، منشورات وزارة الثقافة ، الأردن ، 2001، ص33.
لوازم النص	لطيف زيتوني	معجم مصطلحات نقد الرواية ،عربي ، أنجليزي ، فرنسي ،ط1، مكتبة لبنان ناشرون/دار النهار ، بيروت ،2002، ص140.
النص الموازي	الطيب بودربالة	قراءة في كتاب سيمياء العنوان في كتاب بسام قطوس ، أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي ، جامعة محمد خيضر ،الجزائر ،15-16أفريل2002، ص24.
النص الموازي	سيزا قاسم	القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ط1،المجلس العلى للثقافة، مصر ، 2003،ص133.
النصوص الموازية، عتبات النص	حميد لحميداني	عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد ، مج18، عدد46،تصدر عن النادي الأدبي بجدة ، السعودية ،2003، ص23.
عتبات النص النص الموازي	مصطفى سلوى	عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف ، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيةرقم71، سلسلة بحوث ودراسات،22، جامعة

		محمد الأول ، وجدة،2003.
النص المصاحب	محمد يحياتن	المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، ط1،الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، 2005، ص91.
المناص، النص الموازي، العتبات، المناصية	عبد الحق بلعابد	قصد رفع قلق المصطلح ، مجلة علامات في النقد ، مجلد15،جزء58، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية ، 2005، ص192. عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)،ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، لينان /الجزائر ، 2008. عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي) ، ط1، الانتشار العربي، ونادي أبها، 2013، ص37.(تشكيلة مصطلحات عند عبد الحق بلعابد).
المناص	حسين خمري	حسين خمري : نظرية النص من بنية إلى سيميائية الدال ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، بيروت /الجزائر ، 2007، ص259 .
النصيّة الموازية ، النصيّة المرافقة، العتبة النصيّة	خالد حسين حسين	نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة ، ط، دار التكوين ، سوريا ،ط1، سوريا،2007،ص07.
النص الموازي ، عتبات النص	يوسف وغليسي	سيميائية الأوراس في القصيدة العربية ، أعمال الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي "، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ،2008، ص 92. سبق أن نشرت بعنوان،(سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي ، مجلة الحياة الثقافية ، تصدر عن وزارة الثقافة ، تونس ، السنة 28، العدد147، سبتمبر، 2003.)
العلوق النصي	حمادي صمود – عبد القادر المهيري	باتريك شارودو ، دومنيك مانغنو : معجم تحليل الخطاب ، ط1، ترجمة عبد القادر المهيري ، حمادي صمود ،المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا ، تونس 2008،ص408
المُناص	عبد الواسع	في الطريق إلى النص ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،

	الحميري	بيروت ، 2008، ص147.
عتبات النص	مولاي يوسف الإدريسي	عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ، ط1،منشورات مقاربات ، المغرب ،2008.
الخطاب الموازي، النص الموازي	نبيل منصر	الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ط1، دار توبقال ، المغرب،2008 .
العتبات	هاشم أسمهر	عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي الأخبار الكرامات والطرف ، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت ، 2008، ص28.
البرازخ النصية	آمنة بلعلى	تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،ط3، دار الأمل للطباعة، الجزائر،2009، ص 267.
النص الموازي، النصوص المحاذية	عبد الملك أشهبون	عتبات الكتابة في الرواية العربية ،ط1،دار الحوار، سوريا، 2009، ص 29/28.
المصاحبات النصيّة	سليمة لوكام	شعرية النص عند جيرار جينت من الأطراس إلى العتبات ، مجلة تواصل ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2009،ص41.
النص الموازي	محمد القاضي ، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي،علي عبيد ، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب	معجم السرديات ،ط1، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ،ة دار الفارابي ، 2010، ص462.
عتبات النص	عزوز علي إسماعيل	عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية ،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،2010.
ملازمة النص	باسل المسالمة	نظرية التناص ، ترجمة باسل المسالمة ،ط1،دار التكوين ، سوريا ، 2011، ص142.

المناص ،الموازي النصي	عبد الحميد بورايو	نتالي بيقي غروس : مدخل إلى التناص ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، ط1، دار نينوى ، سوريا ، 2012، ص19.

1-2 النصوص الموازية سبيلا إلى قراءة النص الإبداعي (الشعر و الرواية):

شكلت عتبات النص منفذا قرائيا مغريا ؛ حيث تنفرد كثير من الدراسات السردية العربية بقوة الاتكاء النقدي على المتعاليات النصية في مقاربة المتون السردية على وجه التحديد في ظل بحثها عن التأصيل والتجريب كما هو الحال ـ على سبيل التمثيل ـ مع الدراسات التي أفردت لروايات واسيني الأعرج من بينها دراسة فوزي الزمرلي شعرية الرواية العربية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها و"كمال الرياحي" (الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج)[1] ،و "جمال بوطيب" (الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية أعمال واسيني الأعرج متنا[2] ،بل إن واسيني الأعرج نفسه اتخذ النصوص الموازية سندا قرائيا في مقاربته لـ(مدارات الشرق . لنبيل سليمان) ،وبذلك فما «الحشود النصية المصاحبة الكبيرة لهذه الأعمال ، بمختلف أنواعها وأحجامها، سوى دليل صارخ على رغبة هؤلاء الأدباء الملحة في توضيح توجهاتهم الإبداعية الجديدة»[3] ،وكانت بالضرورة شعرية "جيرار جينت" هي الأنسب؛ ذلك أنها «منفتحة على جلٍّ علاقات التعالي النصي المناسبة لفحص صلات الروايات التأصيلية بغيرها من النصوص ، واستخلاص القوانين الأجناسية التي خضعت

[1]ـ كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال ، ط1، منشورات كارم الشريف ، تونس ، 2009، ص 11.

[2] ـ جمال بوطيب : الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية أعمال واسيني الأعرج متنا،ط1، منشورات التونخي ، فاس ، 2008 .

[3] – عبد العالي بوطيب : المسألة الأجناسية بين الكتابة والقراءة ، القاهرة تبوح بأسرارها أنموذجا ، ضمن كتاب الرواية المغربية وقضايا النوع ، أعمال الندوة العلمية الوطنية جامعة ابن الطفيل كلية الآداب . القنيطرة ، أفريل 2008، ص67.

لها،وضبط أشكالها ، نظرا إلى قوة انتماء تلك الروايات إلى الأدب من الدرجة الثانية وتنوع علاقاتها بالتراث وبالجنس الروائي الغربي»[1]

أما على صعيد مقاربة (عتبات النص في الشعر العربي المعاصر) فما عثرنا عليه نزر يسير سعت من خلاله بعض الدراسات إلى مقاربة النصوص الموازية في الشعر العربي المعاصر،من بينها دراسة "نبيل منصر" الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة إذ ارتضى «مواجهة الشعر العربي المعاصر من مكان النص الموازي ، وعوض أن نفزع عراة إلى النص ونجعله ينوء بأوهام امتلاكنا له ، قررنا استضافة العتبات النصية إلى مجال البحث»[2]، ودراسة خالد حسين حسين (في نظرية العنوان مقاربة تأويلية في شؤون العتبة النصية)[3] وإن كانت الدراسة زاوجت بين المتون السردية والشعرية ، بالإضافة إلى تلك المقاربة السيميائية التي خصها الناقد السيميائي "أحمد يوسف" لعتبة الإهداء في الشعر الجزائري وقد انطلق في تعامله مع الإهداء على أنه« خطاب تتمفصل داخل ملفوظاته البنى اللسانية مع البنى الدهنية وعليه فقد يصبح الإهداء ملفوظا ـ مهما طال أو قصر ـ مستقلا بعباراته المقتصدة في الإشارة إلى المهدى إليه»[4]. هذا وقد استبعدنا مجموعة من القراءات التي تتخذ عتبات النص مجرد مفتتح لمقاربة النص دون الإلمام بآليات وطرائق اشتغال هذه النصوص الموازية؛أي إنها لم تقارب العتبات لذاتها وفي علاقتها بنصها إنما اكتفت بمقاربتها بلغة وصفية ، يكاد يغيب فيها الإجراء المنهجي المتبع .كما أننا لا نبتغي الانخراط في تتبع كل الدراسات التي أفردت لعتبات النص أو اتكأت بشكل من الأشكال على النصوص الموازية .

---

[1]– فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية ، ط1، مؤسسة القدموس الثقافية ، سوريا ، 2007. ص 19.

[2] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص1.

[3] ـ خالد حسين حسين : في نظرية العُنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص7.

[4]– أحمد يوسف : سيميائية العتبات النصية ، مقاربة في خطاب الإهداء شعر اليتم في الجزائر أنموذجا ، ص 169.

2 – عتبات النص في التراث العربي القديم:

2-1 بناء العتبات النصيّة في النقد القديم :

يبدو أن الحديث عن (النصوص الموازية) في نقدنا العربي القديم لدى بعض النقاد ضرب من المخاطرة النقدية ؛حيث يتمظهر ذلك حين نسلم بالفكرة المتداولة و القائلة بعدم إلباس المصطلح النقدي المعاصر حمولة القديم أو ما يسمى بإحياء رميم التراث ؛ أي عدم القول بوجود قرابة وصلة نسب بين المجالين (القديم والمعاصر) وإن كان الامتداد ظاهرة طبيعية كما القطيعة تماما ،بغية تجنب هذه المتاهات والمزالق النقدية ، سنقول بأننا نبحث عن طبيعة تمثل النقد العربي القديم لعناصر ما يصطلح عليه في الدراسات المعاصرة بالنص الموازي ، وليس من الصعوبة بمكان أن نعثر في الدرس النقدي القديم على نفحات حول عناصر النص الموازي كـ (العنوان ، وحسن الإبتداءات والخواتم ، صناعة الكتاب، الخط ...)،فقد «اكتشف العرب أهمية صناعة الكتابة في بناء المجتمع المثالي مما دفعهم إلى بناء كتابة عربية مميزة وخاصة »[1] ؛ لذلك فإن الحفر في التراث العربي يجعلنا نقف على كم هائل من التنظير والتطبيقات تقع على خط التماس – وإن قليلا – مع ما قدم داخل حقل (le paratexte) بشحنته الغربية.

أفرد "ابن عبد ربه" (246– 328هـ) في كتابه (العقد الفريد) حديثا عن (استفتاح الكتب وختم الكتاب وعنوانه)، فإن «الكتب لم تزل مشهورة غير معنونة ولا مختومة ،حتى كتبت صحيفة الملتمس، فلما قرأها ختمت الكتب وعنونت ، وكان يؤتى بالكتاب فيقال من عُنِي به، فسمي عنوانا »[2]، أما عن استفتاح الكتب فيقول : «لم تزل الكتب تستفتح : باسمك اللهم ،

---

[1] –عبد المجيد جيدة : صناعة الكتابة عند العرب ، ط1، دار العلوم العربية ، بيروت ، 1998،ص 8.

[2] – أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي (ت 328) : العقد الفريد، ط1 ، ج4، تحقيق عبد المجيد الرحيني ، دار الكتب العامة ، بيروت ، 1983، ص 240.

حتى أنزلت سورة هود وفيها ﴿۞ وَقَالَ ٱرۡكَبُواْ فِيهَا بِسۡمِ ٱللَّهِ مَجۡرٖىهَا وَمُرۡسَىٰهَآۚ إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٞ رَّحِيمٞ ﴿٤١﴾ ﴾(آية 41)، فكتب (بسم الله)، ثم نزلت سورة ببني إسرائيل ﴿قُلِ ٱدۡعُواْ ٱللَّهَ أَوِ ٱدۡعُواْ ٱلرَّحۡمَٰنَۖ أَيّٗا مَّا تَدۡعُواْ فَلَهُ ٱلۡأَسۡمَآءُ ٱلۡحُسۡنَىٰۚ وَلَا تَجۡهَرۡ بِصَلَاتِكَ وَلَا تُخَافِتۡ بِهَا وَٱبۡتَغِ بَيۡنَ ذَٰلِكَ سَبِيلٗا ﴿١١٠﴾ ﴾ (سورة الإسراء ، آية 110)، فكُتِب (بسم الله الرحمن)، ثم نزلت سورة النمل ﴿إِنَّهُۥ مِن سُلَيۡمَٰنَ وَإِنَّهُۥ بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿٣٠﴾ ﴾(آية 30) فاستفتح بها (رسول الله صلى الله عليه وسلم وصارت سُنة »[1]، بالإضافة إلى عناية النقاد العرب القدامى بالعنوان والاستفتاح والمطالع، ألفينا اهتماما بـ (لتوقيعات) ؛وهي في هذا المقام أقرب إلى ما قد يصطلح عليه في الدراسات الغربية للنص الموازي (Epigraphes)، وذلك بحكم أنها قد تكون (بيت شعر) ، أو (مثلا سائرا) ، أو (آية قرآنية) تحمل بعدا بلاغيا جماليا مختصرا، ؛فهي عبارة يعلق بها« الخليفة أو الأمير أو الوزير أو الرئيس على ما يقدم إليه من الكتب في شكوى حال أو طلب نوال ، وميزتها الجمع بين الإيجاز والجمال والقوة »[2].

كما تكون التوقيعات على علاقة وطيدة بمضمون الكتاب أو الخطاب و تتمظهر في شكل ردود مختصرة على (شكاوي أو تظلمات)؛ إذ إنها «ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه »[3]، (التوقيعات) بالأساس قائمة على المراسلات ؛ حيث إنها في أصلها من ثمار أدب الترسل ،وسواء كانت من المُرسِل(Destinateur) أو المُرسَل إليه(Destinataire)؛ فهي في الحالتين تتطلب البلاغة والإيجاز، والإيحاء ،والاختصار ، مما يخول لها أن تكون أدبا قائما بذاته، ونظرا لما حظيت به من اهتمام فقد خصص لها في العصر العباسي ما عرف

[1] – أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ص 240.

[2] –أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي ، ط5، دار المعرفة ، بيروت ، 1999، ص159.

[3] – أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام هارون، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر ، القاهرة،1979، ص134.

بـ(ديوان التوقيع)[1] ،وكان "لابن عبد ريه" في كتابه (العقد الفريد) أن أورد جملة من التوقيعات تعود للصحابة (رضوان الله عليهم وللخلفاء الراشدين في العصر العباسي) ، اتسمت بالإيجاز وعمق الدلالة،نذكر منها ما و ورد عن توقيع « عمر بن الخطاب : كتب إليه سعد بن أبي وقاص في بنيان يبنيه، فوقع في أسفل كتابه (ابنِ ما يكنك من الهواجر وأذى المطر)، كما وقع إلى "عمر بن العاص" (كن لرَعيَتك كما تُحب أن يكون أميرك)»[2]، وذكر "عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي" في كتابه (خاص الخاص) ،توقيعات الملوك المتقدمين ، وغرر التوقيعات الإسلامية للملوك[3]

بالعودة إلى كتاب (أدب الكُتَّاب) "لأبي بكر الصولي" (255هـ-336هـ) نُلفي حديثا عن العنوان ؛ حيث أشار "الصولي" إلى «أن المصنفين تكلموا في صناعة الكِتاب عن (العُنوان) كلاما مطولا ، وبينوا أوجه الاختلاف في انتقائه ، ومعنى العنوان على كل وجه منها ،هل هو الأثر والعلامة أم الإخراج والإظهار ؟ أم العناية؟ أم العين غير أن المعنى الأول وهو الأثر والعلامة هو الأكثر والأوجه »[4]، يبرز لنا وعي "الصولي" بأهمية العنوان في مقدمة كتابه فهذا «الكتاب هو المستحق أن يسمى (أدب الكاتب) على الإيجاب لا على الاستعارة ، وعلى التحصيل لا على التمثيل ، فإني رأيت من صنف مثل هذا الكتاب ونسبه هذه النسبة ، ولم يحصل له منه إلا تسميته دون تجسيمه وتعميته دون إيضاحه وتقريبه من

---

[1] – قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي(ت 337) : الخراج وصناعة الكتابة ، تحقيق محمد حسن الزبيدي ، دار الرشيد للنشر، العراق ،1981، ،ص 53.

[2] – ابن عبد ربه : العقد الفريد ،ج4، 287.

[3] – عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت 430هـ): خاص الخاص ، شرحه وعلق عليه مأموم بن محي الدين الجنان، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1994، ص126/123.نذكر توقيع الإسكندر (الملقب بذي القرنين ، 356-323ق.م) «لما توجه تلقاء دارا ، رفع إليه أن دارا في ثمانين ألفا، فوقع إليه (القصاب لا يهوله كثرة الغنم ، ص123،كتب خالد بن الوليد إلى أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) من دومة الجندل ، يستأمر في أمر العدو ، فوقع إليه : ادن من الموت توهب لك الحياة ، ص126».

[4] – أبو بكر الصولي : أدب الكُتاب ، تحقيق محمد بهجة الثري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص 143.

المعنى الذي ألبسه إياه ونسبه إليه »[1]، تتمظهر لنا الدراية بقدرة العنوان الإعلانية عن المكتوب(أدب) وبأنه موجه إلى متلقٍ أو مكتوب لهم (الكتاب) ، بصورة أخرى«العنوان العلامة كأنك علمته حتى عرف بذكر من كَتَبَهُ ومن كُتِبَ له»[2] ، من البيّن أن "أبا بكر الصولي" يقيم علاقة تلازمية بين العنوان والنص هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يبرز أن العنوان لابد أن يحمل العلانية، بالإضافة إلى ذلك عليه أن يشير إلى من كتب وممن هو؟، وإلى من ؟، وهذا ما يحققه عنوان كتابه الذي يحمل «صفات تعني أن العنوان /العلامة لا تتحكم فيه الاعتباطية في علاقاته الثلاثية الدال . المدلول . المرجع ، علاقة بين العنوان والكتاب إيجابية لا استعارية ، والاستعارة هنا تعني الاعتباطية كما أن العلاقة بين الدال والمرجع حقيقية لا اعتباطية لأن المرجع هنا هم (كتاب عصره)»[3] ، لنا أن نجمل فكرة "الصولي" في أن العنوان يصبح علامة حين يحمل سمة (الإيجابية ، والتحصيل ، والتجسيم ، والإيضاح والتقريب)؛ هي شروط حين تنتفي تضعنا أمام العنوان اللاعلامة . حسب ما أفاض فيه محمد بلاجي . وهي ،الإشارة ذاتها قدمها "أبو جعفر النحاس" (338هـ) في كتابه (صناعة الكُتّاب) إلى أن «العنوان الأثر ، فالعنوان يبين أثر الكتاب ممن هو أو إلى مَنْ هو»[4] ،اللافت هناك مراعاة للمُرسِل و المُرْسَل إليه،وأنّ هذا الثر /العنوان يعهدف إلى ترك أثرٍ.

---

[1] – أبو بكر الصولي : أدب الكتاب ، ج1، ص19.

[2] – المرجع نفسه : ص143، وقد أشار محقق كتاب (أدب الكُتّاب) إلى أن "أبا بكر الصولي" كان يعرض لابن قتيبة في كتاب (أدب الكَاتِب)، وقد عيب على ابن قتيبة طول (المقدمة) مما أفضى بالكثيرين إلى القول بأن كتابه عنوان دون مضمون ، أو خطبة بلا كتاب.ينظر : بدوي طبانة : المثل السائر في أدب الكاتب لضياء الدين بن الأثير ، ،مجلة تراث الإنسانية ، عدد02، مصر ، 1964، ص 108.

[3] – محمد بلاجي : توظيف العناوين في تأليف المصنفات المبادئ والأهداف ،ضمن أعمال ندوة الأدب القديم أية قراءة ،جامعة الحسن الثاني عين الشق الدار البيضاء ، فبراير1993،ص127.

[4] – أبو جعفر بن محمد بن إسماعيل النحاس : صناعة الكُتّاب ، تحقيق بدر أحمد ضيف ، ط1، دار العلوم العربية ، بيروت ، 1410، ص 112.

أظهر النقاد العرب القدامى عناية فائقة بالحديث عن حسن المطالع و الابتداءات ؛حيث يشيد كثير من الدراسيين بكتاب (الصناعتين،الكتابة والشعر) لأبي هلال العسكري (ت 395هـ)، ويعود ذلك لاهتمام الكتاب بدراسة فن الكتابة والاهتمام بحسن الابتداءات «أحسنوا معشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان وقالوا ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله»[1] ، يتأتى ذلك لكون الابتداء أول ما يقع في السمع ، فينبغي أن يشد المتلقي إليه ،ينضاف إليه كتاب آخر عُني بالابتداءات وعلى قدر من الأهمية (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لـ"ضياء الدين بن الأثير" (558 . 637هـ) ، و ألفينا كتاب (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن) "لابن أبي الإصبع المصري" (585 . 654هـ) يهتم بـ (حسن الابتداءات وحسن الخاتمة) متكأ في ذلك على (ابن المعتز) «أراد بها ابتداءات القصائد ، وقد فرغ المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال »[2]، كما قدم "حازم القرطاجني" اهتماما لافتا بالمطالع والخواتم ، أو ما سماه بـ(رؤوس الفصول) والتي وصفها بأنها سمة الشيء«كان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر رأيت أن أسمي ذلك بالتسويم وهو أن يعلم على الشيء، وتجعل له سيما يتميز بها»[3] ، وفي حديث "القرطاجني" عن المطالع رأى بأن نجاحها مقرون بنجاح القصيدة ؛فإذا أطرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة واستوثق له الإبداع في وضع مباديها على أحسن ما يمكن من ذلك صارت القصيدة كأنها عقد مفصّل، وتألفت لها

[1] – أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، 344.

[2] – ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وانثر وبيان إعجاز القرآن الكريم ،تحقيق حنفي محمد شرف ، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،مصر ،، دت ، ص172.ينظر : أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، ط1، مطبعة محمود بك ، 1319هـ، الأستانة، ينظر : ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، مصر ، دت .

[3] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد لحبيب بن خوجة ،ط1، درا الغرب الإسلامي ، تونس ، 1986، ص297.

بذلك غرر و أوضاح وكان اعتماد ذلك فيها أدعى إلى ولوع النفس بها وارتسامها في الخواطر لامتياز كل فصل منها بصورة تخصه[1]، وتحسين المطالع و الاستهلالات من أحسن شيء في هذه الصناعة على حد قوله،وحسن المطالع والخواتم والانتقال بين الأغراض قوامها الأساسي أن تحبب النفس إليها.

افتتح "أبو العباس أحمد بن علي المقريزي" (845هـ) مقدمة كتابه (المواعظ والاعتبار بذكر الخِطط والآثار، المعروف بالخِطط المقريزية) بحديث عن (الرؤوس الثمانية) ويفصلها في قوله «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح أي كتاب ؛ وهي : الغرض ، العنوان ، والمنفعة ، والمرتبة ، صحة الكتاب ، ومن أي صنف هو، وكم فيه من أجزاء ، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه »[2] والرؤوس الثمانية لم تحصر في مقدمات العلم فحسب بل عنت مقدمات التأليف بصورة عامة.

كما عرفت المخطوطات العربية نظام صناعة ونهجا في الكتابة ،إلا أن أقدم المخطوطات تبين أن «العرب لم يعرفوا صفحة العنوان في أول عهدهم بصناعة الكتاب ، وأن العنوان كان يأتي في المقدمة وفي نهاية المخطوط ومع ذلك كانوا يتركون الصفحة الأولى بيضاء إما خوفا على ما يكتب فيها من التعرض للتلويث والطمس إذا لم يجلد المخطوط ، وإما رغبة منهم في أن تستبقي للحلي والزخارف كما هو الحال في المصاحف الكبيرة »[3]، كما كان المخطوط يبدأ عادة بالبسملة ، تليها مقدمة للمؤلف يستهلها بحمدلة .

اللافت في الدراسات النقدية العربية القديمة التي عنيت بفن الكتابة ،وعيها الكبير بأن الاشتغال على الكتابة ينبني بالأساس على فكرة (الصناعة) من ناحية وفكرة الإبداع

---

[1] –المرجع نفسه : ص298.

[2] – تقي الدين بن أحمد بن علي المقريزي : المواعظ والاعتبار بذكر الخِطط والآثار ،المعروف بالخِطط المقريزية ، تحقيق محمد زينهم و مديحة الشرقاوي ،ج1،مكتبة مدبولي ، مصر ، 1998، ص 08.

[3] –عبد الستار الحلوجي : المخطوط العربي ، ط1، مكتبة الصباح ، المملكة العربية السعودية ، 1989، ص151.

والجمالية من ناحية أخرى ، ولعلنا نرصد ضمن لفظ (صناعة) الإحالة على المقصدية وهذا المصطلح الأخير تراهن عليه النصوص الموازية في الدراسات الحداثية بشكل كبير إلا أن الذي يهمنا هو ألا تنتفي الجمالية والشعرية عن هذه العتبات النصيّة.

عرف العرب القدماء (المقدمات) وتفننوا في كتبتها ؛ إذ اعتنوا بمنهجية التأليف ، كما أن (الشروح والتعليق، والخبر) لها أن تدرج ضمن النصوص الموازية «فالخبر انتقل من زمن الشفوية، إلى زمن الكتابية،ليساهم بدوره في صيانة الذاكرة الجماعية ، وتدعيم نموذج المحافظة،واستيعاب عناصر التطور التي لا تناقض البنية العميقة الشعرية البيانية ،فرضية تعتبر الخطاب الإخباري نصا موازيا شفويا»[1] .

من المنصف القول –ها هنا– بقلة الدراسات الحديثة التي عنيت بالكشف عن مناهج التأليف عند المؤلفين المسلمين القدماء ، وطرائقهم في التفكير ، والأسس التي بنوا عليها كتبهم [2]، وكذلك من المنصف – في الآن ذاته– القول بأن دراسة "عباس أرحيلة" جاءت على قدر كبير من التمحيص في التراث العربي والبحث في مقدمة الكتاب وهاجس الإبداع في كتابة المقدمات .ولعله الرهان الأكبر لعباس أرحيلة؛ إذ إن الرجل انطلق من فرضية أن «المقدمة ترتبط بتصورات من حضارة قوامها دين ينظم حركة وجودها ،ولغة يقوم عليها خطاب الوحي ، وتشكل أساس الثقافة في حضارة الإسلام ، وعلى أساسها يتحقق الأداء الفني في أصناف القول في تلك الثقافة. وهي ثقافة لها سياقها الديني الخاص ، وإشكالاتها المعرفية ، ولها رسوخ في مجال التأليف يتجاوز كل التقديرات »[3].

---

[1] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 134.

[2] –جمال مقابلة : قراءة في مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع ، ضمن التراث والتأصيل عند عباس أرحيلة، ص151.

[3] – عباس أرحيلة : مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، ص12.

بالضرورة ينبغي ألا نغض الطرف عن التراث التأليفي العربي والإسلامي ،أثناء مقاربتنا لعتبات النص فالذي يعمل على الحفر في التراث سيعثر على جوانب تنظيرية لصناعة الكتاب والعتبات.

3- القرآن الكريم و النصوص الموازية :

لقيت الأجناس الخطابية للنص الموازي من (عناوين، وفواتح سور ، وخواتيم السور) حظا معتبرا من الدراسة والتمحيص من قبل المفسرين وعلماء (القرآن الكريم) ؛ فقد« امتد البحث عن مظاهر إعجاز القرآن الكريم ليشمل عناوين سوره وفواتحها وخواتمها .. وقد كان أن أفرز الاهتمام بدراسة تجليات الانسجام في القرآن الكريم ظهور علم المناسبة الذي اختص بإبراز مكامن الترابط بين الآيات والسور ودلالات ترتيبها وفق نسق مخصوص»[1] ،يجمل حديثهم في أربعة مستويات عالجها المهتمون بالقرآن الكريم : عنونة السور . فواتح وخواتم السور، الحروف المقطعية /أوائل السور. وتناسب أي السور

خص "الزركشي" هذه المستويات أو ما أطلق عليه الأنواع جانبا مهما في فصل" أنواع البرهان في علوم القرآن؛إذ أفرد النوع السابع لأسرار الفواتح ،والنوع الثامن لخواتم السور ، والنوع الرابع عشر لمعرفة تقسيمه بحسب السور ، والخامس عشر لمعرفة أسمائه ،كما أن الاهتمام بالفواتح امتد ليشمل كل الجوانب التعبيرية وإن كان مصطلح الفاتحة يكاد يختص بالنصوص القرآنية بصفة عامة.

3-1 القرآن الكريم ونظام تسمية السور:

يتمتع النص القرآني بالتمركز النصي في الثقافة العربية الإسلامية فهو « نص لغوي يمكن أن نصفه بأنه يمثل في تاريخ الثقافة العربية نصا محوريا ، وليس من قبيل التبسيط أن

[1] – المرجع نفسه : ص30.

نصف الحضارة العربية الإسلامية بأنها حضارة " النص " بمعنى أنها حضارة أنبتت على أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز النص فيه»[1]، إن هذا الخطاب الإعجازي « يشتغل ضمن حيز الاختلاف التماثلي من حيث طاقته على الانكتاب والإنتاج المستمر للتأويلات ، أي الانفتاح على العالم ، وبناء بروتوكولات العبر نصية مع النصوص السابقة ، هذه السمات التي ينطوي عليها النص القرآني ، تضعه في مواجهة عنيفة مع الأعراف والتقاليد الأجناسية لأنواع الخطاب ، ولذلك كان الدال القرآني يمارس إرجاء لمدلولات أبديا » [2]، وما يهمنا هو اشتغال النص القرآني على حيز التسمية/ العنونة «فلا يوجد نص عربي أو غير عربي قبل ظهور الإسلام يحمل عنوان " القرآن الكريم " إلا كتاب الله عز وجل إذ أن الله سبحانه وتعالى سماه اسما مخالفا لما كان يألفه العرب في عنونة كلامه » [3] ،وهذا ما يبرز الوظيفة الإغرائية التي تعمل على غواية المتلقي وإدخاله في عملية القراءة والتأويل، وبهذه الطريقة تعمل على التحفيز والإثارة[4] ، وذلك لاختلافها عن السائد في تلك الحقبة الزمنية وما جاء لاحقا، «فلم يتكرر استخدام هذا العنوان المقدس لأي مصنف في أي لغة من اللغات بعد ظهور الإسلام »[5]،ولنا أن نقول إن العنونة العربية تفجرت بعد تدوين القرآن الكريم وتسميته، إلا أن الشعرية البيانية العربية « رغم انشدادها الوظيفي إلى القرآن ؛فهي لم تستفد من إمكانات النص الموازي البالغة الثراء التي فتحها لمفهوم النص والكتاب، لقد ظل نظام التغريض الشعري شاغرا » [6]،إلى أن توجت الشعرية العربية بأول عنوان لها مع ديوان أبي العلاء المعري " سقط الزند ".

---

[1] ـ نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص ، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ص9.

[2] – ميجان الرويلي ـ سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ،ص206–275.

[3] ـ محمد عويس : العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور ، ص84.

[4] ـ Gérard Genette: Seuils, P55-56.

[5] – محمد عويس : العُنوان في الأدب العربي،ص85.

[6] – نبيل منصر : الخطاب الموازي لقصيدة العربية، ص 124.

لقد أسس الخطاب القرآني منظومة تسمياتية مختلفة؛حيث التسمية ؛ هي« تجاوز المعينات /الأشياء للوصول إلى شكل تعبيري يعكس الظاهرة من منظور لساني »[1] ،وهذا ما أفضى إلى إحداث تغيرات في تسميات كثيرة، وقد أشار"خالد حسين حسين" إلى هذا في كتابه نظرية العنوان والحق أنه قدم مثالا مفاده التغير الذي اكتسبه لفظ السلم مع مجيء الخطاب القرآني الجذر اللغوي " س ل م " الذي يدل في أحد تشظياته " السلم " على الاستسلام والانقياد " وألقوا إليكم السلم أي الانقياد " ومن هذه النواة النووية كما يقول يصوغ الخطاب القرآني عنوانا دالا على منظومة فكرية متكاملة ويتجلى في علامة الإسلام ، باختصار مفيد الإستراتيجية العامة في التسمية تقوم على التماس مع السائد لتنتج المغاير، وهو ما رفع كلمة إسلام لتكون مفتاحا لظاهرة جديدة مع التخصيص القرآني .

حظي الخطاب القرآني بتسميات[2] /عناوين دالة على المتن المقدس ،حسب ما ورد في كتاب الزركشي أن هذه الأسماء خمسة وخمسون اسما ،ونقلها السيوطي في الإتقان في علوم القرآن عن أبي المعالي عزيزي بن عبد الملك المعروف بشيذلة [3]، وقد وردت هذه الأسماء في أربعمائة وثلاث وخمسين آية ، والملاحظ على نظام العنونة /التسمية الذي يشتغل داخل الخطاب القرآني أنه متشظ من المتن الرئيس، نوردها بعض التسميات بناء على ما قدمه السيوطي[4] :

---

[1] – محمد أحمد خضراوي : سيميائية التسمية " قراءة في الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء ، مجلة الفكر العربي المعاصر ،عدد104–105 ،بيروت ، 1998،ص 78.

[2] – ينظر بسام قطوس : سيمياء العنوان ، ص 42 » ثمة نقطة تلاقي بين العنونة والتسمية، فالعنونة في جانب منها تسمية والتسمية فيها جانب عنوني ..ومثلما يشكل الاسم أو يتوخى منه أن يشكل سمة دالة على المسمى فإنَّ العنوان كذلك يشكل أو يتوخى منه أن يشكل سمة دالة على المعنون».

[3] – جلال الدين السيوطي (ت911) : الإتقان في علوم القرآن ويليه كتاب إعجاز القرآن للإمام أبي بكر الباقلاني ،طبعة منقحة، دار الفكر ، بيروت، 2008، ص72.

[4] ـ جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ص72

الآية	التسمية	السورة ورقم الآية
﴿حم الكتاب المبين﴾	الكتاب المبين	سورة الدخان ، آية1-2
﴿إنه لقرآن كريم﴾	القرآن الكريم	سورة الواقعة ، آية77
﴿وأنزلنا إليكم نورا مبينا﴾	النور المبين	سورة النساء، آية174
﴿حتى يسمع كلام الله﴾	كلام الله	سورة التوبة، آية06

ذكر السيوطي هذه التسميات دون أن يحدث الفرق بين الأسماء والصفات ، فالعنوان عنده هو أن « يجمع مقاصده بعبارة وجيزة في أوله»[1]، مما يعني أنه يقوم على التكثيف والاختزال واحتلال الصدارة والواجهة الأولى .

يستوقفنا لفظ (القرآن) بوصفه وحدة عنوانية مركزية وسم بها الخطاب القرآني فقد وردت هذه التسمية في قوله تعالى ﴿ إِنَّهُۥ لَقُرْءَانٌ كَرِيمٌ ﴿٧٧﴾ ﴾ ﴿ سورة الواقعة، آية 77﴾، واختلف العلماء حول هذه التسمية ، « فقيل : هو اسم غير مشتق ' بل هو اسم خاص بكلام الله 'وقيل مشتق من القري، وهو الجمع ، ومنه قريت الماء في الحوض أي : جمعته 'قاله الجوهري »[2] ،ومنهم من ذهب إلى أن تسميته قرآنا من القراءة وهذا لما ورد في الآية من تمييز بين جمع وقرأ في قوله تعالى «إن علينا جمعه وقرآنه " القيامة :آية 17 فغاير بينهما 'وإنما مادته " قرأ" بمعنى أظهر وبين ، والقارئ يظهر القرآن ويخرجه ،والقرء : الدم ، لظهوره

[1] ـ جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن ، ج2 ،108

[2] ـ بدر الدين محمد عبد الله الزركشي (ت 794): البرهان في علوم القرآن ، خرج حديثه وقدّم له وعلّق عليه مصطفى عبد القادر عطا،ج1، دار الفكر ، بيروت، 2009، ص374.

وخروجه والقُرء : الوقت »[1]. ويتضح لنا أن القرآن اسم خص لوصف كتاب الله ، بهذا يأخذ يأخذ العنوان /قرآن تحديدين:

1. تحديد خطابي: يجعل القرآن جنسا خطابيا خاصا ومميزا عن الخطابات الدنيوية بجمعه لمجموعة من السور[2] ، فقد سمي القرآن قرآنا ، لأنه جمع السور بعضها إلى بعض[3]

2 . تحديد موضوعاتي: يجعل من القرآن كتابا شاملا حاويا لجميع صنوف العلم والمعرفة [4] [4] ،وبالضرورة ينتج العنوان (قرآن) ثلاث وظائف هما :

الوظيفة التعينية أو التحديدية : تسهم في إبراز هوية النص وانتماءه وهنا يتميز كتاب الله عن كتب البشر وعن كتب الوحي السماوية التوراة والإنجيل .

الوظيفة الوصفية : العنوان أولا وقبل كل شيء وصف ، وهنا يستفيد من الاقترانات الدلالية المرتبطة بالجمع والضم والاقتران .

وظيفية المدلول : وهي مرتبطة بالوظيفة الوصفية «إذ إن للعنوان وظيفة دلالية كما له وظيفة المدلول لأنه في حد ذاته يعتبر نصا قائما يشير إلى نص ينكتب "[5]

بإزاء تسمية (القرآن) نجد تسمية أخرى هي (الكتاب) لها دور استراتيجي في عملية العنونة « فثمة بروتوكول راسخ بين فعلي "قرأ" و" كتب " في مواجهة فعلي "أنشد" و"حفظ" ، فالفعل الأول يؤسس لثقافة العين ..في حين يقود الثاني إلى بنية الثقافة الشفاهية (ثقافة

[1]– بدر الدين محمد عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن ،ص348

[2] ـ خالد حسين حسين : في نظرية العنوان ، ص 130

[3] ـ عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، ص351

[4] ـ نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص121/120

[5] ـ شعيب حليفي : هوية العتبات في العلامات وبناء التأويل، ص37

الأدن)»[1] ، فكلمة "كتاب مفردة تتصرف بذهن الملتقي مباشرة إلى الخطاب القرآني ذلك أنها تحيل بحركة تناصية إلى قوله تعالى :

الم	ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين " (البقرة 1)
الر	كتاب أحكمت آياته فصلت من لدن حكيم خبير (هود 1)
الر	تلك آيات الكتاب المبين (يونس1)
الر	تلك آيات الكتاب المبين (يوسف 1)
المر	تلك آيات الكتاب (الرعد1)
الر	كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور (النور5)
الر	تلك آيات الكتاب وقرآن كريم (الحجر1)
	الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا (الكهف1)
طس	تلك آيات القرآن وكتاب مبين (النمل1)
طسم	تلك آيات الكتاب المبين (الشعراء 201)
طسم	

[1] ـ خالد حسين حسين : في نظرية العنوان ،ص127

الم	تلك آيات الكتاب المبين (القصص 201)
	تلك آيات الكتاب الحكيم (لقمان 201)

ينقطع لفظ الكتاب « عن تقاليد الشفوية، وإن لم يقطعها عن العمل في فضائه ، فثمة عملية " نطق " يقوم بها المتلقي ، ولكنه نطق موجه من حاسة العين " لا " الأذن"،أي تهيمن عليها خصائص كتابية ، وأن يحل النطق في تلقي الكتاب بدلا من السماع كما في تلقي الكلام ، فإن هذا يؤدي إلى تحول جذري في عملية التلقي ، إن المكتوب " بناء لغوي يخبر عن ذاته ، ويستدعي شهوده ليروي نفسه على ألسنتهم»[1]

ولنا أن نتلمس وجود علاقة بين " القرآن" و " الكتاب "، فالكتاب اسم يأخذ شرعيته التداولية من القرآن ، يعرف السيوطي الكتاب بأنه« يجمع أنواع العلوم و القصص والأخبار على أبلغ وجه والكتاب لغة الجمع " ولا يختلف هذا عم ورد عند الزركشي " الكتاب مصدر كتب يكتب كتابة ، وأصلها الجمع ، وسميت الكتابة لجمعها الحروف، فاشتق الكتاب ؛ لأنه يجمع أنواعا من القصص والآيات والأحكام على أوجه مخصوصة »[2]،من خلال التعريفين . اللغوي والاصطلاحي . ألفينا تحددين لتسمية الكتاب هي :

التحديد الخطابي : يحيل لفظ " الكتاب " على نمط كتابي مخصوص يميز كتاب الله عما سواه بوصفه وحيا معجزا محكم البناء.

تحديد موضوعاتي " تيماتي ":وهذا يجعل الكتاب حاملا للمعرفة سواء على مستوى العبادة أو التشريع.

[1]– محمد فكري الجزار : العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي ،ص 53.

[2] – جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، ص72.

عموما فإنّ العنوان الذي وسم بها الخطاب القرآني جاء مخالفة لما سمت به العرب كلامها أورد "السيوطي" قول الجاحظ « سمى الله كتابه اسما مخالفا لما سمى العرب كلامهم على الجُمل والتفصيل ،سمى جملته قرآنا ،كما سموا ديوانا ، وبعضه سورة كقصيدة ، وبعضه آية كالبيت،وآخرها فاصلة كقافية »[1] ،بهذا شيد النص الإعجازي اختلافه على صعيد التسمية /العنونة وعلى صعيد هندسة فضاء نصي مختلف عن الخطابات السائدة أي الخطاب الشعري العربي بل اتخذه معيارا للاختلاف

تتضاف إلى هذه العناوين تسمية أخرى هي " الفرقان" أما تسميته الفرقان « فلأنه فرق بين الحق والباطل والمسلم والكافر والمؤمن والمنافق ، و به سمي عمر بن الخطاب الفاروق»[2]، ويشحن لفظ (الفرقان) بوزن دلالي ثقيل يتناسب طرديا كلما انتقلنا من عنوان نص ـ سورة الفرقان إلى عنوان كتاب ـ الخطاب القرآني ؛فهو أحد الأسماء الاستبدالية للقرآن وفق« هذه العناوين الاستبدالية لكتاب الوحي في الإسلام ، يكون كلام الله هو القرآن . الكتاب . الفرقان وغيرها من الصفات و الأسماء ،المستقاة من كلام الله ذاته، والتي تنهض بوظائف تحديدية و وصفية ، تيماتية وخطابية ذات إيحاءات تعجيزية وقضائية و ترغيبية و ترهيبية ..»[3].

تأسس اختيار أسماء السور« على ما تتضمنه من مضمون أساسه كثرة ذكره فيها ، أو على ما ورد فيها من نادر أو مستغرب ،وهذا أو ذاك يحقق الصلة بين عنوان السورة وما جاء في سياقها من بعض الدلالات التي يمكن إبرازها من خلال العنوان »[4]، وقد أشار الزركشي بنص يوحي بوعي كبير في مسألة تسمية السور« ينبغي النظر في وجه اختصاص

---

[1]– عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، ص 13.

[2]– جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ،ص71–72.

[3] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص122.

[4] ـ الهاشم أسمهر : عتبات المحكي القصير ،ص32.

كل سورة بما سميت به،ولاشك أن العرب في الكثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء من خلق أو صفة تخصه، أو تكون معه أحكم أو أكثر أو أسبق لإدراك الرائي للمسمى ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها وعلى ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز»[1] مما يقضي أن نظام العنونة قائم على مراعاة مسألة الندرة . الغرابة . الهيمنة . الشهرة « فكلما كان الموضوع مستجيبا ، في أحد خصائصه الداخلية لأحد هذه المبادئ الأربعة، كان ذلك مدعاة لانبثاق ضرورة عنوانية ، فينشأ العنوان بحافز من ذلك ، ليصاحب الموضوع في رحلته التداولية مانحا هويته المميزة »[2].

وُسمت بعض سور القرآن بأكثر من عنوان فقد يكون للسورة اسم واحد وهو كثير،وقد يكون لها اسمان فأكثر ، حظيت (سورة الفاتحة) بأكثر من اسم نوردها كالآتي:

الفاتحة	فاتحة الكتاب
	فاتحة القرآن
	أم الكتاب
	أم القرآن
	القرآن الكريم
	السبع المثاني
	الوافية
	الكنز، الكافية، الأساس ، النور

[1] ـ عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن، ص340.

[2] ـ نبيل منصر:الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص122.نشير إلى دراسات أخرى عنيت بالحديث عن العنوان/التسمية في القرآن الكريم : سالم بن حمد الهنائي ، أسماء السور القرآنية جمع ودراسة وتحليل ، مخطوط ماجستير، جامعة آل البيت ، المملكة الأردنية الهاشمية ، 2002./ سليمة جلال : أسماء السور في القرآن الكريم، مخطوط ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009./ شهرزاد بن يونس : البنية اللغوية في القرآن الكريم من خلال العنوان والاعتراض والفاصلة، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، 2012-2013.

	سورة الحمد، سورة الشكر
	سورة الحمد الأولى
	الراقية والشفاء والشافية
	سورة الصلاة وسورة الدعاء، سورة السؤال
	سورة تعليم المسألة
	سورة المناجاة وسورة التفويض

وقد سُميت الفاتحة بذلك لاشتمالها على كل معاني القرآن الكريم ، وهذه التسميات التي حظيت بها السورة تدل على أهميتها« بوصفها عتبة للقرآن كله وعنوانا له»[1] ونمثل لاشتغال نظام العنونة في سور القرآن بهذه النماذج:

سورة العنكبوت :لو أردنا النظر في وجه التناسب بين السورة وعنوانها لوجدنا أن هناك تناسبا ظاهرا واضحا نراه في ورود اسم العنكبوت في قوله(مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمونَ) (سورة العنكبوت، آية 41) فالقارئ المتدبر يلحظ أن العنوان يستمد حضوره من السورة ،بالضرورة فإننا نحتاج إلى إمعان في معاني السورة من ذلك « إبراز جانب قوة المؤمنين في تمسكهم بدينهم الإسلامي ولجوئهم إلى الله في السراء والضراء لإيقانهم بلقائه»[2]،وعموما قراءة العنوان تحتاج

[1] – الهاشم أسمهر :عتبات المحكي القصير ، ص3.

[2] ـ مقبولة علي مسلم الحصيني : أثر النظم في سورة العنكبوت ، مخطوط ماجستير ،جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية، 2007،ص15.

دوما إلى الإنصات إلى العلاقة بين النص /العنوان ، العنوان /النص «إن هذه العنوانات تستند إلى إشارات ودلالات بعينها في سياق السور »[1].

سورة هود :ورد في سورة هود ذكر كثير من الأنبياء ، ورغم أن قصة نوح فيها هي الأطول،فقد اختصت باسم هود مع أنه ذكر أربع مرات،ويعود ذلك لمراعاة مبدأ الندرة خصوصا أنه لم تفرد لذكر قصته سورة أخرى.

سورة الأنعام :سميت بسورة الأنعام لما ورد فيها من تفصيل أحوالها ،وإن كان قد ورد لفظ الأنعام في غيرها؛إلا أن التفصيل الوارد في قوله تعالى (ومن الأنعام حَمُولة وفَرشا,,,)إلى قوله (أم كنتم شهداء) " (آية 142-143) ،لم يرد في غيرها .

سورة النساء:سميت بهذا الاسم لما تردد فيها من كثير أحكام النساء.

سورة المائدة : لم يرد ذكر المائدة في غيرها سميت بما يخصها[2]

سورة البقرة :كان خالد بن معدان يسميها فسطاط القرآن وورد في حديث مرفوع في مسند الفردوس وذلك لعظمها، ولما جمع فيها من أحكام التي لم تذكر في غيرها ، سميت بالبقرة لقرينة ذكر قصة البقرة المذكورة فيها، فالمبدأ المتحكم فيها هو الشهرة إذ تميزت السورة بقصة البقرة واشتهرت بذكرها دون أن تمنع حق عنوان ثانوي آخر .

سورة نوح : خصصت هذه السورة لقصة النبي نوح مع قومه، ولم يذكر فيها غير ذلك، والمبدأ المتحكم في العنونة هو الهيمنة، وعلى هذا الحال يستمر الزركشي في تفسير نظام العنونة، إلا أن السيوطي طرح سؤالا مفاده « قد سميت سور جرت فيها قصص أنبياء بأسمائهم، وقصص أقوام كذلك،ومع هذا كله لم يفرد لموسى سورة تسمى به مع كثرة ذكره ، حتى قال بعضهم كاد القرآن كله موسى ‘وكان أولى سورة تسمى به طه أو القصص ، أو

[1] ـ محمد عويس : العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور، ص90

[2] ـ عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن ،ص340

الأعراف لبسط قصته في الثلاثة ما لم يبسط في غيرها ،وكذلك قصة آدم ذكرت في عدة سور ولم تسم به سورة»[1] .

اللافت في تسمية السور ،سيطرة الاسمية في بنيتها فجميع«أسماء السور /العناوين سواء السور التي تعددت أسماؤها،هي أسماء بظاهر النظر إلى العنوان باستثناء سورتين هما سورة (فصلت) يوحي ظاهرها بالفعلية ، وبالمثل سورة " عبس"[2]، بالضرورة فإن اسم/عنوان كل سورة مترجم عن مقصودها، فهناك مناسبة بين السورة وعنوانها .

بإمكاننا القول إن جل المقاربات التي توقفت عند العنوان/التسمية في القرآن الكريم اتخذت "الزركشي والسيوطي" أساسا في المقاربة، ولسنا ننكر أن ما قدمه السيوطي والزركشي من حديث عن أسماء السور يحمل وجهة قريبة مما قدمته الدراسات الغربية من حيث اعتبار العتبات فاصل بين الداخل والخارج في الوقت نفسه، ومن حيث أهميتها وطريقة النظر إليها باعتبارها تابع للنص المعنون، أي المشاكلة بين الاسم والعنوان.

3-2 فواتح السور :

ينتظم الخطاب الافتتاحي في القرآن الكريم،انطلاقا من إجراءات أساسية تضم خطاب البسملة،الحروف المقطعة .

أ/ **البسملة** : تختزن البسملة واجب الاعتراف بالربوبية والإيمان بواجب الوجود والبلاغة «هذه العبارة على المستوى الديني والتواصلي أضحت مفتتحا مهيمنا على كل الخطابات الشفوية والمكتوبة في الثقافة العربية »[3] ، لقيت " البسملة " اهتماما كبيرا من العلماء وهذا

[1] – جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، ص80

[2] – محمد عويس : العنوان في الأدب العربي ،ص 90

[3] – عبد الملك أشهبون : فواتح السور في القرآن الكريم " الوظائف والرهانات الفنية "، مجلة التسامح تصدر عن وزارة الأوقاف سلطنة عمان ، العدد24 ، السنة 2008 ،متاح على الشبكة العنكبوتية tasamoh.om/index.php/nums/view/28/568

نظرا لحضورها في أغلب السور القرآنية باستثناء سورة التوبة /براءة ،ولنا أن نقول إن استفتاح الكتب في التراث العربي جاء بتوجيه قرآني[1]، فقد ورد في العقد الفريد عن إبراهيم بن محمد الشيباني قوله:لم تزل الكتب تستفتح باسمك اللهم حتى نزلت سورة هود وفيها (﴿ وَقَالَ ٱرۡكَبُواْ فِيهَا بِسۡمِ ٱللَّهِ مَجۡرٖىهَا وَمُرۡسَىٰهَآۚ إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٞ رَّحِيمٞ ﴿٤١﴾ ﴾ هود آية41 ، فكتب ﴿بِسۡمِ ٱللَّهِ﴾ ،ثم نزلت سورة بني إسرائيل ﴿ بِٱلۡحَقِّ أَنزَلۡنَٰهُ وَبِٱلۡحَقِّ نَزَلَۗ وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا مُبَشِّرٗا وَنَذِيرٗا ﴿١٠٥﴾ ﴾ (الإسراء آية 105) فكتب بسم الله ، ثم نزلت سورة النمل ﴿إِنَّهُۥ مِن سُلَيۡمَٰنَ وَإِنَّهُۥ بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿٣٠﴾ ﴾ (النمل آية 30)، فاستفتح بها الرسول صلى الله عليه وسلم ،وصارت سنة.

إن البسملة خطاب قولي «مرتهن بالنص الديني (القرآن منه والسنة) ،وتم ترحيل هذا المفتتح من المجال الديني إلى مجالات دنيوية مرتبطة بفن القول الشفوي منه والمكتوب حيث غدا سمة أسلوبية مخترقة لكل الأزمنة و الأمكنة تحمل عناصر قوتها من بعدها الديني»[2] فقد عرف أهل البلاغة حسن الابتداء . كما أوردها البقلاني في كتابه إعجاز القرآن . هو أن يتأنق في أول الكلام ،لأنه أول ما يقرع السمع.أما ما افتتحت به (سور القرآن) فقد جاء على عشرة أنواع[3] :

1 . الثناء عليه تعالى ، التحميد (خمس سور) هي الكهف . سبأ . الأنعام . فاطر . الفاتحة

تبارك في" سورتين "هي في الفرقان (تبارك الذي نزل الفرقان) وسورة الملك (تبارك الذي بيده الملك)، التسبيح "سبع سور" نحو (سبحان الذي أسرى بعبده)

[1] – عباس أرحيلة : مقدمة الكتاب في التراث وهاجس الإبداع ، ص39

[2]– عبد الملك أشهبون : فواتح السور في القرآن الكريم ، مجلة الأوقاف متاح على الشبكة العنكبوتية : . tasamoh.om/index.php/nums/view/28/568

[3] - جلال الدين السيوطي :الإتقان في علوم القرآن ، ص449.

2 . حروف التهجي :ما يدعى بحروف المقطعة وهي تسع وعشرين سورة.

3 . النداء في عشر سور .

4 . القسم خمس عشرة سورة.

5 . الجمل الخبرية "ثلاث وعشرين سورة " منها (براءة من الله)آية 1

6 . الشرط سبع سور " الواقعة والمنافقون والتكوير والانفطار والانشقاق والزلزلة والنصر

8 . الاستفهام " ست سور " في قوله (عم يتساءلون)

9 . الدعاء (ثلاث سور)

10 . التعليل في (لإيلاف في قريش)

وقد اعتنى العلماء والمفسرون بـ (فواتح السور) أو ما يطلق عليه (الحروف المقطعة) نحو (الم ،المص، كهيعص ، طه، طسم ،طس، حم، حم عسق، ق، ن)، وردت هذه الحروف المقطعة في بعض السور دون بعضها الآخر ولا نعتقد كما قال "مالك بن نبي" بالإمكان تأويلها، « فرغم أنها تدل على وجود تنظيم ضمني مقصود إلا أنها مبهمة ، تقف لغزا محيرا أمام عقولنا وأكثر المفسرين تعقلا واعتدالا الذين يقولون في حال كهذه بكل تواضع . الله أعلم»[1] ؛فهي كما قال أبو هلال العسكري تقرع الأسماع بشيء بديع ليس للمتلقي عهد به، إلا انه يعجز عن تفسير سر هذه الحروف مختما كلامه " والله أعلم بكتابه"[2].

[1] ـ مالك بن نبي : الظاهرة القرآنية مشكلات الحضارة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ،2000 ، ص 275.

[2] ـ أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،ط1،مطبعة عيسى الحلبي ، القاهرة ، ص237.

نشير إلى نص موازٍ آخر أحاط بالخطاب القرآني وهو تقطيع السور إلى (114 سورة، مائة وأربع عشرة سورة)، فهو نص مواز ينهض بوظائف حيوية ؛ حيث التفت الزركشي إلى ذلك فإن قيل : ما الحكمة من تقطيع القرآن سورا ، قلت : هي الحكمة من تقطيع السور آيات معدودات ، لكل آية حد ومطلع ،حتى تكون كل سورة بل كل آية فنا مستقلا وقرآنا معتبرا ، وفي تسوير السورة تحقيق لكون السورة بمجردها معجزة آية من آيات الله تعالى،وسورت السورة طوالا وقصارا وأوساطا تنبيها على أن الطول ليس من شرط الإعجاز فهذه سورة الكوثر ثلاث آيات ؛وهي معجزة إعجاز سورة البقرة ثم ظهرت لذلك حكمة في التعليم وتدرج الأطفال من السور القصار إلى ما فوقها . إلا أن كل سورة نمط مستقل ،فسورة يوسف تترجم قصته وسورة براءة تترجم عن أحوال المنافقين وكامن أسرارهم ، وغير ذلك، فإن قلت فهل الكتب السالفة كذلك قلت لوجهين أحدهما أنها لم تكن معجزة من ناحية النظم والترتيب والآخر أنها لم تيسر للحفظ[1].

يضيء لنا "الزركشي" بهذا النص ،فالتعلق بالخطاب القرآني ينبني على ثلاث وظائف؛ هي الوظيفة الإعجازية ذلك بتقسيم السور طوال ،وقصار ،وأواسط .يشمل الإعجاز السور والآيات الوظيفة التعليمية تتمثل تيسير تعلم القرآن الكريم ، وظيفة وصفية تقوم على تحديدين، تحديد موضوعاتي فكل سورة تميز بتيمة تميزها عن غيرها ،وتحديد خطابي ويتصل بمبدأ إبراز شكل الخطاب القرآني ، فالقرآن يشتمل على أي ذوات فاتحة وخاتمة

بهذا تكشف النصوص الموازية المحيطة بالخطاب القرآني عن ثراء شديد كان للشعرية العربية أن تحقق تميزا كبيرا لو استفادت من أفاق الكتابة التي فتحها الخطاب القرآني في بناء عتباته وتشكيلها.

[1]– عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن، ص308

الباب الثاني

آليات إشتغال العتبات النصية في النص الشعري من العتبات إلى النص

الفصل الأول : العنونة وإنتاج افثارة الشعرية

الفصل الثاني: الخطاب المقدماتي وقوانينه

الفصل الأول: العنونة وإنتاج الإثارة الشعرية

1- الفيض الصوفي في تشكيل العنونة

2- شعرية الماء في العنونة – قلق الكتابة وتمجيد الماء

3- الجسد مشكاة العنونة

4- العنونة – الذوات الفاعلة (قصيدة الرؤيا)

5- العنونة صدمة التلقي

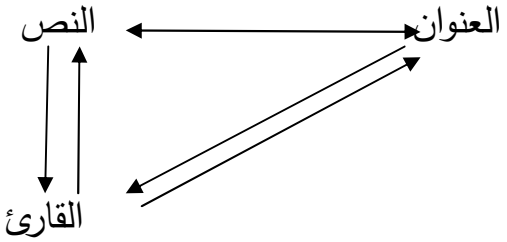
6- العنونة متاهات التلاشي

7- العنونة مأساوية النص

8- العنونة في الشعر النسوي /فيض الأنثوية

9- العناوين و تشكيلاتها

تحظى العنونة بأهمية بالغة ؛ فهي تسم النص،و تحفظه من الذوبان داخل النصوص/ العناوين الأخرى، تكفل له التحقق وتضمن له الكينونة، وممّا لا شك فيه كذلك أن العناوين على اختلافها وتباين أنواعها محملة بعلامات سيميائية دالة خاضعة لضرورة الالتزام بالنص الذي تعيّنُه، فيكون مقتربا منها ومجاورا لها ،وقد نُلفي عناوين تألف المراوغة والإبهام باعتمادها الإشراقَ الشعري، والبلاغي، والرمزي، مما يكسبها جانبا مثيرا مختصرا يستفز المتلقي، ويخلخل تصوره الأولي، يعني ذلك أن العنوان يبحث دوما عن قارئ مغامرٍ يقتحم الفضائين الدلالي والرمزي، ويقيم علاقة تفاعلية تشابكية (النص – العنوان) ، (العنوان– القارئ)، (النص– القارئ)،التي نوجزها في الشكل التخطيطي الآتي:



العنونة وإنتاج الإثارة الشعرية:

تتكئ قراءتنا للعناوين على فكرة الإثارة الشعرية التي تقوم على تتبع إشارات العنوان داخل النص ، وذلك بغية «اكتشاف تموضع (ما) يشير إليه العنوان في جسد النص»[1] ونزعم أنَّ الإثارة الشعرية تتبدى لنا من خلال البحث عن الموضوع المهيمن داخل العنوان، والذي نطلق عليه البيعة المشتعلة ،التي تتوهج مثل الثريا في سقف النص ،بالإضافة إلى أنّ «التلقي لا يقتصر على إمساك المعنى – الدلالة في العنوان بل على الاقتراب من

[1] – محمود عبد الوهاب : ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، ص84.

الدلالة التأويل ، إنَّ تَعدُّد دلالة العنوان يعني قوته وبلاغته لا ضعفه»[1] ، وهو ما نتغيّا انجازه في قراءتنا للعناوين الشعرية.

1- الفيض الصوفي في تشكيل العنونة:

ينبني تشكيل العناوين عند بعض الشعراء على الفيض الصوفي ، يتجلى ذلك عند كل من "عبد الله حمادي" في ديوانه(أنطق عن الهوى) ، "عبد الله العشي" في ديوانيه(صحوة الغيم ، ويطوف بالأسماء)، وأحمد عبد الكريم في ديوانه (معراج السنونو)، وإذ نقول بوجود فيض صوفي في تشكيل العناوين، فذلك بناء على العلاقة التفاعلية بين العنوان والنص التي تساهم في إبراز الموضوع المهين .

1- 1- فائض الهوى في ديوان أنطق عن الهوى:

يحتل العنوان الرئيس (أنطق عن الهوى)[2] فضاء نصيا متميزا داخل صفحة الغلاف، هذا ما يجعل منه مركز نظم فاعل داخل الصفحة و يمثل «رغم تعالقه بالخطاب،نصا له استقلاليته تركيبيا ودلاليا»؛ ذلك أن العنوان هو الوسيلة الأولى لإثارة شهيّة القارئ، لعبة غواية و إغراء تهدف «إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنّه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي و مؤشرة عليه».[3]، وأول ما يقدم عليه عنوان(أنطق عن الهوى) تبئير انتباه القارئ إلى ما قيل سابقا- تحفر في الذاكرة القرائية- ، فالمقولة هنا تتعالق مع النص القرآني من (سورة النجم) ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلۡهَوَىٰٓ ۝٣ إِنۡ هُوَ إِلَّا وَحۡيٞ يُوحَىٰ ۝٤ ﴾، مع ممارسة الخرق والتجاوز في الصياغة .

---

[1] – محمود عبد الوهاب : ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، ص84.

[2] – عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ،ط1، دار الألمعية ، الجزائر ، 2011.

[3]– شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات، ص 11.

ولنبدأ بالقراءة المعجمية التي« تستكين بالأساس إلى مكونات لغوية تضعنا في صلب القاموس مما يجعل القراءة فعلا منحصرا في بنية مغلقة تحدد العلاقة بين الدال والمدلول في حرفية المعنى ؛ حيث الدال لا يحيل إلا على مدلول واحد ووحيد يمكن تحديده بالرجوع إلى القاموس »[1]، يشي القاموس بأن الهوى ،قول (هَوِي) بالكسر (يَهْوى) ،(هَوى)؛ أي أَحَبَ ، ورجل هو ذو (هَوى) و امرأة (هَوِيةٌ)[2] ،الهوى ج أهواءٌ : العشق يكون في الخير والشر / إرادة النفس و ميلانها إلى ما تشتهي وتستلذ و المَهْوِي محمودا كان أو مذموما/ وغلب غير المحمود فيقال فلان اتبع هواه إذا أريد ذمه [3].

مما يفضي إلى أن لفظ (الهَوَى) الذي نعده مركز ثقل العنونة ينفتح على الخرق؛ وهي حمولة استمدها اللفظ مما ورد في ثقافتنا العربية والإسلامية وفق سياقات تدُّل على أنه يحمل فعل الشهادة بغير الحق في قوله تعالى ﴿ ۞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ بِٱلۡقِسۡطِ شُهَدَآءَ لِلَّهِ وَلَوۡ عَلَىٰٓ أَنفُسِكُمۡ أَوِ ٱلۡوَٰلِدَيۡنِ وَٱلۡأَقۡرَبِينَۚ إِن يَكُنۡ غَنِيًّا أَوۡ فَقِيرٗا فَٱللَّهُ أَوۡلَىٰ بِهِمَاۖ فَلَا تَتَّبِعُواْ ٱلۡهَوَىٰٓ أَن تَعۡدِلُواْۚ وَإِن تَلۡوُۥٓاْ أَوۡ تُعۡرِضُواْ فَإِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٗا ١٣٥ ﴾ (سورة النساء ، آية 135)، وفي سورة النازعات في قوله تعالى ﴿ وَأَمَّا مَنۡ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ وَنَهَى ٱلنَّفۡسَ عَنِ ٱلۡهَوَىٰ ٤٠ ﴾ (سورة النازعات ، آية 40)، وبهذا فالكلمة متعلقة بـ «كل ما يخرج نطقه عن الله ، لذلك فهي تستقطب كل الصفات التي تحرض على ارتكاب الكبائر و إخماد جذوة الإيمان»[4].

---

[1]– على آيت أوشان :السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ،ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000، ص143.

[2]– ابن منظور : لسان العرب ، مادة (هَوى)، ص4728.

[3] – المنجد في اللغة و الأعلام، ط 40، دار المشرق ، بيروت ، ص879.

[4] – محمد الداهي :سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، ط1، رؤية للنشر ،القاهرة ،1999، ص67.

يتضح أن معجميّة (الهوى) تفيد إلى ما يحث على الاستسلام للشهوات ؛وهو ما يفسر تلك المنافحة المفرطة لابن الجوزي في ذم الهوى « وأعلم أن الهوى يسري بصاحبه في فنون، ويخرجه من دار العقل إلى دائرة الجنون ، وقد يكون الهوى في العلم فيخرج بصاحبه إلى ضد ما يأمر به العلم ، وقد يكون في الزهد فيخرج إلى الرياء وكتابنا هذا ذم الهوى في شهوات الحس ، وإذا كان يشتمل على ذم الهوى مطلقا»[1] ،هذه التحديدات وغيرها تحيل على أن الهوى من الموضوعات التي استأثرت باهتمام النقاد والأدباء بين ملتزم باتجاه "ابن الجوزي" في إنكار الإفراط في الهوى والعشق ، وبين من حمله بعدا آخر فلم تعد كلمة الهوى تتضمن ما هو مندرج في باب الشهوات مطلقا ، بل تشمل أيضا ما يجلب المصلحة للناس ويفيدهم في حياتهم (....) وما يتعلق عموما بالأحاسيس والعواطف (على نحو الفضيلة ، الشرف . الغيرة ، الحب ، القوة .

لنا أن نشير، إلى بعض الكتب التي اتخذت (الهوى ،والحب، والعشق) موضوعا لها، على اختلاف اتجاهات أصاحبها ، ويعدُّ "ابن عربي" أحد أولئك الذين دافعوا إلى أبعد حد في تحليل ظواهر الحب، ألفينا حديثا عن الحب والهوى في كتابه "المحبة والحب الإلهي" حين يقول [2]:

بَلَغَ الهَوى مِن قَلْبِي المَجْهُودَا والحُبُ أخلقني وكنت جديدا

يا عَاذِلي لو دَونتَ من ألمِ الهوى لَوجَدَتَهُ صعبًا عليك شديدًا

[1] – أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي : ذم الهوى ، تحقيق خالد عبد اللطيف الشبع العلمي ،ط1 ، دار الكتاب العربي ،بيروت، 1998 ، ص8.

[2] – محمود محمود الغراب : الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ محي الدين بن العربي، الغراب ،ط3، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ،1993، ص79.

وقد نظر إلى وجود نوعين من الهوى ، نوع أول قال عنه: سقوطه في القلب وهو ظهوره من الغيب إلى الشهادة في القلب ، يقال النجم إذا هوى إذا سقط يقول تعالى (النجم إذا هوى) فهو من أسماء الحب في ذلك الحال ، ونوع ثان : فلا يكون إلا مع وجود الشريعة ، وهو قوله لداود عليه السلام (أحكم بين الناس بالحق ولا تتبع الهوى) يعني محابك ، بل محابي وهو الحكم بما رسمته لك ، ثم قال (فيضللك عن سبيل الله) ؛أي يحريك ويتلفك ويعمي عليك السبيل . وكلام ابن عربي الوارد في كتاب المحبة والحب الإلهي مبتوت في كتابه " ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق "، وقد حرص "ابن عربي" على تأكيد أن المقصود بالحب ويحضر موضوع العشق والهوى في كثير من المؤلفات الأدبية الحديثة والمعاصرة ،من بينها كتاب زكي مبارك "مدامع العشاق" والذي أنكر عليه في ذلك الوقت «إنهم يريدون أن أجاريهم في عميانهم ، وأسايرهم في جهالتهم ، فلا أكتب في غير ما يروقهم من الدنيا ، والتبرم بالوجود ولكني عرفت ما لم يعرفوا من أفنان الجمال في هذه الدنيا البديعة التي حملت الغزالي على أن يصرح بأن ليس بالإمكان أبدع مما كان» [1]، وليس من الصعوبة بمكان أن نجد في شعرنا العربي القديم والمعاصر كثير من شعر الحب ، ولعل دراسة رجاء بن سلامة[2] في كتابها العشق والكتابة قراءة في الموروث ، قد أحاطت بالموضوع؛ إذ فتحت عبر تركيبة العشق ،والكتابة موضوع العشق، والتحرر من النظرة الأخلاقية التي تنظر للغزل بمعزل عن العشق أو تدرس الحب بمعزل عن الشوق ، ومن اللافت أن موضوع الهوى والعشق من المواضيع المثيرة وخصوصا حين

[1] – زكي مبارك : مدامع العشاق ، ط1، دار الجيل، بيروت ، 1993 ، ص10.

[2] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة قراءة في الموروث ط1، منشورات الجمل ،ألمانيا ، 2003، ص9.

يرتبط بمشايخ التصوف«لعبة الحب الصوفي باعتباره تآمرا بين الروحاني والجسماني ، تلك الطاقة المتخيلة أو الخيال الخلاق »[1].

إنها الطاقة المتخيلة أو لعبة الخلق المتخيل التي ينفتح عليها ديوان "عبد الله حمادي" (أنطق عن الهوى) ، فعبر صوغ العنوان/ النص نُلفي ذاتا تمارس فعلها وهو النطق تردفه بلفظ الهوى مما يقضي بوجود عاشقٍ ومعشوقٍ، فاعل ومنفعل ،بناء على هذه الفاعلية للذات العاشقة نقوم بتفضية العناوين /النصوص إلى ثلاثة دروب:

1) – (هوى ينفتح على النص/الكتابة) فاعليته محملة بوجهة صوفية نصوصه كتاب الجَفْر ، كاف الأكوان ، طقوس خُرَمية ، جوهرة الماء ، ستر السُتور ، السؤال ، أنطق عن الهوى.

2) – (هوى امرأة) فاعليته محملة بعشق للأنثوي نصوصه الغواية ، سيدة الريح ، نوبة زيدان ، نار الجنة ، في البدء كان الحب ، المحبة الحمقاء ، شعرها الليلكي .

3) (هوى المكان) موجه إلى الأمكنة نصوصه الشعر في أقبية الريح والزعفران . أندلس الأشواق . القصيد الانتحاري .

ليغدو بذلك النطق ممارسة للفعل عن نية وسبق عشق؛ هي حال ذات شاعرة تخيرت لنفسها موضوعا واحدا قوامه الهوى، تجاوزت عبره صياغة الآية القرآنية « (وما ينطق عن الهوى) إلى عبارة "..أنطق عن الهوى " ،وفي فعل العنونة إتباع للهوى فالمحبة عند العلماء بها والمتكلمين فيها من الأمور التي لا تحد ، فيعرفها من قامت به ومن كانت صفته ولا يعرف ما هي ، ولا يفكر في وجودها»[2] ومراتب الحب الهي روحاني،

[1] – هنري كوربان : الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي ،ترجمة فريد الزاهي ،ط1 ، منشورات مرسم ، الرباط، 2006، ص140.

[2]– على آيت أوشان :السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ،ص 143.

وطبيعي ، ولمقام المحبة أربعة ألقاب : الهوى ، الحب ، الود ، والعشق . والهوى عند ابن عربي هو «اسم آخر من أسماء الله، بل هو أعظم أسمائه ، قال تعالى :" أفرأيت من اتخذ إلهه هواه وأضله الله على علم"، يقول ابن عربي أما أن الله أضله على علم فمعناه أنه حير العابد لهواه لظهوره وتجليه في صور الهوى ومراتبه، وذلك الإضلال مبني على علم من الله « والمراد من الآية في الأصل على علم من العابد لهواه»[1]؛ أي إن الهوى معبود مطلق ، مما يحول النطق عن الهوى عند الذات الشاعرة فعلا مطلقا لا يحده حد ممتد عبر فضاء النص، انفتاح باسم الكيان واللغة والأنثى ثالوث ينصهر في جوهر واحد هو النص .

يأخذ النطق عن الهوى بلاغته القصوى لانكتاب الذات بفاعلية لانهائية ؛ إرباك وخلخلة و تشظيات للاختلاف،بحث في المجهول لانهاية له ، ومُهدداً في الآن ذاته بغواية التأويل يقول:

كُنْتُ أهْذِي في سَاعَاتِ

الفَجْرِ اللَيْلِيةِ

وسرابٌ يَخرجُ في مَوكِبِهِ

يَتقصى أثرَ الموتِ

المَوْشُومِ

على أهدابِ خَواطرِها ..

أنطق لَهْوًا ..أنطقُ سَهْوًا...

[1]– ابن عربي : فصوص الحكم ، تعليق أبو العلاء عفيفي ، ط2 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،1980، ص277.

أنْطِقُ لغْوًا[1].

يُحَمَّلُ الفعل(أنْطِقُ) بكل ما يكتنز الذات الشاعرة من ميولات فكرية و ومذهبية تاريخية و عقائدية ، إخراج لمكنونات عبر ممارسة فعل النطق ،هي ذات تفض الستر وتعلن أهواءها ،تتكلم بحروف وكلمات تفضي بدواخل الأنا، أو لنقل إنها ذات ترى في الكتابة فعل خلق ،هو ما يشي به التصدير المعنونة ب" تنبيه الغافل"، ليتحول المنطوق إلى مكتوب ينشد الرغبة؛الحق إنها وجهة ارتضتها الذات الشاعرة لـ"عبد الله حمادي" منذ ديوانه (البرزخ والسكين) ، مانحة للعملية الإبداعية صفة الكتابة.

لقد وجد "عبد الله حمادي" في ابن عربي على وجه التحديد ممارسة نصية، قانون العبور إلى الحداثة العربية التي تقوم على ممارسة استباقية ، منقطعة عن السائد ومندفعة جهة المجهول ،هي بيانات كتابية كثيرا ما نافح عنها أدونيس ومحمد بنيس ، صالح أمين وقاسم حداد[2] .

بهذا فالعنوان الشعري / أنْطِقُ عن الهوى« سيرورة ذهنية ممتدة في الزمن ومتضمنة لسيرورة من البحث عن الدليل الإظهاري الأكثر مناسبة للتأشير على المعنى النصي »[3]، فأنْ يختار الشاعر والمبدع عنوانا من بين مجموعة من العناوين الداخلية، فذلك ينبنى على هذه السَّيْرورة الذهنية التي تنتقي وتختار ، لكن إلى أي حَدٍ يستطيع العنوان المختار من بين ثمانية عشر عنوانا أن ينهض بطاقة التدليل على الديوان وعلى النص في الآن ذاته؟ ، إنه تناسب طردي في الدلالة يقضي بقدرة الكلمة /العنوان على الانتقال من الإشارة على نص واحد إلى التأشير على مجموعة نصوص .

---

[1]– عبد الله حمادي : أنطبق عن الهوى ، ص135.

[2] - ينظر محمد لطفي اليوسفي : بيانات.

[2] – عبد اللطيف محفوظ : سيميائية التظهير ، ط1 ،منشورات الاختلاف ودار لبنان ناشرون ، بيروت /الجزائر ،2009، ص151.

أَنْطِقُ عَن الهَوى

وهوى مَحْبُوبِي

يَمْشِي فِي الطُرُقَاتِ

أَعْطِي قُبْلَتي مَنْ تَشْتَهِيهَا[1]

النطق فعلٌ حركي قصدي من الذات ، ينضاف إليه أنه صادر عن هوى النفس مُحَمَّلٌ برغبة الانتهاك فقد يرافق العابد للهواه ما يأمر به الشَّرْع وقد يخالفه ويتبع الشهوة يقول:

هَذا زَمَنٌ تَرْكَبُهُ الشَّهْوَةُ

تُنْتَهَكُ فيه الأَوْقَاتُ الخَمْسَةُ ،

يَعْثُرُ فِيه لِسَانُ الشِعْرِ

فِي ذَيْلِ عَبَاءَتِهِ...[2]

تتعمد الذات الخروج وإعلان الحب أنى توجهت ،وقولنا بالخروج سببه أن إتباع الهوى و النطق به « ليس من المستحب وفق المنظور الأخلاقي الذي شحنت به ثقافتنا العربية و الثقافة الغربية " فالثقافتان على حد سواء تشجبان تحيين الأهواء لخطورتها على العقل »[3]، والهوى في الديوان يحركه ميل النفس ، ففي أنس الحب تتحول الذات و الآخر بمنزلة ذات واحدة ؛ تتصهر الأنا بكل قصدية في افتراس الآخر اشتهاء وشغفا ، ويتجلى التفاعل بين اللامرئي والمرئي ، بين الرُوحَاني والجِسْماني ،حضور للفاعل والمنفعل إنها

[1]- عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص133.

[2]– المصدر نفسه: ص136.

[3] – محمد الداهي : سيميائية السرد ، ص 105.

الصورة الإنسانية المحملة بقوة روحانية حقيقية « قوة خلاقة فهي التي تخلق الحب في الإنسان ،وتوقظ في نفسه الحنين الذي يقوده إلى ما وراء مظهره المحسوس، هي التي تقوده إلى معرفة ذاته،أي معرفة ربه»[1] ، يقول :

هَوَى بِنَفْسِكَ

يَهْوانِي ...فَأَهْوَاهُ..

وَطَيْفُ عَرْشِكَ يَلْقَانِي

فَأَلْقَاهُ...

ومَا احْتِجَابِي

ورَاءَ النُّورِ إلا هَوى

بِه التَنَاهِي تَدَّنَى

صَوبَ مُحَيَاه

ومَا انْشِطَارِي سِوى شَوْق

أُسَائِلُهُ..

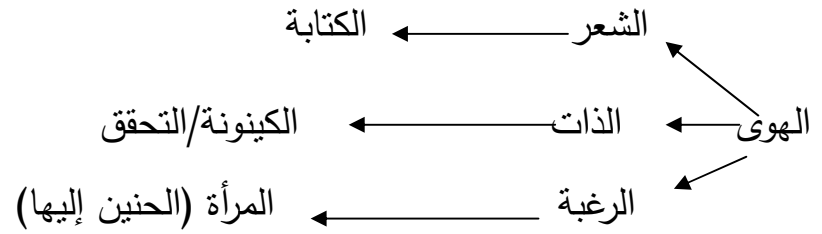
عَنْ عَرْشِهِ الأَسْمَى

أو عَنْ سِّرِ مَعْنَاه[2]

مما يحول الهوى إلى نقطة لالتقاء ثلاثة أقانيم هي النص /الذات/ المرأة، لنا أن نطلق عليه مجمع الأهواء.

[1] – هنري كوبان : الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي ، ص148.

[2]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص 55.



تتشظى هذه الدلالات داخل العناوين الداخلية ،وهذا يخلق ما نسميه ظل الهوى .

1-1-1 ظل الهوى/العناوين الداخلية :

1-1-1-1 العنونة – الخرق والتجاوز/ كتاب الجفر:

يستمر الإيقاع العنواني على نفس الوتر الاستهوائي ؛إذ يفتتح الديوان بأول عنوان داخلي له هو " كتاب الجفر " و ينصرِّف لفظ (الكتاب) . حتما . إلى القرآن الكريم أو الكتب السماوية« للمفردة أبعادا ميتافيزيقة تمنح دلالتها الاصطلاحية وضعية الهدى (مطلق الإبانة)، وحين توضع الكلمة عنوانا على عمل ما فلاشيء يمنع عمل مطلق تلك الدلالات على محور العنوان»[1]، وإذا كان لفظ (كتاب) قد اقترن بالنثر كما اقترن الديوان بالشعر فهذا يقودنا إلى وضع هذه العناوين تحت العناوين الأجناسية ؛ التي تحيل على شكل النص وتعود في أصل توظيفها واستغلالها إلى الكتابة الصوفية .

يعيدنا عنوان/ كتاب الجفر بحركة ارتدادية في الزمن . ولو بنسبة بسيطة . إلى متن شعري هو ديوان البرزخ والسكين " للشاعر نفسه؛ حيث وظف في تفضية العناوين الداخلية لفظ كتاب [2]، و إن كان "عبد الله حمادي" لم ينفرد باستغلال اللفظ في بناء عناوينه الشعرية ، ذلك أنه حاضر بقوة عند أدونيس (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، ومؤلفه الكبير الكتاب ، أمس المكان الآن) ، وبحركة أقوى وأشد وقعا

[1]- محمد فكري الجزار : العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص38

[2]- روفيا بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي ، مخطوط ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2006-2007.

يستحضر في الذاكرة عنوانا كاملا "كتاب الجفر " ؛أي ما يسميه كلود دوشيه "متناص العنوان« فبقدر ما يرتبط العنوان بالنص اللاحق له ، يتعالق كذلك مع عناوين من الحقبة نفسها ؛ ويمكن لذاكرة العنوان أن تكون ضاربة الجذور في عمق التاريخ» [1]؛ فهذا الكتاب الذي ينسب إلى الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وهو رق في الغيبيات والتنبؤات بالماضي والمستقبل ، أقرب إلى التنجيم[2] .

عُمرٌ يَتَوسَدُ الصَّخْرَ والمَرايَا

يَقْرَأُ " الجَفْرَ " وَرِقَ الوُجُودِ

يَتَنَزَلُ أَقْوَالاً /

خَطَايَا

كِتَابَا مُنَجَمًا مَجْهُولاَ .../[3]

العنوان بهذا الصورة يتناص مع عنوان كتاب خلافي مجهول، ذلك أننا لا نسلم أن عليا بن أبي طالب قد كتب كتاب الجفر ،إلا أن العنوان الشعري يتكئ على هذه التسمية /كتاب الجفر ،وهذا سيتطلب من القارئ جهدا قرائيا تأويليا ،كما أن كلمة "الجفر " ذاتها تثير في القارئ الرغبة في معرفة كنهها اللغوي والدروب اللغوية لكلمة الجفر أربعة :

المعنى الأول : ولد الشاء، والشاء جمع شاة هي الواحدة من الغنم ، وقد استعمل لفظ الجفر في لغة العرب بهذا المعنى مع تحديد دائرة شموله لأفراد الغنم ليختص ببعض أولاد الشاء دون البعض الآخر ن فخصوه تارة بولد الشاء الذي عظم و استكرش واتسع جنباه [1]

[1] – عبد الجليل الأزدي : عتبات الموت ، قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، ص41.

[2] – كتاب مجهول ينسب جورا للإمام علي بن أبي طالب : الجَفْر الجامع والنور اللامع ، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر . دت ، ص5 .

[3] – عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص14.

المعنى الثاني : للفظ الجَفْر هو : البئر الواسعة التي لم تبن بالحجارة [2].

المعنى الثالث : الصبي الذي انتفخ لحمه وصارت له كرش[3].

المعنى الرابع : هو الجمل الصغير [4].

ومن اللافت وجود روايات لدى الشيعة عن الأئمة لم تفسر الجفر بالمعاني اللغوية بل فسرته بالجلد ونسبته إلى الشاة تارة ، وإلى الثور تارة أخرى وإلى عكاظ ثالثة ، كما أن الجفر أربعة ، كتاب الجفر ، و الجفر الأحمر والجفر الأبيض، الجفر الرابع جلد الثور [5]، ولقد أنكر ابن تيمية أن ينسب الكتاب إلى "علي بن أبي طالب" واعتبره من الأكاذيب ،ومع كل ما يَلُفُ الكتاب من روايات وخلافات واختلافات، تنتخبه الذات الشاعرة عنوانا لنصها،هذا يفضي بأن الهوى يُلقي بظله على التسمية ، بعبارة أخرى إن الذات تتبع منطقها وهواها في الخرق والتجاوز بتسمية تفتح الباب للتساؤلات ؛هي محاولة لزعزعة أفق الانتظار فالشعر« خطاب انشقاقي ينشد تحرير الكائن من سلطة الممنوعات والمحرمات والمتعاليات، إنه مفتوح على الرغبات والأهواء والنزوات »[6] يقول:

مُفْعَمٌ بِالْهَوى والمَتَارِيسِ

وَالْكَائِنَاتِ الضَئِيلةِ ...

---

[1]– أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي :المصباح المنير في غريب الشرح الكبير ،مادة (جفر).

[2]– الجوهري : الصحاح : ج 2 ،ص615.

[3]– ابن منظور : لسان العرب ،مادة(جَفر)، ص640.

[4]– أكرم بركات : حقيقة الجفر عند الشيعة. تحقيق السيد جعفر مرتضى ،دار الصفوة ، بيروت ،1995،ص 43-44-49.

[5]– المرجع نفسه : ص49.

[6] – محمد لطفي اليوسفي : فتنة المتخيل الكتابة ونداء الأقاصي ،ط1،ج1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2002 ، ص14.

هَوى عِتْقٌ يَطَالُ مَدَاهُ البَحْر

وَمُغْرَيَاتُ العُيُّونِ

مَا دُونَهُ الظِّلُّ والسِّحْرُ

وَمِعْرَاجٌ يَخُطُ السَبِيلَ

كَمْ تَقَصَّى دُرُوبَ المَتَانِي

حَامِلاً وِزْرَ الغِوَايَاتِ

وعِطْرَ سُكْرِ الجُفُونِ...[1]

تُؤسِّسُ الذاتُ بهذه العنونة لفعل الانتهاك "ينشرُ كفه للخطايا " وتدخلنا لجج المتاهات، إلا أن ذلك لا ينفي وعيها بأن (كتاب الجَفْرِ) كتاب منجم مجهول / كتاب قيل إنه عبارة «عن لوح القضاء والقدر علم المنايا والبلايا والرزايا وعلم ما كان وما يكون إلى يوم القيامة» [2]؛ هي لا تسلم به ،لكنها تسلم بأن الإبداع لا يحد بخط ، هذا ما أفضت به عتبتها التصديرية تنبيه الغافل بأن الشعر فعل خلق، إلا أن ذلك لن يمنع قارئا عارفا أو مبتدئا من التساؤل عن سر الجفر في العنونة /النص «هكذا يكتسب الخطاب بالعنوان فاعليته ،ليمارس ضغوطه على المتلقي ، وينخرط في العالم، به ومن خلاله تتأسس فاعلية المتلقي » [3].

ما نتلمسه هو أن حركية النطق عن الهوى لاتتنامى من «مما ظل مصادرا مغيبا محجوزا فحسب ، بل تتنامى من المسكوت عنه والمطلوب نسيانه وتناسيه»[4]، عبر هذا

---

[1]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص16.

[2]– أكرم بركات : حقيقة الجفر عند الشيعة ، ص 61.

[3]– خالد حسين حسين : في نظرية العنوان ، ص171.

[4]– محمد لطفي اليوسفي : فتنة المتخيل ، خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق ، ج2 ، ص113.

تكف الكتابة/التسمية عند "حمادي" عن تحبير ما تمليه المجموعة لتصبح فعل حدث انشقاقي ويصبح «الكلام في الحب بمثابة فضاء تسرد فيه الذات حريتها وتنتشل نفسها من الممنوعات والمحرمات ،بل إن الكتابة تصبح هدما للمطلقات ودعوة إلى التمرد على المتعاليات»[1] ، إن التسمية /العنونة /كتاب الجفر بهذه الصيغة تفتح الباب بين اعتقادات راسخة (الشيعة) وبين رافضين لكل تلك المعتقدات.

يَسْتَدْرِجُ اللَّحْظَةَ /

اللَّعْنَةَ والغِوايَةَ /

والنُذُورَ

يَكْبُرُ فِي تَوسُلِهِ المَدَى

يَسْتَفِيقُ الفُتُورُ...[2].

يتشغل العنوان/كتاب الجفر على وظيفة الاغراء بامتياز ؛ فهو يستفز القارئ بالفعل والقوة للبحث عن حكاية الجفر خارج النص وداخله.تحمل هذه الوظيفة قوة إنجازية تجعل الشاعر يعمل على تحميل العنوان بعدا إغرائيا قادرا على جذب القارئ إلى النص ، فالعنوان هو أحسن سمسار للكتاب على حد قول جيرار جينت[3].

1-1-1-2 عنوان مارق/طقوس خرمية:

تعمل العنونة في الديوان " أنطق عن الهوى " على خرق الأفق لتستوقف قارءها ، وهو ما نُلفيه في العنوان " طقوس خرمية"عنوان مارق على غير عهد العنونة، مروق بابك

[1]- محمد لطفي اليوسفي : فتنة المتخيل ، خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق ، ج2، ص 113.

[2]- عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص19.

[3] -G. Genette : seuils .coll . poétique .seuil .paris.1987 ,p96.

الخرمي، فرقة سرية «عملت في فارس قبل الاسلام وبعده اتخذت التشيع لها ؛وقد قوي نشاطها في العهد العباسي حيث ادعى (بابك الخرمي) الألوهية وتم القضاء عليها وعلى أتباعها سنة 220هـ»[1] ، بكل ما يحمل لفظ (الخرمية) من نزوق ومروق وتجاوزات « البابكية الخرمية كانوا يذهبون مذهب الخرمية والمزدكية من إباحة اللذات والشهوات والمواساة والاختلاط ويبحون بخلاف المزدكية ، القتل والغصب والمثلة»[2] ترتضيه الذات عنوانا لنصها، ويستحضر مرة أخرى المرفوض في صوغ العنونة الشعرية ، فالخرمية تقول بالتناسخ والحلول والإباحية، وقد سبق للشاعر اليمني (عبد الله البردوني) في معارضته لقصيدة (أبي تمام) أن ذكر ما وصلته عروبة العرب فعلتها عودة هوى بابك الخرمي في قصيدته "أبو تمام وعروبة اليوم ".

لَهُمْ شُمُوخَ ""المُثَنَّى " ظَاهِرًا ولَهُمْ هَوَى " بَابِكَ الخُرَمِّي " يَنْتَسِبُ

مَاذَا تَرَى يَا " أَبَا تَمَامَ" وهَلْ كَذِبَتْ أَحْسَابُنَا ؟أَوْ تَنَاسَى عِرْقُهُ الذَّهَبُ[3]

والنص الحمادي المشحون بشعرية صوفية ،يرمي إلى ذات المسار الرافض لما آل إليه الوضع العربي ،هو حاضر يعيد رسم ملامح زمن الفتن .

هِي الحَرْبٌ مُشَرَعَةُ النِصَالِ

تَقَمَصَت شَجَرَ الفُراتِ

ومُحْدَثَاتٌ بَرْمَكِيةٌ ،

حَمَلَت لظَى جمرِ الغضَا

[1]– عبد العزيز سالم:دراسات في تاريخ العرب العصر العباسي الأول، ج1 ،ط1، مؤسسة شباب الجامعة، مصر،1993ص155.

[2]– المرجع نفسه: ص155.

[3]– عبد الله البردوني : الديوان، مج 2 ، ط1، دار العودة ، بيروت لبنان ، 1986 ، ص 249–259.

دَنسَ الجَلِيلِ

ومَا تَواتَرَ مِنْ طُقُوسٍ خُرَمِيةٍ [1]

الطقوس الخُرمية ، ممارسات تجعلنا نقف مابين العصرين ، العصر العباسي وما وقع فيه من فتن وزندقة ؛ فالدولة العباسية سادت العالم بسياسة ممزوجة بالدين والملك، أخيار الناس وصلاحهم يطيعونها تدينا والباقون يطيعونها رهبة أو رغبة ثم مكثت في الخلافة والملك في حدود ستمائة سنة،وليس ببعيد عنها عصرنا هذا وما يسوده من فتن وخطايا؛ هي الأنا تحاول أن تعبر عن قلق وجودي حيال عالمها.جاعلة من التاريخ والماضي منفتحا على الحاضر بهزائمه .

إيه بَرامِكَةُ الزَّمَانِ تَقَدَّمُوا

هَذا الفُرَاتُ ..وذَاكَ النيلُ أزْرَقُ

مَنْ كَان يَنْتَظِرُ المَنَاعَةَ مَوعِدًا

فاليَومَ في حَمَإِ الخَطِيئَةِ يَغْرَقُ[2]

توضح هذه العناوين وما سيأتي الحديث عنه هوس الشاعر بالعنونة ليس في ذاتها وحسب وإنما اتخاذها إستراتيجية في التسمية حين يغدو نصا بكامله تمارس عبره الكتابة « افتضاض المألوف، السائد، المغلق، المعتاد... إنها قالب المداليل والدلائل»[3].وهو ما يفرض مجهودا للتحليل ، نعتقد أننا بحاجة إلى طاقة قرائية مخصوصة لتفجير الطاقة الكامنة في العنونة.

[1] – عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص 37.

[2]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص30.

[3] – محمد بنيس: بيان الكتابة، ص112 .

1-1-1-3 عنوان للحجب /ستر الستور:

الستر عند الصوفية «الستر والتجلي ، العوام في غطاء الستر والخواص في دوام التجلي ، والخبر أن الله إذا تجلى لشيء خشع له فصاحب الستر بوصف شهوده وصاحب التجلي أبدا بنعت خشوعه والستر للعوام عقوبة وللخواص رحمة إذ لولا أنه يستر عليهم ما يكاشفهم به لتلاشوا عند سلطان الحقيقة لكنه كما يظهر لهم يسترهم» [1]، و الستور « تخص بالهياكل البدنية الإنسانية المرخاة بين عالم الغيب والشهادة والحق والخلق »[2]، بهذا فستر الستور عنوان غارق في البعد الصوفي بامتياز .

هَوى بِنَفْسِكَ

يَهْوانِي ..فَأَهْواهُ..

وطَيْفُ عَرْشِكَ يَلْقَانِي

فَأَلْقَاهُ..

ومَا احْتِجَابِي

وراءَ النُّورِ إلا هَوى

به التَّنَاهِي تَدَنَى

صَوْبَ مُحَياه

وما انْشِطَارِي سِوى شَوْقٌ

أُسَائِلُهُ

[1]- رفيق العجم : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ، ط1 . مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، 1999، ص456.

[2]- المرجع نفسه: ص457.

عَنْ عَرْشِه الأسْمَى

أو عَنْ سِرِ مَعَناه ...[1]

السَّترُ عند الصوفية «الستر والتجلي ، العوام في غطاء الستر والخواص في دوام التجلي ، والخبر أن الله إذا تجلى لشيء خشع له فصاحب الستر بوصف شهوده وصاحب التجلي أبدا بنعت خشوعه والستر للعوام عقوبة وللخواص رحمة إذ لولا أنه يستر عليهم ما يكاشفهم به لتلاشوا عند سلطان الحقيقة لكنه كما يظهر لهم يسترهم» [2]، و الستور « تخص بالهياكل البدنية الإنسانية المرخاة بين عالم الغيب والشهادة والحق والخلق »[3]، بهذا فستر الستور عنوان غارق في البعد الصوفي بامتياز .

تمتَّدُ دلالة العنوان الرئيس (أنطق عن الهوى) إلى نص (ستر الستور) ، ليحق لنا القول إن الهوى ينتشر في كامل الديوان ،عبر العنونة /النص وتضيق الحدود بين الذات و الله ،وهو التضيق الحاضر في العتبة التصديرية (المقتبسة) ،تنبيه الغافل والتي لم يشر الشاعر إلى اسم صاحبها لغوستاف فلوبير Gustave Flaubert[4] (1821-1880)

L’auteur dans son ouvre doit être comme dieu dans l’univers présent partout et visible nulle part

(ينبغي على الكاتب في عمله أن يكون مثل الله في الكون، حاضر في كل مكان ولا يظهر في أي مكان).

من خلال التشدِّيد على أن الشعر والكتابة فعل خلق، تسعى الممارسة النصية عبر فعل النطق بالهوى إلى الإعلان عن الرغبة في تقديم الذات بوصفها (إلها). يمارس فعل

[1]- عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص55.

[2]- رفيق العجم : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ، ص456.

[3]- المرجع نفسه: ص457

[4]-Gustave Flaubert : https://fr.wikipedia.org/wiki/.

الخلق وتشكيل النص/القصيدة تجربة عِشْقية مع أنساق اللغة والحرف هو المعشوق، هي الكتابة في أسمى تصوراتها الإيحائية المتجاوزة فسر اللغة الشعرية « لا يمكن إلا أن تكون إيحائية ، وأنها لا يمكن بوصفها كذلك إلا أن تكون غامضة ؛ فهي الأخرى صورة عن هذه العلاقة بين المرئي و اللامرئي ، وليست صورة المرئي وحده»[1]، والشاعر هو الصانع المبدع « معنى هذا أن الشعر هو العلة الأولى ومصدر الخلق الذي تصدر عنه الخلائق لكنه ليس خلقا من عدم بل هو الخلق من عدم العدم بتعبير ابن عربي ،على اعتبار أن سلب الوجود هو العدم ، وإذن فسلب السلب أو عدم العدم هو الكينونة»[2].

اللافت أن قصيدة (ستر الستور) تقوم على تواتر كبير لحرف الهاء ، وهو حرف هوائي ،يأتي من جوانية و أعماق النفس ،يتكرر الحرف (57 مرة) و كأن السر في الهاء والتي هي أصل المحبة الإلهية[3] ، ترتبط بكلمة (الهوى) ، وما جاورها من علامات تشتغل ضمن السياق الصوفي فتحضر ضمن (يهواني ، أهواه ، ألقاه ، محياه ، أسائله ، عرشه هو ، ، التماهي ، تجرده ،دنياه ، مدامعه، نجواه ، أفناه ، ساحله ، مولاه ، مورده ، يمناه ، يسراه ، صولته ، سلواه ، مسراه ، فحواه ، خواطره ، مجراه ، أخراه ، مرساه ، مغزاه ، معناه، بقاياه)، تتجلى رمزية الهاء في : هاء لفظ الجلال (الله) وهاء (هو) التي ترمز إلى الذات الصوفية الواصلة ، والتي تنعدم إنيتَها في إينية المحبوب ، فتصير الهاء معبرة عن

---

[1]- أدونيس : الصوفية والسريالية ، ط2 ، دار الساقي ،بيروت، 1995، ص72.

[2]- عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس ،ط1 ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 1998، ص110.

[3]- أشار الحلاج في كتاب الطواسين إلى أن لكل حرف في لفظ الجلالة (الله) معنى الألف (الهمزة) لآدم بوصفه أول المخلوقات البشرية .

اللام الأولى : لعزازيل ـ اسم إبليس الأول بوصفه موضوع الملامة.

اللام الثانية : المؤكدة التي تقلب النفي إلى إثبات .

الهاء : اللاهوت الإلهي والهيولى التي يستمد الإنسان كماله من اتحادهما ، والله أعلم، ينظر الحلاج : الطواسين ، تحقيق يولس اليسوعي، دم ، 1989، ص 20.

ذاتين في آن واحد ، ويحصل هذا الاشتراك الدلالي في حال الاتحاد؛ أي حينما تنتفي الصفات البشرية، فالذات الإلهية هي نور يغشى الكائنات كلها كما يخترقها، لتصير تلك الموجودات عينه، ومظهره، وتجليه في الوجود[1].

هُو التَمَاهِي تَمَادَى

فِي تَجَرُدِه

وأثْقَلَ القَلْبَ

مِن أوْصَارِ دُنْيَاه

سَالَ فِي السَّيْلِ

تِطْوَافُ مَدَامِعِه

وعَاينَ الحَيْفَ

مِنْ سُلْطَان نَجْوَاه

تَفَجَّرَ المَارِدُ النارِي

مِن دَمِه

وأدْرَكَ الرَعْشَةَ القُصْوى فأفْنَاهُ [2]

[1]– محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر ، ط1، درا بهاء الدين عالم الكتب الحديث ، الأردن/ الجزائر،2009 ، ص 447.

[2]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص 56.

يَنفتح العنوان /النص (ستر الستور) على صوفية متعالية ، تستمد دلالتها من الكشف والتجلي ، ليشير النص إلى الصوفي العارف والواصل،الذي يحن إلى لقاء محبوبه، فالذات الإنسانية تحن ـ دائما ـ إلى أصلها والتي هي النقطة مركز الدائرة ، وهي رمز الذات الإلهي، وقد قيل «من اشتاق إلى الله أنس إليه، ومن أنس طرب ومن طرب وصل، ومن وصل اتصل ، ومن اتصل طوبى له وحسن مآب »[1] يقول :

وَحَنَتْ النُقْطَةُ الأنْقَى لِفَالِقِهَا

وأَلْهَبَ السُّكْرُ

دُنْياهُ وأُخْراهُ ،

وأَيْنَعَ الغَيْبُ فِي أوتارِ

غَيْبَتِه

وهَامَ بالوهْمِ

مَجْرَاهُ ومَرْسَاهُ..[2]

1-1-1-4 عنوان للخلق/كاف الكون:

يتعانق العنوان الشعري بدوره مع الخطاب الصوفي في قصيدة (كاف الكون) قصيدة كتبت على هامش/حاشية نص سابق (يا امرأة من ورق التوت من ديوان البرزخ والسكين) يتعانقان حد التمازج الكوني،لينبري النفس الشعري في استحضار الأنثوي يعزف العنوان /النص على هبات الحضور الأنثوي الباذخ.تدخل المرأة النصين دخولا جارفا،نزوع إلى التوحد مع الأنثى/الأنا.هو تأنيث يؤنث الأماكن أيضا،وحي من الصوفية يمتد إلى

[1]- عبد المنعم الحفني : معجم المصطلحات الصوفية، ط2، دار الميسرة ، مصر، 1987، ص 142.

[2]- عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص 58-59.

النصوص الشعرية ؛ ليستحضر مقولة ابن عربي «المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه»[1]،فكاف الكون تمدنا بتصور الصوفية عن بداية العالم /الكون « فإذا الرجل مدرج بين ذات ظهر عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهوس مؤنثين تأنيث ذات حقيقي ، كآدم مذكر بين الذات الموجود عنها ومن حواء الموجودة عنه .. »[2]، وكأن العنوان ينبني على كاف النون في كُنْ، التّي هي أصل البدء(الكون) ،والتكوين هو المعنى الذي يعطيه (ابن عربي) للفعل الإلهي (كن) ، حصيلة تفاعل وهو ما يرصده على نحو سري في «تأويله لعلاقة الكاف بالنون في الكن مع التنصيص على دلالة اختفاء الواو بينهما وانطلاقا من ذلك ينتهي إلى أن إيجاد الكون كان عن الفرد لا عن الواحد»[3].وقد أفرد (ابن عربي) كتابا عن " شجرة الكون " يقول : «فإني نظرت في الكون وتكوينه ، وإلى المكنون وتدوينه فرأيت الكون كله شجرة ، وأصل نورها حبة " كن" لقد لقحت كاف الكونية بلقاح حبة ﴿ نَحْنُ خَلَقْنَٰكُمْ فَلَوْلَا تُصَدِّقُونَ ﴿٥٧﴾ ﴾ سورة الواقعة الآية 57 »[4].

تستند الذات الشاعرة إلى هذه الخلفية المعرفية (لابن عربي) لتبدأ حريتها من العنونة عبر فعالية « إيحائية حضور مستقل يصدر عن رؤيا للوجود وللعالم وللحياة كتكوينات دائمة التحرك والتحول ،وبذلك يخرج الشاعر عن المساحات الحيادية والمناطق الظلية والتبعية للآخر» [5]، ويغدو العنوان /النص (كاف الكون) مجلا للأنثوي الخالق « فالمرأة هي المرآة ، والمظهر الذي يتأمل فيه الرجل صورته،التي كانت تشكل وجوده

---

[1]– محي الدين بن عربي : فصوص الحكم ، ص187.

[2]– المرجع نفسه: ص 202.

[3]– خالد بلقاسم : الصورة في خطاب ابن عربي " بين التوالج والتجلي " ، الصورة في خطاب ابن عربي " بين التوالج والتجلي، مجلة الكرمل الثقافية، عدد 63، فلسطين / باريس،2000، ص163.

[4]– محي الدين بن عربي : شجرة الكون ، ضبطه وحققه وقدّم له رياض العبد الله ،ط3، درا العلم للنشر والتوزيع ، بيروت، 1985 ،ص 42–43.

[5]– أسمية درويش : مسار التحولات ، قراءة في شعر أدونيس ، ط1، دار الآداب ،1992، ص 228.

الخفي، وتلك الذات التي كان عليه معرفتها حتى يتمكن من معرفة ربه» [1]، هي الدلالة القوية ذاتها الحاضرة في نص (يا امرأة من ورق التوت).

سَيدَتِي..سادنَةُ العُشاقِ

والأوتَارِ :

الوقْتُ ليس المُقْتُ ،

السَّيفُ ليْس الجَانِي

مِن قُبةِ السَّمَاءِ .

أجنحةٌ تعبرُنِي /

أبْخِرَةٌ أنْثُرُها

...ماذا بِوسْعِي أنْ أكُونَ لو أكُونُ[2]

هو الحنين إلى لأنثوي المتفجر داخل النص/الذات (سَادِنةُ العشاق ،سر البداية والأصل ؛فحنين«الرجل إلى المرأة حنين الشيء إلى نفسه فإن حواء خلقت واشتقت من آدم، وحنين المرأة إلى الرجل حنين الشيء إلى وطنه، فالمرأة خلقت عن الرجل ليحن إليها حنين من ظهرت سيادته بها وهي تحن إليه حنين الجزء إلى الكل وهو حنين الوطن ؛لأنه وطنها مع ما يضاف إلى ذلك من كون كل واحد موضع شهوة»[3]،مع شعر العشق يغدو الهوى نضالا ضد المؤسساتية القمعية التاريخية وفعل خرق للثقافي السائد ، فالأنا تخلق

[1]– هنري كوربان: الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي ، ص145.

[2] – عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص27.

[3]– محي الدين ابن عربي : فصوص الحكم ، ج1 ، 329.

باتباع الهوى سبل تحققها وكينونتها ؛ لكن لا يدرك « المعنى إلا بالتماهي والمجاهدة والمكاشفة والمحو والتقلب ، فهو لا يأتيك وإنما ترحل إليه»[1].

حَبِيبَتِي ..لا تسْأليني عن جَذْوةِ للنَّارِ

عن شجَرِ الخَطِيئةِ /

عنْ موعدِ البداياتِ

عنْ تفاحةِ الأقدارِ /

...هُناكَ فِي الآفاقِ مَوْعِدُنَا اللقاء

ورشفةٌ منْ وارفِ الزُلاَلِ

يَنْهَكُهَا الذُبولُ

وطَائِرٌ من شتاءٍ...[2]

ومن هنا تنشأ علاقة بين المتلقي / العنوان/ النص ، فهذه العنوانات تحمل من (الفتنة) و(سحر العنوان) ما يؤهلها للرقي في« معارج الشعرية المراوغة» [3] ويحتاج ذلك إلى متلق غير تقليدي، إن الذي يريد أن يصل إلى الحقيقة الشعرية في النص عليه تجاوز ظاهر اللغة.يوظف الشاعر رمزية الهاء في المقطع الأخير من نص كاف الكون ؛ حيث الروي هو الهاء ،تدور حول مركز واحد هو (الهوى)، هوى المرأة/ الحرف، الكتابة:

قَـطْرٌ تَقَـطَّرَ مِن بَهَاهَا وسِرٌ قَدْ تَعـطَّرَ مِنْ شـذَاهَا

ومِنْ فَيْضٍ لَمَحْت الكَوْن فِيه دَنَا غَيـــبْتِي مِنْ مُنْتَهَاهَا

[1]– علي آيت أوشان : الذاكرة والصورة ، قراءات نقدية في الشعر المغربي المعاصر ، ص98.

[2]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص24 .

[3]– بسام قطوس : سيمياء العنوان ، ص65 .

فَحَلَّتِ فِي الحُلُولِ به ظُنُونِي وهَامَت تَسْتَطِيرُ لِمُبْتَغَاهَا
وهَلَّت مِنْ مَلاَمِحِهَا غُيُومٌ تَلاشَت شِقوتِي فِي مُحْتَوَاهَا
فَإِنْ كَان التَسَتّرُ في التَفَانِي فذا وقتُ الحُضُورِ لِمُلْتَقَاهَا[1]

كما تتحول الكتابة إلى وسم بالنار يطاول الذات في العنوان نار الجنة ؛ فالنار ترمز للقهر والمحبة معا «أما أنها رمز القهر فلأنها تفني كل ما اتصل بها وتحوله إلى طبيعتها، وكذلك الحق يفنى فيه كل ما اتصل به ، أي كل من تحقق من وحدته الذاتية أما أنها رمز المحبة فلأنها مصدر النور المحبوب لذاته»[2].

أسْتَعْطِفُهَا بالكَافِ
ومَا تُخْفِي النُونُ
أن تَنْثُرْنِي رمَادًا
عَلى خَارِطَةِ الجَسَدِ
المسْكُونِ بِنَارِ الجَنَّةِ المَوعُودَةُ[3]

يُفرِّد الشاعر لهذه الغواية المنتشرة في الديوان عنوانا /نصا بكامله ليرسخ قدم العاشق داخل الديوان ، ويبدأ الهوى بتأرجح بين المرأة /القصيدة بدءا من العناوين /النصوص " الغواية ، سيدة الريح،نوبة زيدان ، في البدء كان الحب ،المحبة الحمقاء شعرها الليلكي ، النوارس تسكن المقابر ، وإن كنا نميز عناوين تشتغل على (الوظيفة الإيحائية) وهي الغواية /سيدة الريح /نوبة زيدان /نار الجنة وهذه الوظيفة على صلة بـ(الوظيفة الوصفية) التي

[1] - عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص 32-33.
[2]- محي الدين بن عربي: فصوص الحكم ، تعليق أبو العلاء عفيفي على الفص السادس ، 316.
[3]- عبد الله حمادي : انطق عن الهوى ، ص 79.

نجدها في بقية العناوين المذكورة ، وتنطلق هذه الوظيفة من فرضية الحضور الإيحائي ذي الدرجات المتفاوتة، هناك قيمة إيحائية في العناوين مع وجود وظيفة إغرائية نظرا لارتباطهما ببعض وما نشير إليه أن هذه النصوص تتسم بالتقريرية ،إن لم نقل تكاد تنتفي الشعرية في كثير منها ، بل ينحصر مدُّ الشعرية في العنونة ولا يفارقها إلى ما سواها .

من بين العناوين اللافتة ضمن هذه المجموعة الشعرية لـ "عبد الله حمادي" عنوان (نوبة زيدان) ،عنوان مرتبط بالموسيقى الأندلسية ذلك أن النوبة هي "جزء أو مقطع من الصوت الذي يرادف معناه الأغنية الموسيقية حسب الاستعمال المشرقي ...تطور المفهوم إلى إنتاج موسيقي كامل ، له مقوماته اللحنية والإيقاعية»[1]و(نوبة زيدان) تنتمي إلى المجموعة الثانية القائمة على نغمة "ري" وعددها اثنا عشر " رمل الماية . الأصبهان ، الحجاز المشرقي ، الرصد،العربية المحررة ، المشرقي الصغير . لزوكند . الزيدان . الحجاز الكبير . الحصار . رمل الذيل . المشرقي" ؛وعبر العنونة تعكس الذات الشاعرة ميلها إلى جانب موسيقي مخصوص يقرن المرأة بالطرب والفتنة، دون أن يصل بنا إلى افتتان بالنص، نظرا لن النص يأخذ وجهة نثرية لاذعة.

فَمُهَا غَيْمَةُ تُفَاحٍ ..وخَانَتُهَا مُلامَةٌ

ومِلءُ أجْرَاسِ مَفَاتِنِهَا

شَهْوَةُ عُرْي ونَوْبَةُ زيْدَان

مُعَلَّقَةٌ عَلَى وتَرِ القِيامَةِ[2]

[1]– عبد العزيز بن عبد الجليل : الموسيقى الأندلسية ، سلسلة عالم المعرفة ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1978، ص54.

[2] – عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص72.

هذه الميولات التي تفيض بها الذات تجاه نوع موسيقي مخصوص تتجلى لنا أيضا في اختيارها مكان عشق هو (الأندلس) تصب من خلاله هواها وافتتانها بالمكان ،وعبر العناوين /النصوص الشعر في أقبية الريح والزعفران ،أندلس الأشواق تتمظهر الوظيفة الموضوعاتية Thématique والتي « تعيّن بشكل صريح الموضوع الرئيس للنص »[1]،كما يشتغل العنوان (القصيد الانتحاري) على تأدية الوظيفة الموضوعاتية(الانتحاري)وتحديد خطابي Rhématique ، يحدد وصفا تجنيسيا (القصيد).

1-2- العنونة - منزلة الحرف في صحوة الغيم لـ"عبد الله العشي":

الديوان الشعري (صحوة الغيم)[2] هو الإصدار الثالث لـ"عبد الله العشي" لا يخرج سياقه عن الوعي الحداثي الصوفي الذي يراهن عليه كثير من الشعراء المعاصرين، يتمتع باشتغالٍ لافتٍ على الإخفاء أكثر من التجلي، ويتمظهر بنية صغرى تابعة لبنية كبرى هي النص ،غير أنه لا يتناسل مباشرة من النص مما اكسبه استقلالية بيّنة .

من الناحية **المعجمية: الصَّحْو** في اللغة ذهاب الغَيْم ، يوم صحوٌ، وسماء صحو ، واليوم صاحٍ، وقد أصحيا وأصْحَيْنا،أي أصْحْت لنا السماء ، و أصْحَت السماء فهي مُصْحِية، انقشعَ عنها الغَيم.

وصحا السَكرانُ لا غيرُ ، قال : وأما العاذلةُ فيقال فيها أصْحَت وصَحَت، فيشبه ذهاب العقل عنها تارة بذهاب الغيم وتارة بذهاب السُّكر .وأما الإفاقة هو الحُب فلم يسمع فيه إلا صحا من السكر، قال جرير: أتصحوُ أم فؤادك غير صاحٍ، وصحا السكران من سُكرِه ، تصْحوُ صَحواً وصُحْواً فهو صاح و أصحى، ذهب سُكره[3] ، أما (الغيم) في اللغة فهو:

---

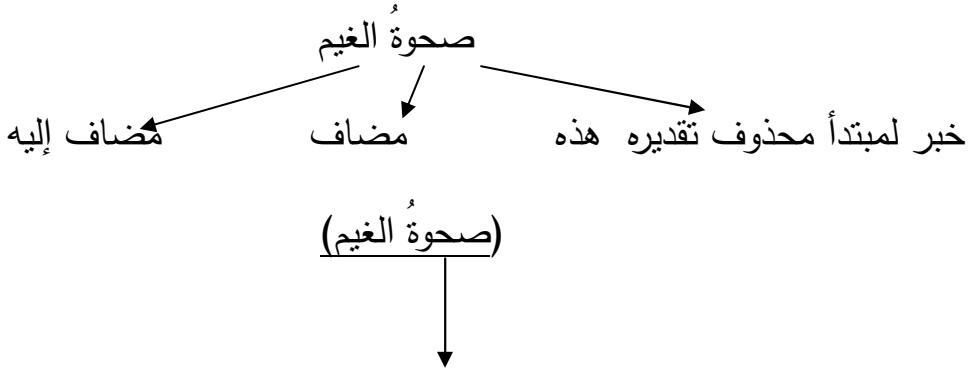
[1]-Gérard. Genette : seuils ,p78.

[2] -عبد الله العشي : صحوة الغيم ، ط1، دار فضاءات ، الأردن ، 2014.

[3] - ابن منظور: لسان العرب ، مادة (صحا) ، ص2406.

الغَيْم :السَّحاب ، وقيل : هو ألا ترى شمسا من شدّة الدّجن، وجمعه غُيومٌ وغيامٌ ،وقد غَامَت السّماءُ وأغْيَمت وتغيَّمت كله بمعنى ، وأغيمَ القوم إذا أصابهم غيمٌ ، ويوم غيوم ذو غيم[1].

من الناحية التركيبة :



مبتدأ لخبر محذوف هو النص

يمكن اعتبار عنوان(صحوة الغيم) نواة تولَّدت عنها بقية العناوين الداخلية ،وتناسلت منها كل مكونات القصائد وعناصرها ،هذا ما يجعل (الصَّحو) محورا فاعلا داخل العنوان والنص معا، ويفرض علينا الوقوف على معاني الصحو عند الصوفية ،الذي يأتي بمعنى«رجوع الإحساس بعد الغيبة بواردٍ قوي، وأعلم أنه لا يكون صحو في هذا الطريق إلا بعد سكر، وأما قبل السكر فليس الإنسان بصاحٍ، ولا هو صاحب صحو»[2] ، ومقامات الوجد حسب ما ذكره الواسطي أربعة « الوجد أربعة الذهول، الحيرة ، السُّكر ، الصحو ، كمن سمع بالبحر ثم دنا منه، ثم دخل فيه ، ثم أخذته الأمواج ، فعلى هذا ما بقي عليه من سريان الحال فيه ،فعليه أثر من السكر ، ومن عاد كل شيء منه على مستقره فهو صاحٍ ،

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (غيم) ،ص 3330.

[2] – سعاد الحكيم : معجم مصطلحات الصوفية ، ص1206.

فالسُّكر لأرباب القلوب ، والصحو للمكاشفين بحقائق الغيوب»[1] ،وبذلك يرد الصحو في اصطلاحات الصوفية وفق التفرعات الدلالية الآتية [2]:

الصحو:
- **في البدايات** :الفراغ و السلو عن العادات والمألوفات الطبيعية .
- **في الأبواب** : السلو عن الخوف والرجاء .
- **في المعاملات**:السلو عن التدبير وحظوظ النفس للاشتغال بالرعاية والمراقبة.
- **في الأخلاق** :ذكاء النفس وصفاء القلب .
- **في الأصول**:السلو عن الخلق للتوجه إلى الحق والانجذاب إلى جانبه لشدة الأنس
- **في الأودية** :صفاء العقل لتنوره بنور القُدس.
- **في الأحوال**:صفاء الحال بقوة الحب عماّ سوى المحبوب
- **في الولايات**: صفاء الوقت بالسرور بوصل المعشوق .
- **درجته في النهايات**: صفاء العشق والذوق بأحدية الجمع و الفرق.

[1] – شهاب الدين أبي حفص عمر السهروردي (539ه،632ه): عوارف المعارف تحقيق عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف ، ط1،ج2، دار المعارف، القاهرة، 2000، ص319.

[2] –كمال الدين عبد الرزاق الكاشاني (ت730) : اصطلاحات الصوفية ، تحقيق عبد العال شاهين ، ط1، دار المنار ، القاهرة ، 1992، ص 358/357.

يبدو جليا أن (الصَّحو) مرتبط بشدة بـ (السَّلو ،والصفاء).وحضور اللفظ يستدعي إلى الذهن حضور نقيضه (السُّكر) ؛ حيث ورد في لسان العرب (سَكَرَ) : السَّكْرَانُ خلاف الصاحي ،والسُّكْرُ نقيض الصَّحو[1].

تؤكد موسوعة المصطلحات الصوفية الإسلامية على مفهوم (الصَّحو)بأنه «رجوع الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه ، والسُّكر غيبته بواردٍ قوي ، فهو أقوى من الغيبة وأتم منها أيضا لأن الغيبة قد يكون سببها الرغبة والرهبة أو الخوف أو الرجاء و السكر لا يكون سببه إلا المكاشفة بنعت الجمال ،لأنه طرب الروح وهيام القلب، لا كون ذلك إلا للأصحاب الوجد والمشاهدة والوجود، لا لأهل الرغبة والرهبة والخوف والرجاء»[2] .

تنتشر هذه الدلالات اللغوية والاصطلاحية داخل ديوان (صحوة الغيم)، فينبني الخطاب على حضور فاعلين الأنا /وألهي(الأنثوية) ،التي يتضاعف حضورها قوتها ضمن الأقانيم الثلاثة للكتابة؛ وهي (الصحوة ، الغيمة ، الأبجدية)، أما (الأنا) فتتجلى صورتها في مقام الوجد ، متمفصلة إلى أربعة مقامات في (ذهولها، حيرتها، سكرها صحوها) ، مما يسمح بتشكيل عرفانية صوفية تتميز بالترحّل والانفتاح.

فحين يحدث السكر بواردٍ قوي تكون(الغيبة) ،وعندما يحدث رجوعُ الإحساس يكون الصحو ، الذي تقرنه الذات الشاعرة بالغيم ، فالصحو –هاهنا– هو للغيم «غيْمَةٌ تتناثرُ في صَحْوِها /كنتُ أتبعُ خُطُوَاتَها / عند مُنحدرِ الغَيْمِ»[3]، كما أن (صحوة الغيم) تتحقق بعد الغيبة «غَيْمَةٌ سَكبَت سِرَها /قمرًا أخضرًا../في نشيدِ المقامِ»[4]، إن العنوان بالنسبة لنا أول

[1] – ابن منظور: لسان العرب ، مادة (سَكَرَ) ، ص2084.

[2] – رفيق العجم : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ، ص535.

[3] – عبد الله العشي : صحوة الغيم ،ط1، دار فضاءات ، الأردن ،2014، ص113.

[4] – المصدر نفسه : ص 105.

مواقع اللاتحديد في العمل، وهي تتمتع بنصية تشد القارئ إليها؛ إذ يحدث انجذاب بين أفق العنوان وأفق القارئ دون تغييب أفق النص .

لقد نجت الذات الشاعرة في (صَحْوة الغَيْم) بنفسها « من أسر القصيدة كشكل كلي مغلق، لأنها داخل هذا الشكل الكلي المغلق فتحت شقوقا وانفراجات مكنتها من تجاوز مضايق الانغلاق»[1] ، وهذا ما جعل العنوان الشعري (صحوة الغيم) علامة في وضع تواصل تستلزم وجود علاقة تشفير،وحل تشفير. وهذا يفرض على المؤول أن « يُلغي ظاهر الخطاب لكي يمتلك باطنه ، وما ذاك الباطن سوى ما يضعه المؤول ذاته وما يراهن عليه على أنه ما يقصده المتكلم في خطابه ، وهكذا ، كان التأويل في أساسه قائما على ما خفي بين المؤول وبين لغة الخطاب»[2].

ما نتلمسه أن الذات تنْكتّب داخل خطابها عبر أناها الرامز لها بأنثى الحروف« هي أنْثى الحُروفِ التي أنْجَبت كَلِمَاتِي/ هي هَذِه القصِيدةُ / تَطْلَعُ من جِذْر أيَامِها/هَكذا سَوف ابْني قَصِيدَتي على نغْمة/ من أناشِيدها»[3]،مما يفضي إلى حدوث«تمازج المعاني والحروف داخل الكتابة يحقق حلم العاشق الصوفي في الوحدة والاتصال»[4] ، بصورة أخرى إن (صحوة الغيم) تمثلها أبجدية الحرف، وهي هنا الشق الأنثوي الكامن في الذات؛ حيث إن الإنية تتحقق بارتباط الأنا الأولى بالثانية :

[1] – صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2012، ص 65.

[2]– عبد الحق منصف : أبعاد التجربة الصوفية ، الحب –الإنصات – الحكاية ، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب ، 2007، ص18.

[3]– عبد الله العشي : صحوة الغيم ، ص118.

[4]– عبد الحق منصف : أبعاد التجربة الصوفية ، الحب –الإنصات – الحكاية، ص206.

الأنا الأولى (الشاعر عبد الله العشي)؛ أي المتكلم «ذاهل يتدحرج من قمة الغيم »[1] أما الأنا الثانية، فهي(ألهي)/المُخَاطَبة أو المتخيلة وهي (الغيمة/ الأنثى) ؛أي الوسيط الذي تتكلم من خلاله الذات. وكأنها الرغبة في بناء أبجدية شعرية تتوغل في قراءة الذات والوجود. أي إنه إدراك الذات لذاتها .

خُذْ يدي أيها الغيم ،

خُذْ قلقي، خذ خطاي...

إلى الفَجْرِ ...

يطوي وينشر ألوانه[2].

توظف الذات الشاعرة (حروف الأبجدية العربية، 28 ثمانية وعشرين حرفا) في بناء العنونة الداخلية :

العنوان الداخلي		الحرف
فاتحة الأبجدية (الله يا الله)	01	الهاء في لفظ الجلالة الله
ألف الأسماء	02	الألف (أ)
حكمة الباء	03	الباء (ب)
تاء لذاكرة البنفسج	04	التاء (ت)
الثاء تغزل ليل(ها)	05	الثاء (ث)
جفن الغمام	06	الجيم (ج)
حيرة المعنى	07	الحاء (ح)

[1]- عبد الله العشي : صحوة الغيم، ص97.

[2]- المصدر نفسه: ص94.

خجل الأسئلة	08	الخاء (خ)
دال بقطر الندى	09	الدال (د)
ذروة المسافة	10	الذال (ذ)
رجع الصدى	11	الراء (ر)
زاي لم يكن	12	الزاي (ز)
سر لغيم الضحى	13	السين (س)
شبح الكلمات	14	السين (ش)
صوتان للقصيدة	15	الصاد (ص)
ضاد سوف أفتح	16	الضاد (ض)
طائر في الإيقاع	17	الطائر (ط)
ظل لا يحجب	18	ظاء (ظ)
عين على شرفة الوقت	19	العين (ع)
غواية كان مد	20	الغين (غ)
فصل هل يقول	21	الفاء (ف)
قاف ، كاف	23-22	القاف(ق)، الكاف(ك)
لا م أخضر	24	اللام (ل)
ماء الإنشاد	25	الميم (م)
نون الصحو	26	النون (ن)
واو أشرقت	27	الواو (و)
ياء السلام	28	الياء (ي)

تحتل حروف الأبجدية منزلة ومراتب عند الصوفية فقد «اعتبر الصوفية الحرف من عالم المعرفة ومفهوم المعرفة عند كثير منهم أعمق وأدق من مفهوم العلم ؛ لأن المعرفة تتعلق بالله والصوفي هدفه معرفةَ الله لا مجرد العلم به»[1] ،كما رأى "محي الدين بن عربي" أن «لكل حرفٍ معنى ظاهر ومعنى باطن ، وأن المعنى الباطن يجهله أصحاب علم الظاهر»[2] ،هذه المنزلة التي اكتسبها الحرف يراهن عليها الشاعر في عنونة نصوصه ؛ حيث إن مفردة (الحرف) تتكرر (اثنتي عشرة) مرة .

	عنوان النص	السطر الشعري
حضور لفظ الحرف	حكمة الباء	«في الحروف وأسمائها /واقفا في ضحى غائبٍ لم يغب» (ص 20)
	الثاء تغزل ليل(ها)	«أستعير لسانا غريبا .../ لكي أتهجى تفاصيلَ أحرفها» (ص 32)
	جفن الغمام	«ها أنا .../ كل سري حروف / ومعناي "لام" ..»
	خجل الأسئلة	«تركتُ أسئلتي / بين الحروف ،،، بعيدا/ ياؤها ألف » (ص 45)
	رجع الصدى	«تلك أحرفنا/ جمر أوراقنا...ورماد خطانا » (ص57)
	سر لغيم الضحى	«تلك بالأمس أيامنا/ زرعتنا معا

[1]– ساعد خميسي : منزلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية ، ط1،دار بهاء الدين و دار عالم الكتب ، الأردن/ الجزائر ، 2009 ، ص 24.

[2]– حسن الشرقاوي : معجم ألفاظ الصوفية ، ط1، مؤسسة مختارة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1987، ص 120.

		في الحروف وأسرارها »(ص66)
	صوتان للقصيدة	«أرْضُنا هي أسْمَاؤنا/هي أحْرُفُنا » (ص73)
	ضاد سوف أفتح	«كل حرفٍ / يُذَكِرُني بالصَبَاح الذي مدَّ ألْوَانه» (ص77)
	ضاد سوف أفتح	«لا أحدد حرفا /فكل الحروف .../ مراكب في بحر أيامنا» (78)
	عين على شرفة الوقت	«أرخى لفيوضاتنا:/ كل معنى يرَّتِبُ أحرفه بيديه» (ص 90)
	غواية كان مدَّ	«يبدِلُ حرفا بحرف /ليفتح أبوابه» (ص93)
	واو أشرقت	«هي أنثى الحروف التي أنجبت كَلمَاتي/ هي هذه القَصِيدة» (ص 118)

تعلو قيمة الحرف داخل (صحوةُ الغيم) حين يقرنه "عبد الله العشي " بالسِّر ؛وهي الوجهة ذاتها التي ارتضاها الصوفية وأكدوا عليها«فإن الله تعالى لما خلق الأحرف جعلها سرا له ، فلما خلق آدم عليه السلام بث فيه ذلك السر، ولم يبث ذلك السّر في أحد من ملائكته ، فجرت الأحرف على لسان آدم عليه السلام بفنون الجريان وفنون اللغات ، فجعلها الله صورا لها »[1] ، كما يرتبط الحرف بالوجود ؛ بل إن رؤية الحرف أسبق من رؤية

[1]– أبو القاسم عبد الكريم القشري النسابوري الشافعي ت (465هـ) : الرسالة القشرية ، تحقيق الإمام عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة ، 1989، ص 35– 36.

الوجود يقول عنها "ابن عربي" «أشهدني الحق بمشهد نور الستور وطلوع نجم التأييد ، وقال لي : أتعرف بكم حجبتك؟ قلت : لا، قال بسبعين ستارا(...) ثم قال لي : ارفع الستور واحدًا واحدًا فرفعت الأول : فرأيتُ العدَم ، ثم رفعت الثاني : فرأيتُ الوجود (..) ثم الخامس عشر : فرأيتُ السحر ، ثم السادس عشر : فرأيت الحروف ، ثم السابع عشر فرأيت التولّد »[1] .ويعد ابن عربي (شيخ الحروفيين)؛ إذ كانت له في مؤلفاته عناية فائقة بالحرف من بينها (توجهات الحروف[2] ، ورسائله[3] ،التي حوت (كتاب الألف ، وكتاب الميم والواو والنون و كتاب الياء) ، والحرف عموما عند أهل التصوف « يمثل نورانية الله ، وكمال الوجود وأصل الموجودات »[4] .

بطريقة ارتدادية يتشظى العنوان (صحوة الغيم) من نص (يوم رافق نون الوهم) في ديوان سابقٍ هو(يطوف بالأسماء)،كأنَّ الصحو والغيم حالة شعرية لازمة بـ"عبد الله العشي" كما أنّ الحوارية بين الأنا /الأنا (الأنثوية) لازمة كذلك بالذات الشاعرة.

الصَّحْو في عَيْنَيْك

لا يُرِيحُني

والغَيْم لا يُرِيحُني

---

[1]–محي الدين بن عربي : مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية، تحقيق سعيد عبد الفتاح ،ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ،2005، ص68.

[2]– محي الدين بن عربي : توجهات الحروف ، تحقيق عبد الحمد بن السيد بن أحمد بن محمد والشيمى الشاذلي ،ط10، مكتبة القاهرة ،مصر ، 2004.

[3]– محي الدين بن عربي : رسائل ابن عربي ، شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى ،دراسة وتحقيق قاسم محمد عباس و حسين محمد عجيل ، ط1، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي /الإمارات ، 1998.

[4]– محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، المغرب ، 2001، ص51. ينظر أنا ماري شيمل : الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف ترجمة محمد إسماعيل السيد و رضا حامد قطب ، ط1، منشورات الجمل ، ألمانيا /بغداد، 2006، أفردت " شيمل Annemarie schimmel" ملحقا للحديث عن رمزية الحروف ، ص471.

وهذه الكِتابةُ الكَسِيحةُ الأطرافِ لا تُرِيحُنِي[1]

هكذا وعن طريق الارتباط بالحرف، يبرز الاهتمام بالذات، وإنصات الشاعر لذاته/ حروفه فكلاهما مجلى الآخر، غير أننا نزعم أن توظيف الحرف في العنونة يجعل منه نصا رمزيا أكثر منه صوفيا، فتوظيف الحروف رموزا لها دلالات صوفية لكنها ليست على مثل ما كان عند الصوفية، فالحرف عندهم كما أشرنا يحمل قدسية تجعل منه متحدا بالذات الإلهية، وهذا لا ينفي أن العنوان (صحوة الغيم) مشحون بصوفية شعرية، غير أن الذات ملتصقة بالحرف ، بأبجديتها، التي تشي في مدلولاتها بالكتابة و تتمظهر من خلال توظيف ألفاظ وعبارات من مثل (الحبر،الإيقاع . اللغة ، الأخيلة ،الرمز ، التورية،الأناشيد ، وردة الشعر ،يمسح لفظا ، جميل الكلام ....) ،الشاعر– ها هنا –«يجمع سر البدء ، وسر الإبداع،وكأن الكتابة ، ليست إلا ذلك الطلسم الذي يتشكل سحرا ، وينفجر بيانا ، ويلقى في فضاءات من الرؤى والهواجس نبع سر الكشف»[2] .

تركتُ أسئلَتِي

بينَ الحروفِ،،بعيداً

ياؤها ألفٌ..

وحِبْرُها حيرةٌ تُفْضِي إلى حَيرةٍ

تركتُ إيقاعَها يَحْكي بلا لغةٍ

عن وردةِ الكونِ

[1] – عبد الله العشي : يطوف بالأسماء ، ط1، منشورات أهل القلم ، الجزائر، 2009، ص47.

[2] – عبد القادر فيدوح : معارج المعنى في الشعر العربي الحديث ، ط1، صفحات للدراسات والنشر ، سوريا ، 2012، ص153.

عن أسرارِ أخيْلَتِي

عن بهجةِ الرَّمزِ

عن إغواءِ توْرِيَتِي[1]

يتجلى لنا عند "عبد الله العشي" الحضور الأنثوي القوي- ذاته- وهو الكامن في ديوان (يطوف بالأسماء)، عنوان يتمركز حول حركية الطواف؛ إذ إن العنوان جملة فعلية (يطوفُ): فعل مضارع مرفوع بالضمة الظاهرة والفاعل ضمير مستتر تقديره هو ، (بالأسماء) جار ومجرور.

من **الناحية المعجمية** الفعل (طاف) :«طاف حول الشيء يطُوفُ طَوَافا وطَوافَانًا، وتَطُوفَ واستطافَ ، كله بمعنى، ورجل طافَ ؛ أي كثير الطَّوافِ ...تَطوَّف الرجل؛ أي طَافَ وتطوّف أي أكثر التّطواف»[2] .

و في القاموس المحيط طاف حول الكعبة و بها طوفًا وطَوافًا وطَوافَانًا واستطافَ وتَطَوَّف وطَوّف تطويفًا بمعنى والمطاف موضعه[3].

يرتبط العنوان الشعري(يطوفُ بالأسماءِ) بالدلالة المعجمية ؛ إذ يحمل الطواف قداسة حين يكون حول(الكعبة المشرفة) إلا أننا داخل تركيبة العنوان نُلفي طوافا خاصا حول الأسماء ،مما يستدعي التساؤل ما طبيعة الأسماء وما هو كنهها ؟.

يحدَّد الاسم عند الصوفية بأنه« اسم الله تعالى ، كما يرى الصوفية أن الاسم هو الذي يحكم العبد في حاله في الوقت ، وذلك لأن العبد ربما يشتغل في حال آخر باسم آخر

---

[1]- عبد الله العشي : صحوة الغيم ، ص45.

[2]- إسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،ج4، ص1396.

[3]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، ج2، ص175.

من أسماء الله الحسنى»[1] ، تتمظهر دلالة (الاسم) وحركية الطواف بصورة جلية في قصيدة (لبيك) «لبيكَ قد لبيتُ / دخلتُ بيتَهُ الحرام/طافتْ معي بالبيتِ ، صَلَيْنا معًا ، دَعتْ ، دَعوتُ/ضَمَمْتُها إلى جَوانِحي ، بكتْ بكيتُ /صِحْتُ عند الركنِ : يا أله»[2].

نُلفي داخل النص انقسام الذات في طوافها وتتشظيها بين مذكر ومؤنث ؛ حيث تنفصل عن واقعها وتدخل حالة غيبية رؤيوية يحتفي فيها النص بالعلة المؤنثة و يبسط حضوره الأنثوي ووجوده ليشارك الذات فعل الطواف؛ بل يلازمها(صلينا معا ، دعتْ دعوتُ..) «فغير المرئي من الرجل لا يظهر إلا في مرآة المرأة ، هكذا تكون المرأة سر الرجل لا بمعنى الثقب الأسود الذي يبتلع سره إلى غير رجعة ، ولكن بمعنى الفتنة التي تضيء ذاته المحتجبة فيه فتظهر في عز النهار»[3].

الذات في مقام الطواف تفيض أنوثة باطنية ، حين يعلو حضور الكائن الأنثوي الكامن في الذات الذكورية وهذا ما «يكشف عن عمق طريق العرفان باعتباره تجربة تأنيث»[4]، فالذات هنا تلتحق بأصلها « ذوبنا معا ، كي نصير واحدا ولا أحد»[5] ، إن الأنوثة في نص(لبيك) بوصلة للذات الشاعرة السائرة في طريق العرفان ؛ فهي، مرآة تعكس المعرفة بالذات «فحين يصل المؤمن إلى معرفة ذاته فإنه يبلغ معرفة أحد الأسماء الحسنى »[6].

وليْس حولَ البيتِ من أحدٍ

---

[1] – حسن الشرقاوي : معجم ألفاظ الصوفية ، ص 42.

[2] – عبد الله العشي : يطوف بالأسماء، ص09.

[3] – محمد المصباحي ، نعم ولا الفكر المنفتح عند ابن عربي ، ط1، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت/ الجزائر ، 2012، ص117.

[4] – نزهة براضة : الأنوثة في فكر ابن عربي ، ط1، دار الساقي ، بيروت ،2008، ص129.

[5] – عبد الله العشي : يطوف بالأسماء ، ص10.

[6] – هنري كروبان : الخيال الخلاق ،145.

إلا أنا وأنتَ ...

وكان وجْهُ الله باسمًا يَلُوح في الأبد

سمعتُ قلبها يمور بالدعاء

مُعلقا بالواحد الأحد

مَشت على الصدى مشيتُ...[1] .

هكذا يتحقق طواف الذات بالأسماء في قصيدة (لبيك)، فالعنوان أشد ارتباطا بهذا النص وتمثلا له، إلى أن تنهي الذات رحلتها الغيبية /طوافها ويعود إليها يقينها بعد المكاشفة ،فاليقين في قول الجنيد «ارتفاع الريب في مشهد الغيب»[2] .

يضم العنوان الرئيس (يطوف بالأسماء) خمسة عناوين داخلية هي (الفارس ، لبيك (2007)، يوم رافق نون الوهم(كتبت مقاطع النص بتواريخ 2003 -2004-2007) مقاطع من سيرة الفتى(1981) ،قصيدة بغداد(1991)) ، من البيّن أنها عناوين / نصوص كتبت بين سنوات متباعدة نسبيا ،كما أن هذه العناوين (ماعدا عنوان بغداد)،لا تغادر فاعلية الأنا ، وحضور الذات في العناوين الداخلية (الفارس ، يوم رافق نون الوهم ، مقاطع من سيرة الفتى)، مما يجعلنا نزعم أن "عبد الله العشي" ينسج نصوصه/ عناوينه بحالة شعرية تشاكلية متكاملة لا انقطاع فيها رغم الفاصل الزمني الحقيقي ، فحين يؤرقه الوطن ، تعلو هموم الذات ، وحالات الوجد والمكاشفة وهو ما يفسر التكرار والتواتر لبعض العبارات والألفاظ (الغيم ، الصحو ، الحرف) التي تلازم المعجم الشعري لـ"عبد الله العشي" في دواوينه الثلاثة .

[1] – عبد الله العشي : يطوف بالأسماء ، ص10.

[2] - أبو القاسم عبد الكريم القشري النسابوري الشافعي: ص317.

تشتغل العناوين الداخلية داخل ديوان (يَطُوفُ بالأسماء) على تأدية الوظيفة اللغوية الواصفة «والوظيفة اللغوية الواصفة للغة تكون قبل كل شيء وظيفة تفسيرية . والتي تهدف إلى استبدال الدلائل الباعثة على الشك بدلائل واضحة »[1]،وهذا ما يفضي إلى اعتبار العناوين (الفارس ، يوم رافق نون الوهم ، سيرة الفتى ، وبغداد) عناوين شفافة تلقي الضوء على نصوصها وهو الشق الموضوعاتي للعنوان ،وجانب آخر تعليقي تحقق مع عنوان (يوم رافق نون الوهم) الذي يضم مجموعة مقاطع دون عناوين علق عليها. « هذه القصائد مقطوعة الرقاب رؤوسها على أكتافها ، سطورها الأولى بديل عن عناوينها »[2]،بهذا يصبح تغييب العناوين فعل قصيدي من الذات، تعيدنا بصنيعها هذا إلى العنوان في القصيدة العربية القديمة، حين كانت تعرف القصيدة بالبيت الأول منها أو برويها ، بالعودة إلى السطور الأولى لمقاطع نص (يوم رافق نون الوهم) يتمفصل النص إلى عشرة مقاطع لم يراع فيها الشاعر تواريخ كتابتها ،إذ انقسمت (النون) بين :

- **الذات / القصيدة** : «كنتُ أعرف أن القصيدة /خائنة/سوف تتركني ضائعا/عندَ أولقافية/ تضطرب/كنت أعرف /لكنني عاشقٌ وله»[3].

«أيتها القصيدة /أدعوك باسم الله /أن تمنحيني ساعة/ لكي أعيد للطريق أيامي المنكسرة»[4].

- **الذات / اللغة** : «أتعبتني اللغة/ أتتبع أسرارها واحدا واحدا /باحثا عن صدى العبارة /أتتبع أجراسها جرسا جرسا /وأراوغها كي أروض معنى يعذبني /أتعبتني اللغة»[5]

---

[1] – عبد الحميد بورايو : المنهج السيميائي الخلفيات النظرية وآليات التطبيق ،ص291.

[2] – عبد الله العشي : يطوف بالأسماء ، ص19.

[3] – المصدر نفسه: ص43.

[4] – المصدر نفسه: ص35.

[5] – المصدر نفسه : ص33.

– **الذات / المرأة** :«كانت امرأة عند باب الإله / تشرق الشمسُ حين تشير بإصبعها/ وإذا ابتسمت كان نورا مذاب»[1] .

– **الأنا / الأنا** :« ها أنا أخرج من أرضك / مكسورا حزينا/ حاملا يتمي معي / باحثا عن ظل شيء يحتويني»[2] .

1-3 العنونة – معارج المعنى في معراج السنونو لـ" أحمد عبد الكريم"

يشتغل العنوان (معراج السنونو) لـ "أحمد عبد الكريم" بصورة مغرية على جذب قارئه؛ حيث يوظف لفظين لافتين هما (المعارج) و(السنونو)، المعراج في اللغة :عَرَجَ في الدرجة والسّلم ، يعرُج عُرُجا إذا ارتقى ....والمعراجُ : السّلم ومنه ليلة المعراج والجمع معارج و معاريج [3].

يحظى لفظ (المعراج) بحضور قوي في كتابات الصوفية فهو عبارة عن القرب، ومعراج الأنبياء يكون على وجه الإظهار بالشخص والجسد ، ومعراج الأولياء يكون على وجه الهمّة والأسرار ،وأجساد الأنبياء في الصفاء والطهر والقربة مثل قلوب الأولياء وأسرارهم [4] ، لقد وجد الصوفية أن «لفظ (معراج) يصور حركة الترقي ، وهو ليس حكرا على الحركة الحسية أي الترقي في السموات ، بل يحمل هذا اللفظ معاني كالتدرج في التطهر النفسي من ناحية أو التدرج في التحقق بالعلوم من ناحية ثانية»[5] .

يتعلق العنوان الشعري بدلالة الارتقاء الذي يحمله المعنى اللغوي للفظ (المعراج) كما يرتبط بـ(طائر السنونو) ارتباطا وثيقا، بالإضافة إلى أن "أحمد عبد الكريم" يكرّر العنونة

---

[1] – عبد الله العشي : يطوف بالأسماء، ص30.

[2] – المصدر نفسه : ص21.

[3] – إسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،ج1،ص328.

[4] – رفيق العجم : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ، ص 905.

[5] – سعاد الحكيم : المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة ، ص28.

باسم طائر من الطيور داخل الديوان عنوان (الهدهد ص13)، كما ألفينا تكرار لفظ (الطير و الطيور البيض) ، وللطيور رمزيتها في الخطابات الصوفية وحضورها كـ(منطق الطير لفريد الدين العطار ، ورسالة الطير لابن سينا ، ورسالة الطير للغزالي)،وهي مستمدة جميعها من القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَٰنُ دَاوُۥدَ ۖ وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ ٱلطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَىْءٍ ۖ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْمُبِينُ ﴿١٦﴾﴾ (سورة النمل، الآية 16) .

لا يأخذ (معراج السنونو)[1] لـ "أحمد عبد الكريم" الوجهة الحكائية ذاتها التي بنى عليها "فريد الدين العطار" (منطق الطير)، إلا أن وجهة الارتقاء . كما أسلفنا . حاضرة ؛فطائر (السنونو) هو النفس المفارقة التي تسعى في معراجها إلى عالم أعلى وأنقى، إنها ترتقي لعوالم رؤيوية تبحث عن ذاتها و(طائر السنونو) هو الأنسب للدلالة على الهجرة الطويلة والرحيل، فهو من الطيور المهاجرة،ترمز إلى الربيع، رغم هذا علينا أن نعيَ أن العلاقة بين العنوان والنص ليست دائما سهلة الرصد، والتبين ،والحصر ، ذلك أن وظيفة العنوان لا تتمظهر دائما في الإرشاد والإغراء ،أو الاختصار ،والإيضاح؛ كثيرا ما تكون علاقة العنوان بالنص علاقة ملتبسة[2] .

سَادِرًا في الفُتوحِ الضَّنينة

مُستوفزا في الصّريف المُكابدِ

حين السّماء نُحَاسيةٌ

والمدى حمأ و طُيُونُ...

[1] – أحمد عبد الكريم : معراج السنونو، ط1، منشورات الاختلاف، 2000.

[2] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ،ط1، إفريقيا الشرق ، المغرب، 1998، ص113.

ليس في جُبَةِ الشعر إلاَك

يا أعسَرَ الخطو والأبْجَدِيةِ [1]

يشترك "أحمد عبد الكريم " مع شعراء آخرين في الضرب على إيقاع الجسد، فلا ينفلت النص عندهم من قبضة الحسية والشهوة ؛ إذ تتجلى شهوة الجسد في (وصايا السُّماق)، والسُّماق هو شجر الظِمخ؛ حيث جاء في لسان العرب «الظِمخُ : شجر السُّماق...شجرة على صورة الدّلبِ، يقطع منها خشب القصارين التي تُدْفَنُ »[2] ، لتتكتب الوصايا بصورة كاسرة للأفق « قلتُ أقيءُ كتاب الوصايا ،/أكون نبيذ الحرام»[3] ،هي صورة جعلت "فاتح علاق " يصفها بالمروق ويرى أن «التصوف الجديد يقوم على الخطيئة والمجون لا على التقوى ، وعلى القراءة لا على التجربة ،وعلى الشهوة لا على الزهد،وعلى التلاعب اللفظي لا الرؤيا الصادقة»[4].

يختار الشاعر شجر السّماق ، لينال مباركة الغوث والأولياء، ويكون (السُّماق) رمزا للمبايعة ولا تتأتى الوصايا والعبور إلا بالانفصام عن الجسد ومغادرة الشهوة لينال البركة «مثخنا بفصامي عن جسدٍ/ يتشهى حفيفَ الغوايةِ / أيان روحي في صدَف الله مُزدلفة»[5]، مما يفضي إلى القول إنها صورة الشاعر النبي تنتشر بين ثنايا النص ، «أنا خاتم الشجرة /ترتدي الروح سؤددها الهاشمي /ويفاجئني طائف / يا ابن باديسَ /أو أشرفُ الطين /يا ملكي الدماء /توضأ بالسلالة ثم اقترب »[6].

---

[1] – أحمد عبد الكريم : معراج السنونو ، ص09.

[2]– ابن منظرو : لسان العرب ، مادة (الظِمخ) ، ص 2761.

[3]– أحمد عبد الكريم : معراج السنونو، ص18.

[4]– فاتح علاق : في تحليل الخطاب الشعري ، ط1، دار التنوير ، الجزائر ، 2008، ص63.

[5]– أحمد عبد الكريم : معراج السنونو ، ص 17.

[6] – المصدر نفسه : ص 20.

هكذا ينبني عنوان (مِعْراج السنونو) على جمالية العبور والرؤيا التي تلعب دورا عند الشاعر وتظهر حالات الذات «هل ترى ما أرى/ سِبخَة الروحُ شاسعةٌ/ إنّما الأبجديةُ إسْوِرَةٌ / والبلاغةُ ماءٌ»[1]، هي ذات واسعة الدفق الشعري «متجددة لها قدرة الخميائي الذي يخرج من لعبة الدال ظافرا، بعد أن يغطس مخلوقاته في ماء الكتابة وإكسيرها الذي يَجتَرِحُ أسطقسات بديلة تتوزّع بين ما هو مرئي ولا مرئيء»[2].

نشير إلى أن الذات عند كل من "مصطفى دحية" ، و"أحمد عبد الكريم" و"الأخضر شودار" ، لا تحدث الانفصال عن موضوع الجسد في طريقها إلى تحقيق الاتصال بموضوعها الصوفي (الاتحاد بالمطلق)؛ حيث تُبقي الذات انجذابها إلى طبيعتها الأرضية «فلسنا أمام كائن زاهد في الجسد لأجل الارتفاع نحو أنوار السماء ، بل أمام كائن يرى أن وجود جسده لا يتحقق إلا بالتلاشي في جسد آخر بما ينطوي عليه من مجاهل وتيهٍ ،ولهذا السبب تشاكلت قطبية الأعالي بقطيبة الأغوار والأعماق »[3]، ولعل ذلك ما يجعلنا نزعم أن اللحظة الصوفية –هاهنا– مجرد حالة لا تصل بها إلى درجة العرفانية ،التي تتجلى عند "عبد الله العشي " بشكل كبير.

2- شعرية الماء في العنونة - قلق الكتابة وتمجيد الماء :

يحظى الماءُ بحضورٍ وجمالية لافتة في الشعرية الجزائرية المعاصرة ؛ إذ يكتسب فلسفة و ميتافيزيقا خاصة ، و تتمظهر ثيمة (الماء) بصورة مغرية أكبر في العنونة ،هذا ما

[1] – أحمد عبد الكريم : معراج السنونو، ص 07.

[2] – عبد اللطيف الوراري: في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ط1، منشورات دار التوحيدي ، المغرب ، 2014، ص147.

[3]– رشيد يحياوي : معابر أمجد ناصر، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع /المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن،2010 ، ص105.

بدا لنا في العناوين الرئيسة (جرسٌ لسموات تحت الماءِ)[1] لـ"عثمان لوصيف"، بلاغات الماء لـ"مصطفى دحية"، وتحولات في فاجعة الماء لـ"عبد الحميد شكيل") ، بالإضافة إلى شعراء آخرين تمثلوا حضرة الماء في كثير من عناوين نصوصهم الشعرية الداخلية ،لقد قدّم تمجيد (حضور) الماء داخل العناوين الشعرية الجزائرية جانبا فعالا عمل على خلق الإثارة الشعرية .

2-1 سماوات العنونة- سماوات الماء في جرس لسموات تحت الماء لـ"عثمان لوصيف"

(جرس لسموات تحت الماء) نص مفعم باللغة الشعرية،جاء على شاكلة الديوان القصيدة ينفتح على القراءة وتعدد التأويلات ،نص مشحون بغواية المطاردة،ومثقل بخبايا الذات وجوانيتها،على صعيد استغلال الفضاء النصي يجمع " عثمان لوصيف" بين ديوانين في ديوان واحد ، مما يضعنا في مواجهة مع عنوانين على ظهر الغلاف (جرس لسموات تحت الماء) مضاف إليه (يا هذه الأنثى).والذي نرجئ الحديث عنه إلى حين.

يستوقفنا العنوان الأول (جرسٌ لسموات تحت الماءِ)،الذي يجمع في تركيبته ثلاثة داول فاعلة هي (الجرس،السموات، الماء .)،من الناحية **المعجمية** فإن لفظ الجرس في اللغة هو مصدره الصوت المَجْرُوس ، والجَرسُ الصوت نفسه ، والجَرَسُ : الأصل ، وقيل : الجَرَسُ والجِرْسُ الصوت الخفيُ ، قال ابن سيده : الجَرَسُ و الجِرْسُ والجَّرْسُ الأخير عن كراع ، الحركة والصوت من كل ذي صوت ، وقبل الجَرْسُ : بالفتح إذا أفرد ، فإذا قالوا : ما سمعتُ له حسًا ولا جِرْسًا كسروا فاتبعوا اللفظ .[2]

[1] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ،،ط1، منشورات البيت للثقافة والفنون،الجزائر، 2008

[2] – ابن منظور : لسان العرب، مادة (جَرَس).

أما الدال الثاني (سموات) ،فالسماء في اللغة سَماءُ كل شيء أعلاهُ ،والسَّمَاءُ سقف كل شيء وكل بيتٍ، والسَّمواتُ السبع: أطباق الأرضين ، وتجمع سماءٌ وسموات ،وقال الزجاج : السماءُ في اللغة يقال بكل ما ارتفع و علا ،قد سما يسمو ، وكل سقف فهو سماءٌ، ومن هذا قيل للسحاب السّماء ، لأنها عالية [1]

يأتي الدال الثالث (الماء) في اللغة: الماءُ و المَاهُ والمَاءةُ ، وأصل الماء مَاهٌ ، والواحدة مَاهَةٌ مَاءَةٌ، قال الجوهري: الماءُ الذي يُشْربُ والهمزة مبدلة من الهاء وفي موضع اللام وأصله مَوَهٌ،بالتحريك؛ لأنه يجمع على أمواهٍ في القلة ومياهٍ في الكثرة مثل جمَلٌ وأجمالٌ وجِمالٌ ، والذَاهِبُ منه الهاء ، لأنَّ تصغيره موَيْه.[2]

تُقابلنا كثير من العناوين في الشعر الجزائري المعاصر والشعر العربي عموما بنوع من التمنع «فثمة عناوين لا تسلم نفسها بسهولة ، وإنما تظل متحجبة ومتمنعة عن الظهور،إلا باستخدام نظام تأويلي أو سيميائي يفك شيفرتها»[3] نبدأ تفضية العنوان (جرسٌ لسموات تحت الماءِ) بتتبع حركة أول الدوال، وهو (الجرس) ،المتبوع بصفات زئبقية شاردة وغامضة رغم التصاقها بالسموات، نحصر تكرارها في الجدول الآتي :

دال (الجرس) في العنونة	حركته وصفاته داخل النص
الجرس	جَرسٌ أُطَارِدُهُ (ص 08)
	جَرَسٌ تَوغَلَ في الضَّبابِ (ص09)
	جَرسٌ..هو النبضُ السديمي البعيدُ (ص12)
	تُحَلق الأجراس في أَلْحَانِه(ص14)

[1] – ابن منظور : لسان العرب، مادة (سَما).

[2] – المرجع نفسه : مادة (موه).

[3] – بسام قطوس : سيمياء العنوان ، ص41.

	جَرَسٌ يَدُور/جَرسُ القِيامَة والنُشورِ (ص16) جَرسٌ هو الكونُ الكبيرُ (ص16) جَرسُ خريرٍ أو حريرٍ أو ذبابٍ (ص16)
	جَرسٌ هو الأَبَدِيُّ فينا (ص 17) جرس النبوءات المرايا (ص 17) جَرسُ النُسُور (ص17)
	جَرَسُ حنين وارتجاجات (ص18) جَرَسُ الندى ..جرس الحضور(ص18)
	تتناسَلُ الأجراس (ص19) تتناسلُ الأجراس يا عصماء (19)
	ومِن حراكِ الإغواءِ في الأجراسِ فالتهبت (ص 20)
	من أين تَصْعَدُ هذه الأجْراسُ (ص21)
	تناسل الأجراسُ / يا خَيْلي افتحي هذا الفضاء وحمحمي! (ص 22)
	وأنا ..أنا جَرَسٌ يُسَافِرُ في الدنى (ص23)
	يا أيُّها الجَرسُ المخوض في الردى(ص25)
	مَحْمومةٌ الأجراسُ غاضبةٌ تَدْورُ (ص26) مَنْ عَلَّم الأجراسَ مُعْجِزَةُ السَفَرِ ؟ (ص 26)
	وأشير فالأجراسُ تهمي والندى (ص30)

	ومن أسْطُورَتي جرسًا (ص31)
	ورَأيْتُنِي سِراً يُسَافِر في جَرسٍ (ص 32)
	نَادَتْنِي الشَيقات من أجراسِي (ص36)
	يا نَرجِسُ الأجراسِ عمقٌ من لظَى إحْسَاسِي (ص 37)
	يا نرجسُ الأجْراسِ هَيجْ مُعْجِزاتِك(ص38)
	يَشُدُنِي جَرسٌ ويُسَلِمُني إلى جَرس(ص39)
	سَمِعْتُ أجْراسَ الهديلِ (ص 41)
	وتَوسَدِي أُهْزوجَتِي جَرْسًا خَضِيلٍ (ص43)
	جَرَسٌ أنَا.. والكَوْنُ كل الكَوْنِ ليس سِوى رَنِين (ص 47)
	مِنْ نفحَة الرَّحمن أنْفاسِي وأجراسِي (ص49)
	جَرسٌ..بحارُ الكون تعرفُني (ص 49)
	أبْنِي على جرسِ المياهِ مَمَالِكي الكُبرى (ص50)
	تَرن في جَرسي فَقُلْتُ أهب أحترق الزبد (ص 50)
	يا لبنَ المياه ويا ندَى الأجْرَاسِ (ص 52)

	واشْتَاقَنِي بَحْري القديمُ وحَنَت الأجراسُ (ص 53) روحٌ أنا ..وجرسٌ أسكنُ في التُويْجِ (ص 55)
	ها إنَّنِي تحت الرمادِ أدُسُ أجْراسِي (ص 58)
	وازْرَعي أجْراسَه في كل فيف ميت (ص66)
	جرسُ مسَافاتي بعيدات (ص 69)

يتضح لنا من خلال الجدول أن دال (الجرس) يتكرر ثمانٍ وأربعين مرة[1] ،إلا أنه وإن كان يحمل معنى الصوت فهو لا يستقر على وتر واحد؛ حيث إننا نزعم أن هذا الصوت / الجرس ينفتح على أربعة مخارجَ تأويلية أو لنقل هي معانٍ تنتشر في كل الاتجاهات، فالكلمة تكتسب من السياق الذي ترد فيه ،فتكون بهذا علامة تعمل على تنظيم تجربة فعلية لا أفق لها خارج اللغة، وهذا أفضى إلى أن ينتشر دال (الجرس) إلى :

أولا : جرس هو الغفوة – فيض الرؤيا

- هل غَرِقَت سَمائي أمْ هي الرُؤيا الطرِيَّة

تَخْتَفِي فيها الغُيومُ

وتَخْتَفِي النُجُومُ

وكل موج البحر يَزْفُر معلنًا أعراسي ؟[2]

كانت بحارٌ سبعة

[1] – نشير إلى أننا قد أحصينا مفردة (الجرس) الوارد في العنونة .

[2] – عثمان لوصيف : جرسٌ لسمواتٍ تحت الماء ،ط1، منشورات البيت للثقافة والفنون،الجزائر، 2008، ص 43.

مثل السماوات الطباق بعيدة الآفاق

فيها رأيت المعجزات.. رأيت ظل أميرتي

وسمعت تحت الماءِ أجراسي

فتابعت الرنين مغوِّرا [1]

ثانيا: جرس هو الأنا – جوانية الذات

- وأنا ..أنا جرس يسافر في الدنى

  يلج السراب مفجرا أمطارهُ[2]
- جرس أنا ..والكونُ كلُ الكون ليس سوى رنين[3]
- روحٌ أنا ..جرسٌ و أسْكنُ في التُويج [4]

ثالثا: جرس هو القصيدة – في البدء الكلمة

- فهاكم من أضلعي قبسا

  ومن أسطورتي جرسا

  وسيروا ..انتم بين الخلائق أنبياء[5]
- تتناسل الأجراس

  يا عصماء لا تتجمهي

  أسطورة الخلق المقدس شعشعت

  فضعي أساور من حروفي

---

[1] – عثمان لوصيف : جرسٌ لسمواتٍ تحت الماء ، ص 44.

[2] – المصدر نفسه : ص 23.

[3] – المصدر نفسه : ص47.

[4] – المصدر نفسه : ص 55.

[5] – المصدر نفسه : ص31.

في ربيع المعصم
وارمي جِراحَكِ كُلها في مِهرجِان جَهَنمِّي
مَنْ حَرك الإغواءَ في الأجراسِ فالتهبتْ
ومَنْ شَدَّ إيقاعات هَذا الكَوْن
فاندلقت خزائنُ فيضه ؟[1]

رابعا: جرس هي الأنثى – طفلة الماء

- يا لَبن المياه ويا نَدى الأجراس
إني أتقدُ
شوقًا إلى الأعماقِ حيث توَهجت أسْطُورتي
حيثُ السمواتُ.. المرايا..والبروق
وحيث طِفْلتي الجميلةُ
باللآلئ تستحم..وتبترد[2]

أما دال (الماء) فيتمظهر حضوره في المعتقدات الدينية وثقافات الشعوب المختلفة بدلالات غارقة في الترميز ،والميتافيزيقا ،و الأسطرة، فمن الناحية الدينية يدخله المسيحيون في (المَعْمُودِية) أو ما يسمى بـ (عيد الغطاس) ، وعند اليهود يأخذ بعدا قدسيا،وفق ما

[1] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ، ص 20.
[2] – المصدر نفسه : ص52.

جاء في سفر التكوين الخليقة «في البدء خلق الله السموات والأرض،وكانت الأرض خاوية خالية ، وعلى وجه الغمر ظلام، وروح الله يرفُ على وجه المياه »[1] .

ويكتسب الماء في النصوص القرآنية قداسته الأكبر، كونه أصل الخلق﴿فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَـٰنُ مِمَّ خُلِقَ ۝ خُلِقَ مِن مَّآءٍ دَافِقٍ ۝ يَخْرُجُ مِنۢ بَيْنِ ٱلصُّلْبِ وَٱلتَّرَآئِبِ ۝ ﴾ (سورة الطارق الآية 5،6،7) وروي عن (ابن عباس رضي الله عنه) أنه قال «لما أرادَ اللهُ أن يخلقَ الماءَ خلقَ ياقوتته الخضراء لا يعلم طولها وعرضها إلا الله سبحانه وتعالى، ثم نظر إليها بعين الهيبة فذابت وصارت ماء،فاضطرب الماء ،فخلقَ الريحَ ووضع عليها الماء،ثم خلق العرش ووضعه على متن الماء وعليه قوله تعالى (وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ)»[2].أما في الثيوصوفية الإسلامية «امتزج عنصر الماء بتصوريين أساسيين الأول الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها،والثاني تصور مشتق من لغة الوحي القرآني،يحيل على صورة العرش الإلهي»[3] .

يحظى لفظ (الماء) في نص (جرسٌ لسمواتٍ تحت الماءِ) بتكرار لافت؛ إذ ورد ثلاثا وثلاثين مرة (33مرة) ؛ في حين أن السموات وردت ثلاث عشرة مرة (13 مرة) و(الأرض) عشر مرات (10 مرة) ،أما البحر فقد ورد ثلاثا وثلاثين مرة (33 مرة).

تتضافر دلالات (الجرس) وتتعالق بدلالة (الماء) وحضوره المقدس ،كي ترسم خارطة الرحلة والسفر؛ هي الغفوة التي تأخذ ذات الشاعر صوب المكان / السموات المتموقعة تحت الماء ، لتتعانق و تتشاكل في مفارقة شعرية، تتوهج عبرها أسطورته (إني أتقِدُ / شَوْقا

---

[1] – الكتاب المقدس : كتب العهد القديم والعهد الجديد، ط4، تصدر عن دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط ،مصر ، 1995، ص 1.

[2] – شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي : المستطرف في كل فن مستظرف ، تحقيق محمد خير طعمه الحلبي ، ط5، دار المعرفة ، بيروت ، 2008، ص535.

[3] – عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس ودار الكندي ، الإسكندرية ، مصر ، 1978، ص274.

إلى الأعْمَاقِ حيثُ توهجتْ أُسْطُورَتِي /حيثُ السَّمَواتُ..) هي رحلة صوفية ،طريقها النظر القلبي ،تتبِع صوت الجرس، هذا الصوت الشبيه بالوحي،والذي اكتسب حضورا في الحديث النبوي ،فقد وصفه الرسول عليه الصلاة والسلام حين سئل كيف يأتيك الوحي ، بأنه مثل (صلصلة الجرس) ، وفق نص الحديث « حَدثَنا عبدُ الله بن يوسُفَ قال : اخْبَرَنا مالكُ عن هشام بن عُرْوة عن أبيه عن عائشة أم المؤمنين (رضي الله عنها) ، أن الحارث بن هشام (رضي الله عنه) سأل الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، فقال : يا رسول الله كيف يأتيك الوحي ؟، فقال: رسول الله (صلى الله عليه وسلم)(أحيانا يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشد عليّ فيَفْصِمُ عليّ وقد وعيتُ عنه ما قال،وأحيانا يتمثل لي الملك رجلا فيكلمني فأعي ما يقول »[1].

وفق الوجهة الشعرية فإن الصوت/الجرس في نص "عثمان لوصيف " المبني على تفعيلة (بحر الكامل) ، هو الوحي الشعري المثقل بالبعد الصوفي أو لنقل هي الغفوة «ورَأَيْتُنِي سِراً يُسَافِرُ فِي جَرَسٍ / هَلْ كان مسَّ عَناصِري بعضَّ الهَوسِ؟/ هي رعشةٌ صوفيةٌ تتسابُ في الملكوتِ»[2]،لتتبع الذات الصوت وتطارده «جَرَسٌ أُطَارِدُهُ فَتخْطِفُنِّي البُروقُ /غَمامةٌ تَدْنُو وأخرى تَهْرُبُ»[3] ، محدثةً سفرا ورحلةً أقرب إلى المعراج الروحي داخل ما وراء (الماء) ؛ حيث إن الذات تنتقلُ من حالٍ إلى حالٍ عبر السبع الطباق المنسابة تحت الماء « واليَّوم تحْت الماءِ أرحلُ في الرَنين مضرجاً/بضراوةِ التكوين والتلوينِ »[4]، لتنقطع عن واقعها في رحلة روحية ، يدرك عبرها الشاعر وجودَه ، ونصَّه ، وأنثَاه، فيدنو ويقترب

[1]- أبو عبيد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ط1، دار ابن كثير، دمشق ، 2002،ص08.

[2]- عثمان لوصيف : جَرَسٌ لسموات تحت الماء ، ص32.

[3]- المصدر نفسه: ص08.

[4]- المصدر نفسه: ص47.

مريدا ومنادما؛ إذ «لا تتصوف القصيدة إلاّ حين تدخل العالم العلوي المنتسج مع روحها الدلالية الراغبة بالاتحاد مع المطلق»[1].

يا بحرُ فيك مددتُ جذر طُفُولَتِي

وقرأتُ وجهَ اللهِ فيك

وفيك صِحْتُ مدد..

مدد..[2]

تعتمد الشعرية الصوفية في ديوان (جرسٌ لسمواتٍ تحت الماء) « على الداخل ، وتعلي من شأنه ، لا بوصفه مقصودا لذاته، وإنما باعتباره وسيلة للتواصل مع المطلق ، ولذلك فهي تنطلق من المواقف والأحوال ، وتتحرك في كل الاتجاهات متعارضة صعودا وهبوطا ، سعيا إلى ذلك المترائي المنشود »[3]، ولأجله تَعزِف أجراسُ "عثمان لوصيف" ترانيمَها وإيقاعَها في سفرٍ و ترحالٍ صاعدٍ لسموات تحت الماء، هي رحلة عبورية- إذن- تحن فيها الذات إلى أصلها وماضيها؛ فالنفس في أصلها هبطت من عالم الروح وخالطت المادة ففقدت صفاءها، وسبيل النجاة أن تذكر النفس موطنها الأول وتجاهد لترجع إليه ؛ لأنها تدرك قدسية الروح «ورُوحُه رُوحي أنا / مِنْ نَفْخَةِ الرحمن أنْفَاسِي وأَجْرَاسي /ومِن صَبَواتِه هذا التحرقُ والجنونُ »[4] ، و الذات الشاعرة – حين تتبع صوت (الجرس) – يأخذها الحنين إلى طفولتها، وبداياتها إلى«سماوية المكان،وروحانية الطبيعة ،زمنها ليس

[1]– غالية خوجة : أسرار البياض الشعري موسيقى الحدس ،تفاعيل الرؤيا، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2009، ص86.

[2] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ، ص 53.

[3] – محمد علي الكندي : لغة القصيدة الصوفية ، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، 2010، ص215.

[4] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء، ص49.

كالزمان الآلي، والوجود الروحي، فيها ليس وجودا فيزيائيا إنه وجود التلاشي والفناء في عالم يختلف عن الوجود الإنساني المحسوس»[1]، يقول :

وإذا الطبيعةُ كلها سِرٌ يُكَاشِفُنِي

فأبصرُ في مَراياها الحَّميمَةِ

طفلةٌ عَصْمَاءُ

تسْقِينِي الحنانَ فاشربُ

وأصيرُ طفلاً يستجيبُ للغْوِهَا

ويضيعُ في أحْداقِها الخضراءَ

يا ليت الطفولةَ سِحرُها لا يذهبُ[2]

يحق لنا القول إن نص (جرسٌ لسَموات تحت الماءِ) يتقاطع في فكرته مع عدد من النصوص الصوفية التراثية التي اتخذت الرحلة الروحية أو الرؤيا سبيلا للوصول والاقتراب من (الله) ولقائه ،نشير إلى أن الاقتراب من (الله) . المقصود هنا . هو قرب معنوي؛ حيث «لا يقترب مخلوق من (الله) عز وجل قربا مكانيا، فإنه تعالى لا يحويه مكان، ونسبة الأمكنة إليه واحدة ولكن القرب المقصود في كلام الصوفية عامة هو قرب معنوي، قرب محبة ورضا، قرب مكانةٍ لا قرب مكاناً»[3] هو الوصول إلى المعرفة والمطلق، أو وحدة الشهود كما هو في كتاب (منطق الطير) لـ "فريد الدين العطار النسابوري"(ت627هـ) ؛

[1] – محمد بنعمارة : الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ط1، المدارس للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء/ المغرب ، 2000، ص69.

[2] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ، ص9.

[3] – محي الدين محمد بن علي بن بن محمد بن أحمد بن عربي الحاتمي الطائي : الإسراء إلى المقام الأسرى ، تحقيق سعاد الحكيم ،ط1، دندرة للطباعة والنشر ،بيروت ، 1988، ص 24.

حيث كان «الغرض في منطق الطير الاتحاد مع الذات العليا »[1]، أو في وجهة مشابهة هي قريبة بمعارج "محي الدين بن عربي" (ت638هـ) في كتابه (الإسراء إلى المقام الأسرى) حيث وصل السالك إلى (حضرة الجرس) « قال السالكُ فامتطيت متن الجواد العتيق وقلت : الرفيق الرفيق ، واحترقت بين دقائق ولطائف ورقائق ومعارف ، على أن وقعت بي الفرس في حضرة الجرس، فسمعتُ صلصلة الألحان بوقوع الامتحان ،فاقشعر جلدي وزال كل ما كان عندي ، ثم هبت علي عواصف رياحه فسترتني بريش جناحه»[2]، ويقع وجه الشبه – كذلك– مع معراج "أبي يزيد البسطامي" فالذات الشاعرة حين تصل إلى سدرتها «رأيتُ البحرَ في عينين نجلاوين/ قلت : الله! هذه سدرتي»[3] ،لا تتوقف بل تواصل رحلتها وعروجها، «فالشاعر الفنان كالصوفي هما معا عندما يتخلصان من جاذبية الأرض ، ينتهيان إلى جاذبية المنتهى»[4] .

ومَضَيْتُ اتبعُ خَيْطَ نورٍ أخضرَ وَهاجٍ

مَنْ يُتْقِن الطيرانَ تحت المَاءِ

مثْلي الآن ..مَن يَلِجُ الرموزَ

ومَنْ يَرى ما لا يُرى في لُجَةِ الأعماقِ[5]

---

[1] –فريد الدين العطّار النيسابوري : منطق الطير ، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة ، ط1، دار الأندلس ، بيروت ، 2002، ص 64.(هي رحلة للألف مؤلفة من الطيور لم يصل منهم إلا ثلاثون طائرا (سي مُرغ كان لها أن رأت طائر السيمُرغ).

[2] – محي الدين بن عربي : رسائل بن عربي ،وضع حواشيه محمد عبد الكريم النمري ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 2001، ص165.

[3] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ، ص39.

[4] – محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص81.

[5] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ، ص40.

تقترب الذات– هنا – حين تستعير (صفة الطيران) بعد الوصول إلى (سدرتها) ،من "أبي يزيد البسطامي" في معراجه « فحين وصل أبو زيد إلى السماء السابعة سمع مناديا ينادي (يا أبا زيد ، قف قف، فإنك وصلت إلى المنتهى ، فلم يلتفت إلى قوله ؛ لأنه كان يعلم أن ذلك كله امتحان لصدق إرادته وقصده إلى الحق عز وجل، وحين دلل على صدق إرادته ، وقطع سموات سبعٍ من الامتحان بنجاح صيَّره الله عز وجل طيرا »[1] ،وكما استمرت رحلة البسطامي وهو «يطير في الملكوت ، ويجول في الجبروت ويقطع حجبا بعد حجب ، حتى انتهى إلى الكرسي ، ولم يزل يطير حتى انتهى إلى بحر من نور ، ولم يزل يقطع بحارا بعد بحار حتى انتهى إلى البحر الأعظم»[2]،تستمر كذلك رحلة "عثمان لوصيف" إلى أن يصل مريدا ومنادما ، ليدرك وجوده ، ويبلغ السر الجوهري ،فـ"عثمان لوصيف" من الشعراء الذين يطلبون ضوء (سدرة المنتهى) داخل كثير من نصوصه.

يا بحرُ منكَ أنا

ومِني أنتَ

فاسمحْ للعناصر أن تُغَلْغَلَ في العَنَاصِر

كي ينالَ

هَذا الوجودُ وجودَهُ

كي تبلغَ الأرواحُ فينا سرَّ جَوْهَرِها الإلَهِي[3] .

[1] – محي الدين بن عربي : الإسراء إلى المقام الأسرى ، تحقيق سعاد الحكيم، ص20.

[2] – المرجع نفسه : ص31.

[3] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ، ص63.

يُتبِع "عثمان لوصيف " نص / عنوان (جَرسٌ لسمواتٍ تحت الماءِ) بمجموعة نصوص عنوها (يا هذه الأنثى) ، اللافت أن هذه الفيوضات الأنثوية ملتصقة بمعجم (الماء والسماء)التصاقا وثيقا ؛ حيث ألفينا حضورا لافتا للدوال (الماء ، والسموات، البحر، الطفل ،الجرس) ، وإن كان ذلك لا يقتصر على هذا الديوان ؛بل يكاد ينطبق الوصف – في زعمنا– على المعجم الشعري لـ "عثمان لوصيف" في مجموعة من دواوينه، هذا ما نلتمسه في ديوان (لعيْنيكِ هذا الفيضُ)[1] وديوان (بَراءة)[2] ، وديوان (قَالتِ الوردةُ)[3] ؛ إذ تبسط بعض الدوال اللغوية حضورها بشكل مفرط ومغرٍ بالقراءة والتأويل في آن ، فالشعراء «الذين صعدوا بوجدانهم الشعري ، إلى سدرة المنتهى استغاثوا بأنوار ذلك العروج، وانتشوا في هذه التجربة بما بدا لهم من إشراق ، حاولوا أن يستعيدوا رؤاهم في قصائدهم»[4] ،هذا ما تجلى في ديوان (نمش وهديل) وتحديدا نصه المعنون بـ (شعاعٌ .. ويأتي النبيُ) حين يقول:

هذه سماؤُكَ تَفْتَحُ أبْوابَها

والبُراقُ الإلهي يَحْمِلُني

في رفِيفِ جَناحَيْه ثم يطيرُ

السلَّامُ على الأنبياءِ ...

أرى سَدْرَةَ المُنْتَهى تلألأ بالحَضْرةِ الأزليةِ .

والطفلُ ..ذاك الذي خَضَّبَتْهُ الأغاني

---

[1] – عثمان لوصيف : لعينك هذا الفيض ،دط، دار هومة ، الجزائر، 1993.

[2] – عثمان لوصيف : براءة ، دط، دار هومة ، الجزائر، 1997.

[3] – عثمان لوصيف : قالت الوردة ، دط، دار هومة ، الجزائر ، 2000.

[4] – محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)،84.

أراه يَسْبحُ تحت الحَفِيفِ[1]

بالعودة إلى العنوان/ النص (يا هذه الأنثى) ، نُلفي نداءً للمعرف بـ (ال) ،(الأنثى)، إنه نداء العاقل ، هي الأنثى الوارفة الحضور في كل النصوص تخضع بمقاس النص / الشاعر لعدد من الصفات والنعوت المجازية ؛ فهي :

جمر امرأة من حلم (ص75)،سنونوة غاوية (ص77)، يا هذه الغزالة الشاردة (ص80)، الفكرة التائهة (ص 81)، أيتها النبرة المبرعمة على شفتي (ص82)، أيتها المرأة الكونية اللامتناهية(ص82)، بريئة ، عارية ،عذراء (ص 82)، يا أنت يا وشما نقوشا (ص84)، يا نخلة سيّالة (ص90) يا أيقونة (ص 90)، أيتها الكاهنة اللامبالية(ص 94)، يا امرأة بلا ضفاف (ص97)، يا أميرتي اللانهائية (ص 97)، يا مليكة الماء ، يا آلهة العصور الغابرة ، (ص 98)، يا امرأة المياه المحتدمة، أيتها الساحرة الرائية (ص99)، يا البهية النورانية (ص 192)....

نزعم أن القارئ لنصوص (يا هذه الأنثى) يكاد يقرأ نصا واحدا ، فالنداءات عند "عثمان لوصيف " تنتقل من نص/ عنوان إلى آخر تبتغي مرسِلا إليه واحدا هي الأنثى /القصيدة بكل إغواءاتها التي تصل حد الشهوة ،والشبق ؛ إذ إن الصفات الحسية . تذهب بنا إلى أن المنادى (هذه) ،هي المرأة /الجسد بحسيتها، لكن يعود "لوصيف" ويربك أفق القارئ، فتنفتح أمامنا الافتراضات للقول إنها لعبة الخلق الشعري؛ هي الكتابة في أبهى صورها تقترن بـ (الأنثى) المفعمة بحد الشهوة.

ها أنا أَلِجُ الزَّمنَ المَائي لهبًا دمويًا

أُطَارِدُ الأسْماكَ ولا شبكةَ لي

[1] – عثمان لوصيف : نمش وهديل ، دط ، دار هومة ، 1997، ص39–40.

سوى هَذِه القَصِيدةُ التي تنْفلتُ

الآن مِن شَفَتِي لتلفَكِ

بِخِيطَانِها الذهبيةِ المُشْتعِلةِ

آه يَا سَمكَتِي الهاربةُ دومًا

يا جنيةَ البحارِ البائية

رفْقًا ..بالنبِّي العاشقِ !"[1]

إذا كان مفهوم العنوان ينُصُ على أنه (سمةُ الكتابِ) أو (علامةُ الكتابِ) ،فهو كذلك رسالة في حالة تسويق ، عليها أن تُؤمِن علاقة تكاملية مع النص فكل منهما يحيل على الآخر في الوقت نفسه يتمتع باستقلال بنيته التي تختلف عن بينة الآخر .مبدئيا نسلم بأن " عثمان لوصيف" هو الذي اختار العنوان وبذلك يتحمل مسؤولية التسمية ، فالعنوان(جرسٌ لسَموات تحت الماءِ) إرسالية تؤدي مجموعة من العلاقات نشرحها وفق التخطيط الآتي[2]:

المرسل :(**عثمان لوصيف**) يضع في ذهنه متلق افتراضي مجرد،حاضر حضورا متخيلا .

↓

الإرسالية / **العنوان (جرس لسموات تحت الماء)** تتضمن تواصلا كامنا داخلها ، فهي رسالة مؤولة لواقع معين وليس ممثلة له.

↓

المتلقي /المرسل إليه

[1] – عثمان لوصيف : جرس لسموات تحت الماء ، ص 173.

[2] – استفدنا من دراسة جمال بوطيب :العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص /حداثة محيطه) ، ضمن الرواية المغربية أسئلة الحداثة ، ص 195.

- ✓ **عثمان لوصيف**
- ✓ **الناشر (منشورات البيت)**
- ✓ **القارئ (قارئ عادي ، قارئ متخصص " ناقد" ، قارئ مشترٍ)**
- ✓ **صاحب المكتبة**

يرسم العنوان لنفسه صيرورة تداولية تضمن التلقي الجيد؛ حيث إنه يكتسب إذا أضيفت إليه الوحدات الغرافيكية المشكلة للغلاف (الألوان ، الخط ، التجنيس ، الصور) قوة إنجازية تداولية فمن الضروري أن يخلق درجة اهتمام لدى القارئ، بغية الوصول به إلى درجة الاقتناع [1].

كما أن نجاح العنوان ـ عادة ـ يعطي العمل فرصة أن يحظى بأكبر عدد من القراء ؛ وبذلك نقول إنه مناسب ؛ إذ استطاع أن يجذب قارءَه المحتمل ، ويحقق النجاح المرجو إذا نساب النص، ومن اللافت أن عنوان الديوان (جرس لسموات تحت الماء) – بناء على ما مرّ بنا من تفضية – يشتغل بشكل متميز على وظيفة الإغراء Fonction séductrice ، التي ترتبط بالتأثيرات الإيحائية ،تنضاف إليها التأثيرات الدلالية المتأتية من الوظيفة اللغوية الواصفة Métalinguistique.

2-2 بلاغات العنونة – بلاغات الماء لـ "مصطفى دحية"

الدخول إلى عوالم "مصطفى دحية" الشعرية يجعلك تقف في ظل المجازات والتأويلات الباطنية القائمة على المجاوزة ، فشعرية "دحية" تستجيب لرغبتها في الخرق والانزياح ، حين يعلو صوت كنعان الشعر برؤى مارقة حينا ، وقدسية حينا آخر.ينبعث إيقاع الماء وإيقاع الجسد .

إذا رآني شاخصاً في الماءِ ـ ماء رجعتي ـ

[1]- Charles Grivel : production de l'intérêt romanesque ,p 181.

طَوى سَبابَة الماضي

وقالَ للبرقِ :

تَرَجَّل يا مناحَة السمَاء

ثم اجتباني كيْ أرى سيولة الرُوح ونول جسدي[1]

تتعدد رمزية الماء داخل المجموعة ، وتتشكل دلالته راسمة رغبة الذات في التوحد مع المعرفة والوصول إلى نبع الوجود .

قلتُ للماءِ

يا وطن الله

هذا

ويَسْرِقُنِي اللهُ من غَفْوتي

كُلّما حلمت بعرشٍ على الماء [2]

هي الرغبة في أن ترى الذات أناها وتصل إلى كنهها وتكوينها ،وسر البدء ، يوصلها ذلك إلى تمثل عرش الماء/ الحقيقة حلما تسعى إليه ،منطلقها قوله تعالى ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ فِى سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۗ وَلَئِن قُلْتَ إِنَّكُم مَّبْعُوثُونَ مِنۢ بَعْدِ ٱلْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ هَـٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ ﴿٧﴾ ﴾ (سورة هود ، الآية 07).

---

[1]- مصطفى دحية : بلاعات الماء ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،2002،ص 29.

[2]- مصطفى دحية : بلاعات الماء ، ص 22.

تجدر الإشارة إلى أن "مصطفى دحية" كثيرا ما تجنح عباراته إلى الشطح ؛ إذ «لا يتحرى فيها عند توظيف لفظ الجلالة من المزالق العقيدية، التي تبدو واضحة في ظاهر العبارة (يَسْرِقُني الله ، ما تَبقى من الله ، الله في جَنازتِي ،هل أطمعُ في عمرك يا الله ، رغبتي جامحة في أن أرى الله بأنفي ، جئت من خامة الله) ، هذه العبارات وغيرها يصعب تأويل أي معنى باطني لها؛ لأن الشطح فيها ظاهر فهي تسقط عن الله ـ نظرا لأسلوبها المباشر ـ التنزيه »[1]، الحقيقة أن القارئ يقع في حالة إرباك قصوى؛ إذ يُلفي نفسه أمام لفظ الجلالة صريحا (الله)، فلا تأويلا سينقده ولا إساءة فهم تشفع له .

يضعنا "مصطفى دحية" في مأزق قرائي ؛ حيث نواجه مثل هذه العبارات التي تجعل القارئ يحذر تأوليها، فقد ظل الشاعر يتحرك صوب المطلق، الذي يبحث عن نقطة التلاشي ، وعندها تتماهى الذات مع وجودها« وهو المتمثل في جعل الألوهية جوهرا لكل إنسان ينخرط في وجوده بالمعنى الكلي الشامل »[2] ، هذا ما أفضى إلى أن المجازات في (بلاغات الماء) تشتغل على تأليه الذات ؛حيث يصل الوجد أو ما يسمى بفائض الوجد إلى تضييق الحدود بين الذات والله، بصورة تجاوزية شطحية يقول:

قُلتُ يا مصطفى

كم يُعذِبُنِي الماءُ

قلتُ للماءِ

يا وطن الله [3]

---

[1]– عبد الله شنيني : الوعي الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر مخطوط ماجستير، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2003–2004، ص162.

[2] – صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر ، ص 77.

[3]– مصطفى دحية : بلاغات الماء ، ص 21–22.

تقسِم الذات الشاعرة تجربتها بين عنوانين /نصين ،منفصلين طباعيا متصلين دلاليا نعتبرهما مركز ثقل المجموعة ، ينفتح العنوان /النص (استهلالات من آية الماء 1) و (استهلالات من آية الماء 2)على التحول من الخارج إلى الداخل ؛ أي من الوضوح إلى الغموض والرؤيا عبر الاشتغال اللافت على دال الماء .

يأتي الاستهلال لغة من الفعل " هلَّ " تعني من بين ما نعنيه البداية والابتداء ، يقال هلّ الشهر أي ظهر هلاله،و الهِل بكسر الهاء «استهلال القمر يقال آتيته في هل الشهر أي استهلاله»[1]، و(هلّ) تعني البداية التكوينية للقمر أو لأي شيء آخر، وهي حال (آية الماء) عند "مصطفى دحية"؛ هي بدايات التكون ، وآية الماء هو ما أودع في اللوح من الأثر الحسي ، إنما ماء المعرفة = الخلق ويرمز إليه الماء الدافق في الرحم ، والمعاني المودعة في الحروف[2] ، وكأن «الكون واحد من اثنين : إما جسد من حروف متأت فقط لمن يمكنه أن يلم أبجديته ويفك شفراته ..أو جسد مقيد بالغيبة يطلقه حضور الحروف ومعزل الفكر واللغة»[3].

يا أيها الجَسدُ الذي حَملْتُهُ

غَضًا ، وكنتُ على ذراه البَاكيا

وطَّنْتُ شهوتَهُ على سننِ الهوى

وعَشِقْتُ فيه الوشمَ دينًا ثانيًا

ياربه، وشَربتُ من كاسَاتِه

[1] - بطرس البستاني : محيط المحيط ، ط1، مكتبة لبنان ، بيروت، مادة (هلّ)، ص942.

[2] – أدونيس : الصوفية والسوريالية ، ط1، دار الساقي ، بيروت ، 1992. ص 150.

[3] – فاطمة الوهبي : المكان والجسد والقصيدة ، ص18.

عسلاً و في عتماته أسري بيا[1]

يتربع دال الجسد (نكرة) عرش العنونة مرة أخرى متشظيا داخل النص ليرسم و يخلخل نظام الكتابة ويشوش نظام اللغة فـ «ليس الشعر حدثا ،أو استعادة لما جرى من وقائع وأحداث ، الشعر اشتعال ، وتجديد متواصل للكلام،الشعر هو اللغة حين تعيد ترتيب سياقاتها، وتذهب إلى (المتبقي) والمفترض »[2]،هذا ما يجعل "مصطفى دحية" من بين الشعراء الذين «حاولوا التأسيس للغة جديدة في الشعر الجزائري المعاصر ، كانت صادمة وموغلة في الغرابة أحيانا »[3] .

جَسدٌ مليء باللغةِ

كَيف يُهَيّجُكَ الشبقُ العنيدُ

وأنت من طينٍ خُرافي سفته الريح[4]

اللافت أن "مصطفى دحية" يفتتح مجموعته بعنوان (جسد) وينهيها بعنوان (رغبة)، وما بين الجسد والرغبة تعانق لا فاصل له ،وقد ضمت المجموعة ثلاثة عشر نصا توشحت العناوين التالية (جسد ، رؤية ، استهلالات من آية الماء 1، استهلالات من آية الماء 2 ، وقت ، مرثية جسد، ميتا ، حبيبتي ، أحلام ، رقصة الماء ، أسماء ، حنطة ،ماليخوليا ، رغبة) .

جِئْتُ مِنْ خَامَةِ الله

يَسْبِقُنِي البَرْقُ

---

[1] – مصطفى دحية : بلاغات الماء ،ص40–50.

[2] – صلاح بوسريف : نداء الشعر ، ط1، دار الثقافة ، المغرب ، 2013، ص61.

[3]– عبد الله شنني : الوعي الصوفي و الحداثي في الشعر الجزائري المعاصر ،ص189.

[4] – مصطفى دحية : بلاغات الماء ، ص07.

يَقْتَفِي أثَرِي توأمان :

جَسَدِي

ونشيج المعاني

أذْكُرُ الموتَ

أبكي وإذ ألتقيه

تَعْتَرِيني الأغاني

مُلْكُ سيّدي الماء[1].

2-3العنونة – حضرة الماء قدسية المكان عند " عبد الحميد شكيل "

ترتبط العناوين الشعرية الرئيسة (تحولات فاجعة الماء[2] "مقام المحبة"، مرايا الماء" مقام بونة "[3] ، مراثي الماء[4] ،مدار الماء[5])،عند "عبد الحميد شكيل" بصورة مغرية بموضوع الماء ، فهو« هذه الأرض ، بكل إشاراتها الأسطورية وعلاماتها الحضارية ، إنه تلك التعابير والطقوس الشعبية القادمة من الصدر ومن الوطن»[6].

قد ألفينا تكرارا لافتا لكلمة (الماء) في ديوانه (تحولات فاجعة الماء) ،التي وردت (154مرة)، كما أن الشاعر اتكأ على كلمة الماء في العنونة الداخلية فجاءت تسعة

---

[1]- مصطفى دحية : بلاغات الماء ، ص43-44.

[2] – عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء "مقام المحبة"، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،2002.

[3] – عبد الحميد شكيل : مرايا الماء "مقام بونة" ،ط1، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2005.

[4] – عبد الحميد شكيل : مراثي الماء ،مقام التشظي ، ط1، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007.

[5] – عبد الحميد شكيل : مدار الماء ، ط1، منشورات وزارة الثقافة (الجزائر عاصمة الثقافة) ، الجزائر ، 2007.

[6] – وليد بوعديلة : في جماليات البنية وفتوحات الرؤية للشاعر عبد الحميد شكيل ، مجلة الثقافة ، عدد8-9، تصدر عن وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2006، ص39.

عناوين داخلية تحمل لفظ الماء: (مياه الكلام(ص14)، جثث الماء (ص27)، سلالة الماء (ص47)، فتون الماء (ص60)، تحولات فاجعة الماء (ص72)، خيبات الماء (ص 79)،فراشات الماء (ص89) مرثية الماء والقرنفل (ص111)،صهيل الماء والكلمات (ص 117).

بالعودة إلى العنوان الرئيس (تحولات فاجعة الماء) نُلفي أنفسنا أمام فجيعة تمتد لتغير خارطة الماء ،ويكتسب بذلك الماء معنى المكان ، فالوطن المسكون بأحلام أدركه هول الفجيعة ،مسه التحول.

قلتُ : بأنَّ الوطنَ المَسْكون بالأحلام قد شدّ الوثاق

وتهيأ قصد المراوحة ، بين احتمالات الفجيعة

والسقوط

لو أنك أدركت هول الفجيعة [1]

ما نستشفه أن العنوان الشعري (تحولات فاجعة الماء) يراهن بقوة على المأساة والفجيعة التي عاشها المكان / الوطن (واد زهور ،بونة ...الوطن بأكمله) ،بل ورِثَت الأماكن الفجيعة قهرا وعنوة ،مما يجعل الماء يبدو مثل «كائن شامل ، له جسد، وروح وصوت ، وقد يكون للماء ، أكثر من أي عنصر آخر ، واقع شعري كامل» [2] .

نَشْتَهِي /لا نَشْتَهِي ، لكننا نُحب هذي البلاد التّي

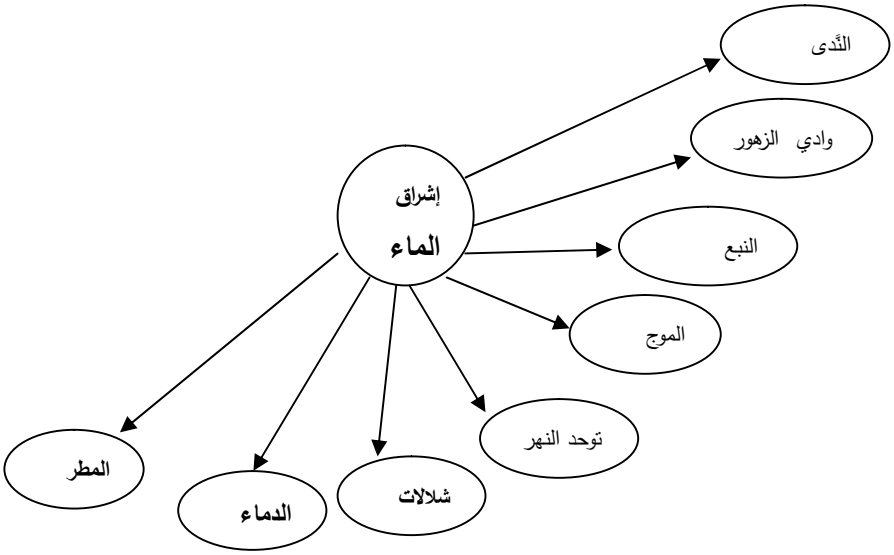
رُوِعت، ونَعْشقُ كل شبرٍ روته دماء : الضحايا

[1] – عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، ص6.

[2] – غاستون بشلار : الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة ، ترجمة علي نجيب إبراهيم،ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ،2007 ، ص 33.

الأضحيات ، الأضاحي الرائعة [1].

2-3-1 إشراقات الماء الدلالية في تحولا ت فاجعة الماء :



اللافت في نظام العنونة عند "عبد الحميد شكيل" اشتغاله بشكل كبير على العناوين الثانوية أو ما تسمى بالفرعية(Sou Titre –Titre secondaire) ، كما أن معجمه الشعري لا ينفلت من قبضة الماء وانسيابيته المفرطة؛إذ تحضر فيوضات الماء الدلالية كـ(الموج،المطر،الينابيع،النهر، البحر..)«فاهتمام الشاعر بموضوع ما ، لابد أن يدفعه إلى الدوران في حومة المفردات التي تعبر عنه »[2] .

علينا أن ندرك أن العنوان الثانوي يؤدي«وظيفة تأويلية للعنوان الرئيس ، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخص مضمون النص أيضا ويكتسب شرعية في كونه يسد الفجوة التي تتخلل العنوان الرئيس من حيث عدم استيفائه لمضمون النص»[3] وبالنسبة للعنوان

---

[1] – عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، ص13.

[2] – عبد الكريم حسن : الموضوعية البنيويّة (Thématique structurale) دراسة في شعر السيّاب ،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، 1983، ص33.

[3] – خالد حسين حسين : في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة) ، ص78.

الثانوي (مقام المحبة) فقد احتل الصفحة الداخلية للعنوان فيدرج بهذا في إطار ما يسمى بالعنوان المزيف (fout -Titre) ،والمَقامُ والمَقَامَة بالضم و الإقامة بالفتح ، المجلس والجماعة من الناس، أما المَقام والمُقام قد يكون كل واحدٍ منهما بمعنى الإقامة،وقد يكون بمعنى موضع القِيام[1].

المقامات الصوفية معناها «مقام العبد بين يدي الله ،فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات»[2] ،وفي العربية مُقام بضم الميم هو الإمامة ومكان الإقامة ، ومَقَام بفتح الميم هو القيام، ومكان القيام لا مكان إقامة العبد في طريق الحق[3]،عند الشاعر"عبد الحميد شكيل" يقترن (المقام) بـ (المحبة) ، والمحبة من «أعلى مقامات العارفين ،وهي إيثار من الله لعباده المخلصين ...والمحبة من أشرف المقامات ليس فوقها إلا مقام الخلة وهو مقام في المعرفة الخاصة»[4] .

ارتضت الذات الشاعر هذا العنوان الثانوي لم يحمله من دلالة على الخروج والارتقاء بعيدا عن زمن الفجيعة، إنه البحث عن عوالم أكثر محبة وقداسة، فـ(مقام المحبة)عنوان يقف في تحدٍ للتحولات والفجائعية، يهرب أماكنه (بونة، واد الزهور، البصرة ، سيدي عاشور ..) ويهرب ذاته في الوقت نفسه، هذا ما أكسب لغته روحا صوفية، فالعنوان الثانوي /مقام المحبة بنية موازية للعنوان الرئيس ومكافئة له؛ فهي لا ترضى بالفجيعة فضاء إقامة ،بغية ذلك تخلق (فضاء المحبة) راسمة تحولا في مسار الماء .

بإمكاننا القول إن العنوان(تحولاتُ فاجعةُ الماء) علامة ثقافية ؛حيث توجد إحالة على واقع ممكن، هو واقع الجزائر في ظل الفجيعة والموت ، بالإضافة إلى كونه علامة إشهارية

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (قوم) ، ص3787.

[2] – رفيق لعجم : معجم المصطلحات الصوفية ، ص926.

[3] – المرجع نفسه :ص 917.

[4] – المرجع نفسه : ص 918.

تعمل على ترويج العمل ؛بل إن ثيمة (الماء) خلقت في الشعر الجزائري المعاصر علامة كادت تكون (ماركة مسجلة) باسم "عبد الحميد شكيل" ،دون أن ننكر وجود شعراء آخرين عشقوا تيمة الماء في كتاباتهم.

2-4 تجليات تيمة الماء في العنونة الشعرية الداخلية- فلسفة العنونة بالماء:

تشتغل كثير من العناوين الداخلية في الدواوين الشعرية الجزائرية على تيمة (الماء)، مما يجعل منه موضوعا شعريا محتفى به ؛هي ذوات تلاحق (الماء) وتطارده ،نجمل العناوين في الجدول التصنيفي الآتي :

الشاعر	عنوان الديوان الرئيس	العناوين الداخلية
عثمان لوصيف	زنجبيل	مياه (ص 80)
مصطفى دحية	بلاغاتُ الماءِ	رقصةُ الماء (ص 69)
عبد الله العشي	مقامُ البوحِ	العودةُ من وراء الماء (ص47)
عبدُ الحميد شكيل	مرايا الماء	حريم الماء (ص 65)
عبدُ الحميد شكيل	كتابُ الطير[1]	مساقط الماء (ص75)
مِيلود حكيم	جسد يكتب أنقاضه[2] أنقاضه[2]	آية الماء (ص26)
محمد الأمين سعيدي	ماءٌ لهذا القلق الرَمْلِيِّ[3]	عودة الماء (ص 64) احتمالات الماء (ص

[1] – عبد الحميد شكيل : كتاب الطير ، موفم للنشر الجزائر،2008.

[2] – ميلود حكيم : جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبين، الجزائر ،1996.

[3] - محمد الأمين سعيدي : ماءٌ لِهذَا القَلَقِ الرَّمْلِي ، ط1، فيسرا ، الجزائر ، 2011.

		71)
عبد الله حمادي	أنطق عن الهوى	جوهرة الماء (ص54)
عبد الله العشي	صحوة الغيم	ماء الإنشاد (ص107)
عبد القادر رابحي	حالات الاستثناء القصوى[1]	زغاريد الماء (ص)
الأخضر بركة	محاريث الكناية[2]	قرية الماء المريض (ص)
عامر شارف	الظمأ العاتي [3]	إسقاطات الماء(ص28)
عامر شارف	أغاني عام الجمر [4]	زهرة الماء (ص38)
زهرة بوسكين	إفضاءات[5]	لغة الماء (ص15)

يبسطُ الماء حضوره بشكل مغرٍ في تركيبة العناوين الداخلية – وفق ما أوضحه الجدول– يستوقفنا العنوان الداخلي (جَوْهَرَةُ الماءِ) في ديوان (أنْطِقُ عَن الهَوى) لـ "عبد الله حمادي " حين تتلبس الذات القارئة بعبق الفيض المنسل من نص (جوهرةُ الماء) و«جواهر القلب سبعة والقلب سبع خزائن كل خزانة محل لجوهرة »[6] جوهرة الذكر . جوهرة

[1] – عبد القادر رابحي :حالات الاستثناء القصوى ، ط1، منشورات ليوجند، الجزائر ، 2010.

[2] – الأخضر بركة :محاريث الكناية ،منشورات دار الأديب ، الجزائر ،2007.

[3] – عامر شارف : الظمأ العاتي ،منشورات رابطة الإبداع ، الجزائر ، 1991.

[4] – عامر شارف : أغاني عام الجمر ، مطبعة الفجر ،الجزائر ،2007.

[5] – زهرة بوسكين: إفضاءات من زمن الدهشة ،دار الهدى ، الجزائر،2007.

[6]– أيمن حمدي: قاموس مصطلحات الصوفية، مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء، مصر، 2000، ص52.

الشوق . جوهرة المحبة . جوهرة السر . جوهرة الروح . جوهرة المعرفة . جوهرة الفكر ، وتضيف إليها الذات (جوهرة الماء) .

(..) أَنْتَ والسَّبْعُ

مَدَارَات

ورُوحُ الرُوحِ

وما دُون المَلْفُوظِ[1]

كما للماء قوته ودلالته فكل ما يرغبه القلب بالإمكان تحويله إلى ماء، فالماء يوحي بشعرية التحول والانتقال ، حرقة الشعر وقلق الوجود ،يؤكده بحث الشاعر المستمر عن بديل يعيد تأثيث البياض ،بما يحمله الماء من دلالة على النماء والخصب والأنثوي وأصل البدء،هي دلالة تحيل أيضا على ماء الشعر ؛ فالكتابة حين « تذوب في ماء الخلق ، ... تتغير العلاقات بين الكلمات والأشياء ، ويدخل العالم في كون من الصور الجديدة »[2].

العنوان /النص (جوهرةُ الماء) حالة للتحول ، تجربة تحوِّل عن الواقع، هو فعل ولوج الذات إلى عالم التجربة،الرؤيا الصوفية / الاشراقية ، وهي رؤيا تقوم على الوجد والعشق ، تنصهر عبرها الذاكرة في النسيان وتدخل في استغراق كلي نحو الداخل ، لتتحول الذات الشاعرة « من الخارج إلى الداخل . عن الخارج بوصفه عالم الرؤية والوضوح والتحديد ، إلى الداخل بوصفه عالم الرؤيا والغموض و اللاتحديد»[3].

(..) فِي وهَجِ اللَّيْلِ

---

[1]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص 53.

[2]– غاستون باشلار: الماء والأحلام ، دراسة عن الخيال والمادة ، ص4 .

[3]– عبد الواسع الحميري ، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ،1999، ص79.

المُورِقِ بِالعِقَّةِ

والخَجَلِ المَسْدُولِ

عَلى قَافِلةِ النُّورِ

يَنْتَحِلُ العَرَافُ

حَكَايا سُورِ الإسْرَاءِ

يَنْهالُ مِنْ ثُقْبِ الصَّحْوِ

فِي حَضْرَةِ طَائِرِها الوحْدانِي

المَعْرُوفِ باللاَلَوْنِ

والمِنْقَارُ المُشَرَعُ للريحِ[1]

هذا الارتقاء ، يستحضر شفافية لا تنفي وجود غموض يلف النص ، فالوصول إلى جوهر الشيء يعني الانفصال عن الظاهر والاتصال بالباطن «الجوهر الروحاني الذي هو ذاتنا سر قائم فينا ،غير متعلق بالمادة، مصدره عن الأصل لا نتحقق كنه ولا نقدر على صبر معناه» [2] حين يراوده (ماء الكتابة) مابين السماء والأرض ،تتشكل عناصر الثلاثة(الماء . الهواء . التراب)ـ يتحول جوهر الماء إلى ذنب يؤرقه وعتقه في لظى الجمر والنار،.كل هذا في نص يقدم الدعوة إلى القراءة والتأويل و يتحول الماء في العنوان إلى

[1]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص43.

[2]– دافيد سنتيلا نا : المذاهب اليونانية الفلسفية في العالم الإسلامي ، تحقيق محمد جلال شرف ، ط1 . درا النهضة العربية، بيروت ، 1971، ص 105.

نص كياني كأنه الوجود صورة ومعنى ؛ لنقل إن الشعر «يقظة تقذف بنا خارج فراش المرئي»[1]،تتحول الكتابة إلى تمجيد للماء وصوغ مقدمات ماء حيوية بها يستمر الشعر.

(...) عَائِدَةٌ والوَجَدُ يُقِيمُ بِمعْبَرِهَا

يَسْكُنُهَا وِزْرُ المَاءِ

وعِتْقُ النَّارِ

ومَزْمُورُ الذِّكْرِ

وآونَةُ المِيعَادِ[2]

يستغل (الماء) حضوره بانسيابية بين عنوانين داخليين في ديوان (ماءٌ لِهَذا القلقِ الرَّمْلِيْ) لـ "محمد الأمين سعيدي" ، العنوان الداخلي الأول (عودةُ الماءِ) بتعالقه مع النص يشي بحضور القصيدة ، فالماء هو الكتابة التي تتدفق بين شعاب الذات الشاعرة، هو المتفجر داخل الأنا.

داخلي الماءُ يَجْرِي

وتَجْرِي القصيدةُ في دَاخِلي [3]

لا يبتعد العنوان الثاني (احتمالات الماء) في دلالته عن العنوان السابق ، حيث تعزف الذات على وتر الأنا وكوامنها ، حين تمتزج بالكتابة، وتتفجر أحزانها ،هو القلق الماثل في العنوان الرئيس ، وهي الذات في امتلائها وفراغها ، كأنه التدفق الشعري،الذي لا ينتهي ، مادام (الرمل) لا يرتوي ، لتمْتثِل الضدية أو الصراع بين الماء المتدفق بحركية عالية ،

[1]– غاستون بشلار : الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة ، ص9.

[2] – عبد الله حمادي : أنطقُ عن الهَوى ، ص 48.

[3] – محمد الأمين سعيدي : ماءٌ لِهذَا القَلَقِ الرَّمْلِي ، ص64.

والرمل الذي لا يقف ساكنا أمام الماء ، مما يفضي بالذات أن تعيش (العطش المستمر) هذا ما تمثله العناوين الداخلية (ترنيمةٌ للعطشِ الجنوبِي ، آخرُ العطشِ في فلوات الكلام، أول الموت عطشا)، هو ماء لقلق الكتابة وقلق الحرف المتشبث بالذات . فالمياه هي التي «تولد الصّور ، هي التي تجعلها تتفاوت في مستويات تجسيدها ، فتلك التي تولد من المياه الرقراقة اللامعة تظل صوراً عابرة سهلة ، سيئة التجسيد ، تتحرك على سطح العنصر من دون أن تترك للخيال وقتا ليستغل المادة،بينما تولد المياه العميقة صنوفا كثيرة من الصور التي تستجيب لطبيعة النفسية المائية فمع ظهور القوة الشعرية (La force Poétique) يثقُل الماء، ويتعمق ويتجسد وبالتالي يتطور العمل الشعري (L'œuvre Poétique) باتجاه العمق النفسي ، باتجاه الجوهر»[1] .

ماءٌ لهذا القلقِ الرَملّي

لا يَرْعَدُ

ولا يَسْقِي فتى مِثْلي جَنُوبِي المَلامِحِ[2] .

يعزف العنوان الداخلي/ النص (العودةُ من وراء الماء) لـ"عبد الله العشي" على وتر البحث عن (ماء الكتابة/ القصيدة) «أنا عدتُ مِن أطلالِ أيّامي.../ومن بدَّدِ السِّنين اليابساتِ / ومن وراءِ الماءِ»[3] ،هي الأنا عائدة ومثقلة بخيبات (السنين اليابسات ، ومن جسد الفجيعة ، من تراث الحزن، ومن تيه الفلاة)، فالأماكن جميعها تشي بالقفر والفقر ، مما يخول للذات عودتها ،باحثة عن النقاء، تتخير القصيدة ملجأ لها ، لاسيما أن "العشي"« من بين الشعراء الذين يخرجون من برازخ التصوف وأحوال المعاناة الإنسانية ،

[1] – غاستون بشلار : الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة، ص279–280.

[2] – محمد الأمين سعيدي : ماءٌ لهذَا القلقِ الرمْلي ، ص 16.

[3] – عبد الله العشي : مقامُ البوحِ ، منشورات جمعية شروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، 2007، ص47.

وأصحاب المقامات ، الذين تشرئب أعناقهم إلى شروق الحقيقة »[1]. وجهة الكتابة هذه حاضرة منذ البدء في نص (أول البوح) ، فالذات في مقاماتها تتجلى لها (القصيدة) ، ليتشكل (البوح) متكأ على مفردة الوقفة ،و«الوقفة هي توقف السالك بين مقامين وذلك لخروجه من حكمهما ، فقد استوفى حقوق المقام الذي ترقى عنه ولم يدخل في آداب المقام الذي يليه»[2] ؛ بهذا فإن الشاعر يتمثل خطابات ومواقف (النفري) ،من خلال عبارتين (أوقفني ، وقال لي).

أوقَفْتِني في البوحِ يا مَوْلاتِي

قَبَضْتِني ، بَسطتِني ،

طَوَيْتِني ، نشرتِني،

أخفيتِنني ، أظهرتني ..

وبُحْت عن غوامض العبارةِ.

وقلتِ يا مولاي :

أعْطَيْتُ لكْ...

أعْطَيْتُ كل شيءٍ لكْ،

أفرغْتُ فيك ما جَمَعْتُ من مَحَبَّتِي،

ومن بحارِ نَشْوتِي [3]

[1] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص154.

[2] – سعاد الحكيم: المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، ص1206.

[3] – عبد الله العشي : مَقَامُ البوحِ ، ص5.

لا ينزاح (الماءُ) عند "عبد الله العشي" للدلالة عن شيء سوى (القصيدة) ، فحتى وإن تشابكت في زعمنا للإحالة على الأنثى، فإنَّ الأنثى في مقام البوح هي أنثى /القصيدة، وإنَّ الرؤية هي رؤية القصيدة تنكشف للذات؛ حيث إن روابطَ الافتتان، والتعلق،والشوق كلها تذوب وتتصهرُ لأجل كائن لغوي واحد هي (القصيدة).

حينَ يُومِضُ ذَاك البريقُ

وتَمْلُؤُنِي امرأةٌ ...

قَدِمتْ مِن وراءِ الغمامِ...[1]

3- الجسد مشكاة العنونة :

تشتغل العناوين في الشعر الجزائري على توظيف دال (الجسد) بكل ما يحمل هذا الموضوع من تناقضات كون الجسد مكان العفة/ الشهوة، الحجب/ السفور ،الخطيئة/التوبة، الكمال /النقص، كما يشكل «جسد الآخر بالنسبة للذات مظهر وعلامة وجوده، إنه داله ومدلوله في الآن نفسه، فحين يتعلق الأمر بالآخرين، يمكن للمرء أن يعيش الصورة الخارجية بوصفها صورة مكتملة ونهائية، وكأن ما ينقص صورة الذات موجود في الآخر، واكتمال صورته المدركة »[2] .

3-1 العنونة - يتم الجسد في شرق الجسد لـ"ميلود خيزار"

من بين الشعراء المشتغلين على فكرة الجسدية، يستوقفنا "ميلود خيزار" الذي تعود بداياته الشعرية إلى ديوان (نبي الرمل)، لا يتمظهر الجسد مفردة صريحة فاعلة في العنوان الشعري (نبي الرمل) ، إلا أن توظيف دال (نبي) يوحي بتمثل الذات لجوانياتها ودواخلها

[1] - عبد الله العشي : مَقَامُ البوحِ ، ص19.

[2] - فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل ، ط1، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2003، ص30.

وتضخيمها لفكرة أن الشعراء كالأنبياء لا يأتون إلا في الأزمنة المتهالكة، مما يفضي إلى القول إن "خيزار" يقيم مملكة الشعر / الرمل، يحاور فيها الواقع المتهالك بنبرة ساخرة، يضع ذاته نبيا للكلام .

لمْ يكنْ مُؤمنًا

لمْ يكنْ كَافراً لم يكنْ

إنَّما نَحَتُوه مِن الوهمِ

مِنْ خمرةِ الأنبياءِ

ومِنْ فكرةٍ لمْ تُصَنْ ،

مِنْ كَثِيرٍ مِنَ الناسِ كان

من جرعاتِ خيلٍ

ضَرَبَ الأرضَ فانْفَجرَت

بشرًا ودمًا [1]

(نبي الرمل) عنوان لذات لا تنفلت من أناها، إلا أن صدى صوتها يعلو ليدعو الناس للعشق في صحرائه ،ويتجاوز يتم المكان ،و يتم الوطن .

وأنا برعم جرحٍ

مُتخمٌ بالحزن

يا أرض الفئات المتخمة

[1] – ميلود خيزار : نبي الرمل ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دت ، الجزائر ، دس ، ص 35.

في دمي ،

تركض قطعان غزال

في فَمِي

يَرقد عشرون سؤال

فأنا لو قلتُ حرفًا

لتحولت يميني شمال

أين أهديك شظاياي

وتعطني سلال البرتقال

هذه الصحراء

لن تلبس فستان الشمال[1]

يرسخ شعراء الجزائر قدم (النبوة الشعرية) داخل نصوصهم /عناوينهم ، فيأنسون إلى معاناة الأنبياء بين أقوامهم ، وإن تمثلوها لماما؛ إذ يغري العنوان (نبي الرمل) ببعد رؤيوي، يحدث تشويقا وانتظارا لدى القارئ ، كما يفتح الشهية نحو هذه الأبعاد الرؤيوية غير أنها لا تمتد إلى النص؛ حيث يبقى "ميلود خيزار " مشدودا بخيط رفيع إلى الواقع ، فـ(نبي الرمل) (النص) يتكئ على الأسلوب الحيوي الذي يغذي حرارته من المباشرة «آخر الشارع في أقصى صيف /جلستَ تسألْ آلاف العيون/مرّ أكتوبر في شكل رغيف /ثم سفاح لطيف/مرّ"تشرين" بلا مَعنَى /فـ "تموزه" الحزِين/ قبل أن يشربها جيب زبون »[2].

[1] – ميلود خيزار : نبي الرمل ، ص 29–30.

[2]– المرجع نفسه: ص29.

مما يفضي إلى وجود انكسار أو شرخ بين العنوان والنص «فبعض العناوين تكف عن ممارسة فاعليتها علينا وذلك عند تصادمنا بالنص الذي كتب تحتها فتتحول إلى مجرد (لافتة باهتة)»[1] هي حالة نلمسها حين يصبح العنوان أكثر دفقا شعريا من نصه أو من (نصوصه).

هذا الانكسار في العنوان الشعري (نَبيُ الرملِ)، لا نلفيه في عنوان ديوانه الثاني (شَرْقُ الجَسَدِ) الذي وإن كان يكتفي بالعنونة الرئيسة دون أن يكون عنوانا لأحد القصائد الداخلية، فهو يرمي برحيقه على جميع العناوين/النصوص الداخلية ،ليتخير "ميلود خيزار" من الجسد شرقه مكانا للبوح ؛ حيث « الفاعلية الجسدية تتماهى مع الفاعلية الشعرية للتوصل بالنص إلى تحريك الجسد تحريكا شعريا، مستفيدا في ذلك من كل إمكانات الجسد الشعرية، وإمكانات الشعر الجسدية »[2].

يجمع الشاعر بين دال (الشَرْقِ) ودال (الجَسَد) ، فالشرق بكل ما ترسخ عنه في الذاكرة، بكونه فضاء محافظ يتنافى وطرح موضوع يعتبر من المحظورات بكل متعلقاته؛ حيث« ثقافة الجسد في المشرق تتبع ثقافة الرغبة، وثقافة الروح تتبع ثقافة الحاجة ، والجميل يتبع حضورية الجسد في المكان الذي ينتمي إليه»[3] .

تنزاح الذات الشاعرة نحو المحظور، وعبر الامتداد (Expansion) تتحول علامة الجسد وهي النواة الأصلية(Phrase matrice) إلى مجموعة علامات صغرى هي : النهد (

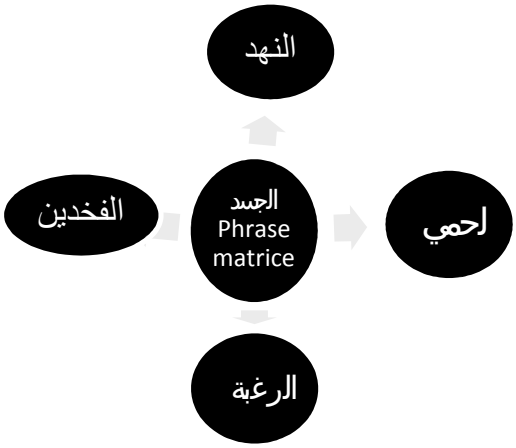
---

[1]– حسين خمري : ما تبقى لكم ، العنوان والدلالات ، مجلة الموقف الأدبي ، عدد215–216، تصدر عن الاتحاد العام للكتاب العرب، سوريا ، ص71.

[2]– محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري ،ط1، عالم الكتب الحديث ،جدار للكتاب العالمي ، الأردن ، 2006، ص119.

[3] – منير الحافظ : الوعي الجسدي الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي ، ط1، دار النايا ، سوريا ، 2012، ص166.

وفرخ النهد يرتعش ، ص7)/ الفخذين (الفأر يقضم جبن الفخذين ، ص24)، الرقص (للرقص بالرؤيا، ص23)، لحمي (ويغرز في لحمي ثعبان الساق ، ص31)/ الرعشة(تقفز أسماك الرغبة ، ص 31)، تتعرى (أن تتعرى جزر النار ، ص37).



انشطار النواة الأصلية (الجسد) إلى علامات صغرى في ديوان (شرق الجسد) لـ "ميلود خيزار"

يخفي (شرق الجسد) تحت سلطته ثمانية عشر عنوانا (18عنوانا)، جمعت بين التركيب الإفرادي ، والجملة (دهش، تحية لوطن الأشواق، الصديقان، الهامشي، ضوء المعرة، أنياب الناعم ، كلام الساقية ، لكن أبي ، النداء والتحول ، عبد العال، يا جنوب، النهر ، عصفور الظل ، العشاء الأخير ، منولوج ، نم يا صفائي ، قبضة الرماد ، أغنية لأم بلقيس).

من بين العناوين الداخلية نتوقف عند العنوان (العشاء الأخير)، تحدث هذه العلامة شرخا في الذاكرة ؛ حيث تدخل في لقاء مع عنوان (العشاء الأخير) للمسيح الذي ذكرته الأناجيل الثلاثة (مرقس، ومتى ، ويوفا) ، والتي تروي ذلك حكاية العشاء الأخير قبل

صلب المسيح[1] ، لكن الأمر لا يتجاوز حد تشابه العناوين، يصافح النص (العشاء الأخير) الشاعر علي أحمد سعيد أدونيس ، بل إنه يوجه مباشرة إلى أدونيس ، و لكأنه يقيم لأدونيس (عشاءه الأخير) مودعا ،أدونيس نفسه كان يقول : (التأبين صيغتي – أمحو وأنتظر من يمحوني . لا شذوذ/ أكتشف نبرة لعصرنا وغنة)[2]، هو المحو الذي يمارسه "ميلود خيزار" على الأشياء وعلى الوطن «آنست نار الفجيعة»[3] ،لعله الشعور الذي أوصله إلى جبل اليتم «هل ترى جبل اليتم كم هو عالٍ»[4]، يطاول الذوات الأخرى كما هو مع النص الموجه إلى الشاعر السوري (أدونيس) حين يقول:

ابكِ

ذي قبلة الوداع

وهذا أيُها العاشِقُ

الفناءُ الكبير[5]

لنا أن ننظر إلى الجسد على أنه «خالق بديهي للعلامات غير أن علاماته ظلت طول تاريخها ممنوعة من التداول و مقموعة عن الدلالة»[6] ،ففي عنوان (شرق الجسد) يتعالى صوت الجسد اليتيم ، المثخن بالشهوة والتهميش على السواء «جَسدي سدٌ/ وأنا ماءٌ

[1] – مجدي وهبة صموئيل :العشاء الأخير وأحاديث ما بعد العشاء ، تقديم نيافة الأنبا رفائيل ، مؤسسة القديس انطونيوس، المركز الأرثذوكسي للدراسات،الإبانية بالقاهرة ،2002.

[2] – أدونيس : الآثار الكاملة ، مجلد 1، ط1 ، دار العودة، بيروت، 1971، ص355.

[3] – ميلود خيزار : شرق الجسد، ص18.

[4] – المصدر نفسه : ص17.

[5] – المصدر نفسه: ص 87.

[6] – محمد فكري الجزار : العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص74.

مَحْبوسٌ»[1] ، و الجسد المهمش في عنوان نصه (يا جنوب) ، الذي يفيض غربة و توسلا للوطن .

لو يكون لنا وطنٌ

لا يخون مواعيدَ أسفارنا

وطنٌ

نتشردُ في حبه

وإليه إذا أنْكَرَتْنا الجِّهات

نؤوب[2]

(شرق الجسد) عند "خيزار " نهر الحقيقة المتدفقة ، نهر (الغانج) المتدفق جهة الشرق ، ونهر (السين) يغسل (باريس) ،هو جسد ينفلت حرا من قبضة المكان ، مثقلا بآلامه ويتمه في عنوانه (النهر) .

أترعني اليتم ...آلامه

منْ شتاءٍ قَديمٍ

يعدُّ فراش الشَذا

ونبيذَ الغِياب

لأوبة جنّة آذار ،

من همسات الرذاذ..

[1] – ميلود خيزار : شرق الجسد، ص43.

[2] – ميلود خيزار : شرق الجسد ،ص57–58.

أنا "الغانج" شرق الحقيقة

شرقُ الجسد [1].

بهذا فعنوان(شرق الجسد)، هو جسد الكتابة وجسد الذات، في حالة تلازمية لا تبيح الانفصال؛ حيث يعلي "ميلود خيزار من حضوره داخل نصوصه.

3- 2 العنونة - فجائعية الجسد عند"ميلود حكيم" :

يشتغل عنوان (جسدٌ يكتبُ أنقاضهُ)[2] لـ "ميلود حكيم " على فاعلية الموت /المأساة ، هو انصهار كلي من جهة أولى في موضوع (المأساة) «بلغة تحمل دلالة العبثية المؤلمة ، إنها رؤيا كارثية تؤشر عليها البوصلة التي لا تستطيع أن تمسك بالأرض»[3]،وانفتاح من جهة أخرى على حضور (الجسد) في الديوان، فالعنوان (جسد يكتب أنقاضه) أُتي درجات عالية من الحزن واليتم والضياع، هذه الفعالية / الكتابة التي يحملها الجسد لا تتأتى إلا على الأنقاض ، على المتبقي:

لم يبقَ غيرُ الرّمادِ

وما أنبأتنا به الرّيح من تعب

وضياعُ على طرقات الفجائع

نَحْمِلُ تعويذَةَ العشقِ والموتِ

للوطن التائهِ في الرؤى والحنين

---

[1] - المصدر نفسه: ص69.

[2] - ميلود حكيم : جسد يكتب أنقاضه ، ط1، منشورات التبين ، الجزائر،1996،

[3] - أحمد يوسف : يتم النص ، 116.

لوجْهِه حينَ يُخَضِبْه الدَّمْعُ بالمَطر الوثَنِي [1]

يعلو الجسد الهش على آلامه ليكتبها،و ينكتب بها ،في انصهار تام داخل المعاناة والمأساة ، واليتم وفجيعة الهوية الشعرية المفقودة ،لقد «كان ميلود حكيم أحد أكثر الشعراء إحساسا بوقع اليتم، و الأكثر شعورا بغياب السلالة التي يرى أنها لم تعرف الميلاد بعد،فهي بلا ملامح إن وجدت ؛ ومن هنا كان وعيه الشعري حيال الأبوة أقرب إلى حالة العدم منه إلى حالة الوجود»[2].

لا تُصدِق نهرَ آبائِك وابحثْ

عن طريقٍ لم تطأْهُ قدمٌ

عن كلامٍ لم تقلْهُ شفةٌ

وانْثُر القلبَ على سهوِ الفُصولِ

تجدُ الأرضُ مواقيت لمحوٍ

يكتبُ الموجُ تفاصيلَهُ نسيانا [3].

يتشظى من العنوان الرئيس (جسدٌ يكتبُ أنقاضَهُ) عناوين /علامات غارقة في الضياع؛ إذ يتمفصل الديوان إلى ثلاثة عناوين داخلية رئيسة تضم تحت لوائها عناوين داخلية أخرى هي .

- هبوب يدون القيامات (على خفى الريح يمشي مشتعلا ، في البدء كان التيه، هبوب يدون القيامات)

---

[1] – ميلود حكيم : جسد يكتب أنقاضه ،ص 11.

[2] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص 129.

[3] – ميلود حكيم : جسد يكتب أنقاضه ،ص 7.

- حدائق الأسرار (آية الماء ، قصيدة الملكة ، لكِ)
- تلويحة المتاهات (الفجيعة ، قصائد الحصار ، فاتحة الحزن ، الأسئلة الصعبة ، شهادة مالك الحزين ، مقاطع مجهولة من لامية الشنفرى ، السنة القادمة ، تأمل النساء قرانا البعيدة ، في المحطة ،رقصة الخلق ، آخر العتبات، حجر المتاه ، وردة التيه) .

تستظل العناوين الداخلية بدلالات (التيه والتشرد ، الفجيعة والفقد ، اللامعنى واللاجدوى والعبثية ، الغياب والرحيل)، فالذات داخل هذه العناوين (مفقودة ، ومشوشة ، مضطربة) ، وهي فاقدة في الآن ذاته للسند و للحماية والأمن ،هذا ما يولد كل تلك الأمواج الضاربة على إيقاع اليتم والحزن بقوة ؛حيث غدا «الوطن بركة للحزن ، والغربة ، والاضطهاد ، الموت ،ويتحول السقوط بذلك إلى واقع مشترك بين الشاعر والإنسان»[1].

كَانت الأَرْضُ مرشوشةٌ بهتافٍ كتومٍ
يخُضُّ الجذورَ ويُشْعِلُ صمت الخراب :
تجيء السلالات في إثره لا ملامحَ
نُرْشِدُ صَرْخَتَها للبحيرات
لا ملْمحَ في عتباتِ البيوتِ
ولا رَفةٌ للعصافير تُوقِظُ أغنيةً في الشَّجرِ[2]

بغية تحقيق الانفلات تكون الكتابةُ هي المُنقذُ والمُخلصُ للذاتِ /الوطن ،الاختلاف هو مركز ثقل الذات /العنوان بالانزياح بعيدا، وخلق جو جنائزي غير اعتيادي، يفتك بالقارئ ،هذا ما يمنح العنوان قدرة على تحقيق وظيفته الإغرائية ؛ إذ يستبد بفضوله ويثير

[1] – محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص223.

[2] – ميلود حكيم : جسد يكتب أنقاضه ، ص 55.

رغبة الكشف لديه ،ولعلنا نزعم أن ذلك يعود لما تحدثه ثيمة (الجسد) ذاتها من وقع على المتلقي.

الكتابة تمنح لأنقاض الجسد فعالية تحقيق الكينونة مرة أخرى،لتكتب الذات آلامها وأحزانها،يتمها وضعفها و«تبحث عن مساحة تخرج إليها ..هكذا تصبح القصيدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تخرج إليها»[1]،الكتابة تقدِّم للذات فضاء حرا للتشكل .

4 – العنونة – الذوات الفاعلة (قصيدة الرؤيا):

للحديث عن (فاعلية الذات) داخل العنونة يبرز أمامنا عنوان (رجل من غبار) لـ "عاشور فني" و (مرثية الرجل الذي رأى) لـ "الأخضر فلوس" ،و (أرى شجرا يسير) لـ عبد القادر رابحي) و(أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار لـ"يوسف وغليسي" ، ويعود ذلك لما تلمسناه فيها من قوة حضور الذات ،بصفتها الفاعل المحوري في صوغ العنوان وتركيبه.

4-1 العنونة – أسطرة الذات تفضية الواقع في (رجل من غبار) لـ"عاشور فني ":

يقدِّم دال (الرجل) عند "عاشور فني" بوجهة استعارية فلا تتحقق كينونته إلا من (الغبار) ليتكون عبر نص ينتمي إلى ما يصطلح عليه القصيدة / الديوان[2] ،التي يبرز فيها طول نفس الشاعر كما «تظهر قدرة الشاعر الحقيقية على إبداع بناء فني مركب ومتكامل قادرٍ على حمل أبعاد التجربة الشعرية كافة»[3] .

---

[1] – أسيمة درويش : مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس ، ص176.

[2] – ينفرد كل من : زينب الأعوج في ديوانيها (مرثية لقارئ بغداد) و(عطب الروح) وعز الدين ميهوبي (النخلة والمجداف)، عثمان لوصيف (غرداية) .أحمد شنة (طواحين العبث)، عقاب بلخير (التحولات)، الأخضر بركة (إحداثيات الصمت) بتجريب ما يعرف بالقصيدة/ الديوان.

[3]– أحمد زهير رحاحلة : القصيدة الطويلة في الشر العربي المعاصر ، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع ،الأردن ، 2012، ص 58.

يعمل العنوان على تبئير ذهن القارئ حيث تخير الشاعر صورة غرائبية و ألصق بالرجل مفردة (غبار) التي تبعث على الضبابية والغموض.تبرز فاعلية الذات من خلال كلمة (رجل) والتي تتمحور حولها القصيدة فهي مركز النص الشعري/ العنوان ، تتعالى الأنفاس السردية داخل القصيدة الطويلة النفس (رجل من غبار) ، ليتمظهر رجل وجد في زمن متاهلك، زمن طغت فيه الفتنة والفساد «قهوة فاسدة / دسها نادل لا يحب الزبائن»[1]،منذ أول النص/ مفتتحه الذات تشي بالفساد ، لتتوالى صفات هذا الـ (رجل) المعرف بالغبار ، والتي نجملها في الجدول :

رجل من غبار	فاعليته
ملك في عباءة خائن (ص 05)	خائن
نسيته عروسته مرة واحدة	منسي
طلق المدائن (ص05)	ظالم
يترنح ما بين حدين حد السلاح وحد الكفاف(ص06)	قاتل فقير
كان فاتحة للرصاص وخاتمة للمطاف (ص06)	عنيف
لم تأته غيمة ..أو فرح (ص07)	حزين
لم اكتشف من أنا(ص08)	ضائع
خلسة أتزوج في مقبرة (ص09)	مهمش
الوجوه التي كنت أعرفها/ هاهي أنكرتني (ص10)	نكرة
كلما اجتاز دائرة كبرت حوله دائرة (ص18)	مشتت

[1] – عاشور فني : رجل من غبار ، ط1، سلسلة نصوص الهامش 14، الجزائر ، 2003، ص05.

خربت أندلسي بيدي (ص21)	مدمر مخرب
في مهب جميع الرياح (ص25)	إمعة
وأنا هاهنا في بلادي قتيل(ص26)	مظلوم
يمضي إلى الفاجعة (ص27)	مفجوع
في قلبه نجمة لا تنام (ص29)	حالم
داس خلق كثير على كبدي (ص35)	متألم
عاد يومي إلى نفسه (ص39)	جثة منتنة
حل بين ضلوعي قبر حزين (ص42)	حزين
لم أتبع ما تراه الجماعة / وقد كنت فيكم وحيدا شريدا طريدا (ص43)	متمرد متشرد

يتمظهر (رجلٌ من غبارٍ) كائنا اجتمعت فيه كل صفات الإنسان المتضادة والمتناقضة، فكان متعاليا ودونيا في الآن ذاته، أُدخل حربا / فجيعة لا ناقة له فيها ولا جمل؛ هي ذات فاعلة ومفعول بها تعلن عن خيبتها في مفتح النص « مَلِكٌ في عباءةِ خائن / نَسِيَته عرُوسته مرة واحدةً / في المنامِ»[1]، و تتموقع بين حدين (حد السلاح وحد الفقر)، مما يرسم ملامح رجل عاش زمن القتل وتصارع الجبهتين «الرصاصة واحدة وتجيء من الجبهتين»[2].

لقد خلق "عاشور فني" صوتين داخل النص يلتقيان لرواية (سيرةَ ذات) محاصرة بكثير من الثنائيات الضدية وهذا ما يجعلنا نقول إننا داخل (العنوان) أمام صوتين لـ (الذات

[1] – عاشور فني : رجل من غبار، ص05.

[2] – المصدر نفسه : ص51.

/ الآخر) وكلاهما يصبان في صوت الذات الشاعرة ؛ حيث يبدأ (الآخر) كلامه بالفعل الحكائي (كان ..)، في حين صوت الراوي /الرجل يكون بالفعل (قال لي ..) وتبدأ المأساة من حركة الـ(ربيع) الذي من المفترض أن يكون رمزا للتغيير والأمل ،إلا أنه كان للخيبة والضياع.

كان يضْبِطُ دَقاتِه

باتجاهِ الربيع

ويُهيء في دَمِه مَواطنَ الياسمين

كَان يملكُ كل اليقين

ثم عندَ تَفَتُحِ أول برعم وردٍ

يضيع !![1]

تتبدى داخل عنوان (رجلٌ من غبارٍ) فاعلية الخيبة ، واللامعنى . فالذات «لم يبق أمامها من هدف تسعى إلى تحقيقه في التجربة سوى التمركز حول ذاتها ، ولم يبق لها من دور تؤديه سوى أسطرة وجودها»[2]، مما يكسب هذا (الرجل) جوانب متخيلة تكاد تلامس الغرائبية .

رجلٌ من غبارٍ

كَان يَأتي إلى حيّنا

يزرعُ الحلمَ في الشرفات

[1] – عاشور فني : رجل من غبار، ص12.

[2] – عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت ، 1999، ص 105.

ويَمْضِي ...

وفي إثره يطلع الجلّنار!! [1]

تتشكل فاعلية (رجل من غبار) من ذات تؤسس لنفسها مسالك النفاذ إلى عوالم جديدة تصنع انتصاراتها وإن كانت من (غبار) ،وفي ظل هذه الروح/ اللغة ترفض الخضوع والانصياع لمن غيَّروا ملامح حياتها . بهذا فـ(رجل من غبار) ينكأ جرح الوطن .

أنا لنْ أدْخُلَ الحربَ

فالحَرْبُ قد دخلتْ في الخَيالِ

ولا فرقَ بين انتصارٍ وبين هزيمةٍ

ولن أدخُلَ السِلمَ ..

إن كانتْ الحربُ كارثةٌ

فالسلامُ جريمةٌ

أنَا لنْ أدْخُلَ الحربَ

لنْ أدخلَ السِّلْمَ

بل سَأُوَسِعُ حربِي القديمةَ

وأحَرِرُ ما حَبَسُوا منْ دَمِي في البنوكِ

وأفْسِدُ ما زيَّنُوا فوق

جُمْجُمَتي من وليمَةٍ [1]

[1]– عاشور فني : رجل من غبار ، ص 71.

تتعانق القصيدة / الديوان (رجلٌ من غبار) بديوان ثانٍ للشاعر "عاشور فني" من ناحية العزف على الموضوع ذاته ، فالعنوان الشعري الرئيس (الربيعُ الذي جاءَ قبل الأوان) يحمل عنوان قصيدة داخل الديوان ويشكِل بؤرة النص ، مما يفضي إلى اشتغاله على تأدية الوظيفة الإخبارية ؛ إذ يقدم دعوة للقارئ لتأمل ما وراء العنوان ،الذي يعلن عن مجيء الربيع قبل وقته ، فالعنوان في صياغته يضع القارئ أمام التساؤل عن سر الانزياح عن عرف الفصول وقوانين الطبيعة الحاضرة بمعجمها داخل نصوص "عاشور فني".

الربيعُ الذي جاءَ .....جاءَ

حذِرًا ....

تترصّدُه طلقاتُ الشتاء

ينفلتُ....

في كل ناحيةٍ عثرة[2]

تشكل مفردة (الربيع) بؤرة العنوان ، بالعودة إلى سلسلة الفصول الأربعة يتجلى الربيع فصلا يبعث على الجمال ، والحياة ، داخل النص يتغير وجهه ؛بل يتشوه «الربيع الذي لم يَرِدْ وصفهُ في كتابٍ / نَبحَتْه الكلابُ /فتسللَ بين الحروفِ / بين الحروبِ ودوّن حكمتَهُ في الترابِ إنه الموتُ سددَه القلبُ للقلبِ/ أما الرصاصُ فلم يخترقْ غيرَ سطحِ الجسدِ»[3] ، هي إذن العشرية السوداء تلح على ذاكرة المتلقي بالصورة الموارية ذاتها التي كانت في القصيدة /الديوان (رجلٌ من غبار).

---

[1] – عاشور فني : رجل من غبار ، ص66.

[2]– عاشور فني : الربيع الذي جاء قبل الأوان،اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ،2004، ص17.

[3]– المصدر نفسه : ص 15.

فالربيع الذي جاء قبل أوانه أخطأ توقيته ، إذ أجهض في مهده ،«على بعدٍ من عقدٍ من الطلقات/ وخمسين ألف قتيلٍ/ أحاول أن أتهجى خطوط يدي/ وأحاول أن أستعيد خطوط دمي/ المتفرق بين ألف قبيل/ أحاول أن اقتفي أثري / اتقصى الحقيقة في ما اقترفت»[1].

الربيع في ديوان "عاشور فني " هو حالة التغيير السياسي التي تعثر مسارها في الجزائر بعد أكتوبر 1988 ، لقد كان الربيع حلم التعددية الحزبية وحرية الإعلام ، حلم الشعب في حياة اجتماعية كريمة ،الربيع الذي أرادته الذات الشاعر غدا «جثة تتنفس تحت السلاح القتيل/ تحارب ما لا ترى/ تتقل الآخرين مخافة أن يقتلوها / تلغم ما حولها/ وتصوب رشاشها/ وقلوبُ الملايين تضغطُ من خلفِها/ ثم تسقط بعد قليل /أرى أمة وضعت حد منشارها الفذ /في عقدة المستحيل»[2] . فلم يتحقق الربيع بسبب القوى المتطاحنة ، وضاع بين مطرقة السلطة وسندان الإسلاميين؛ أي بين (المسيس والمسلح)[3].

الربيعُ الذي مَرّ في جملةِ العابرين

لم يعدْ أبدًا

فكأنْ لم يكنْ أحدًا

ربَّما كان وهما كبيرا

يُراوِدُني بين حين وحين

وأنا ...

---

[1] – عاشور فني : رجل من غبار، ص43.

[2] – المصدر نفسه : ص45.

[3] – ينظر : عبد الحميد براهيمي : في أصل الأزمة الجزائرية (1958– 1999)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ،2001.

منذُ عشرين عامًا

أضيع لأكتشف الآخرين[1] .

4-2 العنونة مرثية الذات- فاعلية الرؤية في (مرثية الرجل الذي رأى) لـ"الأخضر فلوس":

تبرز فاعلية الذات بصورة أكثر في عنوان (مَرثيةُ الرجلِ الذي رَأى)[2] لـ "الأخضر فلوس" نُدْرِج العنوان ضمن العناوين الأجناسية ، وذلك لتوظيفه مفردة (مرثية) الدالة على غرض أدبي مخصوص هو (الرثاء) الذي يعد من«الموضوعات البارزة في شعرنا، إذ طالما بكى شعراؤنا من رحلوا عن دنياهم وشعوبهم إلى الدارة الآخرة،وهو بكاء يعمق في القدم منذ وجد الإنسان، ووجد أمامه هذا المصير المحزن ، مصير الموت»[3] ،و(مرثية) – هاهنا- بمعنى مدح الشخص بعد موته،يبئر الشق الثاني من العنوان أفق المتلقي حين يدرك أن الرثاء متعلق بالرجل الذي رأى،على قارئ العنوان أن يعي أن العنوان لن يشي بالكثير كونه خطابا مقتصدا لغويا ،مما يقضي بالتركيز على البؤر الفاعلة داخل صوغ العنونة كل على حدة ، وقد بدا لنا أن (الرؤية/ الرؤيا) هي مركز ثقل فاعل بقوة.

ورد في لسان العرب رأى الرؤية، رؤية العين ومعاينتها للشيء ، فتتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين ، يقال رأى زيدا عالماً،ورأى رأيًا ورؤيا وراءَهُ ، وقال ابن سيده : الرُؤيةُ النظر بالعين والقلب[4]، وترتبط الرؤيا بالحلم ، فيقال : حَلَمَ يحلُمُ إذا رأى في المنام ، وحَلَم بهِ وحَلم عنه وتَحلّم عنه: رأى له رؤيا أو رآه في النوم.

---

[1] – عاشور فني : الربيع الذي جاء قبل الأوان ، ص12.

[2] - الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر،2002.

[3] – شوقي ضيف : فنون الأدب العربي ، الفن الغنائي 2 الرثاء ، ط4، دار المعارف ، مصر ،1987، ص05.

[4] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (رأى)،ج14، ص 291.

قلتٌ خِفْتُ الفِجَاج البعيدة

قال إنِي أرَى عاشقًا تَتخَطَفُهُ الطيْر

(لكنَّه لم يخفْ)

قال : مازالت الأرضُ تجرحُ حين تُعَانقُها

قلتُ : تَفْرَحُ حين يعودُ الصّغار إلى أُمِهم

فانخطف

قال إني أرى قمرًا داخلاً في المحاق

ودَربِي الذي اعْتَدْتُه يَنْحَرِف ...[1]

يَرِدُ ذِكرُ (الرؤيا) في القرآن الكريم في عدة مواضع ، في قوله تعالى ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ۝٤﴾ (سورة يوسف ، آية 04)، وفي قوله تعالى ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلْمَنَامِ أَنِّيٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ۝١٠٢﴾ (سورة الصافات ، آية 102).

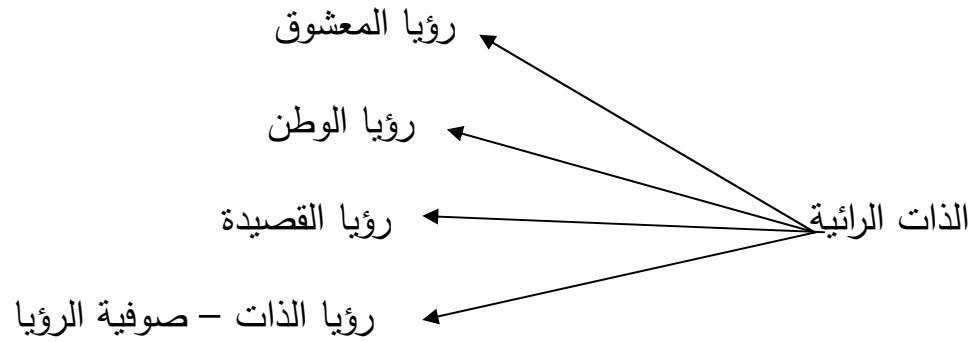
لا يبتعد "الأخضر فلوس" في عنوانه عن النسق الذاتي ،فالرؤية متعلقة بالذات الشاعرة المتشظية عن نفسها بين فعلين (قال ، وقلتُ) في شكل حواري ،لتنبئ نفسها بالرؤيا في قصيدة تحمل العنوان الرئيس نفسه، يقترب النص من رؤى وقصة النبي (يوسف

[1] – الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص 15.

عليه السلام) ﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ ٱلْأَخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِى خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٣٦﴾ ﴾ (سورة يوسف، آية 12) .

يحضر مصطلح الرؤيا داخل الديوان عبر واحد من اشتقاقاته الفعلية (أرى) ؛ إذ يتكرر هذا الفعل بشكل مميز؛ فقد ورد أربعا وثلاثين مرة (34مرة). وهذا يقضي بأن رؤيا الذات الشاعرة بحاجة إلى من يعبرها ويؤولها ؛ لأنه قد تتحول الرؤيا (النص) إلى اللانص حين يتعذر على المؤول منحها تفسيرا أو تأويلا ، أو حين لا يريد المؤول كشف وفضح ذاتية الرائي.

في العنوان الشعري (مرثية الرجل الذي رأى) نُلفي ذاتا تسعى إلى عبور رؤيتها فهي (الرائي والمؤول) ؛ أي تخبر عن رؤى (هذا الرجل) عبر مرثية أقيمت له، فتجلت ذاتا (عاشقة ،منخطفة ،خائفة) تستشرف مستقبلا قاتما (دربي الذي اعتدته ينحرف)، فهذه الرؤيا تُصوِغ الرثاء. اللافت أن الذات الرائية تنتشر داخل الديوان ضمن أربعة محاور كبرى.



1)ارتباط الرؤيا بالعشق – المرأة :«فيا امرأة حضَرَتْ في الغياب/ أراهَا بظلِ الشوارعِ باسمةً/ وأراها بكل الوجوهِ التي تتسلل هاربةً بالظلام»[1] .

«فيا أنتِ يا رعشةً في الرياحين / يا نخلةَ البالِ / يا امرأة تتسللُ رقرقة بالحنان/ توزعَ أشياءَها في الفضاءِ /إلى أن تصيرَ السماءُ مُطرزةٌ بالوردِ/أُرتلُ ما وقَعَتْهُ الرّيَاح على خَاطِري../فتُداهِمُنِي حُرْقَتِي../ وأُغَنِي وحيدًا على حائطٍ مائلٍ/ فالنِساءُ عَبرْنَّ على رجْفةِ القلب..»[2]

2) ارتباط الرؤيا بالوطن : «يا أيها الليلُ اشتعلْ../حتى أميزَ بين رُوحِي /والعيونَ البابلية ../والوطنَ»[3]

3) ارتباط الرؤيا بالقصيدة / الكتابة:«فأرى الرؤى /طيفين من عسل على عبق النسائم لوحا /بيديهما كي يحملاني.../مرا على وهج القصيدة فاستحلا جمرة /شلت لساني../فسكت...أخفيتُ البنفسجَ والحريق»[4]

وفي قوله :«الآن تقترب السحابة من دمي.. / الآن تقترب القصائدُ من فمي / الآن يقترب الوطن»[5]

4) ارتباط الرؤية بالذات/ صوفية الرؤيا :«هل رأيت الذي يتوسدُ أغنيةً / وينامُ على غيمةٍ في الفضاء البعيد/ أخطُ على الريحِ مملكَتِي / أمزجُ الماءَ بالنارِ حتى يكون الضياءُ/ وأقرأ ما كتبَ الأقدمون من الخلف حتى أرى لغتي /أسْتعيدُ النبوءَة :/ هذي يدي تصنعُ

[1] – الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص78.

[2] – المصدر نفسه: ص30.

[3] – المصدر نفسه: ص36.

[4] – المصدر نفسه : ص35.

[5] – المصدر نفسه : ص 35.

الطين فيّ ../على هيئةِ الطير »[1] ، نشير هنا إلى وجود توظيفٍ تناصي للقرآن الكريم في قوله تعالى ﴿وَرَسُولاً إِلَىٰ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ أَنِّي قَدۡ جِئۡتُكُم بِـَٔايَةٖ مِّن رَّبِّكُمۡۖ أَنِّيٓ أَخۡلُقُ لَكُم مِّنَ ٱلطِّينِ كَهَيۡـَٔةِ ٱلطَّيۡرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيۡرَۢا بِإِذۡنِ ٱللَّهِۖ وَأُبۡرِئُ ٱلۡأَكۡمَهَ وَٱلۡأَبۡرَصَ وَأُحۡيِ ٱلۡمَوۡتَىٰ بِإِذۡنِ ٱللَّهِۖ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأۡكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمۡۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَةٗ لَّكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ﴿٤٩﴾﴾ (سورة آل عمران، الآية 49).

4-3 العنونة – الذات الرائية استشراف الآتي في (أرى شجرا يسير) لـ"عبد القادر رابحي :

تبرز الذات الرائية عبر الفعل (أرى) في عنوان عبد القادر رابحي (أرى شجرا يسير)، هو عنوان تناصي يعيد الحكاية التراثية (زرقاء اليمامة) إلى قمة النص، بنبوءاتها واستشرافاتها، هذه العرافة المقدسة[2]، هي «امرأة كانت باليمامة،تبصر الشعرة البيضاء في اللبن ، وتنظر الراكب على مسيرة ثلاثة أيام، وكانت تندر قومها الجيوش إذا غزتهم ،فلا يأتيهم جيش إلا وقد استعدوا له حتى احتال لها بعض غزاتهم ،فأمر أصحابه فقطعوا شجرا وأمسكوه أمامهم بأيديهم ، ونظرت الزرقاء فقالت : إني أرى الشجر قد أقبل إليكم »[3]، بهذا يتناسل العنوان من رحم الحكاية (أرى شجراً يسير) لتكون الذات الشاعرة عرافة هذا الزمن «يا أرضُ/ أنت هديةُ الأعداء لي /وأنا أراك/ كما تراك الفتنة الكبرى »[4] ،هي الذات المثقلة بجراحها وهزائم الوطن،تبحث عن أرض لها «يا أرضُ كوني لي رداءً سَاهماً،ضوءاً حليبيّا

---

[1] – الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص 29.

[2] – استعرنا هذه التسمية من قصيدة الشاعر المصري "أمل دنقل " المعنونة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)ضمن ،الأعمال الكاملة الشعرية الكاملة، ط 3،مكتبة مدبولي ،1983، ص121.

[3] – أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي :العقد الفريد. تحقيق عبد المجيد الرحيني،ج3، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1983،ص 10.

[4] – عبد القادر رابحي : أرى شجرا يسير ، ط1، منشورات ليجوند، الجزائر،2011، ص58.

يُدَنسُ حبَر من قَطَعُوا الحنينَ وأوصلوا لبهاءِ هذا القلب أحذيةُ التتار»[1]، من اللافت عند "عبد القادر رابحي " تكرار مفردة (الأرض) سبع عشرة مرة (17مرة) ،ومفردة الوطن خمس عشرة مرة (15 مرة).

تشظى الذات عبر ثمانية عناوين (ها أنا أسمعُ الآن خطوي ،أزمنةٌ تصونُ خوفَها، عودةُ سيزيف ،وطنٌ للمراحل الصعبة ، شجرٌ من نزيف الكلام ، أرى شجرا يسير . توجعات الفارس القديم، سقوط)،هي عناوين ضمنيا تأخذ برقاب بعضها ؛ إذ إن مركزها هي الذات « المغتسلة بماء القلق ، ذات معادلها ، ذاتها نفسها»[2] ، وبناء على هذا فإنّ محاور اشتغالها هي :

1- ها أنا اسمع الآن خطوي :سطوة الحضور من خلال ضمير المتكلم (أنا، وياء المتكلم)، تعيدنا الذات إلى الوراء خمسين عاما،هي حالة إصغاء لصوت الأنا ، الذي ينبعث حين ترتطم (الأنا) بمرآتها (الآخر)، فتسمع خطوها «ها أنا اسمع الآن خطوي /وتسرقني دهشتي / وارتطامي بهذا الذي كنته /قبل خمسين عاماً/وخمسين أبهة/ ها أنا أترقب هذا الأصيل »[3].

2- **أزمنة تصون خوفها:** حضور الذات في زمن الخوف ، إشارة إلى الوطن في ظل الفساد والقهر، العداوة ، والقتل « دموع الإخوة الأعداء ... / وهم يتقاتلون على مساحة قبر دافئ»[4]، هي الذات تصدم بالفراغ داخل الوطن ، هو فراغ لم يحدد إلا بـ «هناك...حيث لا اتجاه...»[5].

---

[1] – القادر رابحي : أرى شجرا يسير، ص 70.

[2] – صلاح بوسريف المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، ط1، دار الثقافة ، المغرب ،1998، ص40.

[3] – عبد القادر رابحي : أرى شجرا يسير، ص11.

[4] – المصدر نفسه : ص 17.

[5] – المصدر نفسه ص 16.

3-**عودة سيزيف** :تمثل الأنا شخصية (سزيف)، وترتسم له صورة النبي الذي راودته الأرض عن نفسه :

أتصوره فارعا
والجميلاتُ يهدينَا أيديهن له ..
علّهُ يتلفتُ عن طوعه لضفائرهنَّ
فتَنْتَبِه الأرضُ..تصرخُ:
هذا الذي كنتُ راودتهُ عن نبوءاته
ذات يوم
وكنتَّ لمتنّني فيه..
هذا الذي حرمتني الجبال الحزينات من غيمه[1]

يمتثل "سزيف" العائد عند "عبد القادر رابحي" لحضرة الوطن؛ بل يأخذ صورة الوطن «أتصورهُ وطنا ..والحشودُ تطوفُ تواريخهَا /حولهُ../علها تَتطهر من رجْسِها »[2]. لنصل إلى ذات تحمل صخرة وطن عاش /ويعيش / ويتعايش مع كل المراحل السياسية الصعبة .

4- **وطن للمراحل الصعبة** : حضور الذات في مراحل الفراغ السياسي داخل الوطن ، هي الأنا في حالة تأهب لليتم :

بِتُ مُحتَرِقًا
بِغُرْبَتِي
لكأنّي صِرتُ أحترقُ
أكلما عَذَبَتْنِي فِي الهوى مُدنٌ
شرِبتُ حُزنِي

[1] – عبد القادر رابحي : أرى شجرا يسير ، ص25.
[2] – المصدر نفسه : ص26.

حتى بتُّ أنشرقُ[1]

5- **شجر من نزيف الكلام** : اتخاذ الذات (الشجرة) رمزا للألم.

أنا واحدٌ مثلَ هذا الجمعِ

أحثُ الخُطى نحو حَتْفِي

وتَحْمِلُنِي نِيّتِي فوقَ غيمِ الحنينِ وينْحَازُ للحُبِ قَلْبِي [2]

تحتمل الذات جرحها ولا تنتفض إلا للوطن،هي غربة زرعها الآخر/السلطة بكل أشكالها، وهذا ما سبب الحزن و المآسي ،هو(الآخر) الذي في استقامته واعوجاه سيكون سببا لقتل الفرح.

قد أنامُ على شفةِ الجرحِ خمسين عاما

ولكنَّنِي

عندما يهتم الشارع المستقيم

(VIVA L'ALGERIE)

استفيق على غرة

و(شوك في لحمي)

أهتف في الشاعر المستقيم:

(VIVA L'ALGERIE)

ثم أخرج من نشوة الانتصار

حزينا

كما كنت

قبل اعوجاج النظام[1].

---

[1] – عبد القادر رابحي : أرى شجرا يسير ص33.

[2] – المصدر نفسه: ص 42.

6- **توجعات الفارس القديم** : ينقسم العنوان إلى عشرة عناوين/مقاطع جاءت نكرة هي: (قسم ، نبوءة ، تذكر ، رؤيا ، وعد ، مصير ، معركة ، قراءة ، أيقونة) تعانق جميع هذه العناوين /النصوص موضوعا واحدا هو الذات /الوطن، ضد الآخر سليل الهزائم ،الذي حوّل الوطن إلى مسلوب .

7- **السقوط** : عنوان لسقوط الذات في بئر الجراح ، جراح غطت وجه الوطن ،دار لقمان التي لن تتغير :

لن أغُنِي كثيرًا
ولنْ أفْتَحَ الجُرحِ ثانيةً..
كلُ شيءٍ على ما يُرَام
وكلُ المَواطن علَّمَها الصَّبر
أن تَسْتَفِيقَ من الجُرْحِ
ألا تُرحب ،
كالموت ،
بالطلقة القاتلة[2].

4-4 العنونة - جوانية الذات في (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) لـ"يوسف وغليسي" :

ينتمي العنوان الشعري (أوجاعُ صفصافةٍ في مواسم الإعصارِ) إلى نمط العناوين الطويلة حيث إن (البنية التركيبية) تمتلك قدرة على إحداث علاقة تواصلية إفهامية جيدة بينها وبين القارئ بعكس ما قد يكون مع (العناوين المفردة) . رغم هذا فإن العنوان «غير ملتزم على مستوى التركيب بقاعدة تحدد شكله؛ إذ إن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة

[1] - عبد القادر رابحي : أرى شجرا يسير، ص47.
[2] - المصدر نفسه : ص89.

كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محظورات فيكون كلمة أو مركبا أو جملة ..»[1] ، رهان الإفهام والوضوح يتخلخل بالتفاتنا إلى مفردة (صفصافة).

يلتقي داخل صوغ العنوان (الوجع ، والإعصار، وشجر الصفصاف) محركات دينامية، هكذا نُلفي أنفسنا أمام دالين يحيلان على استنزاف الطاقة الذاتية (الألم والحزن) ودال ثانٍ يتمثل في (شجر الصفصاف) ليكون « الرِّيحُ والصفصاف هي قطب " الأوجاع "»[2] تتحرك الذات الشاعرة في معجم لغوي يرتبط بجوانيتها ، يتمظهر ذلك بشكل مفرط في كل العتبات النصية (الإهداء ، المفتتح ، العناوين الداخلية ، العنوان الرئيس) ، تعلن في العناوين الداخلية عن أحزانها وآلامها الشخصية والقومية ،نقسمها إلى دائرتين:

4-4-1 : دائرة الذات – الهوى : ترتسم عبر مجموعة من العناوين هي:

1) **بطاقة حزن** : تتكتب بطاقة الحزن بانفصال الذات عن موضوعها (الحبيبة)

دروبُ الحزن أعرفها وأطويها وتطويني[3]

لتغدو ذاتا هشة ، سريعة التأثر «فجُرْحٌ نَام في كَبدي... »[4]، منكفئة على أحزانها ، تأنس (البكاء والشجن) ؛ حيث تفرط في تكرار مفردات (البكاء ،الرفض ، الغرق ، الجرح ، البراكين،الهمّ) في نص لا يتجاوز (خمسة عشر سطرا).

2) **عائدٌ من مدن الصقيع:** لا تغادر الذات معجم الحزن ؛ بل إنها تغوص فيه بكل كيانها «أطوف بكعبة الذكرى...»[5] ، يقتات وجودها على الذكريات .

يا شاعر الأجشان! يا نبع الجوى جف الهوى .. وتنكّر الأحبابُ [1]

---

[1] – جاسم محمد جاسم : جمالية العنوان ، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري ،ط1، دار مجدلاوي ، الأردن ، 2014، ص50.

[2] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ، ط1، منشورات رابطة إبداع ، 1995، ص11.

[3] – المصدر نفسه، ص17.

[4] – المصدر نفسه : ص17.

[5] – المصدر نفسه : ص18.

3) **وقفة على دمنة الحب الموؤود:** عنوان يؤكد ارتباط الذات بمعجم الحزن ، في ظل انفصالها عن موضوعها (الحبيبة) ، تعيش على الذكريات ، فلا تكاد تبتعد عنها إلا وتعود إليها/ نشير إلى أن العنوان يخبرنا بموضوعه دون عناء . كما أننا حين نقف على دمنة الحب الموؤود) تضعنا الذات الشاعرة وجها لوجه مع المعارض الذي حال بين الذات والمحبوبة الرامز لها باسم (ليلى)، والمتمثل في (المال)، وهذا يشي بأن ضياع الحب كان بسب فقر الذات ومادية المجتمع:

وا خيبتاه اليـوم في سوق عصرنا قلوبٌ بأموال تباع وتشترى!

هو المـالُ يا ليلى يُشتِتُ جـمعــنا ويـجمع أشتاتا من الناس نفَّرا

قصيدي الذي من جمر قلبي غرفته سأرسمه وشما على رسم "عنترة"[2]

4) **نشيج الوداع** : تصل الذات إلى ذروة حزنها وتجمع بين النشيج والوداع.ومازالت تطوف في جوانيتها.

ولاحتْ غيومُ البين بيني وبينها وضاعَ شراعُ الوصلِ في يمّ ناعينا

وداعا ..وداعا..والفجيعة خاطري أواه..أما في الغاب فجٌ يلاقينا![3]

الوداع وحده كفيل بإدخال الذات حالة انهيار وحزن ، وإذا كانت هذه الذات مرهفة الحس فإنه يتضاعف بصورة قاتمة ، نقف في (نشيج الوداع) على تمني اللقاء، مما يشي بأنها لا تنفلت من ذكرياتها ،وأنَّ موضوع (الحب) مسيطر عليها ؛ بل إنها لا تلقي بالا لموضوع سوى الأنا/المحبوب.

---

[1] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار: ص 22.

[2] – المصدر نفسه: ص 26.

[3] – المصدر نفسه : ص28.

5) تراتيل حزينة من وحي الغربة: لا تنأى الذات عن جزر الذكريات ،فتعيش حالات حزنها «جئتك اليوم بالآلام مكتحلا ...»[1]، كما يتضاعف الشعور بالغربة بغياب الحبيبة ، أو كما يسميها الشاعر (خليصتي).

خَلِيصَتِي اليومَ ما عادتْ تُهَدْهِدُنِي ولا الهَوى عادَ لي وكرًا كما كُنا ..[2]

لتصبح التراتيل الحزينة مثخنة بالتعب ،و منشطرة بين الموت والحياة ،وهذا ما يجعلها تُصِّر على أمل عودة الأنا /الآخر (المرأة).

من اللافت أن الموضوع المسيطر على هذه العناوين هو(الحزن) بسبب فشل الذات في حياتها العاطفية ينضاف إليها ثمانية عناوين أخرى (فجيعة اللقاء، رحيل اليمام ،قراءة في عيين عسليتين، تأملات صوفية في عمق عينيكِ، حديث الريح والصفصاف،انتظار على مرفأ العشق ،حنين ،انتصار) جميعها عناوين (حب) فاضحة لجوانية الذات ،هي الأنا (العاشق) الذي لا يحدث انفصاله عن الآخر (المرأة، الهوى) إلا بعنوان صريح (طلاق)، ليتشكل منعرج داخل جوانية الذات، حين تدرك فداحة أن تخلص لحب (من سقط المتاع) في ظل مواسم الإعصار التي عصفت بوطنها والوطن العربي (الجزائر، بيروت ، بغداد ، القدس ،..) .

إنّي تقيأت الهوى
وغدا سأنفثُ ما تبقى من رحيقِ الذكريات
إني تَقيأت الهوى
وغَدًا سأبصقُ ما تجَرع قلبي المَغْلُوب
(آه) من رُضابِ العَاشقات
اليوم طلقتُ الهوى... طلقْتُه

[1] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 31.
[2] – المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

وغدا أُطلِق كل ما ملك الفؤاد[1]

بهذا نصل من خلال هذه العناوين الداخلية المتناسلة من العنوان الرئيس إلى القول: إن الصفصافة هي معادل موضوعي للذات في ظل حياة عاطفية فاشلة، والمعادل الموضوعي بالأساس هو إيجاد بديل للتعبير عن العاطفة. الصفصافة شجرة مقاومة تتكفئ على ذاتها وجذورها؛ إذ إنها لم تواجه موسما واحدا ، بل أنى ولت قلبها عانقت الذكريات الحزينة، فكانت (مواسم الإعصار) تعصف بها من كل صوب.

4-4-2 دائرة الذات – الوطن- العقيدة :

تتبدى الصفصافة بصورة أخرى معادلا موضوعيا لذات تواجه رياح الأزمات التي ضربت الوطن، وتواجه رياح الغربة التي عصفت بدواخلها يتجلى ذلك في العنوان (مهاجر غريب في بلاد الأنصار) ، تبدأ الذات الشاعر(المهاجرة) حكايتها محاكية هجرة النبي (عليه الصلاة والسلام) من (مكة) إلى (يثرب) ، تحمل الهوى الأخضر وهو لون عرفاني عقائدي ، يحضر بقوة عند الشاعر للدلالة على العقيدة تدعمها مفردة (مسلم) المتكررة بشكل لافت في الديوان.

أهَاجِرُ مِنْ "مَكتي "

أهَاجِرُ من مهبطِ الوَحْي والأنْبِياء

إلى يثْرب الحب والخيرِ والشعرِ والشعَراء[2]

تخرج الذات حين ترفضها المدن "اليثربية"، وتنكرها "سرتا " التي باركت رحيلها ذات يوم عن صمتها بأسئلة مؤرقة وبصدمة أفق وخيبة.

فأصرخُ ملء الأسى والصُراخ

---

[1] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص69-70.

[2] – المصدر نفسه: ص75.

أما قد أكلتم تموري غداة رحيلي ؟!

فما لكم بالنوى ترجمون نخيلي ؟![1]

هذا الرفض هو الذي قاد الذات لأن ترتحل مرة ثانية إلى (مقام النبي) (عليه الصلاة والسلام) «أنا الراحلُ – اليومَ – نحو مقامِ (النبي) على ناقةٍ غير مأمورةٍ /أُحَدِثُه عن همومِ الرحيل ، وعن "خزْرجي"/تدَثر باسم (أبي أيوب)»[2]، الذات تبتغي الرحيل لتسرد همومها في نوع من البحث عن انتماء إلى مكان يحتضنها، إن «عدم الثبات في أرض ما ، في بقعة ما ، أو في مدينة ما ..لهو من السمات المتأصلة في سير الشعراء والمبدعين بشكلٍ عام ، وبقدر ما يَأخذُ الانتقال في المكان بعداً ماديا ظاهرا فإن فحواه الروحي مما لا غبار عليه»[3]،وهو ما يتجسد عند الشاعر فتتحول الهجرة إلى إستراتيجية أدبية تلجأ فيها الذات بحس إبداعي إلى عوالم غيبية رؤيوية ونكون بذلك أمام هجرة ثالثة .

أنا الصاعِدُ الآن – في الحلمِ– نحو المعارج ،

أحملُ شكوى إلى الله!

لأنَّ المدينةَ ارتدت – اليوم–بعد وفاة

النبي وأولئك الفاتحين

تعود الذات في الأخير إلى (سرتا) التي تغير وجهها فـ (سرتا لأنصار سرتا) في إشارة إلى الاختلاف الذي فرق أهل الوطن والتعصب في الرؤى والأفكار، وهو ما أعاد الذات إلى حزنها .

---

[1] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص76.

[2] – المصدر نفسه: ص76–77.

[3] – بنعيسى بوحمالة : أيتام سومر في شعرية الشيخ حسب جعفر ،ج2، ط1، دار توبقال ، المغرب ، 2009، ص202.

في وجهة أخرى يعيدنا العنوان الشعري (حلم من أوجاع الزمن الأُمَوي) إلى زمن القمع والقتل والاضطهاد الفكري ، العنوان بوظيفته الإغرائية يدفعنا إلى البحث في (أوجاع الزمن الأموي) ، فالعناوين دلائل مزدوجة تقدم النص وتحيل في الوقت نفسه إلى نص غيرها، بإحالة العنوان المزدوج إلى نص آخر فإنه يشير إلى الموضوع الذي تفسر فيه دلالة القصيدة التي يقدِّمها ، وينوّر النص الآخر للقارئ [1].هذا ما يقضي بنا إلى وضع فرضية قرائية هي أننا لكي نصل إلى دلالة العنوان (حلمٌ من أوجاعِ الزَّمن الأموي) علينا أن نقرأ تاريخ الخلافة الأموية .

عكس الزمن الأموي الصراع من أجل الحكم والخلافة ،بعد توريث "معاوية بن أبي سفيان" الحكم لابنه "يزيد بن معاوية"، فوقعت مأساة كربلاء ومقتل الحسين بن علي وخلاف، الحجازيين والأمويين ، وحركة ابن الزبير، لقد وقع بعض قادة بين أمية في أخطاء جسيمة هزت مشاعر المسلمين مثل حادثة ككربلاء ، ومهاجمة مكة والمدينة ، المدينتين المقدستين مما انعكس سلبا على سمعة بعض الخلفاء[2] .

تسقط الذات الشاعرة هذا الصراع الأموي الضاربة جذوره في التاريخ على زمنها المعاصر، في ظل التحولات التي مست الجزائر بداية التسعينيات، والصراع على الحكم، تقاسم الذات معاناتها مع صديق لها هو الشاعر" نور الدين درويش" الذي كني بـ (الهُمَام):

أنا والهُمامْ ،،
أنا والدِّي كَان أهْدى ورودَ الشَّمال لرملِ الجَنُوبْ!
أَنَا والدِّي شَرَدَتْه الصّحاري بغير ذنوبْ!..
نظَلُّ على ذِمّة الحلم- نرسم خارطة لبلادٍ

[1] – ينظر مايكل رفاتير : دلائليات الشعر ، ص164-165.

[2] – محمد سهيل طقوس : تاريخ الدولة الأموية (41-132هـ)، ط7،دار النفائس، بيروت،2010، ص07.

إليها نهَرِب أحلامنا ،
حين حَظَرَ الهوى ..
وحين يصادرُ حق الكلامْ!..[1]

بهذا يفتضح (زمن الذات)، إنه زمن شبيه بالذي كان في العصر الأموي،عصر الفتن والصراعات، يتشابه الظلم الذي وقع على (الصديق الهمام) بالذي كان مع "غيلان بن مسلم الدمشقي" الذي قتله رجال الدولة الأموية وبأمرٍ من الخليفة "هشام بن عبد الملك" (تم التمثيل به وتقطيع يديه ،ورجليه ،ولسانه ثم صلب على باب دمشق) ،"غيلان الدمشقي" هو الشهيد الثالث، للمذهب القدري والمثل الأعلى للدفاع عن عقيدته ، والثبات عليها في وجه عتاه بني أمية ، حين تبنى "غيلان" الدعوة لحرية الإرادة الإنسانية ، في سبيل إيقاظ همم المسلمين ، وقد اصطدمت أراء "غيلان" بسياسة الأمويين منذ أن اتخذوا المذهب الجبري في عهد معاوية لأن هذا يخدم سياسيتهم[2]. اللافت عند الذات الشاعر هو الرؤيا الاستشرافية لمستقبلٍ مزهرٍ يختفي فيه الظلم والاستبداد:

وأهْتِفُ صَبْرًا صديقي الهُمامْ
وصبراً أيا آل "غيلان رغم اكتحال المدى بالسواد ،،
ستبعثُ عنقاءُ أحلامنا من رمادِ
وصبرا فما قتلوا حلمنا – يا صديقي – وما صلبوه ،،
ولكنه ساكنٌ في أقاصي الذُرى .. كالمسيح ..
سيجتاحُ هذا المَدى بعدَ عام [3]

[1] – يوسف وغليسي أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص85.
[2] – محمد عبد الرحيم الزيني : شهداء الفكر، ط1، دار اليقين ، مصر ، 2011، ص133.
[3] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ، ص86.

لا تغادر الذات أزمنة الفتنة ؛ بل لا تغادر الزمن الأموي هذا ما يبرز في عنوان (العشق والموت في الزّمن الحسيني)، عنوان يخبر عن موضوعه بشكل بيّن ، ويبرز دالا ذا فاعلية في الذاكرة التراثية والإسلامية وهو شخصية (الحسين بن علي رضي الله عنهما)

أبكي على ذكرى الحُسيْن تذَمُرَا وا كربلاءُ دم الحُسين تفجرَا

أبْكِيكُم آل الحُسين تَشيعًا وتفجُّعًا ..وتشوّقًا.. وتذكراً[1]

يبرز العنوان / النص بصورة مباشرة محبة الذات الشاعرة لشخصية (الحسين بن علي رضي الله عنهما) فهو رمز كل شهيد في سبيل قضية نبيلة؛ بل «تكاد تكون شخصية الحسين (عليه السلام) أكثر شخصيات الموروث التاريخي شيوعا في شعرنا المعاصر، فقد رأى شعراؤنا في الحسين (عليه السلام) الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة»[2].

4-4-3 إفضاءات العشق والموت داخل النص:

العشق ← نقل فؤادكَ حيثُ شئت من الهوى ما الحبُ إلا للحسين وحيدار

بغدادُ يا نخلا تطاول في دمي الأصل في قلبي ..وفرعه في الدُّرى

والرافدين تدفّقا في الرّوح وإنْ سابا بقلبي سلسبيلا.. كوثرا ..

الموت ← آه "يزيد" تُبيحُ سفك دمائنا ودموعِنا..آهٍ فتجري نهراً!

ذرفتُ آخر دمعةٍ حرَّى على من كان يحلم بالعروبة في الكرى

يحدث داخل النص لقاء بين رمزين (الحسين) و(الأوراس) الرمز الثوري الجزائري الخالد

بغدادُ والأوراسُ في هذا الفؤا دِ توحدَا: أنصاريًا ومُهاجِرا

في الدّين إنْصهرا.. وناما توأميـ ـن ومُرضَعَيْن مُعَرَّبًا ومُبَرْبَرَا [3]

---

[1] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 88.

[2] – علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ،ط1، درا الفكر العربي مصر ، 1997، ص121.

[3] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص91.

وإذا كان (الحسين) قد تعرض للخيانة والغدر في كربلاء العراق ،فـ(الأوراس) في هذا الوطن تعرضت للخيانة ونكت الوعود:

عبثًا أُفَتِشُ في الشُّهُور عن الوفا كلُّ الشُّهور غَدتْ تخون نُفَمْبَرا

إذن كل الأزمنة بلا استثناء ؛هي أزمنة حُسينية ، فلم يختلف الماضي عن الحاضر (القتل ،والدمار ،والغدر، والخيانة) ،وتآمر الدول الغربية والولايات المتحدة الأمريكية على الوطن العربي تعصف من كل اتجاه وتبقى أحلام الذات واستشرافها لآتٍ مختلف :

لنعيدَ أحلام الحضارة والصّبا ونُلوّنَ الأفقَ "المؤمرك" أخضرا![1]

على وتر التقنع تستعير الذات قصة النبي يوسف (عليه السلام) مع امرأة العزيز (زليخة)، في عنوان موضوعاتي (أنا و زليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة)، تدخل(زليخة) عوالم الذات الشعرية بروح صوفية فتغذي العنوان بجانب إغرائي .

كانت "زليخة" لي في ملجئي وطنا واليوم، في وطني، أستوطن الوطنا ![2]

تشكل (الأنوثة) صورتها داخل النص من خلال فعل المراودة .

كانت زليخة عنْ نَفْسي تُراودُني واليومَ تَرْحلُ في الآفاق ..وهي هُنا! [3]

يشكل المكان مركزا داخل الذات والعنوان ؛ إذ اختار الشاعر موطن هجرته مدينة (بسكرة)، حاملا تعلقه/ حبه لـ(زليخة) «آهٍ يا وجعًا في القلبِ قد دُفنا»[4]، لقد أمعنت الذات في ملامح النبي (يوسف عليه السلام) ، وانزاحت بالحكاية إلى عوالمها الشعرية ،ليغدو "يوسف " في النص مثقلا بالخطيئة، فهناك ارتباط بين (الأنا وزليخة)؛ حيث لم يحدث

---

[1] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،ص 91.(اللافت في الشعر الجزائري المعاصر وبعد معاينة لكثير من النصوص ،بدا لنا اتكاء بعض الشعراء على (قصة النبي يوسف عليه السلام)؛ إذ تحضر عند يوسف وغليسي ، عبد القادر رابحي ، سليمى رحال ..)

[2] – المصدر نفسه: ص94.

[3] – المصدر نفسه : ص95.

[4] – المصدر نفسه : ص94.

التمنع (همّت به /همّ بها) ، بهذا فالذات مأخوذة بفتنة الحب وهذا ما أفضى بها إلى البحث عن مكان التطهر(بسكرة) .

راحل مع طيور المنى،،

لأهرب حُبي إلى مدن لا تبيح دم العاشقين!

إنّني / يوسف /قادمٌ أتأبطُ عار العزيز وذكرى أبي..

قادمٌ والخطيئة تصهل في الرّوح..تغتالني ..

قادمٌ من سعير (الخروب) إلى زمزم (الصالحين) ،

لكي أتطهر من كيد (زليخة)[1]

يجمع العنوان الشعري(أنا و زليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة) بين الكيد والذنب.

ضيعتُ عمري ..وهذا العمر ضيعني إذ عشتُ أنسجُ لي من أحرفي كفنا

جرحين قد غرستْ في القلب إذ رحلتْ الكيد والذنب ...في شريانها قد سكنا[2]

ونعود في طريق صاعد إلى القمة /العنوان الرئيس لنجمع الدلالات المنتشرة في الجسد/العناوين الداخلية/ النص ،ونقول إن العنوان الرئيس مجمع أوجاع الذات الشاعرة، وإن مواسمها وأعاصيرها تراوحت مابين الذاتية ،والوطنية ،والقومية برؤية سياسية ودينية .

5 – العنونة صدمة التلقي :

5-1 العنونة – العدمية وفراغ في(فرغان) لـ"تجيب أنزار":

تشتغل طائفة أخرى من الشعراء على العنونة بصورة مغرية ؛ حيث تتمثل (الجسد) من جهة ،و تعمل على إحداث صدمة للمتلقي من جهة أخرى ؛ذلك لما تحدثه من كسر لأفق القارئ،فيصبح إيقاع الإثارة الشعرية مضاعفا، وقد نمثل له بالعناوين التالية : (فَرغَان)

[1] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 94.

[2] – المصدر نفسه: ص97.

لـ"نجيب أنزار" ، (إحداثياتُ الصمتِ)، (محاريثُ الكنايةِ) لـ"الأخضر بركة" ،(من دسَّ خف سيبويه في الرمل) لـ"عبد الرزاق بوكبة" ، كما لنا أن ندرج عنوان ديوان (أنطقُ عن الهوى) لـ"عبد الله حمادي" لما مرَّ بنا من اشتغال حثيث من قبل الشاعر على خرق أفق القارئ وخلخلة توقعاته .

ولنا أن نفترض أنه قد يعلو صوت (بأن في الشعرية الجزائرية عناوين كثيرة تشتغل على تحقيق صدمة التلقي، أو ربما تأخذه العزة بالرفض ليقول إن كل عنوان هو مشروع صدمة للمتلقي ، إذن لِمَ يحدث الاستثناء مع هذه العناوين دون سواها ؟) نقول : إننا تعمدنا أن نستثني هذه العناوين لاعتبارات أهمها، ما تلمسناه من خرق للأفق وتجاوزٍ، مكن هذه المجموعات الشعرية من أن تندرج في إطار النصوص الحداثية التجريبية ، وليست الحداثة ثورة على التقليد ؛ بل هي «موقف وعقلية ، إنها طريقة نظر وطريقة فهم ، وهي فوق ذلك وقبله ، ممارسة ومعاناة ، إنها قبول بكل مستلزمات الحداثة : الكشف ، والمغامرة، واحتضان المجهول »[1]. بالإضافة إلى أن هذه العناوين لا تنفلت من مشكاة الجسد؛ بل إنها تتحقق داخل جدلية الرغبة (الأيروس)/الموت (تناتوس)،الأولى تدفع إلى الحياة والثانية إلى العدمية،بشكل مفرطٍ وهذا ما نسعى إلى مقاربته داخل العناوين.

ينبني عنوان "نجيب أنزرا" (فرغان) على تركيبة الكلمة المفردة ، وقد نظن أنه غير مؤهل لإحداث خرق كبير في أفق القارئ ذلك لتركيبته المفردة و «الإطار الدلالي المفرد يتصل بقدرة المبدع على إيقاع اختياره على ألفاظ بعينها،لا بحسب ما فيها من قيم صوتيه، وإنما بحسب اتصالها بأمور دلالية، يمكن أن تمتد عند التركيب إلى غيرها من الدلالات الأخرى لتصنع الإطار الدلالي المركب »[2]،وفي حال العنوان (فرغان) فإنه يمتد إلى تركيبة

[1] – أدونيس : زمن الشعر ، ط3، دار العودة ، بيروت ، 1983، ص115.

[2] – محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد والتركيب ، ط1، الشركة المصرية للنشر لونجمان ، مصر ،1995 ، ص 101.

النص ليصنع دلالته الكبرى،فالفراغ يمضي بعيدا عن الأفق المتوقع ، حين يتشبث ويشحن بحد الشهوة، فالعنوان/ النص (فرغان) نصير الأيروسية والجسد بامتياز .

نصيرة فسحة الجسد

ثمرة الفرغان

من منا يسكن في الآخر ؟

من منا السجّان[1]

يُحمَّل العنوان (فرغان) بحد السخرية ، والشعور بالعدميّة (الكتابة سكتة القلب، فرغان الجميع ،في عتمة اللغة) ، لذلك فإن «النص لا يتجلى فقط في آلية اللاتوقع وتضخيم المجازات ،بل يجنح أيضا إلى التعبير عن يتمه .بواسطة جمالية القبح التي تنطلق من رؤيا مأساوية »[2].

الكتابةُ كمْشة لغوٍ

أساس القرينة حبكتها الشاعرية

فانوس ألغازها الذهبي

الكتابة سكتة قلب

إيه يا فرغان الجميع

الخروج من الطوق

يبدأ من لا شعور الوطن

ليس يكفي الخروج إلى الملأ

[1] – نجيب أنزار : فرغان ، ط1، دار الحكمة ، الجزائر،2000، ص23.

[2] – أحمد يوسف : يتم النص ، 269.

يجبُ الانتشارَ بسرعةِ ضَوئِك

في عتمةِ اللغةِ

يجبُ الاكتفاءُ بهم كَيْ تُسمى

وتَجْلْس في حَضْرتكَ[1]

الفراغ في اللغة هو الخلاء « فَرَغَ يفْرَغُ وَيفْرُغُ، وفَرَّغ المكان، أخْلاَهُ »[2]، وفي الديوان هو الخواء رغم الامتلاء؛ حيث السواد يبسط سلطة قوية على البياض، وهي سلطة (النثيرة، أو قصيدة النثر) ، يمارس الفراغ فعل الخرق على الشيء، متجاوزا ومارقا، أما (فرغان) الذي جاء على وزن (فَعِلان) عند "نجيب أنزار" فهو كما يقول :«فرغان تام لكتابة تنفلت باستمرار من قبضة السلطة وإيديولوجية الخصاء ، والعمى والعنف فيما تسمي فضاءها وسيمياء ممنوعاتها ، ربما أعني هذا الهامش الكوني لكتابة حيوية مطعونة بأسئلة اللحظة بالذات ، لحظة تاريخ تحول جارفة وملتاعة ، لحظة هي داخل العادي ، وخارج المبتذل، لحظة الحياة وحسب»[3]، في كل ذلك لا ينأى "أنزار" عن النزول باللغة إلى التصريح الصادم، ذلك أنه في مواضع من فراغانه يحتسي اللغة عارية فارغة، بأيروسية عالية تبلغ مداها بتوظيف اللفظ فجا صريحا « اشتهيت كثيرا من الجنس ، من اللمسات، .... »، كأنه الانتشاء بالفراغ أو اللاشيء حد اللامبالاة أو هي فلسفته في رسم الفراغ، يقول :

ألبسُ الفيزو لأجلكِ

أحْتَسِّي البيرة وإلهما وأنسى

[1] – نجيب أنزار : فرغان ، ص 31.

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (فَرَغَ)، ص 3397.

[3] – نجيب أنزار : فرغان ، ص5.

أقرأ "القرآن" و"التوراة" أعرف "كان"[1]

قد لا يستقْطب (فرغان) كل القراء ، ذلك أنه دائما هناك قارئ لا يرضّه المعجم الشعري الجنسي الصارخ، بالضرورة فإن الديوان يبتغي قارئا من طينة الـ(فرغان)، فالذات تمارسُ الاحتماء من نفسها بالسقوط في المبتذل واليومي ،هذا ما يعزز أن العنوان يشتغل على إحداث صدمة تلقٍ عالية على ذائقة شعرية ألفت معجما شعريا هادئا، وإن كان "أنزار قد افلح في كسر الطابو وحلّق في الـ(فرغان) بعيدا لا يشاكله في ذلك سوى "عبد الرزاق بوكبة".

2-5 العنونة – محكي التفاصيل (من دسّ خف سيبويه في الرمل) لـ"عبد الرزاق بوكبة"

يتربع عنوان (من دسَّ خُف سيبويه في الرملِ) لـ(عبد الرزاق بوكبة) عرش العنونة دون أن يتحمل هو الآخر عبء عنونة داخلية للقصائد ،مما دعمّ بشكل قوّي الوظيفة الإغرائية ؛ إذْ يُلفي القارئ نفسه أمام شخصية (سيبويه)، التي ألف حضورها في النحو العربي ، تتربع عنوان نص ،يأبى الانصياع تحت مسمى (شعر)،و يكتفي بتسمية أجناسية (نصوص) ،فهي تجمع بين النصوص النثرية و الومضة الشعرية.

يشي التمظهر المعجمي للفعل (دسَّ) في لسان العرب،بأنه «إدخال الشيء من تحته، دسَّه يدسُّه دسًّا فاندس ودسَّسه ودسَّاه؛الأخيرة على البدل كراهيةَ التضعيف ، وفي الحديث : استجِيدوا الخال فإن العِرقَ دسَّاسٌ ؛ أي دخَّال لأنه ينْزِعُ في خفاءٍ ولطفٍ، ودسّه يدُسُّهُ دسا إذا أدخله في الشيء بقهرٍ وقوةٍ ،... ودسَسْتُ الشيءَ في الترابِ أَخْفَيْتُهُ»[2].

[1] – نجيب أنزار : فرغان، ص 20.

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (دَسَسَ)، ص1373.

يعمل العنوان على دلالة إخفاء (خف سيبويه) في الرمل ؛هي هنا إشارة للخروج التام من عباءة النحو وصرامته صوب التفاصيل اليومية ، والكتابة المفتوحة ، هكذا يَستحضر الموروث النحوي المتمثل في اسم العالم اللغوي العربي (سيبويه) ويعلن عن تمرد تام ،فشيخ اللغة (سبويه) لم يكن عند"عبد الرزاق بوكبة" سوى شكل من أشكال القيد، الذي ينبغي دسه في الرمل ؛ وهو ما أعلنته الذات الكاتبة في (نوبة الدخول) «كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف هنا من ريحي»[1]، وكأن صيغة الاستفهام في العنوان (من دسَّ..) تلقى إجابتها في (نوبة الدخول) ؛ هي الذات الكاتبة المنفلتة من عِقال اللغة .تبيح لنفسها حق التجاوز (نحوا وصرفا)، وإن بتوظيف المهمّل في اللغة والمكروه؛حيث ألفينا توظيف لفظ (الحَرَمونا) ، وهي هنا دخول (ال) التعريف على الفعل .

أردفت فتاتي على الكوازاكي، و سابقتُ الرّيح

والكورنيش

إلى متى ..متى، أبقى يُخيفُني هذا الطريق

الحَرَمونا منه منذ اختاروا يقتلون؟

وألهب حماسي حماسها/أطفأته إشارة من لحية

فاجأتنا تسد المنعرج

.....

هل من سارد ينوب عني ؟[2]

[1] – عبد الرزاق بوكبة : من دسَّ خف سيبويه في الرمل ، ط1، منشورات البرزخ ،الجزائر،2004، ص9.

[2] – المصدر نفسه: ص65.

يحظى العنوان الرئيس (من دسّ خُف سيبويه في الرمل) بعنوان فرعي (ريشة فوق القصبة) ،لم يكتب له الظهور على صفحة الغلاف الخارجية ؛ حيث اكتفى الشاعر بإيراده في صفحة العنوان الداخلية ؛ أي يتمظهر(عنوانا مزيفا)، وقد كتب مفصولا بأداة عطف للتخير (من دسّ خف سيبويه في الرمل أو الريشة فوق القصبة)، وعلى ما يبدو فإن هذا العنوان الفرعي (الريشة فوق القصبة) أكثر تكثيفا وغموضا من العنوان الرئيس ، مما فرض عليه الإقامة الجبرية في الصفحة الداخلية ، فالقارئ لن يدرك بسهولة سر اجتماع الريشة ، والقصبة ،اشتغال مخاتل ومراوغ ،قد تصرف الذهن إلى أن المقصود هو أداة (الكتابة) ، إلا أننا نفككها بصورة أخرى فعبارة (الريشة فوق القصبة) في الحقيقة لا تخرج عن البنية البيولوجية لريشة الطائر «فالريش المحيط عند الطائر يتكون من قصبة بأشواك متفرعة ، حيث تتفرع الأشواك إلى شويكات تتماسك مع بوساطة خطافات ، فإذا انفصلت الأشواك بعضها عن بعض فإنها تعاود الاتصال مرة أخرى كأسنان سحاب الملابس،وتصلح الطيور الروابط المتكسرة بين أشواك الريش، عندما تقوم بتزييت ريشها حيث تمر منقارها على طول الريشة »[1] ما نستشفه إذن إن نصوص "عبد الرزاق بوكبة" كالريش فوق القصبة تنفصل وتتصل فيما بينها ؛ هي نصوص منذ البدء تنزاح عن التجنيس وفي الوقت ذاته تأخذ النصوص برقاب بعضها؛ إذ تغرف من تمردها على اللغة ، هو الخروج من الوصاية وإن كانت وصاية لـ "سبويه" أو "للخليل بن أحمد الفراهيدي" يتحقق الارتياب أكثر في نوبة الخروج حين يقول :

مَنْ يعرفُ مَشْية الذِيبة بَين ثُقْبةٍ وديك

لا يثقُ في اللغةِ[2]

[1] – موقع المعرفة متاح على الشبكة العتكبوتية : أيهما نشا أولا الريشة أم الطائر: www.marefa.org

[2] – عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خف سيبويه في الرمل، ص 108.

لا تتأى نصوص "عبد الرزاق بوكبة" في مضامينها عن معجم "نجيب أنزرا " على وجه التحديد في توظيف مفرط لـ(الشهوة ،والإيروسية)، فكأن الشعر أفق للمتعة والرعب اللفظي، يتمظهر ذلك في العناوين الداخلية (عُرْسُ الجسد ،حديثُ الغِشاء، الغرفة السوداء ،ذعر الفُستان ،معراج الفستان،خصية التمثال،توأمة الشجرة،سرير لأفقين ،رغبتان في العراء سحاق،سرير لأحمد). من البيّن أن الوظيفة الشعرية خافتة الإيقاع إلى منعدمة داخل هذا النص، ومن البيّن كذلك مجيءُ اللغة عارية سافرة مفعمة بمروق حادٍ .

أيقضْتُها البُكرة ، أعِيدُها لِوالديها فما كان سيكون بيننا لن يكون

وما همّني توسلها بشرشف رجلي ، همَّتني مآربُ

منها الناس تقول وجد الناقة رُكبت فأعادها أهلها

يحبون عاراتها

سبقت قهوتنا دهشتهما:

ما الزيارة؟

أرد الزائرة

لعلها العارُ زارت؟

مازارته وما زارها ، غير أني حين أوجعتها

اسْتَبكرتها . أخذت تهدي بمن هو حبيبها :أ..ح..م..د[1]

هذا ما يدعو إلى أن نطرح تساؤلاتنا حول كتابات "نجيب أنزار " في (فرغان) و"عبد الرزاق بوكبة" في (من دس خُف سيبويه في الرمل) فهي كتابات تجعل قارئها

[1] – عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خف سيبويه في الرمل، ص88.

يتساءل،أهذه محكيات من أيام عادية أم شعر أم هي نثر؟ إنها تطرح مسألة تجنيسها بشكل قوي ؟[1].

5-3 العنونة ، سردية النص شعرنة الواقع في محاريث الكناية لـ "الأخضر بركة":

لا ينأى عنوان الديوان (محاريث الكناية) لـ"الأخضر بركة"عن فعل التجاوز، إنه يندرج ضمن العناوين الموضوعاتية التي تتخذ من تعيين الموضوع ووصف عمل الشاعر منحى لها، يرصد "الأخضر بركة" من خلال العنوان الحفر في المعاني النائية ،فمحاريثه يتعالى مجازها بعيدا ليرسم صورا زئبقية منفلتة من قيد الشبيه.

يدخل الشاعر "الأخضر بركة" دائرة تسريد النص ، هو انفتاح النصوص أجناسيا حيث تكرس أعرافا كتابية «تستلزم البحث في شعرية خاصة بها تتخذ من السردي في الشعري نمطا للكتابة ، لا تفترض كون السرد نتوءا زائدا يبدو وكأنه ملصق على جسد النص الشعري ، بل بوصفه مكونا حيويا من النص »[2]،تجربة كتابية تسير على غير المألوف،هي محاريث تترك أثرها على الصفحة /جسد النص، بغير الرؤى السابقة يحاول الشاعر أن «يتجاوز المعهود الشعري في رؤيته المستهلكة من أجل البحث عن مداخل المعنى ومخارج الذات ، وهي تتلقف ما يحتمل في كنهها»[3].

جسدٌ

يرتابُ أم متنُ سماء نزلت تكتبهُ فوق جلُود التجربة

[1] – استعرنا هذا التساؤل من الطرح الذي عرضه رشيد يحياوي في كتابه (معابر أمجد ناصر) .

[2] – خليل شكري هياس : القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ،2010، ص 17.

[3] – عبد القادر رابحي : الأخضر بركة بعيدا ...في عمق الغياب، مجلة مسارب ، مجلة إلكترونية متاحة على الشبكة العنكبوتية بتاريخ 14 /2013/07: massareb.com/?p=4524

وانهارت رفوف المكتبة

فوق نسيان الأنا [1]

تحفر محاريث "الأخضر بركة" عميقا ، لتقدم كنايات تغُوص بعيدا في رسم الصور شعرية ، تتمرد على قارئها «شيءٌ ما ينغِصُ موسيقى تُحاورها انفلاتات القريحة /ما تبقى في خزانة مفردات العمرِ لا يكفي لكي تجدَ اللغة/ لغة تمد العمرَ في عمق التعري من عباءات النصيحة»[2] .

تترك المحاريث فعلها على أرض اللغة ومجازها ،عبر اثني عشر عنوانا ،(الشيء ، الدغل ، الطبل ، بيان المرايا ، قربة الماء المريض ، الطواويس ، مقامات الجسد"مقام الضجر ،مقام الموسيقى ،مقام البحر مقام الرجوع،انفلات المؤنث ،عباءات المذكر")،ليأتي الشعر من الكتب المقدسة ومن لغات الحياة اليومية ، من شعرنة الواقع ،يتنفس النص من ظلال المعاني، فلا ينبجس من معنى واحد؛إذ لا حقيقة في النص، هو رهان بيّن عند "الأخضر بركة" وقارئ عناوينه يدرك أنها لا تخرج عن جمالية الانزياح ، بدءا بـ(إحداثيات الصمت ، مرورا بمحاريث الكناية ،و كمياء الصلصال)، عناوين على درجة كبيرة من الفجائية والدهشة ، تشتغل على الوظيفة الإغرائية بامتياز .

لا تنهل (محاريث الكناية) من زخرف اللغة والصور ، بل تقتات من التفاصيل اليومية، بلغة ممزوجة بحد السخرية ، والرفض المضمر ، فـ (محاريث الكناية) تكسر المرايا ، ولا تعكس الحالات كما هي تماما ،لتجعل الآخر يقرأ (بيان المرايا)، حين تنعكس حقيقته لا صورته المزيفة .

يستلذون تأثيث فطنتهم بغباء البطانة،

---

[1] – الأخضر بركة: محاريث الكناية ، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، 2007، ص19

[2] – المصدر نفسه : ص31.

يعدّون ما كدّسوا من هباء بساحاتهم

يحلبون..

رفاهيةُ العيش من بقرٍ راتعٍ في مراعي السُكُوت

على كل حائطِ بيتٍ لهم صورُ

على كل مستقبلٍ بائسٍ حجرُ

وفي كل ذكرى لهم دَمْعة وخطاب

كائناتُ البيوتِ التي نسَجَتْ لغةَ العنكبوت

هم.. كائنات من اللاأحد

حول جثةِ معنى .....تعيشُ على ما يموت[1]

محاريث الكناية تفضية للواقع المريض في (قربة الماء المريض)،

جالسًا في قاعة الأمراض

ملتفًا على الروح القليلة أرقبُ الدنيا من الفتحاتِ في ثوب

النهار المرتخي فوق الهزال:

قطعانُ أعمار مكسرة على إسفلت أيام مرقعة بخيط

الصبر أم بشر يدعّون الحياة على ظهور دواب قنطرة

المعيشة،

من سيأتي من رواق الموتِ من يأتي من البابِ الذي....[1]

[1] – الأخضر بركة : محاريث الكناية ، ص25.

يرسم العنوان (محاريث الكناية) الذات الإنسانية بجوانيتها ، ويحضر الجسد بقوة ف «ما الذي يحرث أرض اللغة الآن سوى غربة هذا الجسد/المصقول بالكيد المتين »[2]، يتمظهر الجسد بصورة أكبر في عنوان (مقامات الجسد) ويتفرع إلى ستة مقامات(الضجر ، مقام الموسيقى،مقام البحر مقام البحر ،مقام الرجوع،انفلات المؤنث ،عباءات المذكر)، لا ينفلت عبرها الجسد من قسمة اليتم، واليتم كفيل لأن يخلقَ الغربةً في الذات «خلف سور القطن، يكفي /أن تمس العيشَ كي يكتظ دودُ الرِزْق في ماءِ الجسد/ يكفي بأن تعطي إلى جبلٍ من غبارِ اليُتمِ كي ينهار»[3] .ليعلو صوت الجسد في (كيمياء الصلصال) عنوان يدفعنا بقوة إلى(كيمياء خلق الإنسان) ورهاننا القرائي ينفتح من خلال لفظ (الصلصال) :

1) **الصلصال:** «ها أنت ذاك../ جسدٌ كما سمّيتَ،/ منذ حكاية الصلصال حتّى ../ دودة العفنِ التي ستعيث فيك../تُحيت أرض الآخرة»[4] ، ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿ وَلَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ مِن صَلۡصَٰلٖ مِّنۡ حَمَإٖ مَّسۡنُونٖ ﴿٢٦﴾ ﴾(سورة الحجر ، آية 26).

2) **الطين:** «يواظب طيْفُك الطيني في صدّ احتمالات الكلام/ في غيهب اللغة اختبأت اثاقلت بالصمت غيمات الغريزة /وانهمرت على تراب الذنب توبات »[5] .ورد في قوله تعالى ﴿هُوَ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٖ ثُمَّ قَضَىٰٓ أَجَلٗاۖ وَأَجَلٞ مُّسَمًّى عِندَهُۥۖ ثُمَّ أَنتُمۡ تَمۡتَرُونَ ﴿٢﴾ ﴾ (سورة الأنعام ، آية 2).

---

[1] – الأخضر بركة : محاريث الكناية، ص29.

[2] – المصدر نفسه: ص40.

[3] – المصدر نفسه : ص46.

[4] – الأخضر بركة : الأعمال الشعرية ،ط1،ميم النشر ، الجزائر ، 2013، ص105.

[5] – المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

3) **التراب** : « يمشي.. /بي هذا الجسمُ على سكينِ صراطٍ الآن،/عجينُ ترابِ البدءِ،مكان استنبات هموم العيش،/ يُراوغ يخفي.. خلف قماش الوقت فداحة جوهره المعطوب»[1] ،ورد في قوله تعالى ﴿ إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ ٱللَّهِ كَمَثَلِ ءَادَمَ ۖ خَلَقَهُۥ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴿٥٩﴾ ﴾ (سورة آل عمران، ص59).

4) **الماء** : «مهرجان الجسد /وحده الماء ينطق/ يرقص من قبة السقف من بشرة الجلد»[2]. ورد في قوله تعالى ﴿ فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ مِمَّ خُلِقَ ﴿٥﴾ خُلِقَ مِن مَّآءٍ دَافِقٍ ﴿٦﴾ ﴾ (سورة الطارق، آية، 6/5) .

بهذا فإن العنوان (كيمياء الصلصال) هو تفصيص لهذه الذات (الأخضر) بتكوينها الكيمائي والروحي، أصلها «سؤال الغيب الأزرق/ رعشات الوحشة قدام البحر/ امرأة الضلع الأيمن ../دود الوعي»[3].

6 – العنونة – متاهات التلاشي و التيه :

نحن محكومون بالعناوين وكل «قراءة هي حالة تحرٍ لبعدٍ من أبعاد العنوان» [4]؛ فحين تتنوع العناوين تتوكأ الذات على فعالية المتخيل وتمتثل أمامنا علامات لغوية (الوهم ، والتيه ، والعتمة...)، هي المحرك الدينامي في بنية العنوان عند مجموعة من الشعراء، فالتيه كونه استعارةً، فهو متعلق بمكان معنوي لا مادي يتجلى هذا في دواوين (اصطلاحُ الوهم) لـ "مصطفى دحية" ، و(مدارجُ العتمة) لـ "ميلود حكيم "، و(في جهةُ الظل) لـ "علي مغازي " ، و (غنائيةُ آخر التيه) لـ " ياسين بن عبيد".

---

[1] – الأخضر بركة : الأعمال الشعرية،(كيمياء الصلصال) ، ص104.

[2] – المصدر نفسه : ص 117.

[3] – المصدر نفسه ، ص105.

[4] – إبراهيم محمود : النص الجسد الهاوية ، قراءات في ظلال المعاني ، ط1، دار تموز، سوريا ،2011، ص79.

يتشكل للوهم اصطلاحه الخاص عند "مصطفى دحية" ،و(الاصطلاح) مصدر (اصطلح)، فيقال «اصطلح القوم زال ما بينهم من خلاف،تعارفوا عليه واتفقوا»[1]،والاصطلاح على نحو ما ورد في كتاب التعريفات للشريف الجرجاني(816هـ) «عبارة عن اتفاق قام على تسمية الشيء،باسم ما ينقل عن موضعه الأول، والاصطلاح إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما ،وقيل الاصطلاح :اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى ، وقيل :الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد،وقيل:الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين»[2]، ما نخلص إليه هو أن الاصطلاح اتفاق لغوي مخصوص ،و"مصطفى دحية" يعطي للوهم حضوره واصطلاحه؛أي إن المتن الرئيس /النصوص هي التي ستشي بدلالات الوهم .

يرد (الوَهم) في اللغة بمعنى «خطرات القلب ، والجمع أهام ،والقلب وَهْمٌ ،وتَوَهَّم الشيء تخيَّله ،وتَمثَّلهُ ،كان في الوجود أو لم يكن ، ويقال توهمتُ الشيءَ ، وتفرَّسْتُه وتبيَّنْتُهُ بمعنى واحد ، وأوهمتُ الشيء إذا أغفلتهُ، و يقال: وَهِمْتُ في كذا وكذا »[3].والوَهْمُ بحسب ما جاء في كتاب (أحوال النفس) لـ "ابن سينا" «الوهم ينال المعاني التي ليست هي في ذواتها بمادية ، وإن عَرضَ لها أن تكون في مادة »[4] ،في الوهم تتحرك المخيلة نحو

---

[1] – شوقي ضيف وآخرون : المعجم الوسيط ، باب الصاد ، ط4، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، 2004، ص 520.

[2] –علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني : معجم التعريفات ، (قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه ،واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة ،تحقيق : محمد الصديق المنشاوي ، دط، دار الفضيلة، مصر ، 2004، ص27.

[3] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (وهم) ، ص 4934.

[4] – ابن سينا : أحوال النفس رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ،ط1، دار بيبليون ، باريس ، 2007، ص71.

التجريد فهي« قادرة على أن تجعلنا نخلق ما لا نرى»[1]؛ أي حركة ذهنية يقوم بها خيال المتلقي «الوهم هو حركة الحس الكائن بالفعل»[2].

يكتسب لفظ (الوَهم) وعبر إضافته للفظ (اصطلاح) قوةَ حضور، رغم قوتة التجريدية الكامنة فيه، كأنه يبحث عن شرعية التشكل داخل الذات/ العنوان /النص ،والمنفذ إلى ذلك يكون في القوة الاصطلاحية (الشرعية)، لينفتح الوهم على عوالم الموت «الغيبُ وهمٌ سائلٌ /إن المرايَا تُعِدُّ شُخُوصَها/ ورهنتُ هذا الموت »[3]، كما ينفتح على التيه والتلاشي والهروب من عوالم الواقع المثخن بالفجيعة؛ حيث تتشظى المرآة– العنوان (اصطلاح الوهم) منتشرة داخل النص إلى شظايا (الاغتيال ، الفراغ، التهميش ،الإرباك ، التجاوز والتمرد ..) ،ثم تمتزج لتشكل لونا يرسم لوحة (الوهم) ، إنها روح شاعرية تراهن على خلق وابتكار الصورة، معلنة أنّه« ليس ضروريا أن نكتب جميعا بنفس الوعي ، لكلٍّ اختياراته الشعرية والجمالية أو لكلٍّ معتقده الشعري»[4]، الذي يعمل . هنا . على تشكيل المتخيل /الوهم ، لنكون أمام :

1) **الوهم/ الوطن/ السلطة:** هي الفجيعة التي أصابت الوطن في ظل الاغتيالات والقتل المجاني، إنه الوطن في سنوات الإرهاب، الوطن في ظل السلطوية ،حين أدخل دائرة اللامعقول «وطني تناهبه السرابُ../وطني يموت على أكف النازحين ../تأتي خديجة كي تعمدني بأنصاف / الدلالة والوطن»[5].

2) **الوهم/ الذات :** هي دائرة الإرباك والغيبة، حين تدخلها الذات تفتش عن وجودها و كينونتها ،لكنها تبقى في حالة اللامعنى «تَأْتِي دوائرُ غيبتي من أوْبةِ المهدي /

---

[1] – غاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة ،ص34.

[2] – أرسطو طاليس : كتاب النفس ، ترجمة أحمد فؤاد الهواني ،ط1، دار الإحياء للكتب العربية ، مصر ،1949، ص162.

[3] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ط1، منشورات الجمعية الوطينة للإبداع ، الجزائر ، ص 65.

[4] – صلاح بوسريف : نداء الشعر ، ط1، دار الثقافة ، المغرب ، 2009، ص148.

[5] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص 26.

أَلْبسُنِي../أهادنُ بحتي / أبكي على مَوْتي الذي شيأتُه /أنا الذي بارحتُ بارقةَ الطفولة ؟ أم أنا ؟ »[1].

3) الوهم/ الأصل (الأبوة الضائعة) : يكفل الوهم للذات قطع الصلة بالأب،و التلذذ باليتم / الاغتيال «مريض أنا باغتيالِ أبي / حين مَرَّ أغسطس في ماءِ هيبون/ لوّح للقُبَّرات اليتيمة/ جاءَ نحو النواميس يفْقَأُ مائدةَ الله من / سِفْرِ يونس حتى أحاجي سعيد »[2].

4) **الوهم / السلطوية ونزعة المروق والتجاوز** :هي حالات الوهم القصوى يتماس فيها المدنس بالمقدس ،« ماذا ../ لو أن الله يبايعني في هيئة عصفور /يتماهى في شهوته الأولى / ويغني منتجع القات ؟؟/سأبدد أجنحة الخلجات» [3].

5) **الوهم / الموت** : يبرز الموت بقوة داخل الديوان ،وإذ يحضر فذلك ليشكيل ثنائية بداية الخلق(النشوء) وصولا إلى الموت «هو الله يكبر حين نفيء من الموتِ ../ نقترعُ الخَصْبَ ../ نَقْتَرِفُ الحزنَ عند اكتمالِ النشوء »[4].

6) **الوهم/ الجسد** :يتحقق من خلال الجسد المثخن بالفجيعة ، لينتقل «الجسد في اشتغاله من كونه علامة ذات دلالة فاعلة باتجاه سيميائي معين إلى مرحلة تأسيس بلاغته في الخطاب»[5] ،تسعى الذات إلى الاتصال بموضوعها (النص/ الكتابة) فترتسم صورة البحث عن الكتابة عبر مسار المرأة – الجسد – النص .

جسَدُ الروحِ مُكتنزٌ كإهابِ الفجيعةِ

صوْتان للهِ واللهُ

---

[1] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص42.

[2] – المصدر نفسه : ص 61.

[3] – المصدر نفسه : ص58.

[4] – المصدر نفسه : ص 73.

[5] – محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري ، ط1، سلسلة كتاب الرياض ،رقم140،الرياض، 2006، ص 134.

ساقيةٌ مِن معاني التشوّفِ

دَلْتا التواريخِ مُبْهَمةُ المنْكَبين

أساطيرُ مِحْبرةٍ ويدَان مِن اللوزِ

تنْداحُ ماهيةُ الضوءِ في هيئةِ امرأةٍ من

تراثِ الجنوبِ

جاءَ في مَتْنِها:

مشتهاةٌ بلا وحمٍ،ورؤاها على وبرٍ

غامضُ الإنبهارِ [1]

بغية تحقيق الموضوع يتعالى ضجيج الجسد مضاعِفًا حضور نسقِ التجاوز والاختراق ليتشكل النص – الجسد ،ويتحول الجسدُ إلى موضوع فكري وفلسفي :

هل جسدٌ يَكْرَهُ الله مثلي ؟!

كانت ذبابةُ الخل فراغًا جنوبيا

–أعني حيزا–

وكان شاعرا داخل الحيزِ يتَوِّجُه سمادُ

الكتابةُ

مَنْ مِنْكُم – أيُّها الشَاخِصُون – خبِرَ

ارتجاجات رُوحها – أعني جسدَها –

[1] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص72–73.

وكان الشاهدَ على ميلادِ النص

-الجَسدِ[1]

يتمتع العنوان الشعري (اصطلاح الوهم) بوظيفة مزدوجة ؛ حيث إنه جاء علامة للديوان ككل،وفي الوقت نفسه عنوانا لقصيدة داخل الديوان، بالإضافة إلى العناوين الداخلية التي تنْصهر تحت لوائه ، وقد اتسمت هذه العناوين الداخلية بطولها النسبي ؛ حيث جاءت جملا اسمية (السير إلى الثلث الأخير من الرحلة ،مدونة أخرى للموت ، مرثية الماء ، يناير،مورو الثاني ،مورو الثالث ، اصطلاح الوهم ،أسطورة هندية ، ،سيرة ذبابة الخل ،بلى أو هامش على السيرة ، بدايات للمخاض) في مواضع كثيرة لا تخرج رحلة "مصطفى دحية" عن أنسنتها ،في ظل اقترابها من الخطاب الصوفي ،هذا ما انعكس في انزياحته وشطحاته اللغوية ورموزه؛ حيث تمكن الشاعر من «خلال تراكيبه اللغوية أن يفصل الرمز عن حقله الأول ويدخله إلى النص كأسلوب جديدٍ في الكتابة يضاف إلى رصيده الإبداعي»[2].

يراهن "ميلود حكيم" على التيه والعتمة بشكل مركزي حين يشحن العنوان (مدارج العتمة) بسوداوية عالية ،يضم ديوانه ثلاثة عشر عنوانا داخليا لا تبتعد عن معجم الموت ؛ بل نكاد نزعم أن موضوع (الموت) مركز دائرة العتمة «إذن أنتَ مشيْتَ في الأرضِ /التي عَطَّرَها المَوْتى / رَعَوْها بالأحابيلِ ../أنتَ قلتَ لما تساقط من خشخاشٍ /على قبورهِم/ صباحُ الرحيلِ أيُها المَاضون بلا سببٍ /إلى الفراغِ البهيم/أنت قلتَ.../ورَّوجت لخديعةِ "صض" الأقاصي»[3] .

---

[1] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص 76.

[2] –عبد الله شنيني : الوعي الصوفي الحداثي في الشعر الجزائري المعاصر ، ص184.

[3] – ميلود حكيم : مدارج العتمة ، ط1، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2007، ص 16.

من الناحية المعجمية : المَدْرَجُ : المَسْلَكُ ،والمَذْهب ،ومَدْرَجُ النَّمل : مَدَبُّهُ،والطريق المنعطف، أو المُعْتَرَض ، (ج) مَدَارِج[1].

العتمة:ظلام أوله بعد زوال نور الشفق[2].

تدخل الذات الشاعرة دائرةَ العتمة لتسلك مسلك العزلة والظلام، محاكية كل الأسماء التي عانقت الموت ،«كان عليَّ أن أكلمَ نَفْسِي بصوتٍ مرتفعٍ كي أعرفَ الشبحَ الذي يَسْكُنُنِي وأحَاوِرُه ، لا الشبحَ الميتافيزيقي لكن شبَحِي الذي يرصُدني في الكهفِ ،بالقهقهةِ والبطشةِ التي لا ترحَمُ »[3]، ليغدو بذلك العنوان/ النص (مَدارجُ العَتمَة) فضاءُ العزلةِ والجنازةِ ، فضاءٌ للقاءِ (شبح القاتل في ظهيرة هابيل ، والغراب الناعق في قصيدة ادغار ألن بو، شبح اليهودي في مسرحية شكسبير ، شبح الذئب في قصة يوسف ،شبح الموت في حلم أنكيدو،شبح المرابي في عملة الدولار ، شبح إرهابي في غابة المجزرة ، شبح الجندي في الدورة الدموية للحرب، شبح المحظية في دمعة جلجامش، شبح الدكتاتور في سرطان ماركيز، شبح الأنا المجهشة بالنبوءات والأوبئة) ، كل هذه الأصوات عانقت الموت، والفقد، فالموت ليس مفزعا فحسب؛ بل مروع ،ومدمر،وتدخل الذات الشاعرة (مَدارجُ العَتمة) ومداراتها وتتقرب من «واقعة الموت من خلال عيون التأمل الذاتي »[4].

يفضي عنوان (مَدارجُ العتمةِ) إلى سيرة موت كبرى ، تتشكل هذه السيرة عبر حوار الأنا مع باطنها /شبحها.فالموت «لم يعد ذلك الشبح المتربص بالأجساد ليغرس أنيابه فيها، كما أن الشعراء تساموا عن أن يكونوا مجرد مرددين لصدى الخوف المسيطر في قلوبهم

---

[1] – شوقي ضيف وآخرون :المعجم الوسيط ، ص 387.

[2]– المرجع نفسه: ص 387.

[3] – ميلود حكيم : مدارج العتمة ، ص113.

[4] – عبد الرحمن بدوي : دراسات في الفلسفة الوجودية المعاصرة ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1980 ، ص 81.

هذا يرجع إلى ثقافة الشاعر المعاصر الواسعة والخلفيات النظرية والمرجعية التي يصدر عنها »[1]

يُصَادِقُنِي شَبَحٌ فِي نِهَايةِ يومي

أحدُق في قمرٍ يعبرُ القلبَ والمرآةَ

لا ألمسُ ذَاكرتِي في نباحِ الكلابِ

التي توقظُ الروحَ

من غفوةِ الهدأة المَاكِرةِ [2]

أما عنوان ديوان (أكثرُ من قبرٍ أقلُ من أبديةٍ) للشاعر نفسه فينفتح على إحداث مفارقة في التلقي؛ إذ تحضر ثنائية (القبر والأبدية) فنُلفي أنفسنا مابين نهاية(القبر) /وبداية (الخلود الأبدي) ، لتَرْتسِم صورةُ الجسد المترنح بين البقاء والفناء مابين التلاشي والخلود ،وعلى خط سير نظام العنونة الذي ألفيناه عند مجموعة من الشعراء ، فإن العنوان(أكثرُ من قبرٍ أقلُ من أبديةٍ) هو الآخر اكتفى بأن يكون عنوانا رئيسا دون أن يمتد ليعتلي رأس/ عنوان قصيدة من قصائد الديوان .

لم تخرج العناوين الداخلية عن موضوع (الموت، الغياب، الجسد) ،من مثل (بابٌ على الغيابِ، القيامةُ، الخرابُ، الانتظارُ الطويلُ ،مِيراثُ الغبارِ، صداقةُ الهاوية ، أرخبيلات الغرقى ، مسالكُ الصمتِ ، مِحرقةُ الجسدِ،) ليرتكز الديوان (أكثرُ من قبرٍ أقلُ من أبديةٍ) على موضوع الموت ؛الذي يبتغي تحقيق الكينونة في عوالم العدميّة ، فالموت في هذا

[1] – عبد السلام الميساوي : الموت المتخيل في شعر أدونيس ، ط1، النايا للدراسات والنشر والشركة الجزائرية السورية ، سوريا / الجزائر ، 2013، ص120.

[2] – ميلود حكيم : مدارج العتمة ، ص 70.

الديوان لا ينحصر في المأساة/ العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر ، فحسب ؛ بل إن الموت في (أقلُ مِنْ قبر أكثرُ مِنْ أبديةٍ) ينزاح ليشكل الموت الخاص ، بوصفه «إمكان من إمكانات الوجود، هو الإمكان الشخصي إلى أقصى درجة ،والذي ينهي كل علاقة إلى أقصى درجة، والذي لا يمكن تخطيه على الإطلاق، إن محض وجوده هو وجود باتجاه الموت»[1]. ويخول للعنوان (أقلُ منْ قبرٍ أكثرُ من أبديةٍ) بأن يستظل بـ(الغياب، القيامة، التحولات ، الخراب ،الانتظار ،الرؤى ، الليل ،الهاوية ،الصمت ، الجسد، القبر) ، وتنفتح بذلك سلالات الطيش على أبدية مطلقة فالأَبَدُ في اللغة :« الدَّهرُ والجمعُ أبادٍ وأبودٍ ، وفي حديث الحَجِّ قال سُراقةُ بن مالك : أرأيتَ مُتْعَتُنا هذه ألِعامِنا أم للأبدِ ؟ فقال بل هي للأبدِ»[2]، وتغدو العنونة عند "ميلود حكيم" ، عنونةٌ للموت أكثر منها عنونةُ كتاب؛ إذ يتربع الموت ناشرا جناحيه على كل نصوص الديوان، ينضاف إليه حضور ألفاظ (القتل والعتمة والعماء) مما يضاعف الإحساس بالسوداوية و القتامة والهباء والتحليق إلى المجهول ، فالذات الشاعرة تنصرف عن خراب المكان الذي يحاصرها وتتخير لها القفز في الهباء،ليكون القبر ـ ها هنا ـ هو الهاوية التي تقول أكثر من عمقها ؛ أي إنها تشي بأكثر من أبدية ،لذلك نقول إن العنوان الشعري (أقلُ من قبرٍ أكثرُ من أبديةٍ) وباشتغاله على الوظيفة الإغرائية التحريضة لفضول القارئ ينفتح على :

1) **عنوان للمدينة الموبوءة بالموت والقتل** « لكنك في جلسة المترصد للقتلة / متوجسا حتى مِن همسةِ القطِ /تشعل فانوسًا بلا لهبٍ /وتتأملُ مدينةً تُحْتَضرُ في الأفقِ /مَفَاتِيحُها

[1] – إ.م. بوشنسكي : الفلسفة المعاصرة في أوربا ، ترجمة عزت قرني ، عالم المعرفة ، رقم 165، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992، ص279.

[2] – لسان العرب : ابن منظور ، مادة (الأبد) ، ص04.

تَفْتَحُ أشداقًا عُمرُها الأبدية/وحَوارِيها مِصْيدَةٌ للغريبِ/ تتَأملُ مَوْتَك الذي يَتَنَزهُ/ كأنَّما في كرنفالٍ»[1] .

2) **عنوان للجسد المثقل بالغدر**« الجسدُ المثخونُ بجراحِ الأحبةِ الخَادِعين»[2] .

3) **عنوان للفقد** «أن تُحدقَ في مِرآةِ العُمرِ فلا ترى أحدًا..تُحاولُ أن تجدَ في الحكايات بيتا ، تُحاولُ أن تسهرَ في جراحِ اللغةِ فلا تستطيع »[3].

4) **عنوان اليأس والهشاشة:** «هكذا في أقفاص مغلقة /اكتشفنا هشاشة الوجود/تنفسْنا خيباتنا،وطاردنا أشباحنا في الحكايات»[4].

5) **عنوان لليتم** «قلت : أمهلني قليلا كي أجُسَ المدافنَ الأولى / لهذِه السلالات /وأرشفُ النحيبَ في رطوبةِ الترابِ والأحجارِ»[5] .

بوجهة الحفر في متاهات التلاشي نُلفي عنوان (في جهةِ الظل)[6] لـ"علي مغازي" ، الذي يقوم بدور الإحالة على جميع القصائد دون أن يكون –هو كذلك –عنوانا داخليا صريحا لقصيدة من قصائد الديوان.

ورد في معجم (لسان العرب) الظِّلُ ما لا تطلعُ عليه الشمسُ فهو ظلٌ ، والفيءُ لا يُدعى فيئًا إلا بعد الزوال ، إذا فاءت الشمسُ؛ أي رَجعت إلى الجانب الغربي ، والفيءُ شرقي والظل غربي ،وإنما يدعى الظل ظلاً من أول النهار إلى الزوال ، ثم يُدعى فيئا من أول الزوال إلى النهار[7] .

---

[1] – ميلود حكيم : أقل من قبر أكثر من أبدية ، ص31.

[2] – المصدر نفسه : ص 62.

[3] – المصدر نفسه: ص60.

[4] – المصدر نفسه : ص28.

[5] – المصدر نفسه: ص17.

[6] - علي مغازي : في جهة الظل ، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2002،

[7] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (ظَلَلَ) ، 2754.

وظل الشيء : كِنْهُ، وظِلُّ السحاب ما وارى الشمس منه وظلهُ سوادهُ[1].

يتشظى العنوان الرئيس(في جهةِ الظلِ) من نص /عنوان داخلي (هوامش من كتاب الجسد) « في جهةِ الظلِ.../تمرُ زعفراناتُ الغبارِ / وتمرُ غيمةُ الضوءِ التي تجرح مرآةَ النبيذِ/ وتمرُ الأغنيات /والرؤى والكلماتُ والمسافاتُ القَصِيةُ /في جهةِ الظلِ...»[2] .ويختار "علي مغازي" الظل جهة ينزاح إليها،يرتضي الهامش فضاء للبوح عن (المرأة ، الوطن ، اليتم ، الجسد) ، هي مواضيع الهامش بامتياز تتعانق وتتشابك فيما بينها ، لا يتأتى وقعها إلا في جهة الظل .

ففي جهة الظل ترتسم الذات الشاعرة بكل ما تحمل من بوح يصعب الخروج به إلى الناس إلا إذا تخيرت له هذه الجهة (الهامش) ؛إذ ترى الذات نفسها من شعراء الهامش، تصدح بانحيازها للأنثى ،وترفض الوصاية والرقابة على الجسد.تعلن يُتمها وتفضح جوانيتها فحين يحضر لفظ (الظل) يحمل معه حرية القول؛ حيث إن (جهة الظل) تبيح حق الكتابة دون خوف، وحق أن تمارس الذات حريتها في افتضاض الساكن.

1) التمرد على عين الرقابة «الكتابةُ صارت /قشوراً جليديةً..والكتابةُ أيضا /لذلك قاومتُ عينَ الرقابَةِ »[3].
2) الانتصار للمرأة ذاتا وكيانا «في بلادي/ تموت ثلاثون ألف امرأة /كل يوم/وتموتُ الرؤى الدافئة /وتموت النجوم»[4].
3) الانفتاح على حرية الجسد يتمثل ذلك في كون «الجسد واقعة دالة يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجاجا إنسانيا»[1] ،يكتسب الجسد حضورا داخل النصوص

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (ظلَلَ) ، ص 2754.
[2] – علي مغازي : في جهة الظل ، ص 30.
[3] – المصدر نفسه: ص32.
[4] – المصدر نفسه : ص 36.

ويرتبط بحضور الأنثى «لي ثغرك الجمر /ولي قامتك السحر /وعيناكِ المطر /لي صدركِ النَّهر/ بما يحمل من عشب /ورعب /وحجر /لي فيكِ ما فيكِ»[2].

4)بكائية الوطن «أبكيك يا وطنا /يتنزّهُ كالقمل في قبعات الجنود/وأبكيك يا وطنا ../أنت يا وطنا ..كان ضيعني /ثم ضاع/احذف من وجهي القناع »[3].

تتضافر داخل العنوان الشعري دوال (المرايا، والماء ،السماء)،وتساهم في ترسيخ جهة الظل،وهذا بما تمتلك من قدرة لفعل الانعكاس، فهي أسطح عاكسة ترتسم فيها صورة الأخر/الأنا ، كما تقرن المرآة بالمرأة ، «مقبرة وقُبَّرة / وبين الوقت واللاوقت مرآة وامرأة »[4]. وتقرن المرأة بالوطن «أنت أجمل من ربيع لم يكن /وأنا../ هنالك في فضاءات الظنون/أفك لغزا غامضا يدعى الوطن»[5].

تراهن تركيبة العنوان (غنائيةُ آخر التيّه) لـ"ياسين بن عبيد " على التيه بشكل بينّ والتّيه في اللغة :الصَّلفُ والكبر وقد تاه يتيهُ تيهًا تكبَّر ، ورجل تائِه وتيّاه ، وتيّهان إذا كان جسورا يركب رأسه في لأمور ، تاه في الأرض يتيهُ توْهاً وتيهاً وتيهاناً ، والتيه أعمها ؛ أي ذهب متحيرا وضلَّ وهو تيّاهٌ، والتّيه المفازة ،يُتاهُ فيها ، والجمع أتْيَاهٌ وأتَاوِيهُ ، وفلان تيَّاه وأرض تِيّه[6] .

يندرج العنوان (غنائية آخر التيه) لـ"ياسين بن عبيد " ضمن العناوين الأجناسية،حيث إن مصطلح الغنائية لا يمتثل لطاعة (آخر التيه) فحسب؛ بل يقرن بالشعر

---

[1] – سعيد بنكراد السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ،ط1، منشورات الزمن ، الدار البيضاء ، 2003، ص141.

[2] – علي مغازي : في جهة الظل ،ص71.

[3] – المصدر نفسه : ص81–82.

[4] – المصدر نفسه: ص 14.

[5] – المصدر نفسه: ص 51.

[6] - ابن منظور : لسان العرب ، مادة (تيه) ، ص463.

ككل ، وهذا ما ترسخ في الشعريات العربية والغربية،وإن كان "أرسطو " أبعد الشعر الغنائي من تقسيماته فـ«الغنائية تتعارض في نظرية تقسيم الأنواع مع الدرامية، والملحمية ،تقوم الغنائية على تغيرات انفعالية ذاتية، نزعة تعتمد الاعترافية والخطابية »[1] ، والشعر الغنائي هو شخصية الشاعر نفسها،وجدانيته الضاربة بعمق داخل اللغة، إنَّه إخلاص بيّن للشعر،وابتعاد عن المستنسخ من فتات العصور ،غنائية "ياسين بن عبيد " اختلاف ورؤية خاصة للشعر، وكما يقول لعلها «بهذه الصورة ستُعين عليها من لا يستسيغ أن تنوء لغة الشعر بغير محامل الإيديولوجيا، كما أعانت عليها يوما منْ لم ير لها دورا في السياقية الجمالية . غير قدِّ المعنى على مقاس الألفاظ »[2]، إقرار صريح بأن (غنائية آخر التيه) تبحث عن قارئ على قدر من الكفاءة تساعده لكي يفهم ويستوعب الرؤى الماثلة في النصوص ، التي تبتعد عن المعجم الإيديولوجي ، كما أنها ليست ألفاظا مفرغة من المعاني ،فالنصوص هي نتاج (آخر التيه) ؛أي رحلة الذات الطويلة مع الشعر، إنها نصوص تراهن على اللغة مع وعيها التام بأن اللغة لابد أن تقترب من القارئ لا أن تستعلي عليه .

ترتبط (الغنائية) في العنوان الشعري ،بالحزن ،الذي يتكرر في العناوين الداخلية مرثية(الجمر و الياسمين(ص41) ، قطرة حزن (ص55)،وجع ساحلي(ص65)، ذكرى..قمر..ولحن أخضر (ص113).كما يحضر (الحزن) داخل النصوص بشكل لافت في عنوان/نص مقطعة العشق الأخير :

لحُزْنك ألحان تطول وتنتقي مراسي أطياب الهوى والتعلق[3]

[1] – سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية ، ص444.

[2] – ياسين بن عبيد : غنائية آخر التيه، ط1، منشورات أرتيستيك، الجزائر ، 2007، ص08.

[3] – المصدر نفسه: ص75.

7 – العنونة ـ مأساوية النص :

يعد العنوان علامة مهمة ونصا صغيرا له أهمية بالغة[1] ، ووظيفة شكلية وجمالية ودلالية ،الأثر الذي تعرف به القصيدة ،ويعد مدخلا لنص كبير؛ حيث يعد بمثابة الرأس لجسد النص على حد تشبيه "محمد مفتاح" ، فالعنوان قادر على أن يعطي أفقا واسعا للتوقع والتأويل بوصفه واحدا من النصوص الموازية وأولى العتبات التي نطؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي، يرد في شكل صغير «يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص»[2] ، والعنوان في حقيقته « ليس خادما للنص وتابعا له، قد نخسر رهانات كثيرة في قراءاتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة»[3].

تراهن مجموعة من العناوين الشعرية في دلالتها الخفية على المأساة ، التي لا تنحصر في فجائعية الأنا الخاصة وإنما تمتد إلى فجائع الوطن (العشرية السوداء)،بكل تفاصيلها ،تمثل ذلك في عناوين الدواوين التالية (النخلة والمجداف، ملصقات . اللعنة والغفران ، ،كاليغولا يرسم غرينكا الرايس) لـ"عز الدين ميهوبي"،(تغريبة جعفر الطيار) لـ"يوسف وغليسي").

7-1 العنونة – شعرية الموت عند "عز الدين ميهوبي" :

يندرج عنوان (ملصقات) ضمن ما يسمى بـ (قصيدة التوقيعة أو التلكس أو الومضة أو البرقية...) على اختلاف التسميات تخول للشاعر اختزال عوالم شتى في دفقة شعورية واحدة ، أو أسطر قليلة ، والرهان الأكبر لهذه القصيدة هو قدرتها على التأثير في وجدان

---

[1] – محمد الهادي مطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق ، ص 455.

[2]– شعيب حليفي: النص الموازي و إستراتجية العنوان، ص23.

[3]– رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص107.

المتلقي «وخلقها أثرا ترددیا كبيرا في داخل المنظومة الحدسية للقارئ ، وهذا يتطلب منها امتلاك قدرة على الإدهاش ، والاقتصاد في تكوين بنية النص في أدوات تعبيرية قليلة »[1] .

يختصر العنوان (ملصقات)[2] المسافات ويجمع التفاصيل والجزئيات ، إنه روح الديوان وبناؤه، شكله ومضمونه ، بدايته ونهايته ، وقد تمكنت ذاكرة العنوان من بسط سيطرتها حين امتدت لتتداخل مع العنوان الشعري لتوقيعات أحمد مطر " لا فتاتّ "، وكان التوجه إلى الومضة الشعرية عند "عز الدين ميهوبي" رد فعل للتحول الحاصل في الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

(ملصقات) عنوان قصير جدا مكون من كلمة واحدة نكرة ، وقصره هذا دفع الشاعر إلى البحث عن قناة أخرى يوسع بها الدلالة ويستفز عبرها أفق القارئ و يحثه على الغوص في الحدث، فأصبح بذلك يحمل «قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه »[3] ؛ إنه «تكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته»[4] ،وقد تمثلت تلك القرائن غير اللغوية في قصاصات الجرائد التي غطت جسد الكتابة الخطية لتحيل على مولدها ـ صفحات جريدة " الشعب " ـ وعلى مضمون المتن من جهة أخرى ، ذلك أنها تحمل كلمات مجتزئة من سياقها (الاغتيال والاختطاف ، التطرف الديني ،الفقر والبطالة ...)، بهذا تصبح الملصقات لافتات واصفة لحال الوطن .وإن كان بناؤها خاليا من التصوير الشعري، هذا ما يجعل الشعرية مرهونة بالسياق وبلاغة الكناية و يفتح الباب أمام السخرية اللاذعة والتهكم في ظل واقع مليء بالمفارقات .

---

[1]– كنيث ياسودا: دراسة في جماليات قصيدة الهايكو ، ترجمة محمد الأسعد ،المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1999 ص14.

[2] - عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ط1، دار أصالة ، الجزائر ،1997.

[3]– محمد مفتاح : دينامية النص ، ص72.

[4]- شعيب حليفي : النص الموازي إستراتيجية التناص ، ص24

مفارقة

فِي بِلاَدي ...

لا تقل إني شاعر

أو روائي مغامر

لا تقل أكتب للشعب ..

فإن الشعب لا يعرف شيئا

عن قضايا النقد والفكر المعاصر

إن ما يبدعه الخلق جميعا ..

لا يساوي كعب ""ماجر"" ![1]

تتناسل العناوين الداخلية من عنوانها الرئيس (ملصقات) ،مجموعة من العناوين جمعت في دلالتها الأزمة الجزائرية بكل أبعادها (السياسية ، الاجتماعية ، الاقتصادية ، الثقافية) فالعنوان « بنية رحمية تولد معظم دلالات النص وأبعاده الفكرية ، فإذا كان النص هو المولود ، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية »[2] ،تسنى لنا أن نقف مع ما يقارب مئة وتسعة وعشرين عنوانا داخليا (129عنوانا) وزعت عبر مئة وسبع وأربعين صفحة (147صفحة)على مساحة (13 8.5X سم) من إطار الملصقة ذلك أن كل ملصقة كتبت داخل إطار و(16 12X سم) من مساحة الصفحة أي من " فضاء الديوان".

[1]- عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص 51.

[2]- جميل حمداوي : سيميوطيقا العنونة ، ص107.

اللافت في العنونة الداخلية أنها جاءت جميعها بصيغة مفردة (نكرة) ، خاضعة لما تمليه اللحظة النفسية للشاعر حين تنصب شعريته ورؤيته على الراهن ، كما أن هذه العناوين وزعت بشكل هندسي يوحي بوجود نوايا تشكيلية تخلق مجالا لتوسيع دلالة الملصقات ، فإذا قمنا بمقابلة عنوان ملصقة (ابتلاع ص 85) مع عنوان ملصقة (حاء ـ راء ص 85) تنصهر دلالة الملصقتين في دلالة واحدة هي ابتلاع حرية الرأي، ويتكرر الشيء ذاته مع ملصقة (كرسي ص 58) وملصقة (بالنيابة ص 58) تنتج لنا كرسي بالنيابة ،وكأنَّ هذه العناوين الداخلية تأخذ بأعناق بعض راسمة لوحة درامية للحال الوطن في ظل غياب حرية الرأي ، والصراع على السلطة ،وفي وظل التعددية الحزبية.

سعت العناوين الداخلية إلى تأدية جملة من الوظائف، في ظل الوظيفة الواصفة التي تكفل بها العنوان الرئيس (ملصقات) :

1ـ الوظيفة المرجعية :

تتحقق مع العناوين التي تحيل مباشرة على مرجعها وإلى الواقع، نجد عنوان ملصقة " **أكتوبر ص 145**" الذي يحل ذاكرة القارئ على أكتوبر الأسود وأحداث 1988 ، عنوان ملصقة "**جنرال عون ص80** " الذي يحيل مباشرة الحرب الأهلية بين المسحيين والمسلمين والجنرال ميشال عون بصفته ضلعا رئيسا في هذه الحرب.

2 ـ الوظيفة الانفعالية :

تحمل الوظيفة الانفعالية « في طياتها انفعالات ذاتية وقيما ومواقف عاطفية ومشاعر و إحساسات»[1] يتجلى في عنوان " **القصيدة السوداء ص46**" ، فالشاعر يسقط مشاعر الحزن داخل العنوان من خلال جعله يتوشح السواد مع أنه من غير المتعارف عليه وجود

[1] ـ جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، ص 101.

قصيدة بيضاء وأخرى سوداء ،إلا أن حجم الغضب والسخط على من باعوا الوطن كبير ، فكان الأسود هو الأنسب لتلوين القصيدة وفي هذه الحالة «يتم تحريض المتلقي واثارة انتباهه و إيقاضه عبر الترغيب والترهيب وهذه وظيفة ذاتية »[1] .

القصيدة السوداء

شكرا لكم

يا طَالِعين من الجماجم تعبثون بأمسكم

وتُتاجِرون بألف مقبرة تصيح ..

وترقُصون على مفاخر شعبكم

شكرًا لكم

عادوا

وألمح شهداءنا يتوضأون*

بحزننا وبزيفكم

شكرا لكم[2]

نجد من بين عناوين الـ(ملصقات) التي تشتغل على الوظيفة الانتباهية ملصقة (انكسار ص49" ،"موت ص 71"، "سقوط ص86" ، نعي ص106) ،وهي تحيل على حقل دلالي سوداوي يبعث الرهبة في نفسية القارئ .

[1] ـ المرجع نفسه: ص101.

[2]. عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص46 ، *كتبت هكذا وصوابها يتوضؤون .

3 ـ الوظيفة الشعرية والجمالية :

تعمل على إضفاء صبغة جمالية ويكون ذلك بالانزياح عن المعيارية المألوفة و لم نعثر على عناوين تشغل على هذه الوظيفة في ديوان ملصقات.

4ـ الوظيفة الميتالغوية :

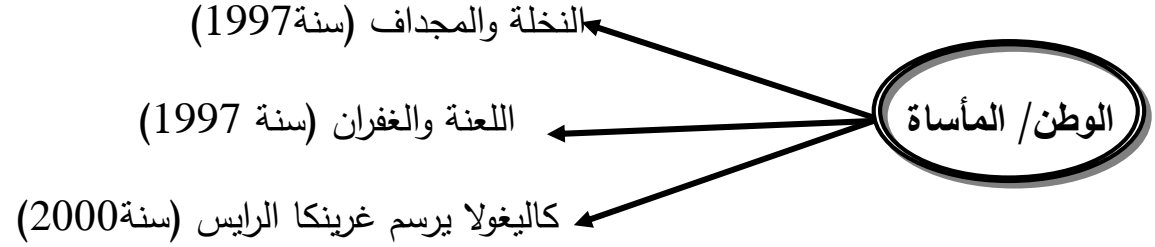
تهدف هذه الوظيفة إلى «تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل»[1] تمثلها ملصقة معنونة بـ(م120،ص112) والتي علق عليها في الهامش لغة يعرفها مناضلو حزب التحرير الوطني ، وعنوان ملصقة (؟ ،ص72).

5ـ الوظيفة البصرية:

نجدها في ملصقة " حيطست ،ص 66 ، كتبت بخط بارز طويل ليحيل على أنها جدار وفي هذا إشارة إلى البطالة وجلوس الشباب متكئين إلى الجدار دون عمل، و(حطيست) هي أنسب وصف يستعمل في اللهجة الجزائرية لوصف العاطل عن العمل، كما نتلمس وظيفة أخرى وهي الوظيفة التناصية مع ملصقة لأحمد مطر تجلى ذلك في عنوان ملصقة (ربما ص 146) واللافت أنه يتقاطع مع أحمد مطر شكلا ومضمونا .

يمتد الحديث عن المأساة عند "عز الدين ميهوبي" إلى العناوين (النخلة والمجداف) و(اللعنة والغفران) ، و(كاليغولا يرسم غرينكا الرايس) ،عناوين ثلاثة تنصهر جميعها في عتبة الموت /الوطن.

[1].جميل حمداوي : السيميوطيقا العنونة ، ص101.



تنكتب الذات الشاعرة داخل موضوعها (الوطن)؛ إذ تتمظهر متعلقة بالوطن وقضاياه، منذ العنوان الأول (النخلة والمجداف ،كتب سنة 1983) ، نص شعري ينتمي إلى القصيدة /الديوان ، تُنازِعه هموم الوطن (السياسية ، والاجتماعية ،والثقافية) ،العنوان– ها هنا – يفتش في أزمنة تنبض بالموت ، ويستنهض الذات للبحث عن قراءة لكف الوطن /النخلة، واستشرافُ الآتي« يا ليلُ هربتُ من البحرِ المفجوعِ/ وجئتُ أمدّدُ هذا العمرَ/ ولا أملكُ غير عباءةِ صوفٍ/ كنتُ أحَمّلُها الأعباءَ / يا ليلُ / أريدُ بقيتَ عُمْرٍ../ حتى أقرأ كفًا../ تملأها الألغازُ وخارطةُ الأشياء »[1].

يحمل شجر(النخيل) في الوجدان العربي مكانة خاصة فهي رمز الوطن والأصالة والقيم، رمز للصمود والكبرياء، رمز للخير، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى﴿ وَٱلنَّخۡلَ بَاسِقَٰتٖ لَّهَا طَلۡعٞ نَّضِيدٞ ١٠ ﴾ (سورة ق، الآية 10) . أما داخل العنوان الشعري فلا تبتعد النخلة عن هذا الحضور الجمالي ، فكانت بقوتها وصمودها رمزا للوطن / الذات ،أما المجداف فيشكل حالة الضياع والاغتراب، «مَنْ يَقرَأُ كَفك/ يا هذا لنْ يَعْرِفَ غير الموتَ/ وخاتمةُ الأهوالِ»[2] وهو ما يضع الذات في حالة الإرباك ،فلا تجد أمامها سوى البحث عن نبوءة لهذا الوطن ،لتغير ملامح الضياع ، هكذا تتحول (النخلة) الشجرة المقاومة إلى رمز التحدي في وجه التغيرات التي عصفت ولحقت البلد.

[1] – عز الدين ميهوبي : النخلة والمجداف ، ط1، مؤسسة أصالة للنشر ، الجزائر ، ص34.

[2] – المصدر نفسه: ص57.

فتشتُ عواصمَ هذا الكون

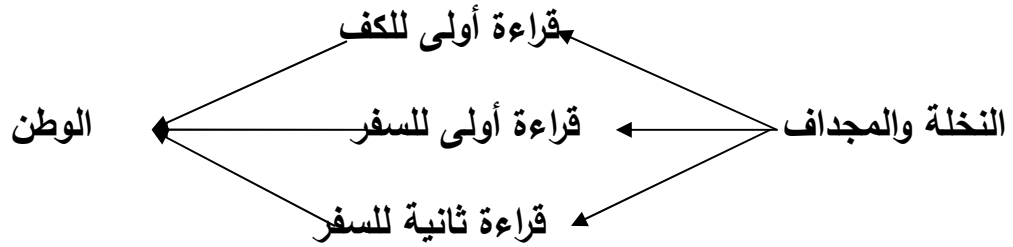
لأقْرَأ كفي ..

كانت مفعمةٌ بالحزنِ

وأشياءَ بلون الخوْفِ القادِم من أزمنةٍ

ترفض أزمنةً كانت![1]

تقف ذات الشاعر شاهدا على سيرة النخلة «يا شاهد هذا العصر ../الليلُ تمدد في عيني..وفي صدري يتنهد ليلا موبوءا../ لا حلم أضم الآن/سواك»[2]،وتستمر في حلٍ وترحال بحثا عن قارئة للكف (العرافة) لتتنبأ وتقرأ له مستقبل الوطن«أفتش عن قارئة للكف / لأعرف ما تحملهُ الأيام»[3].



تقدِّم العرافة قراءة أولى لكف الوطن، فترى ذاتا ترتسم ملامحها عبر خطوط الكف ، هي ذات (محبة لله وللشعر وللحب) ،تنتظر مطرا ينهي الأهوال :

أقْرأُ في كفكَ

حبُ الله ..وحبُ الشعر..وحبُ الحبِ لهذا الكون الذابل

[1] – عز الدين ميهوبي : النخلة والمجداف ، ص15.

[2] – المصدر نفسه : ص17.

[3] – المصدر نفسه : ص23.

في عين لا تحمل غير عيون

أثقلها الترحال [1]

يتأرجح العنوان (النخلة والمجداف) بين البقاء والسفر؛ حيث تحيلنا النخلة إلى الاستقرار والبقاء على هذه الأرض ،أما المجداف فيلوح بالمغادرة ،في ظل وطن لا يعرف غير الموت/ الذبح. و يعلن العنوان / النص منذ البدء أن الذات الشاعرة مازلت تفتش عن وطن كتب عليه ألا يخرج من الحزن ؛ إذ تلازمه تيمة (اللعنة ،والموت ،والمأساة) :

لقد أخلفَ الحزْنُ وعدي

ومازلتُ أبْحثُ عن وطنٍ

ضَيعَتهُ المسافات

ومازلتُ وحدي

أفَتِشُ عنِّي ...عَنْكم

وعن فرحٍ

ربما تحملهُ المواسمُ بعدي [2]

لا يخرج عنوان (اللعنة والغفران) عن موضوع المأساة ،ويأتي وفق تركيب تضادي ؛ حيث يجمع بين سلبية اللعنة وإيجابية المغفرة ،الديوان ككل مرهون بموضوع واحد هو الوطن في ظل المأساة (العشرية السوداء)، كأن الذات كتبت النصوص بدفقة واحدة ، متأزمة لحال البلد.

[1] – عز الدين ميهوبي : النخلة والمجداف ، ص56.

[2] – عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران ، ط1، أصالة للنشر ، الجزائر ، 1979.

اللعنة في اللغة :اللّعنُ الإبعاد من الخير ، وقيل الطرد، والإبعاد من الله، ومن الخلق ، السب والدعاء ، واللعنة الاسم و الجمع لعان ولعَنات، ولَعَنَهُ يلْعَنْهُ لعْنًا، طرَدَه وأبعدَهُ، ورجلٌ لعِين وملعون والجمع مَلاعين [1]

الغفران في اللغة : الغَفْرُ يُقال اللَّهُم اغْفِرْ لنا مَغْفِرَة وغُفراً وغُفراناً ، إنَّك أنتَ الغَفُورُ والغَفَّار بأهل المَغْفِرَة ، أصلُ الغُفْر التَغْطِية والسّتْر ، غَفَرَ ذنوبهُ ؛ أي سَترها والغَفْرُ ، الغفران.

ولدّت اللعنة في نص (اللعنة والغفران) من :

1. **وُلِدت اللعنة** من **الصمت** الذي ناب عن قول الحقيقة ،فغدا عين الموت:

قُلْ أي شيءٍ فإنَّ الصمتَ أتعَبنا والصّمتُ موتٌ إذا ما زِدْتهُ شَططا[2]

2. **وَلَدت اللعنة الموت** المجاني، الذي سلط على الوطن ، ونبذ أبناء الشعب في العراء.

وطني يذبحهُ اليوم ...سواي

قدري أن أحملَ الشمس على كفي

وأمضي مسافات العراء[3]

3. **وُلِدت اللعنة من القتل** : تحول الوطن إلى مقبرة :

لم أعدْ أذكرُ غير البسملهْ

وحديثُ الناس في الشارع عن طفل شقيّ..

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب، مادة (لعن)، ص4044.

[2] – عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران ، ص15.

[3] – المصدر نفسه: ص 32.

كان يخفي الخبز في جيبٍ وفي الآخر يخفي

قنبله![1]

4. **شوهت اللعنة** وجه الشارع /الوطن :

صاحبي "أحمد" مثلي

يعشقُ الحلوى وأفلامَ الأغاني

زارني يومًا..

رآني ..

باحثا عن وطنٍ ضيّعته بين ثواني

قال "وعدٌ منك..

نعيٌ في صحيفة ؟

واحتسى قهوته..

ثم مضى كالبرق..

قالوا بعد يومٍ

«سكنتْ أحشاءَهُ قذيفة!»[2]

5. **اغتالت اللعنة** وطنا بأكمله.

مرّ بي نعشٌ..

[1] – عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران ، ص37.

[2] – المصدر نفسه: ص41.

سألتُ الناس "من؟"

قالوا "وطنْ!"

قلت: مهلا

وطني أكبر من هذا الزمن[1]

لا تكتفي اللعنة بعنونة نص واحد بل تتوزع لتبسط دلالاتها على بقية النصوص/ العناوين ؛حيث تحضر في (بكائية وطن لم يمت ،بكائية بختي) التي تتسم باشتغالها على الوظيفة الإخبارية، فقد جاءت مباشرة تخبر عن الموضوع بصورة تقترب من التقريرية، وهو عموما ما تتميز به نصوص / ومضات "عز الدين ميهوبي" (التقريرية والمباشرة) في رسم كثير من الصور ، فالإضافة إلى أن المجموعتين (ملصقات واللعنة والغفران) لا تنفلت من قبضة (لافتات) أحمد مطر .

بكائية وطن لم يمت :

وطني زنبقة

نخلةٌ طلعتْ من عُيونِي

أقاموا لها مشنقة [2]

ليكون الغفران في عنوان (شمعة لوطني) ، هي الذات المحبة التي تبدي استعدادها للموت دفاعا عن الوطن ، وتقاوم من سلب منها النور ،فتضيء شمعة للوطن:

إذا كسروا كبرياءَ الشموس

[1] – عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران ص46.

[2] – المصدر نفسه: ،ص 48.

وخانوا السماءَ

فإنْ لم تمت أنتَ..

هو..

أنا..

هي ..

هم..

هنّ..

نحن جميعا ..

فيا صاحبي كيفَ يحيا الوطنْ ..

إذا لم نمت مثل كل الأحبة يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن ؟[1]

يعمل العنوان (كاليغولا يرسم غرينكا الرايس) على تبئير أفق القارئ من خلال مفرداته الثلاث (كاليغولا ، غرينكا، الرايس)، استدعاء تناصي يحفر في التاريخ فقد عرف عن (كاليغولا) أنه شخصية طاغية ، واستبدادية ، كان شهوانيا دمويا ، يتوق إلى أن يعبد كإله ، كما كان يعبد الفراعنة ملوك مصر، طغى (كاليغولا) وعاث فسادا ، وازداد عنفه بعد

[1] – عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران،ص75.

اكتشافه مؤامرة قتله بعد إفشالها، فرض على البلاد عهدا من الإرهاب زاد وحشيته الجنونية للأذى ، وكانت نهايته على يد حارسه[1] .

أما (غرينكا) ؛ فهي مدينة وعاصمة روحية وتاريخية لما يدعى بلاد الباسك في إسبانيا، اشتهرت المدينة بشكل خاص عقب تدميرها في 26 افريل 1937 بالطائرات الألمانية ،خلدت هذه المدينة الصغيرة في عمل فني متميز للرسام الإسباني "بابلو بيكاسو" Pablo Picasso(1881–1973) سنة 1937.[2] ، في حين أنّ (الرايس) تعني في العهد العثماني ضباط مؤسسة القرصنة ، وهم من النخبة[3].

بعد تفكيك العنوان ما يستوقفنا توظيف كلمة (الرايس)، التي تشي بنية تحويل مكان الحكايتين (حكاية كاليغولا ، وغرينكا) إلى الجزائر،هكذا يستنبت جذورا للطاغية (كاليغولا) في مكان جديد هو (الجزائر)؛ أي (غرينكا) الجديدة،اللافت عند ميهوبي ارتباط عناوينه /نصوصه الثلاثة ببعضها البعض ؛ إذ إن الموت حاضر بقوة «لا غالب إلا الموت! /ولا شيء سوى الغفران/ وصمتُ الليل»[4]، إن طغيان (كاليغولا) ومجيء الموت و تغير وجه المدينة (غرينكا) كان بسبب الصمت ، فالمقهور دائما يلزم الصمت ، ظنا أن الخوف يبقيه حيا، غير أن الصمت سيكون سببا لجور الحاكم وتحول إلى طاغية ، فالصمت يجيد صناعة الطاغية.

---

[1] – ينظر : دل دايريل ديورانت : قصة الحضارة ،ترجمة محمد بدران ،ط1، ح2 مجلد 03، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم /دار جيل للطبع والنشر ، بيروت،1988،ص111/112/113.

[2] – Guernica-contexte :web site www.clg-forbin.ac-aix-marseille.fr, Guernica : contexte historique et analyse plastique .

[3] – ينظر : وليم سبنسر : الجزائر في عهد "رياس" البحر ، ترجمة عبد القادر زبادية ، ط1،دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص56.

[4] – عز الين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ،ط1، منشورات أصالة ، الجزائر، 2000، ص09.

الصمت يفتش عن كلمة

الـ

الصـ

الصمـ

الصمتْ..

الباب يخبئُ نعشا

النعشُ– الموتْ[1]

تمرُّ سبع سنوات عجاف يتغير فيها مجرى حياة المدينة الجزائر– غرينكا :

العامُ السابع

عراف (الرايس) يحمل عصفورا ويغني ..

ينهار الصوت

ويصمت حرف الياء[2]

تتضح صورة (كاليغولا) في نهاية النص ، وقد ارتسمت لوحته من عشرين مقطعا /عنوانا مجزأة كلوحة (بيكاسو) تماما (الليل،الحلم ، الباب، العصفور ، الوردة ، المنديل ، الدفتر . الطفل ، الدم ، الفستان الجريدة ، الحفار ، الجرس ، البئر ، الضفيرة، الدالية، الجدار ، ارأس ، الريح ، قدر) .

[1] – عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، ص15.

[2] – المصدر نفسه : ص19.

بهذا فإن (كاليغولا) الحاضر في العنوان يحمل جينات (الموت، الطغيان ، الجبروت)، إشارة واضحة إلى ما كان في الجزائر من قتل على يد المتصارعين في الجزائر من أجل الحكم.

لم يكنْ مثلمَا تَزْعَمُون يُصلي على النبي

لم يكنْ أي شيءٍ

وكان اسمهُ "كاليغولا"

من الدم يقتاتُ

من بطن سيدة بقرتْ

من بقايا صبي[1]

على النقيض تماما تقف (غرينكا) التي لا تكتفي بأن تكون اسم مدينة فحسب وإنما تتحول إلى بطل (الرايس) ؛فهي مدينة البطل ،الذي محا (كاليغولا)ملامحها وألوانها وأبقى الموت بلا ألوان.

«غرينكا الرايس» بالأحمر

طفل يتأبط كراسا

ودما مزروعا في الأجفان

من يعرف منكم «بيكاسو»

غرينكا يعلقها "كاليغولا على الجدران

غرينكا الموت بلا ألوان[1]

[1] – عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، ص74.

نزعم أن "ميهوبي" يحاكي لوحة "بيكاسو " فيقدِّم لوحته الشعرية رسما بالكلمات وذلك عبر تقسيم النص إلى مقاطع معنونة بتفاصيل وجزئيات(العناوين كلمات مفردة)، رغم أنه نص واحد، كاللوحة تماما كائنات مركبة بلونين (الأبيض والأسود) لتعكس حجم الدمار(ينظر اللوحة، الشكل رقم 01) ، ولعله بهذا من أكثر الشعراء إخلاصا لموضوع (المأساة) عبر عناوينه التي مرت بنا .

(الشكل رقم 01) لوحة (غرينكا أوGuernica،1937) لـ "بابلو بيكاسو" معروضة في متحف الملكة صوفيا . بمدريد

7-2 العنونة – تغريبة الوطن في تغريبة (جعفر الطيّار) لـ "يوسف وغليسي" :

تتجلى عبقرية العنونة ،حين تتمكن من الإحالة على مجموع النصوص / القصائد في الديوان وأن تكتفي في الوقت ذاته بالإحالة على نصها في المجموعة الشعرية، إنه اشتغال مزدوج من الصعوبة الظفر له باستقرار نقدي بيّن ،لأن العنونة شحنة دلالية تتناسب طرديا من الدلالة على شيء واحد (نص واحد) إلى الدلالة على مجموعة أشياء (النصوص داخل الكتاب) هو اشتغال يتكئ على (الكلمة /العنوان)، وغالبا ما تقودنا العناوين الشعرية إلى مزالق تعتيميّة بالغة التعقيد ،ولا يتشكل ذلك إلا لأن الكتابة هي ذاتها لها « الفراغ و الحلزون والهذيان و الهاوية، كتابة تشتغل ضد المعنى»[2]، الكتابة هي الاختلاف والمغايرة.

[1]– عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، ص79.

[2] – محمد بنيس : كتابة المحو ، ط1، دار توبقال ، المغرب ، 1994، ص67.

يحاك الإشكال الأساسي حول إمكانية الرَّبط بين العناوين الداخلية فيما بينها وبين نصها وبين عنوانها الرئيس ،فالعنوان بالأساس حالة مفارقة ؛إذ عليه أن يلمح ولا يصرح ، في الوقت نفسه عليه أن يقول الكثير، إنه «منطقة نصيّة رخوة تتيح مواجهة النص و التصادم معه، تمهيدا لمنازلته . الأمر الذي يجعل من العنوان مفتاحا لفك لغز النص و أسراره»[1]. قد تسير دلالة العنوان في اتجاه النص ؛ حيث تتشابك وتتفاعل معه ، إلا أنه بإمكانها كذلك السير عكس اتجاه النص ، عندما تشتغل على تقويض الدلالات التي يخرج بها القارئ من النص وتوقعه في حالة ضدية أو مفارقة .

يتمتع العنوان الشعري (تغريبة جعفر الطيّار)[2] بطوله النسبي (العنوان /الجملة)، هو واحد من الدواوين المتكئة بشدة على موضوع (المأساة–العشرية السوداء) ينقلنا ديوان (تغريبة جعفر الطيّار) إلى «ضفاف الكتابة كممارسة مفتوحة متحررة من إكراهات الجنس الشعري و متجاسرة على الرقابات القرائية و الكوابح النقدية»[3]، سعى الشاعر عبر تغريبته إلى التعبير عن واقع مرير في ظل العشرية السوداء.

يضم ديوان (تغريبة جعفر الطيّار) قصائد تتدرج في إطار الشكل الحر (تجليات نبي سقط من الموت سهوا)، الشكل العمودي(حورية، إلى أوراسية ، خرافة) في حين أن المسرحية الشعرية يفرد لها (تغريبة جعفر الطيّار) لتتدرج بقية العناوين / النصوص ضمن القصيدة الومضة (يسألونك – لا – جنون– خوف– حلول – تساؤل – لافتة لم يكتبها أحمد مطر – غيم – إعصار – غربة – قدر – مذكرة شاهد القرن – سلام), و صوغ العنونة يتناسب و الومضة الشعرية.

---

[1] – خالد حسين حسين : شؤون العلامات ،من التشفير إلى التأويل ،ط1، دار التكوين، سوريا، 2008، ص47.

[2] - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ط1، رابطة إبداع الثقافية ،الجزائر،1995.

[3]– بنعيسى بوحمالة : في الشعرية المغربية المعاصرة ، الناجز والمنجز ، ضمن الشعر المغربي المعاصر، دار توبقال ، المغرب ، 2002، ص 90.

ينفتح عنوان (تغريبة جعفر الطيّار) على الوجع والضنى من خلال لفظ (التغريبة)، فالديوان يؤثث كيانه اللغوي من معاناة مريرة مليئة بالصراع ، صراعات أبناء الوطن ، إنها أمة بكاملها أدخلت زمن الموت و الفتنة عنوة .

آه نعم ..أنا من بلاد الجبهتين ..

أنا من بلاد قيل تفتح مرتين

سفحوا دمائي ...صادروا بلدي الموزع

في اليسار وفي اليمين

استأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني

ما كنت في "عير" الخنا

أو في "نفير " الخائنين[1]

تكشف (التغريبة) عن نظرة للوطن وطريقا للحضور فيه وتمثله. فالشاعر مأخوذ برسالته، يكتب ويقيم في الأرض على نحو شعري ، يرفض التلاشي و الموت المجاني والفتنة التي نقشت في ذاكرة الزمن ،فأضحى لاجئا في وطنه يبتغي الرحيل والغربة ويتجاوزها خالقا له تغريبة وقناعه الأول فيها وهو بؤرة العنوان(جعفر الطيّار) بكل ما للاسم من سلطة وعبق الزمن الماضي ونسيم الشخصية الصحابية ابن عم النّبي عليه الصلاة و السلام (جعفر بن أبي طالب)[2]، يسقط عليها الشاعر تجربته المعاصرة بكل همومها ، ليحمل بذلك العنوان رسالة لجوء إلى ملك الحبشة "النجاشي ".

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص40.

[2] – محمود شلبي : حياة جعفر بن أبي طالب ، ذي الجناحين . الطيار ، دار الجيل ، بيروت ،1996، ص11.(جعفر بن أبي طالب عبد القرشي الهاشمي ، ،مناف بن عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف بن قصي، ابن عم (رسول الله

جعفر:

إنني أتيتك من بلاد النار..

من وطن الحديد

شيعت أحلامي و أحبابي ... صباي..

و كل ما ملك الفؤاد ... وجئت كالطير .

المهاجر أبتغي وطنا جديدا

-النجاشي :

هل من مزيد ؟!

-جعفر :

أنا " ذُو الجناح " كما سَتَعْلَم سيدي

اللّيلُ عمَّرَ موطني ،،

و البردُ لفَ جوانحي ،،

وأنا هنا لك في الضحى .

متشبثٌ بالنور .. بالشمس المصَادَر دِفْؤُها[1]

رغبة الانعتاق من زمن الموت ؛هي التي قادت الشاعر إلى التصريح بأن حق الديوان أن يوسم بعنوان (جعفر الطيّار يطلب اللجوء السياسي)، وبذلك يكون هذا العنوان الذي لم

عليه الصلاة والسلام)، وأخو علي بن أبي طالب لأبويه، صاحب الهجرتان، استشهد في غزوة مؤتة، أبدل له الله جناحين في الجنة).

[1] – يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ، ص 34.

يحظ بحق الولادة أكثر إخبارا عن النص وصاحبه ، فاللجوء ما انفك يلازم الذات الشاعرة محور حياته الشخصّية رحيل وتنقل بين الأماكن (تاغراس) إلى مدينة (قسنطينة) إلى مدينة (وهران).أضف إلى ذلك لو كتب له أن يكون عنوانا لبدا أكثر تصريحا بموضوعه الذي يلامس الواقع السياسي ،وإذا كانت الذات الشاعرة تستدعي شخصية (النجاشي)؛ فهي في الآن ذاته تحتفظ بملامحها التراثية ، وتحملها الجانب المعاصر للتجربة ، و تجرد (جعفر الطيار) من دلالته التراثية لتحل محله بتجربتها المعاصرة ؛ أي إنها لا تبسط سلطتها على صوت (النجاشي) في المقابل تستعير صوت (جعفر الطيار).

7-2-1 تشظيات التغريبة /العناوين الداخلية :

بين كتابة الوهج الأول(النص)، والوهج الثاني(العنوان) فارق زمني ، ينقلنا من شعرية النص إلى شعرية العنونة فمع قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) يتشظى العنوان من نصه من المقطع الحادي عشر.

يَسْأَلُونَك عَنِي ..

قُلْ إنَّنِي ما قَتَلُونِي . وما صَلَبُونِي ، ولكِنْ

سقطتُ من الموت سهواً..

رُفِعْتُ إلى حضرةِ الخُلدِ[1]

تتوسع دائرة التقنع في قصيدة (تجلياتُ نبي سقطَ من الموتِ سهواً) والتي بدا فيها جليا استلهام التراث والنص القرآني ،فتوظيف «الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر ، يعني استخدامها تعبيريا لحمل بُعدٍ من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر ؛ أي أن تصبح وسيلة تعبير وإيجاد في يد الشاعر ،يعبر من خلالها. أو يعبر بها - عن رؤياه

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص31.

المعاصرة »[1]؛هي رغبة الذات في الهروب والتملص من العار الذي ألحق بالوطن ، فولدت اللاجئ المسربل بالهموم ، الهارب من (بلاد الجبهتين) .

آه نعم ...أنا من بلاد الجبهتين ...

أنا من بلاد قيل تفتح مرتين![2]

خلق الشاعر عنوانا يقاوم به زمن التلاشي والموت، وشكل به قناعا يتبع فيه الأنبياء، يستمد روحه من عمق الواقع ، ومن آلام الوطن ، يصر به على الوجود والتواجد والإقامة على عتبات الموت ، فالتجليات لحظات للتحول المستمر عبر الأزمنة دون استقرار. تمثل ذلك في معايشة النصوص القرآنية و الاجتراء على التناص ؛ حيث إن «التوظيف الرامز للتراث قصد التعبير عن الواقع السياسي المعيش ومن ثم محاولة التنبؤ والاستشراف»[3] ، بصورة أخرى تسريد الواقع للتعبير عن الراهن السياسي و التطلع إلى راهن أفضل، تتمظهر مع عنوان/ نص (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) هوية الروح المهشمة التي تسعى إلى تعويض هذا التغييب و الألم بابتكار رؤى محرضة تدخلها في حالة لجوء وهروب من زمن الموت وإن تجاوزته سهوا.

يغدو (يوسف) الشاعر حامل القضية و اللاجئ إلى أهل الحضرة، بغية تحقيق هذه الكينونة الهاربة تعيد الذات الشاعرة بناء القصص الديني من مكان التحويل ،ممّا يجعل منها معادلا موضوعيا لالتقاط عقدة زمن الموت، إنه فضاء للتجلي والاحتماء بمن هم على شاكلتها في الألم أقام "الحضرة" للأولياء و الصالحين والأنبياء ، فغدا الدخول إليها مشروط

---

[1] –علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 13.

[2] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار، ص 40.

[3]– المصدر نفسه : ص09.

بالتشابه في الألم ذاته ، فأنا الشاعر توازي هذه التجليات بما تملكه من قوة لرفض الموت ونار الفتنة ، يمكننا الظن أن هذه الذات تحاول أن تجعل من نفسها بؤرة الحدث فرغم التقنع بأكثر من نبي وشخصية إلا أن صوتها لا يغيب .

وكأننا بها في حالة تسريد وحكي لآلام ذاتها و وطنها ، الذي تعرض لهزة ضربت أركانه الاجتماعية والثقافية والأمنية ، ممّا جعل جُلَّ مبدعي جيل الثمانينيات يميلون إلى حسُ الغربةِ والفجائعية.

إنني "العربيُّ" الشهيد الذي لم يمت

في ربيع الغضب ،،!..

أنْكرتني القبيلةُ حين تلونت بالاخضرار..

كفرتُ بلونِ اللّهب!..[1]

تتوسل (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) ببركة الأنبياء والأولياء الصالحين ، لتشكل خطابا يذهل القارئ فالذات الشاعرة تسمو إلى المقدس (الحضرة) تبتغي لها زمننا آخر، أقل دموية وأكثر سلما.

سبَّحتُ باسم دمِ الشهداءِ ،،

باسم ما في دمي من هوى لترابِ بلادي ،،

للرملِ و النخلِ ،، سبحتُ ..سبحتُ..

ناديت كل ولي من الخالدين ، وكل

الصحابة والأنبياء :

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار، ص23 .

إنني هاهنا لابث..

مدحض ومليم ، فأي رياح ستحملني للسماء؟!

أيُ موج – أيا أيها الريح – يَنبُذُني بالعرَاءِ؟!..[1]

ثم تعود في حالة نزول إلى الأسفل/ المدنس آملة بنبرة استشرافية ظهور وطن لها يشتهيها:

أتسامى كما الروح ، فوق الرّياح ، وفوق الزمان.

وفوق المكان ، وفوق الحكومة و البرلمان ....

وسوف أحط من الملكوت ،،

سأعودُ غداةَ تزلزلُ تلكَ الممالكُ زلْزالها

وجبال " الزبربر " تخرج أثقالها

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت.[2]

ينصهر صوت الشاعر المتحدث (بضمير المتكلم) داخل الشخصيات المستدعاة من (أنبياء وأولياء صالحين)، يحدث ذلك لذات تشعر بتقارب بينها وبين معاناة الأنبياء، وضمير المتكلم يدل على كمال الاتحاد بين الشخصيتين، وقد يصل إلى حد التصريح بأن حلم الذات الأزلي هو احتراف النبوة.

يعلن للأرض أني (عيسى

بن مريم) أسري بي من "سَدُوم" الخطايا

إلى سدرة الصالحين [1]

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار ،ص22.

[2] – المصدر نفسه: ص32.

تستحضر المأساة في الشعر الجزائري بقوة أكبر في عناوين رئيسة وداخلية في ديوان (البرزخ والسكين) لعبد الله حمادي؛حيث إن العناوين الشعرية لديوان (البرزخ والسكين) عملت على تقليص المسافات والتفاصيل بين الشاعر والنص، وتمكين الشاعر نفسه من تمرير زمن بكامله عبر الكلمة /العنوان (مدينتي ،البرزخ والسكين ،الشوفار)، وأن يمرر خلفية فكرية عبر الكلمة/العنوان(يا امرأة من ورق التوت ، لا يا سيدة الإفك ، رباعيات آخر الليل)[2].

8- العنونة في الشعر النسوي / فيض الأنوثة:

8-1 العنونة- ترانيم الحزن:

تستقر كثير من العناوين في الشعر الجزائري المعاصر على غواية الحزن ، إلا أنه يكاد يلتصق بالعنونة الشعرية النسويّة أكثر من غيرها،حيث تشترك العناوين الرئيسة (حداد التانغو ، مرثية لقارئ بغداد، للحزن ملائكة تحرسه،) في الدخول دائرة (الحزن)،إلا أن هذه العناوين حين تتمثل الحزن نسقا ناظما للعنونة الرئيسة تبتعد عما يبرز أنثويتها موضوعاتيا، غير أنها تنطوي على جوانب بليغة لافتة في ظل ما عرفتهالعناوين البليغة التي «شاعت شيوعا يوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص»[3] .

تتكئ الشاعرة "نسيمة بوصلاح" في عنونة ديوانها (حداد التانغو) على المفارقة الشعرية ؛ حيث تجمع مابين إيقاعية الحزن في (الحداد) وبين إيقاعية الرقص (التانغو) ، وهي رقصة شديدة الحميمية ،غير أن المعروف عنها أنها فكرة حزينة يمكن أن تؤدى

---

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار ، ص 16-17.

[2] – ينظر روفيا بوغنوط : شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي ، مخطوط ماجستير ، جامعة قسنطينة ، 2007، ص245.

[3] – عبد الله محمد الغذامي : ثقافة الأسئلة ،ص 51.

كرقصة،هذا ما راهنت عليه "نسيمة بوصلاح" فاتسع الحزن ليكون حدادا، و يتوشح الغلاف باللون الأسود ، في رمزية طافحة بمعاني (حداد التانغو) ، هو المعنى ذاته الذي يجعل الذات الشاعرة تتشكل داخل الرماد«رمادٌ أنا...،/ جادَلتني السَّجائِرُ عن وقْتِها ،/وألقتْ حرائقَها موعدًا .../هراءٌ أنا..../سَفحَتْهُ الأنُوثَةُ فوقَ اللُغات،/ وفوق انتكاساتنا المفرَدَة»[1]،لا يمتزج ويلتصق الحداد/ الحزن بالذات وحدها بل يمتد إلى الوطن «فُكِي القصيدَ ففي أواخر شطره ../وطنٌ يُهرَبُ في الزحافِ ...،/ وفي احتمالات العلِ»[2].

على إيقاع (الرقص) يتناسل الحزن متمردا على يتم اللغة وهي إشارة إلى الرغبة في الخروج على المألوف في الكتابة أو الانصياع إلى نمط سائد هو الرفض والتمرد؛ إذ ترى الذات الشاعرة في بلاغة هذا النمط الراسخ قيدا ويتما«إنه الخروج من الركام إلى احتمالات واسعة التمرّد ، وليس سوى الشعر وحده القادر على ذلك الخروج وعلى كتابة الآتي»[3] .

لليتْمِ عُجْمَته الَّتِي لا تنتهي

قد أسْتعِيركِ كي أترجمَ يُتمي

إنِّي انقلبتُ على المعاجمِ كلُها

وضربْتُ في عته اللغاتِ بسهم

مذْ أفرغوا لغتي وشجوا مُعجمي

مذْ صنفوهُ يساريًا أو قَومِـــي [4]

لم تفرد الشاعرة للعنوان الرئيس (حِدادُ التانغو) قصيدة، بصورة أخرى لم تمنحه وظيفة مزدوجةً للدلالة على عنوان داخلي، واكتفت به حاشية للعنوان الداخلي (جهات، ص57)،

---

[1] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو ، ط1، نينوى ، سوريا ، 2010، ص71.

[2] – المصدر نفسه: ص 80.

[3] – غالية خوجة : قلق النص محارق الحداثة ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، 2003، ص26.

[4] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو، ص 91.

وفي الآن ذاته قد نقول إن العنوان الداخلي (جهات) هو حاشيةٌ على (حداد التانغو) ،ففي هذا مراوغة نصية تربك القارئ ، ليتناسل العنوان الرئيس (حداد التانغو) من الشطر الشعري:

هيأتُ للرَّقص المُواربِ خُطوتي

ونَسَلتُ للتانغو خيالا عاريا [1]

يتمتع العنوان الرئيس (حداد التانغو) بالاشتغال على الوظيفة الإغرائية ؛ إذ يعمل على إثارة فضول القارئ ، للبحث في خبايا (رقصة التانغو) وعن السر في العنونة بها ، مما خلق الوظيفة الشعرية ودعمها .

وإذا كانت"نسيمة بوصلاح" قد جعلت للرقصِ حدَاده فإن "خَالدية جاب الله" تبارك الحزن، وتضع على عتباته ملائكة تحرسه ، في صورة مجازية باذخة، توغل "خَالدية جاب الله " داخل (الليل ،الوهم، والحزن ،والبكاء ، الجرح ،الافتراق ،والذكريات ،والرحيل ..).

مشطتُ في الحزن الندّي قصائدي

فاعشوشبَت وسط النُّهى أشجار[2]

إن اختيار الملائكة حارسة للحزن ، يجعلنا نزعم أنّ الذات تسير إلى حزنها طوعا ، كأننا بها تحتمي بالحزن ، وترتضي له ملائكة تحرسه ؛ حيث إن الحراسة لا تكون إلا للشيء الذي نخاف فقده ،أو يخاف هو فقدَنا ومفارقتنا ،فلا الذات الشاعرة تفارق حزنها ولا الحزن فارقها ، فهي ذات تفقد أحلامها «هاجرتُ وما استطعت بقاءْ /ها هنا بعتُ احورارَ الحلم/ كان الحلم سهلا /مترعا بي /وبأحلام الضحايا »[3].

في وجهة أخرى هو الحزن الذي يلازم الوطن ، «أُفكرُ والرأسُ مملوءة بالثقوب/

---

[1] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو ، ص61.

[2] – خالدية جاب الله : للحزن ملائكة تحرسه ، ط1، منشورات أهل القلم ، 2009، ص65.

[3] – خالدية جاب الله : للحزن ملائكة تحرسه، ص 17.

وأشْعُرُ أنَّ البلادَ التي تسكنُ القلبَ /موغلةٌ في الشحوبِ /أُبْصِرُ عينيكَ ذات انكسارٍ/ تفتشُ عنّا»[1] .

يورق الحزن في قلب الشاعرة ويأبى مفارقتها ، فيتحول إلى مجهول يحاصرها « مواسم ملح بأكملها تستفز دَمي /وتلوكُ حياتي/ فيفقدُ وجْهي مداه/ جماد/ تتاجرُ بي أمسياتٌ /من البردِ والسُّهدِ/ ثم تُخلّفُ قلبي وحيداً / أضاعَ هداه»[2] .

تفرد "زينب الأعوج " للحزن فضاء أكثر رحابة، حين تكتب " مرثية بأكملها لـ(قارئ بغداد)[3] في عنوانها الشعري (مَرثيةٌ لقارئ بغداد)،هي رسالة موجهة بصورة مباشرة إلى مُرسَلٍ إليه محددٍ هو قارئ بغداد الذي تتشكل صورته ضمن مجموعة من الصفات (يا حادي النجم الضائع ، يا حادي النور المعتق ، الراحل الضائع ....)،ممّا يجعل العنوان ينتمي إلى العناوين الخطابية Titres Rhématique ، والتي تحمل تحديدا أجناسيا من خلال لفظ (مرثية).

عنوان (مَرثيةٌ لقارئ بَغْداد) نصٌ موجه إلى عراق التشرد ،عراق الظلم ، إلى بغداد المشرعة أبوابها على الحروب والموت ، هو رثاء وبكاء على بغداد .

يا قارئَ بغداد
باللهِ خَبِرْنِي
جَهْراً
سِراً
وشْوشةً
هسهسةً

[1] – خالدية جاب الله : للحزن ملائكة تحرسه، ص23.

[2] – المصدر نفسه : ص29.

[3] – زينب الأعوج : مرثية لقارئ بغداد .، ط1، الفضاء الحر ، الجزائر ،2010.

إيماءً

كم من يوسفَ يَلزمُنا

لتفسير الرؤى الموءودة[1]

تشترك الشاعرة "زينب الأعوج" مع الشاعر "عبد الله العشي" في توجيه نصها إلى المدينة نفسها التي أفرد لها "العشي" نصه (قصيدة بغداد)[2] من ديوانه (يطوف بالأسماء)، لتكون بذلك بغداد هي المكان القِبلة الشعرية لكلا الشاعرين .

يا قارئ بغداد

أيُّها

السُومَرِّي الأعزلُ

يا حارسَ غيماتِ الزَّمن

يا

حافظَ أختامِ الكونِ

مَنْ

أحرقَ طينكَ والرُّقمِ

من فتتَ تربتكَ

وباعَ في العلنِ

ما تَبقَى مِنْ غُبَارِكَ[3] .

8-2 العنونة . ظلال الأنوثة :

تتسع دائرة الخراب عند "حسناء بروش" حين يرد لفظ (الجحيم) في عنوانها الشعري ؛

---

[1] – زينب الأعوج : مرثية لقارئ بغداد .، ط1، الفضاء الحر ، الجزائر ،2010، ص141.

[2] – عبد الله العشي : يطوف بالأسماء ، ص 77.

[3] – زينب الأعوج : مرثية لقارئ بغداد ، ص 107.

حيث يصبح القارئ أمام فوهة تساؤلات مربكة وذلك لما تحفظه الذاكرة عن الجحيم ، فالصورة التي أرتسم عنه ليس مستحبة ؛إذ تجلب حزنا مضاعفا ، وأن يأتي لفظ (الجحيم) مركز ثقل عنوان و يتربع عرش نص شعري معاصرٍ، نزعم أن في ذلك مخاطرة بعملية تلقي النص وتقبله.

مبدئيا فإن ذاكرة المتلقي تستحضر نصوصا كثيرة في الأدب العربي والغربي وظفت كلمة (الجحيم) إذ نُلفي مجموعة من التوظيفات لعالم الآخرة لدى كل "محمد عبد المطلب" الهمشري (على شاطئ الأعراف)، وجميل صدقي الزهاوي (ثورة في الجحيم،1929) تقع هذه القصيدة في 345بيتا ،و(ملحمة القيامة) عبد الفتاح القلعجي[1]، كما تحفظ الذاكرة صفات الجحيم التي ورد ذكرها في (القرآن الكريم)؛وهي صفات تترك الرهبة والخوف في قوله تعالى ﴿وَٱلَّذِينَ كَفَرُواْ وَكَذَّبُواْ بِـَٔايَـٰتِنَآ أُوْلَـٰٓئِكَ أَصْحَـٰبُ ٱلْجَحِيمِ ﴿١٠﴾﴾ (سورة المائدة ، آية 10)، وفي قوله تعالى ﴿۞ مِن ٱحْشُرُواْ ٱلَّذِينَ ظَلَمُواْ وَأَزْوَٰجَهُمْ وَمَا كَانُواْ يَعْبُدُونَ ﴿٢٢﴾ مِن دُونِ ٱللَّهِ فَٱهْدُوهُمْ إِلَىٰ صِرَٰطِ ٱلْجَحِيمِ ﴿٢٣﴾﴾ (سورة الصافات ، آية 23) .

كل هذا الحضور الذي اكتسبه لفظ (الجحيم) يدفع القارئ ليحفر في العنوان الشعري (للجحيم إله آخر) ويبحث عن دلالة الجحيم الذي خلقته الشاعرة "حسناء بروش" ،تسانده في ذلك تلك الإضاءة /العتبة النصية ،التي وضعت في افتتاحيات الديوان.

فالجحيم ما يشغلك بإفراط ...حيزٌ ما ..

الآخرُ مَا تَأجَلَ منك ..

بينهما ما تقدّس منْ خلالك أو ما تأنثَ فيك قسْرًا [2].

---

[1] – محمد الصالح سليمان : الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث 1999، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000، ص 53–56–63.

[2] – حسناء بروش : للجحيم إله آخر ، ط1، دار التنوير ، الجزائر ، 2014، ص10.

هي (عتبةٌ واطئةٌ لسيّدِ الجحيمِ) تبتغي الشاعرةُ من ورائها إضاءةَ النص كأننا بها تعمل على تفكيك العنوان،إلا أن الغموض لا يفارق هذه العتبة ولعل ذلك ديدّن الشاعرة "حسناء بروش" ؛اللعب باللغة وفلسفتها حد الترف مقتفية أثر الشعر الفلسفي الذي «يستوحي الفلسفة عمقًا وبعدًا وتساؤلا ووهماً...لكنه لا يستخدم منهاجها أو أدلتها، ولا يحاول مجاراتها في قوتها، الشعر يستوحي الفلسفة إنسانا ووهمًا ، بينما تبقى له أدواته وأساليبه »[1] .

العنوان الشعري (للجَحِيمِ إلهٌ آخر) يجعل القارئ ما إن يستكين إلى معنىً (للجحيم) ، إلا ويجدُ نفسه أمام صورة أخرى ، وقد . نزعم أن الجحيم لا يخرج عن الذات ، فيتمثل الآخر تمثلا تامًا ؛إذ يتأنث ويتذكر في ذاته:

«أفرغ ذاته منه ..واهبا إياها للجحيم ..للشيطان، كان يؤمن أنه سيّد ذاته...» عبارة تعيدنا إلى ما فعله (الدكتور فاوست) في مسرحية الكاتب الألماني" يوهان فولفغانغ فون غوته" (Johann Wolfgang von Goethe) ، (فاوست) الذي باع نفسه للشيطان « هو الإنسان الساعي إلى مزيد من القوة أو الكمال بوسائل خارجة عن الطبيعة ، هي ما يعرف بالسحر بأوسع معانيه ،فالمستقبل مجهول ،والإنسان يريد معرفة ما سوف يجيء به»[2] .بذلك فالجحيم ينفتح على صورة:

- **الذات عينها الآخر** ، في ملذاتها وشهوتها ونزوتها ، هي الذات /الكتابة تتكشف لأناها، كأننا بالشاعرة تؤسطر عنوانها ، تشحذه بحد اللغة الصوفية .
- **(الذات) تنظر إلى نفسها (إلها)** «تعتقد أن لا إله سواه»[3]،وهو الجحيم الذي تندفن فيه الذات التي تتكلم من وراء الحروف « ولا يمكن تصور هذه الحروف سوى شظايا

[1] – محمد شفيق شيّا : في الأدب الفلسفي ، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت،2009، ص171.

[2] – يوهان فولغانغ غوته : فاوست ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ط2،دار المدى ، سوريا ،2007، ص 07(المقدمة).

[3] – حسناء بروش : للجحيم إله آخر ، ص12.

تنعكس فيها الذات كجملة ذوات مشتتة ومتشظية على غرار شظايا المرآة التي تعكس المنابع المنيرة»[1].

يتشكل (إله الجحيم) المتخيل من :«المعرفة وهي أن تتحايل على ما تجهل بما تجهل، الأسطورة ما تحاول درءه بأكثر من اعتقاد ، الفلسفة أن تعيد تشكيل المعنى بمعنى ما لن يكونه حتما..، الشعر أن لا تخطئك اللغة في أكثر من مرَّاتك خطأ/لغة..،الحقيقة أن لا تخطئك نفسك وأنت في طريقك إليها ، ما وراء العقل "ما أوشكت على اعتقاده تماما وأن لا توشك مطلقا" أو "ما استعصى على المعنى فيك"»[2] ،ما نقول به إن (المعرفة، والأسطورة، وفلسفة الشعر، وما وراء العقل) تنصهر في بوثقة (الأنا) التي تستمد سلطتها من (الآخر) الذي ليس – في الأخير– سوى (الأنا)، هذا ما يجعل الديوان يفيض أنوثة؛ بل يتّقطر أنوثة ؛ إذ يتكرر الضمير المنفصل (أنا) (23مرة)،أما ضمير المتكلم (ي) فيتكرر أكثر من (113 مرة)، بالإضافة إلى الضمير المنفصل (هي) و(تاء التأنيث) وكلمات (أنثى ، امرأة، قُلية) كلها تضاعف حضور الأنثى داخل النص ، أما الضمير المقابل والموازي لـ(أنا) فهو (أنتَ) الذي يتكرر «مدّ لي (يا أنتَ) وجهي /إني امرأة/بقايا»[3] . والضمير الغائب (هو)« الإله الذي يعتلي الوقت /مذ رغبة موغلهْ/ منذهُ»[4].إلا أننا نزعم أن هذا الحضور لـ (أنتَ، و الآخر"هو") ما هو إلا حضور مضاعف لـ (أنا / الأنثى).

[1] – محمد شوقي الزين : الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع ، ط1، منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف ، بيروت /الجزائر ، 2012، ص 126.

[2] – حسناء بروش : للجحيم إله آخر ، ص13.

[3] – المصدر نفسه : ص26.

[4] – المصدر نفسه: ص 21.

إنَّنِي أُنْثَى

أَحْمِلُ مِلء ضَعْفِي

إنَّنِي أُنْثَى

للأنثى إذا عنَّت خَفَايا...

إنَّني أُنثَى..

أُشِكُ أن أُمّوه في أنَاكْ[1]

على خلاف ما تمظهر لنا في العناوين الرئيسة السابقة التي سيطر عليها موضوع الحزن، فإن العناوين الداخلية عند بعض الشاعرات تراهن بشكل كبير على الرموز الأنثوية وتحديدا عند الشاعرة "حسناء بروش" في ثلاثة عناوين (المثنى في سواي ، في هيئة النون أنثى ، مساء الأنثى)، وهذا يعطي الحضور الأنثوي . كما سبقت الإشارة . بذخا وثراء.

3-8 العنونة . فيض الأنوثة . قوة الانتهاك :

تجْتمعُ أقانيم ثلاثة (الجسد والانتهاك والحضور الأنثوي)، داخل العناوين الشعرية الداخلية لديوان في (البدء)[2] لـ (سُليمى رحال) والتّي «تنفرد بتقديم أنوثتها الشعرية الفاتنة،في هيئة جسد لغوي مغرٍ»[3]، يتجلى ذلك في عناوين نصوصها الداخلية (البدء ، المراودة ، شبق ، توق ، المومس ، مواجع الجسد، الموبقات)، ومن اللافت أنَّ هذه العناوين ترتبط بنصوصها ارتباطا موضوعاتيا ، مما يجعلها عناوين موضوعاتية بامتياز،حيث تحيل على موضوعها دون مواربة أو إيحاءات .

---

[1] – حسناء بروش : للجحيم إله آخر ، ص25.

[2] – سليمى رحال : البدء، جمعية البيت للثقافة والفنون ،(منشورات البيت) ، الجزائر، 2009.

[3]– يوسف وغليسي : خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ، ط1،(الطبعة المنقحة)، منشورات جسور ، الجزائر ، 2013، ص114.

يحيل العنوان (البدء) إلى بداية الخطيئة كان له الحظ أن يكون عنوانا رئيسا وعنوانَ نصٍ داخل الديوان ؛حين تُعلنُ الشاعرة عن بدء الشهوة بين ذاتين (آدم وحواء)، البدء يستدعي إغواء أيروسيا عاليا « تنفلت حواءُ من دهْشَتها /إذْ تسْقُطُ في مَبْخَرَةِ الحُزْنِ/ تَحْمَرُ مِنْ شَجَنٍ/وتعتم الروحُ بتراتيل السأم/ تجَلَّلَ بالسِّحْر حَلَمَتهَا »[1]، فـ(البدء) عنوان لإخراج الجسد من المحظور والمحرم إلى علنية اللغة «آدم يَطلعُ من أنسَاقِه/ يَتصَلُ من تراتيل الشُرُودِ /يستحمُ بدم الخطيئة»[2].

العنوان الثاني (مراودة)، قال اللّيثُ:[3] وتقول رَاوَدَ فلان جاريته عن نَفْسِها ، رَاودَته هي عن نفسه ،إذا حاول كل واحد من صاحبه الوطء والجماع ، ومنه قوله تعالى ﴿ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي ٱلْمَدِينَةِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ تُرَٰوِدُ فَتَىٰهَا عَن نَّفْسِهِۦ ۖ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا ۖ إِنَّا لَنَرَىٰهَا فِي ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴿٣٠﴾ (سورة يوسف ، آية 30) ، يتبين للقارئ – بكل يُسر قرائي– أن العنوان الشعري الداخلي (المُراودة) يحيل على موضوعه ؛ حيث تعلو عبارة (هيتَ لك) وتدخلنا جوا تناصيا مع قصة نبي الله يوسف (عليه السلام) و زليخة (امرأة العزيز)﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾ ﴾ (سورة يوسف ، آية 23) .

ترسم الشاعرة "سُليمى رحال" للمراودة منعرجا قصصيا آخر؛ حيث تستهل نصها بإسناد الفعل (راود) إلى الآخر وتكون (المُراودَة) معرفة غير نكرة ، فهي عن سبق نية عشق.

واستبدَ به العشقُ غَلّق

---

[1] – سليمى رحال : البدء ، ص 07.

[2] – المصدر نفسه: ص08.

[3] – ابن منظور : لسان العرب ،ج 18،مادة (رود) ،ص1774.

الأبوابَ مِنْ حَوْلِي وقَال :
«هيتَ للفرحِ المُسَافِرِ مِنْ دُون رُؤَانا
هيتَ لهُ
يتسامقُ في حَدَقات الأصِيل
وينبتُ في صَحاري الرُوحِ
لبْلابًا وحلمًا
هيتَ لهُ»[1]

وإذا كانت نداءات المراودة – هذه – قد بدأت باستبداد العشق بالآخر (واستبدَ به العشق)، فإن الفاعلية في المقطع الثاني تنزاح لتصدر عن الذات الشاعرة «أنا رَوادْتُه عن رؤاه /قد شغَفني شعرًا! »[2]، لنصبح أمام ذات تراود نصها ، هي الكتابة في أسمى إغراءاتها، فللنص قوته الإيروسية و«الشعر يقود إلى النقطة نفسها التي يؤدي إليها أي شكل من أشكال الإيروسية»[3] ، الذات الشاعرة تقلب الموازين في قصة يوسف (عليه السلام) مع زليخة ؛ إذ تُخضِع الشاعرة ذات الرجل /النص إلى رغبتها، ليغدو كائنا لغويا منفعلا لا فاعلا، وتكسر سلطة المؤسسة الثقافية التي تعلي من شأن الرجل .

تتجلى مظاهر الخرق والانتهاك داخل عنوان (شبق) ، وقد جاء في لسان العرب أنّ (الشَّبقُ) شدة الغُلْمَة وطَلَبُ النِكاح ، رجلٌ شبِقٌ وامرأةٌ شَبِقة[4]، النص في معجمه لا يخرج

---

[1] – سليمى رحال : البدء ، ص14.

[2] – المصدر نفسه : ص15.

[3] – جورج باتاي :الإيروسية قراءة الحياة حتى الموت ، ترجمة محمد علي اليوسفي ، مجلة الكرمل ، تصدر عن مؤسسة الكرمل /فلسطين/ باريس ، عدد 26، أكتوبر 1987، ص187. (حدد جورج باتاي (Georges Bataille) الإيروسية في ثلاثة : إيروسية الجسد ، إيروسية القلب (المحبة)، إيروسية الدين (إيروسية مقدسة).

[4] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (شَبَقَ) ، ص2187.

عن كلمات (الثغر ، الرضاب ،ألق العشق ،بين ذراعيك ،في الصدر ،الشهقة..)، بذلك فالشبق هو «الواقعة العاطفية بمتطلباتها الإيروسية التي تُموضِع الكائن في مكامن الخطر وتدفعه إلى حافة الحياة »[1].

ثغركَ الجمرُ

ورضابٌ باردٌ

ينعش

ألق العشق المتأججِ بالجنون[2]

يستثمر إيقاع الشهوة في عنوان (توق) و التّوق: تُوق النفس إلى الشيء وهو نزاعها إليه ،تاقت نفسي إلى شيء تَتُوقُ توقًا تُوقًا ، نَزعت واشتاقت[3] ،ترتبط حالات العشق والتّوق بالشعر والكتابة «هو الشعر يبعث أزمنةً لعشقِكَ والانبهار / وللوهج المتسرْبل بالشهوة /بارتعاشة كفيك بين يدي /وانهيار المعابد /فوق أرضٍ فِتْنَتِي المُوحِشة/ ذاك الفَتى المُتدَثِرُ بالثورة والشعر /ذاك السرابيُ /الضبابِيُ/ البعيدُ»[4].

بهذا فإن عنوان (البدء) يرمي بظلاله على إنهاء كل قديم وقطع علاقة بكل سلطة مؤسساتية فحولية ،وإعلان (البدء) ، بدء (الكينونة الأنثوية) ،بدء (الحياة) بدء (الجسد والشهوة)،وإعطاء الجسد قوة متحررة لتجاوز المعيار والمألوف «فالكتابة بالجسد تكسب الذات النسوية هويتها، تلك الهوية التي تنقاد مرغمة للسائد الاجتماعي والأعراف المجتمعية؛ مما يؤدي إلى خلق إبداعية بين المرأة والكتابة من خلال مسألة الهوية في اتصالها مع مسألة الجسد والحقيقة الأنثوية وفعل الكتابة لذلك تكتب المرأة من أجل أن

[1] – محمد العباس : سادنات القمر ، سرّنية النص الشعري الأنثوي ،ط1، نينوى ، سوريا، 2010، ص110.

[2] – سُليمى رحال : البدء ، ص18.

[3] – ابن منظور لسان العرب،ج6، مادة (تَوَقَ) ، ص 456.

[4] – سُليمى رحال : البدء ، ص21.

تحقق ذاتها داخل النسق الذكوري العام المهين على المجتمع»[1] .

تتمرد "سُليمى رحال " على من يرفض خطابات الحب إذا بادرت بها امرأة، وخطابات العري ، يصادرها باسم خطاب فحولي ومخيال ذكوري تعوَّد نمط السلطوية في حديثه عن المرأة، ويصادرها باسم قيم مجتمعية تعتد بالستر والحجب، في هذه العناوين /النصوص تُخرج الشاعرة ذاتها /أناها بقوة دون مهادنة وبخطابات فاضحة يتجرأ فيها الحرف على رجل وصفته في عتبة على ظهر الغلاف بـ «....أحجبها كما يحجب رجل متخلف زوجته حتى لا يراها غيره»[2] .

تتبدى نبرة الرفض والسخرية من القيود الذكورية والسلطة الفحولية في عنوان (مومس) بصورة مفارقة للمألوف والعرف؛حيث تقدس الشاعرة المرأة (المومس) ، وترفض القبيلة وأعرافها «لهذي القبيلة المغرورقة بالحكايا الممضَة / للعمامات التتهادى / على رؤوس الجثة /للتعاويذ المتسربلة / بالأصابع الرجيمة / للتسابيح الناضجة/خدرا وعفة»[3].

يُحدِث العنوان الشعري (مومس) شرخا في ذهن القارئ/ المتلقي؛ إذ يبرز المومسات كائنات نهارية علنية لهن القداسة حين تقول :« للمومسات أن يتقدّسن»[4] يتأتى ذلك الانزياح من القوة الرافضة للقيود ؛ بل التمرد على سلطة الدين « لهُنَّ أن يتحلّقن/ حول جُثة الشرف المسجى /لهنَّ أنْ يَنْدِبْنَهُ/ يبْكِينَهُ بالدَّمْعَة الفَاتِنة/ يتكئن على صدر الإله/ يتبتلن في حضرته»[5]. يصل الرفض درجاته القصوى في نص (موبقات) الذي يعلن عن التنازل على كل الأعراف والتقاليد التي غدت من منظور الشاعرة مجرد قيود تساعد على قهر (المرأة) ، في ظل زيف المجتمع ، وترسُخ السلطة الذكورية.

---

[1] – حسين مناصرة : النِّسوية في الثقافة والإبداع ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن،2007، 160.

[2] – سليمى رحال : البدء ، صفحة الغلاف.

[3] – المصدر نفسه : ص25.

[4] – المصدر نفسه : ص24.

[5] – المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

هكذا

همْ يخدَعُون طُفولتي

.....

هؤلاء الرجال[1].

إن المحرّر من الـ(موبقات) في منظور "سُليمى رحال " ليس سوى الشِعْر، هكذا تربط الذات الجسد بالنص، والنص بالأنثى ، والأنثى بالجسد .

أنا

مُكَحلةُ العيْن

أمَصْمِصُ عِيدان الأرَاك

هكذا كنتُ

موشحةٌ بالسوادِ والخفر

أؤمن بالجنةِ والنارِ والذِكرْ

هكذا كنتُ

واستيقظ الشِعرُ في فتنة العمرِ

فأصبحتُ أنا

هذي أنا[2]

تتمادى الشاعرة في رسم أقاليم التمرد وتعلن عنه بلغة ناقمة في العنوان / النص (مواجع الجسد) حيث تبرز السخرية من (العيون الفاجرة ،شرانق العجائز،الثرثرات الناعسة)، وتتفاخر الذات بجسدها الأنثوي ،لتكسر ما اعتبر محظورا «ها جسدي ينفتح

[1] – سُليمى رحال : البدء ،ص45.

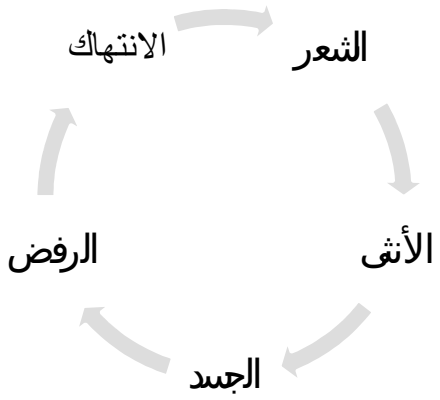
[2] – المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

الآن /عن شظاياه الخفية»[1] .هكذا فإن الجسد عند "سليمى رحال" مجمع أهواء (يدرك ويحس ، يرفض يتمرد ، يسخر ويتهكم، يعشق ويتعشق) ، يعلن العنوان الشعري (مواجع الجسد) الذي ظل « مكبوت الثقافة الإسلامية أو على الأقل موضوعه المهمش والمقموع»[2].

جَسدِي المُغَيّبُ في المَتاهات القصيّة
يشْتهي فرحًا لا تحاصِرُهُ الغِواية
وحكايات تفرُّ مِنْ جلسَات الأصيلِ
إلى زمنِ الخصوبةِ
ها جسدي الأرملُ
يستفزْ الآن
تخومَ الصبوات
يُنْذرهَا بالشعرِ
وبأوجاعٍ سوف تأْتي[3]

بهذا لنا أن نقول إن العنوان الرئيس في (البدء) يرتبط بعناوينه الداخلية ويتمازج بها، ليتحرك في دائرة مبتدؤها الشعر ، الأنثى ، الجسد ، الرفض ، الانتهاك والخرق ، ومنتهاها الشعر مرة أخرى.

[1] – سُليمى رحال : البدء ، ص28.
[2] – فريد الزاهي : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 1999، ص20.
[3] – سُليمى رحال : البدء ، ص29.



دائرة طواف عنوان (البدء)لـ "سليمى رحال"

يحضر الرفض والرغبة في الانعتاق من قيد الرجل وسطته في عنوان نص "فاطمة بن شعلال " (لأنك أنت الذكر) ، بنبرة تقريرية تشدّد على حالات القمع والعنف الذكوري « قد يُلاحظُ أهل المدينةِ آثارَ نعلِكَ فوقَ دمي،،/قد يَرون بَقايَا شِفَاهي الرقيقَة ما بين أنيَابِك ،، يسمعُون صدى صرختي آتيا من سراديب صبري المُصبر في علب صدئة،،/ قد ،،و قد ،،/ ولأنك أنت الذكر فجميع خطاك صافية كالمطر وهكذا قرر حكماء مدينتنا الجائرة»[1].

يتبدى فيض الأنوثة الغجرية في القصائد النثرية لـ "نصيرة محمدي" التي تحمل عنوان (غجرية) الذي كان عنوانها انحياز فاضح وواضح « للغة الجسد القريبة كثيرا من كتابات غادة السمان ونوال السعداوي ،أحلام مستغانمي وغيرهما من الكتابات النسوية التي أن تتلذذ بكسر طابوهات الجسد»[2] ،لقد عرف الغجر بتمردهم ،يقول عنهم سرفانتيس في روايته (الغجرية) «جاؤوا إلى هذا العالم ليكونوا لصوصا، فهم ينحدرون من أصلاب و أردام لصوص يتربون بين اللصوص ويتعلمون فن اللصوصية »[3].

يعلو صوت الـ(غجرية) "نصيرة محمدي" ليشكل رقص امرأة على جحيم الشعر

---

[1] – واسيني الأعرج: ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا للشعر الجديد في الجزائر ، أصوات الراهن ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، دت ، ص 252.

[2] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص 144.

[3] - ميغال دي سرفانتيس : الغجرية ، ترجمة علي اللمبي ، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، 2009،ص 27.

وبعض من أناها «من يغوصُ في حزنِ امرأة /تتلونُ غُربتها بالزرقة/ تقضي أبوابها إلى غوايات /بحجم عيونِ الرّب/من يختلس الوطن- الوشم /من الذاكرة /يطفئ قناديل العمر /المنسي على قارعةِ القلبِ؟/ من يفتح سحرَ الأندلسي /ويُقحِمني/ سيكون للدهشة شكل الورد/ ولقلبي لون الحلم/ فالحلمُ من بعض ما ترك الأنبياء /وجهك والأمطار /يغتسل والدنيا لشتعل/ الغجرية تخطف/ أغنيات البحار المتقاعد»[1].

في عنوان (بشارات) تأتي بشارة جسد الاشتهاء ، نص مشترك بين الشاعرة "نصيرة محمدي" والشاعر "نجيب أنزار "، هي تجربة مختلفة و فريدة في الشعر الجزائري[2] ،اشترك (رجل و امرأة) في كتابة نص من سبعة وعشرين مقطعا (27مقطعا) ، بالإضافة إلى أنّ غجرية "نصيرة محمدي" تؤثث فضاء أنثويا صارخا، يعلي صوت المرأة لهدم وتجاوز اليتم، حالها حل "نجيب أنزار" .

رافلٌ في تغريبةِ الجَسدِ المَجبُول على الصلوات
قائمةُ يد الأحجام كخاتمةٍ أفردت ظلَها للسُهاد
تشْهَد المدينة ما ضرها صولجان العري
انفراط الغاب يتم البهاءِ[3]

تأتي إغواءات "سميرة قبلي" عن سابق رصد وتوعد ؛ حيث ينتمي العنوان إلى العناوين الموضوعاتية ، تدرك فيه الذات الشاعرة فداحة الإغواء وتتلذذ به، فمعجمها اللغوي طافح ومثقلٌ بالاشتهاء والشهوة حد النزّق ، «تطعمني شفاهك/ نارا /فيحترق من حولي المكان»[4] تخلص الشاعرة لموضوعها فتوجِه شعرها /نصوصها النثرية إلى رجل تسعى إلى

[1] – نصيرة محمدي : غجرية ، ط1، منشورات أبيك بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر ،2007، ص08/07.
[2] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص 145.
[3] – نصيرة محمدي : غجرية : ص57.
[4] – سميرة قبلي : إغواءات ، منشورات البرزخ الجزائر ، 2006، ص43.

إرضائه «أنا مطيعةٌ جدا /إنْ حاولتَ يومًا قَتلِي/ سيَمْنَعُك سُجُودِي/ أنَا لمْ أبَالِغ /وإن كذِبتْ معكَ يومًا/ وعُودِي / قرأتُ التاريخَ كثيرا/ ووجدتُ أنَّ النِّي لم تعصْه/ وحدَها/ ملكتْ/ قلبَ هارون الرشيد»[1] .

يعلن العنوان الشعري (إغواءات) عن الافتتان بموضوع الجسد بدءا من عنوانه (إغواءات) وغوى : من الغيّ الضلال، والخيبة ، غوى بالفتح غياً وغِوَى ، غِواية (ضل) ، ورجل غاوٍ وغوٍ ،وغوى،وغيّان: ضال ، وقال اللّيثُ مصدر غوى الغيُّ ، قال والغواية الانهاك في الغيّ ، وأغواه الله أضله .[2] ، وقوله تعالى (الشعراء يتبعهم الغاوون) ،قيل في تفسيره (الغاوون الشياطين ، وقيل أيضا الغاوون من الناس ، قال الزجاج : إن الشاعر إذا هجا بما لا يجوز هوِىَ ذلك قوم وأحبوه فهم الغاوون كذلك إذا مدح ممدوحا بما ليس فيه ، وأحب ذلك قوم وتابعو : فهم الغاوون [3].

لا يخرج ديوان (إغواءات) عن (الحب والجسد والعشق ، والإيحاءات الجنسية ....)، فالذات اتبعت الغواية بكل سطوتها دون مواربة؛بل كانت من الغاوين بكل هواجسها الأنثوية، وقد بررت فعلتها النصيّة على عتبة الغلاف الخارجي « يَتْبَعنَا الغَاوون / في أوديةِ الحُبِ / في أوديةِ الموتِ... /في أوديةِ الجنون/ يتْبعُنا الغاوون/ نحنُ الكاذبون/ نحنُ العابثون /نحنُ العاشقون »[4].

يتمادى الإغواء حد المروق أحيانا،ليتحقق معناه اللغوي(الضلال) حين تقول:

أنا ما عَبدتُ غير الله

ولا أراك غيري

---

[1] – سميرة قبلي : إغواءات ،ص33

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (غوى)، 3320.

[3] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[4] – سميرة قبلي : إغواءات ، ظهر الغلاف .

تعبد ..!![1]

الحضور الإيروسي والجسدي ذاته نلفيه في عنوان "رجاء الصديق " (فواصلٌ للعشق الأحمر) عنوان لفائض العشق ونصوص متأصلة في النفس النثري، يتهجى فواصل الجسد عبر العناوين الداخلية (وجهي الذي أضاع نبوءته،جسد مؤجل إلى حين،الحزن أنثى، شهريار القرن العشرين الرجم بالقبل ،من أوحى لك بتفاح الجسد) ،اللون لأحمر من الألوان الدافئة وهو يتمازج مع الكلمة/ العشق ويكملها ، «الأحمر لون الروح والشهوة والقلب»[2].

يضج عنوان (فواصل العشق) بشبقية الجسد «حين تضاجع تفاصيلي الصغيرة../ وتمر في ثقوب جسدي /ثم تقدف بنفسك في داخلي»[3] .تؤثث "رجاء الصديق" جسد النص بطريقة لا تخلو من جمالية ،ألفينا ذلك في (الغيمة التي ورطتني في الجرح)الذي يتفرع إلى (مدخل/تصدير ذاتي) ونص يضم ثلاثة مقاطع معنونة (عناقيد الجرح ، قصيدة في حضرة الهشاشة ، لوثة الجسد) وهي عناوين تشتغل على الوظيفة الشعرية والإيحائية .وتحدث نوعا من الانتظار والتشويق، وعموما فإن العناوين الداخلية تفتح الشهية مثل (وتسقط لغتي الجريحة في إناء ماء ،حين يتجمل الغروب في حضرتك،قراءة في بخت المساء ،توهجي على كفي ...غرق،أنا وحظي نمشي الهوينى، أنوثة مع وقف التأنيث)، إلا أن الفواصل / العناوين حين تتشظى داخل النصوص ،نلفي أنفسنا أمام نصوص نثرية بامتياز؛ إذ لسنا ننكر أنا في أحايين كثيرة نصادف عناوين أكثر شعرية من نصوصها .

لا تنزاح نصوص "عفاف فنوح " (إنا للحب وإنا إليه راجعون) في الحديث عن علاقة

---

[1] – سميرة قبلي : إغواءات ،ص30.

[2] – كلود عبيد : الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ، ودلالتها) ، مراجعة وتقديم محمد محمود،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2013، ص74.

[3] –رجاء الصديق : فواصل العشق الأحمر، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2006، ص 52.

العشق والحب، فالموضوع المسيطر على الشاعرة هو (الحب) كيف وجد ،وكيف فقد، وكيف يعود؟! تحدث الشاعرة بعنوانها هذا شرخا في عبارة لها قداستها (إنا لله وإنا إليه راجعون)،قد لا تتقبلها ذائقة القارئ بيسرٍ دون اعتراض على انزياح التوظيف ،يتحول الحب صلاة لها قداستها ، في عنوان (صلاتي) «أنا لهذا الحب../ أبدُ../ لو طال العذاب أمد / قد كنت أحسب أن الهوى ركعة/ مهما طال الزمان في سجدتي/ عبدوا / يا من خلتني قبلة،،/ قد كنتها .. لي مذ وليت عني/ سجدوا..؟»[1].

تعكس نصوص "عفاف فنوح" إخلاصها البين لتيمة (الحب) ، إلا أن كلمة الحب لا تتكرر إلا في ثلاثة عناوين (في حبها أنا أعدم (ص7)،ما الحب (ص11)،في الحب لا الكراهية،ص 25)ويتضاعف هذا الحضور إذا أضفنا كلمة (الهوى) التي تكررت مرتين (ويح الهوى ، ص57، باريس والهوى ، ص67).

أما "راوية يحياوي" فخلافا لمغامرتها الشعرية الأولى التي اختصرت فيها العنونة (مفردة مقتضبة)هي (ربما)،وهو اسم مركب من «(رب) : حرف شبيهة بالزائد ولا متعلق له يختص بالدخول على النكرات ، الاسم بعده مجرور لفظا مرفوع محلا على أنه مبتدأ فإذا دخلت عليها (ما) أبطلت جر ما بعدها وعينت دخولها على المعارف والأفعال»[2] .

يدخلنا عنوان المجموعة الشعرية الثانية لـ (كُلُكَ في الوحلِ...وبعْضُك يُخاتل) ضمنيا عوالم الجسد بحذر، وإذ تفعل الشاعر ذلك فهي تختلف عن سابقاتها من الشواعر ، نزعم هذا لأسباب ؛لأن المعجم اللغوي لـ"رقية يحياوي"[3] يختلف في رفضه للعالم الذكوري المتسلط عمّ شهدناه عند "سُليمى رحال"و "فاطمة بن شعلال"، فلغة صاحبة المجموعة

---

[1] – عفاف فنوح : إنا للحب وإنا إليه راجعون، ط1، منشورات(ANEP)، الجزائر ،2013،ص 47.

[2] – جرجس عيسى الأسمر : قاموس الإعراب، ط12، دار الملايين للعلم ،بيروت ، 1985، ص44.

[3]– نشير إلى أن الشاعرة عرفتْ في الوسط الشعري باسم راوية، كما أن ديوانها الأول منح هذا الاسم حق الظهور على ظهر الغلاف ، لذلك لا ضير إن زاوجنا في استعمال الاسمين معا .

الشعرية(البدء) كانت أشد تمردا و إيروسية، أما "رقية يحياوي" فترى في علاقة الرجل بالمرأة علاقة تكاملية سامية ففي عتبة الإهداء : وجهت إهداءها إلى الرجل /الزوج عرفانا– ، تتعالى على المادي والقمعي في الآن ذاته وهذا ما انعكس في تشكيل عناوينها. فـ"رقية يحياوي" لا تتمرد على الرجل في جل عناوينها/ نصوصها ؛بل تأنس إلى تشكيل عالم متساوٍ يخرج عن النظرة المنغلقة التي قيدت المرأة وحجبت وجودها ورمتها بالخطيئة[1] (الوحل) ، فالمرأة حسب كثير من المعتقدات الحضارية ،والتاريخية ،والدينية، تظهر مجرد كائن ثقافي جرى استلابه وبخست حقوقه، ليست ذاتا ولا جوهرا، إنما مجموعة صفات جسدية تحمل على وزرها عاقبة البدء والطرد، والشقاء، والمنصف الوحيد للمرأة هو (القرآن الكريم) ؛ حيث إن فعل الخطيئة في القرآن الكريم جاء مثنى ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ۚ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ ﴿١٢١﴾﴾ (سورة طه ، الآية121).

يشتغل العنوان على القوة الضدية المقاومة التي تجتاح الإنسان مسائلا عن ذاته وكينونته، فتتشكل صورة الذات الأنثوية المخاتلة ، التي تقاوم النظرة الدونية للمرأة المترسخة في المخيال الجمعي الثقافي؛هي الأنثى في بحثها عن انبعاث بقاياها «فماذا أقولُ لمبتغىً/ يُورِطُني في احتراقِ/ جغرافيةَ غيّري فكُلِي في الوحلِ وبعْضي يُخَاتل»[2]. من اللافت أن العنوان يتشظى من عبارة (كلي في الوحل وبعضي يخاتل) يحدث انزياحا في العبارة إلى (كلكَ في الوحل ...وبعضك يُخاتل)، إعلاء لصوت الأنثى ورفضها ،رغبةً في التساوي وتغيير الصورة النمطية التي رسمت للمرأة «فأنتِ بوثقَة الكون/فيكِ المُبتدأ

[1] – يستقر الكتاب المقدس على فكرة إدانة المرأة إدانة كلية بخطيئة الخروج من الجنة «فقال آدم المرأة التي جعلتها معي هي التي أعطتني من الشجرة فأكلت... فقال الرب الإله للمرأة ما هذا الذي فعلت، فقالت المرأة الحية غرتني فأكلت...»، ينظر : الكتاب المقدس: كتب العهد القديم والعهد الجديد، ط6، الإصحاح الثالث، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، 1995، ص7.

[2]– رقية يحياوي : كلكَ في الوحل ..وبعضك يخاتل ، ط1، منشورات ميم ، الجزائر،2014 ، ص55.

والمُنتهى»[1] .

يُوَجه النص /العنوان إلى الذاتين معا المرأة / الرجل لا انفصال بينهما، لذلك لا نعدم لذة رفض السلطة الذكورية على (الوجود،و اللغة، والكتابة) عند "رقية يحياوي" ، ينعكس ذلك في عناوينها (الوشاح الأخرس..،فتنة النصف،هب أنني ..إليك أستكين ، وعنوان المودة ..تلك المنبوذة):

سأسلكُكَ صوبَ الفتنةِ .

ما المذكرُ ، ما الفعلُ ، ما السكينةُ ؟

ما أنْكَرَتْنِي القبيلةُ

إلا لسَطْوتك الجهيرة

كنتَ المُبتدأ

وكنتُ الخَبر

هي اللغة

كلها

أوجدْتَها من دمك

فسرقت الحكايا

فَضَمَمْتِنِي ..

ونَصَبتني

[1]– رقية يحياوي (راوية) : كلك في الوحل ...وبعضك يخاتل ، ط1، دار ميم للنشر ، الجزائر ، ص37.

وكِدْتَ ...تَكْسُرُنِي

يا تاريخًا

ينفِي مَمْلكَتي ...مملكة النحل[1] .

في ديوان (مَا لمْ أقلْهُ لكَ) لم تتجاوز "زهرة بلعالية" توجيه عنوانها –هي كذلك – إلى (رجل) بنبرة أنثوية عالية ، بل قد تكون «أكثر الشواعر تعبيرا عن (الشؤون النسائية)، بلباقة أنثوية ولياقة لغوية بليغتين»[2] ، فالذاتُ تبوح بما لم تقله ، بإحساس مرهفٍ يرسم امرأة يسكنها الحرف بقسوته،«القصيدة عند زهرة بلعالية موقف إيديولوجي من الذات قبل أن يكون موقفا من الآخر»[3] .

تعمل عناوينها الداخلية على الارتباط بموضوعها وفق تركيب إفرادي ؛حيث ألفينا (سبعة وثلاثين عنوانا،37عنوانا) ؛ هي(رؤى،غميضة ،سحر، آية، ظل، لو، تصويب ، خطوة، حنين، ملامح، فراغ، رسومات، فقدان، لغة، ندم، تاريخ، دور ، قسمة، تأجيل ، عيون، إدراك، انتظار ، حكاية،أخطاء، التباس،ملل،صحوة،حلول، عاشقة، مباني ، حضارة، رسالة ، سهم، ردة ، سياسة)، الحقيقة إن هذه العناوين تفتقد إلى الوظيفة الشعرية ويخفت فيها الجانب التخييلي والإيحائي وهذا بسبب أنها كلمات مفردة ، بالضرورة فهي تتكئ على الوظيفة التعيينية ويجوز لنا وصفها بالعناوين البسيطة المقلقة.

[1] – رقية يحياوي :كلك في الوحل ..وبعضك يخاتل ، ص 99.

[2] – يوسف وغليسي :خطاب التأنيث ، ص120.

[3] – جمال بوطيب : أعراف الكتابة والتأليف بحث في إستراتيجيات النص العربي ، ط1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز ، فاس /المغرب ،2014، ص63.

غير أنَّه يستوقفنا عنوانان (الكتابة بالنار و ليلة من الألف) ، العنوان الأول يشكل حالة تشابه مع عنوان آخر للشاعر عثمان لوصيف (الكتابة بالنار)[1]، أو لنقل هي حالة تناصية على مستوى العناوين .أما العنوان الثاني (ليلة من الألف) فيدخلنا عبر كرنولوجية الحكي عوالم حكائية من (ألف ليلة وليلة) ويقتات منها ليلة واحدة من (الألف ليلة) ،تكفل له إظهار صورة الرجل /شهريار المستبد المضطهد للمرأة (الكاتبة) « بشعرٍ قلتُ فيه/ أنَّني الأولى التّي.../فأنا الأولى التّي ..قبلَ أن يَأتِي الصباحُ/لم أمتْ فيك /ولكن...نفَذَت روحِي /إلى قصْرٍ مَليء/بضَحاياك المِلاح /كلُ أنثى/ تحْمل أبياتَ شعرٍ /قاتل الله قصيدا/قتل الروح »[2].

بإمكاننا القول إن العناوين (الكلمة المفردة) لازبة بالعنونة الداخلية ؛ حيث ألفينا الشاعرات يتكئن على الكلمة المفردة في عنونة نصوصهن "حسناء بروش" (خلخلة (ص21)، صيرورة (ص46)، مأمأة (ص48)،غلواء (ص58)، وهم(ص59)، هفهفة(ص64)،بغتة (ص68)). "سليمى رحال" جميع عناوين ديوانها (البدء) جاءت كلمة مفردة ماعدا عنوانين (مواجع الجسد (ص27) وسؤال شائك (ص 37)).
"نصيرةمحمدي"(خيبة(ص17)،متاهة(ص19)،أمواج(ص23)،ميرا(ص43)،الموت(ص53)،رعشة(ص57)،البشارات(ص63)،نحيب(ص81)،الصفعة(ص91)،مشاهد(ص105)،حكمة(ص107) ، بخت(ص109)) ،في حين إن بعض العناوين الرئيسة تخرج عن هذا الحكم؛ حيث تتدرج إما في نمط تركيبي اسمي أو نمط الجملة الفعلية .

(المُروق) صفة لازمة – كذلك – بالعنونة الشعرية النسويّة ذلك أنها تنطوي على «وحدة

[1] – عثمان لوصيف : الكتابة بالنار ،دط، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،1986.

[2] – زهرة بلعاليا : ما لم أقله لك ، ط1 ،منشورات أرتيستيك ، الجزائر ، 2007، ص77.

ثقافية يتهددها العنف الذكوري بفكرة المقدس»[1] ؛إذ تستوي العناوين داخل معجم يفيض بمعنى(العشق ،الجسد ، رفض السلطة الفحولية، الانكفاء على الذات (هموم أنثوية)،،،)، ذلك أن الشاعرة تأنس إلى هذه المواضيع التي تظن فيها فك قيدٍ وتحرر ،مما أفضى إلى أن أغلب العناوين النسوية هي عناوين موضوعاتية ، باستثناء عنوان (للجحيم إله آخر) لـ "حسناء بروش ؛ حيث يعمل على مراوغة القارئ ولا يشي بمضمونه.في حين إن عنوان (مرثيةٌ لقارئ بغدَاد) فضلا على أنه عنوان موضوعاتي فهو يرسم لنفسه دائرة أوسع تضم (هموم الوطن العربي وجراحاته).

9- العناوين وتشكيلاتها الشعرية :

9-1 العنونة – جمالية اللون:

تتكئ كثير من العناوين في الشعر الجزائري المعاصر على توظيف الألوان بصورة لافتة، نرصد-بعضها- في الجدول الآتي :

	الشاعر	العنوان الرئيس (titre principale)	العنوان الداخلي (Inter-titer)	حضور اللون أو كلمة (لون)
01	الأخضر فلوس	الأنهار الأخرى[2]	تراتيل الرجل الأخضر	الأخضر (ص11)
02	إدريس بوذيبة	الظلال المكسورة[3]	أوجاع الأزرق ملّول	الأزرق

[1] – باسمة درمش :عتبات النص،مجلة علامات في النقد، مج16،ج61، تصدر عن النادي الأدبي في جدة،السعودية ، 2007، ص61.

[2] – الأخضر فلوس: الأنهار الأخرى،منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007. ،

[3] – إدريس بوذيبة : الظلال المكسورة، منشورات بونة للبحوث، الجزائر،2015.

				(ص 25)
03	ربيعة جلطي	كيف الحال؟[1]	تلوين امرأة	التلوين (ص47)
05	سليمى رحال	هذه المرة[2]	اللون الكريم	اللون (ص09)
06	عبد الحميد شكيل	مرايا الماء	تحولات محاق اللون	اللون (ص 09)
07	عبد الله العشي	صحوة الغيم	لا م أخضر	الأخضر (ص 103)
08	عبد الرحمن بوزربة	وشايات ناي[3]	اخضرار	الأخضر (ص25)
09	عبد الملك بومنجل	لك القلب أيتها السنبلة[4]	حمراء حين دوى سحرها	الأحمر (ص58)
10	عز الدين ميهوبي	منافي الروح[5]	فتى الخضراء	الأخضر (ص75)

[1] – ربيعة جلطي : كيف الحال؟،ط1، دار حوران، دمشق، 1996.

[2] – سليمى رحال : هذه المرة، ط1،منشورات الاختلاف ، الجزائر،2000.

[3] – عبد الرحمن بوزربة: وشايات ناي ،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ،2002.

[4] – عبد الملك بومنجل : لك القلب أيتها السنبلة ،دار الأمل ،الجزائر،2000.

[5] – عز الدين ميهوبي : منافي الروح، منشورات ثالة، الجزائر،2007.

11	عقاب بلخير	الدخول إلى مملكة الحروف[1]	حكمة اللون	اللون (ص 45)
12	صالح سويعد	مختارات شعرية (الأعمال الكاملة)[2]	الشيطان الأحمر	الأحمر (ص49)
13	محمد حديبي	مية[3]	ترقيم بالأحمر على أشلاء الزوبعة	الأحمر (ص64)
14	محمد زتيلي	الأعمال الشعرية الكاملة[4]	ورقة صفراء تسقط على الرصيف	الأصفر (ص 119)
15	مصطفى محمد الغماري	خضراء تشرق من طهران[5]	خضراء تشرق من طهران	الأخضر (ص31)
16	مصطفى محمد الغماري	أغنيات الورد والنار[6]	رسم على نوفمبر الأخضر	الأخضر (ص191)

[1] – عقاب بلخير :الدخول إلى مملكة الحروف ، منشورات التبين الجاحظية ،الجزائر،1999.

[2] – صالح سويعد: مختارات شعرية ، الأعمال الكاملة ، منشورات الأوراس ، الجزائر،2007.

[3] – محمد حديبي : مية،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر،2001.

[4] – محمد زتيلي: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات أرابيسك، الجزائر ،2007.

[5] – مصطفى محمد الغماري: خضراء تشرق من طهران،دط، مطبعة البعث ، الجزائر، 1980.

[6] – مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والإشهار ، الجزائر،دت.

17	مصطفى محمد الغماري	قراءة في آية السيف[1]	حنين إلى خضراء الظلال	الأخضر (ص55)
18	مصطفى محمد الغماري	قصائد مجاهدة[2]	واها على زهرة (بيضاء)	الأبيض (ص189)
19	ميلود خيزار	أزرق حد البياض[3]	أزرق حد البياض	الأزرق الأبيض (ص 35)
20	ناصر لوحيشي	لحظة وشعاع[4]	الصوت الأخضر	الأخضر(ص 20)
21	نصيرة محمدي	روح النهرين[5]	الأرجواني، يد بيضاء	الأرجواني(ص25)، الأبيض (ص 37)

[1] – مصطفى محمد الغماري : قراءة في آية السيف ، قراءة في آية السيف،ط1، الشركة الوطينة للنشر والتوزيع ، الجزائر،1983.

[2] – مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة،الشركة الوطينة للنشر، الجزائر،1982.

[3] – ميلود خيزار: أزرق حد البياض، دار العين، مصر،2012.

[4] – ناصر لوحيشي : لحظة وشعاع،رابطة إبداع ، الجزائر، دت.

[5] – نصيرة محمدي : روح النهرين، موفم للنشر ، الجزائر،2007.

22	ياسين بن عبيد	الوهج العذري	تراتيل المشكاة الخضراء الفجر الأخضر	الأخضر(ص 16) الأخضر(ص 18)
23	ياسين بن عبيد	غنائية آخر التيه	خليني للمراي الخضر	الأخضر (ص101)

يحضر اللون من خلال كلمة (اللون) ذاتها والتي تكررت في(أربعة عناوين)، أو من خلال ذكر المفردات الدالة عليه(الأحمر ، الخضر ، الأزرق ، الأصفر ، الأبيض ، الأسود)، نشير إلى أننا قمنا بالتركيز على الألوان الأساسية دون إحصاء ظلال الألوان وصفات الألوان.

ما يستثير حاسة البصر هو تكرار اللون الأخضر(إحدى عشرة مرة) ؛ أي هيمنة اللون (الأخضر) على نظام العناوين الداخلية التي تعمل على استفزاز أفق القارئ ،ذلك أنه يؤدي دورا سيميائية أكثر من غيره من العناوين لما له من كثافة الحضور .

تحمل مفردة اللون في اللغة معنى : هيئة كالسّواد والحُمْرة ، ولوّنتهُ فتلّون لونُ كل شيءٍ ما فصلَ بينهُ وبين غيْره، وتُجمع ألوان ، وقد تَلوّن ، ولَوّن ، ولوّنَهُ والألوانُ الضروب، واللّونُ النوع، وفلان متلوّن إذا كان لا يثبتُ على خلقٍ واحدٍ ، واللّون الدُّقل وهو ضرب من النخل[1] ، حظي اللّونُ بحضور للافت في القرآن الكريم ؛ إذ ورد في قوله تعالى ﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ

[1]– ابن منظور : لسان العرب ، مادة (لون) ،ص 4106.

﴿٦٩﴾ ﴿سورة البقرة، آية 69﴾ ، وفي قوله تعالى﴿ وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي ٱلْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهُۥٓ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَءَايَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ ﴿١٣﴾﴾ ﴿سورة النحل، آية13﴾.

أما اللّونُ (الأخضر) ففي عرف الألوان هو«محصلة تزاوج (الأزرق والأصفر)، والأخضر قيمة معتدلة وسطية بين الساخن والبارد والعالي والهابط ، هو لون مسكن منعش وإنساني»[1]. الأخضر لون الحياة ، الخصب والنماء ، لون أهل الجنة .

جاء ذكر اللون الأخضر في (القرآن الكريم) في قوله تعالى ﴿أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ ۚ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿٣١﴾ ﴿سورة الكهف، آية 31﴾ ، وفي قوله ﴿عَٰلِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ۖ وَحُلُّوٓاْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَىٰهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا ﴿٢١﴾﴾ ﴿سورة الإنسان، آية 21﴾ ، من الآيتين نتبين ارتباط (اللون الأخضر) بوصف ثياب أهل الجنة،وفي مواضع أخرى ارتبط بوصف النبات في قوله تعالى ﴿ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلشَّجَرِ ٱلْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَآ أَنتُم مِّنْهُ تُوقِدُونَ ﴿٨٠﴾ ﴿سورة يس، آية 80﴾ ، وفي قوله تعالى ﴿ وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّىٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾ ﴿سورة يوسف، آية 43﴾، وذكر (اللون الأخضر) كذلك مرتبطا بوصف اخضرار الأرض والنبات في قوله تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَتُصْبِحُ ٱلْأَرْضُ مُخْضَرَّةً ۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴿٦٣﴾ ﴿ ﴿سورة الحج، آية 63﴾ .

بالعودة إلى العناوين الشعرية التي طغت عليها خضرة (اللون) تستوقفنا عناوين

[1] – كلود عبيد: الألوان (دورها ، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ، مصادرها ، ودلالتها)، ص95.

الشاعر "مصطفى الغماري" لتشكل سيميائية الاخضرار في خطابه الشعري «تيمة مهيمنة لها أبعاد فكرية يمكن أن تكون لديه ما اصطلح عليه لـ"لوسيان غولدمان" رؤيا العالم ، إن هذه الرؤيا للعالم التي تتعانق بالعرفانية في تعبيرها ، فهي التي سمحت للغماري أن يكون صوتا متفردا داخل خريطة (شعر السبعينيات) وأعطت صورة مغايرة لم كان عليه الخطاب الشعري في تلك الفترة بيدا أن خطاب "الغماري" الشعري لم ينفلت من دائرة الاحتفاء بالمضمون على خلق أشكال تعبيرية لهذه الرؤيا فكان محتقنا بالإيديولوجية »[1]، وهذا ما جعل (اللون الأخضر) يتمظهر رمزا للعقيدة الإسلامية في ظل ما اكتسبه اللون من تأثير على المسلمين و«اختياره لونا لأستار الكعبة ولأضرحة بعض الأولياء ولعمائم فئة من شيوخ المسلمين»[2]،كما اكتسب حضورا في العقيدة المسيحية وعند الكاثوليك تحديدا ؛ إذ يمثل الأخضر الخلاص والخلود والتأمل الروحي[3] .

عند الشاعر الجزائري" مصطفى الغماري" ينصرف اللّونُ مباشرة ليعانق طهران (انصراف إيديولوجي فاضح)، فالعنوان الشعري (خضراء تشرق من طهران) يُحَمِّل اللون الأخضر جانبا عقائديا ،لا ينفي روحه الإيديولوجية الغارقة في تأييد الثورة الإيرانية ،ويكفي دليلا على ذلك صورة (آية الله الخميني) رمز الثورة الإسلامية الإيرانية سنة 1979 ،بالإضافة إلى عتبة الإهداء، يساندهما توشيح الغلاف باللون الأخضر إلى الحد الذي يجعل القارئ لا ينفلت من قبضة حصر هذا اللون في الصبغة الشيعية .

سيف حسيني الرؤى متواثب بعدا مديدا .

---

[1] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص203.

[2] – أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ط2، عالم الكتب ، القاهرة ، 1982، ص221.

[3] – المرجع نفسه : ص164.

من عمق أعماق الجراح يصوغنا فجرا جيدا[1]

يكشف العنوان الشعري (خضراء تشْرقُ من طهران) عن نشوة بالثورة الإيرانية فبالنسبة للشاعر تعد الثورة الإيرانية تحدٍ ومواجهة في ظل وضع العالم الإسلامي، حين كان الاعتقاد بأن الخلاص في الثورة الإيرانية مهما اختلفت المذاهب والتوجهات الفكرية (في زعمنا إن وجهة (الخميني) بعد الثورة تكشفت عن أسلمت البلاد دون فتح مجال للحرية والاستقلال الذي بنت عليهم الثورة أفكارها ، وتجلت فكرة (الإمامة للخميني) ولعل هذه الوجهة هي التي جعلت عرفانية النص الشعري عند "مصطفى الغماري" تدخل نفسها «حلبة السجال الإيديولوجي ولولا هذا لا مناخ السوسيولوجي والثقافي التي غلبت عليه روح الإقصاء والتصفية الثقافية لاستطاع مصطفى الغماري أن يكتب نصا عرفانيا خالصا»[2].

لا تنفلت عناوين "الغماري " من نسق التيار الإسلامي و معجم الشهادة والجهاد ، فديوانه (قراءة في آية السيف) يحيي حضور (اللون الأخضر) في عنوان (حنين إلى خضراء الضلال).والشاعر إذ يوغل في عوالمه الخضراء ، فذلك هروبا من الألم وبحثا أن المنقذ والذي يتمثل في الجهاد .

دم الشـــــــــهادة ثـــــــــارات مُـــــــــدمرةٌ
إذا تأهلـــــــــتِ الأقـــــــــزام والرّتـــــــــبُ
لا لـــــــن تَتـــــــامَ جـــــــراحٌ كلهـــــا نقـــــمٌ
ولـــــيس يهـــــدأ جيـــــلٌ كلـــــه غضـــــبُ[3]

وبغية تحقيق الحلم تُقدِّم الذاتُ لنفسِها ولقرائها (قراءة لآية السيف) ، و(آية السيف)

[1] – مصطفى محمد الغماري : خضراء تشرق من طهران ، مطبعة البعث ، الجزائر ، 1980.
[2] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص230.
[3] – مصطفى محمد الغماري : قراءة في آية السيف ، ص123.

هي الآية الخامسة من سورة التوبة ﴿سورة براءة﴾ ﴿فَإِذَا ٱنسَلَخَ ٱلۡأَشۡهُرُ ٱلۡحُرُمُ فَٱقۡتُلُواْ ٱلۡمُشۡرِكِينَ حَيۡثُ وَجَدتُّمُوهُمۡ وَخُذُوهُمۡ وَٱحۡصُرُوهُمۡ وَٱقۡعُدُواْ لَهُمۡ كُلَّ مَرۡصَدٍۚ فَإِن تَابُواْ وَأَقَامُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتَوُاْ ٱلزَّكَوٰةَ فَخَلُّواْ سَبِيلَهُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٞ رَّحِيمٞ ۝٥﴾، جاء في تفسير بن كثير (ت 774هـ) «وهذه الآية الكريمة هي آية السيف التي قال فيها الضحاك بن مُزاحم ، إنها نسخت كل عهدٍ بين النبي ﴿عليه الصلاة والسلام﴾ وبين أحد من المشركين كل عهد وكل مدة»[1].

اتكاءً على هذه المرجعية الدينية ينفتح عنوان (قراءة في آية السيف) على موضوع الجهاد . يتضافر معه عنوان آخر (قصائد مجاهدة) و(قصائد منتفضة) ، لا يبتعد "مصطفى الغماري" عن موضوع شكَّل هاجسه وهو مآسي العالم الإسلامي (بغداد ، لبنان، القدس ، الجزائر ، قندهار ...أفغنستان)، نشير إلى الجهد الطيب لـ" عبد القادر رحيم"[2] الذي اشتغل فيه على علم العنونة وكانت مادته دواوين "مصطفى محمد الغماري"، و قارب (خمسة عشر عنوانا) ، إلا أننا نرى بغياب تحديد لطبيعة العناوين ؛ حيث إننا لم نتلمس التفريق بين العناوين الموضوعاتية والعناوين الخطابية، مما حال دون القول بالعناوين الأجناسية والتي تحدَّد في عناوين (قصائد مجاهدة، قصائد منتفضة ، أغنيات الورد والنار ،مقاطع من ديوان الرفض ..)، فهذه العناوين الشعرية تنتمي من حيث النوع إلى العناوين الأجناسية (Titres Générique) بتوظيف مفردات (قصائد، أغاني ، مقاطع) و تدعمها الوظيفة الوصفية .

يتجلى (اللون الأخضر) بصورة لافتة عند الشاعر " ياسين بن عبيد" ففي ديوانه (الوهج العذري) يرد نص بعنوان (تراتيل المشكاة الخضراء).

---

[1] – الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم ، ج4 (الأنفال . النحل) ،ط2، دار طيبة ، المملكة العربية السعودية ، 1999، ص112.

[2] – عبد القادر رحيم :علم العنونة ، ط1، دار التكوين ، سوريا ،2010.

رَتَل : الرتّلُ حُسنُ تناسِق الشيء،وثغرٌ رتَلٌ ورَتِلٌ حسن التنضيد ، ورَتَّل الكلام : أحسن تأليفه وأبانه وتمهل فيه ، والترتيل في القراءة والترسل فيها والتبين من غير بغي [1].

تنفتح – إذن – المشكاة على الترتيل ،الذي يقابل البوح العذري، بصورة أخرى هو بوح الذات /المشكاة الخضراء ،واللون الأخضر هنا رمز صوفي عرفاني ،ففي حديث "ابن عربي" عن (الصديقية) عرفها بقوله «نور أخضر بين نورين ، يحصل بذلك النور شهود عين ما جاء به المخبر خلف حجاب الغيب بنور الكرم»[2]، ومن الناحية الصوفية «الخضرة من الألوان معروفة ، والخضراء السماء بلونها ، كما سميت الأرض الغبراء ...، الخضر رمز للعالم الباطن ،وهو العلم اللدني الذي خصه ابن عربي بالأولياء ،والأنبياء من حيث كونهم أولياء ؛ أي إن العلم الباطن أو علم الحقيقة هو بكلمة أخرى علم الولاية وعلم النبوة»[3] المشكاة تجميع لل(تراتيل) المتدفقة من الذات الشاعرة الغارقة في عالم الشهود كالنور تماما «أنا شاعرٌ نَسَجَ الضِياءُ قَصَائِدي»[4] وتتمظهر الخضرة «صفة من صفات السعادة الأبدية من كونه اصطبغت به بعض أشياء الجنة ، فهو يوحي بالسعادة المطلقة ، والسرمدية الهائلة ، وهو من ألوان الآخرة»[5].

ذوبِي على شفقي المُضَرَّح فِضَةً وامضي بسري من رواعِشِ واجدِ
كُونِي ..أكنْ..وكما تَكُونِي..كَائِنٌ أنَا في دروبِ العِشقِ أتلو شَاهِدِي[6]

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (رَتَلَ) ، ص1578.
[2] –سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ، ص685.
[3] – المرجع نفسه : ص 400.
[4] – ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، ط1،مطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1994 ، ص 16.
[5] – ضاري مظهر صالح : دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي ، ط1،دار الزمان للنشر والتوزيع ، العراق ، 2012، ص38.
[6] – ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، ص 17.

يحمل اللون الأخضر عند "ياسين بن عبيد" مدلولات روحية ،مستمدة من ارتباطه بمراتب النفس ارتباطا وثيقا فلكل مرتبة من مراتب النفس صفات ونعوت تمتاز بها عن سواها من المراتب التي تخص النفس، والنور الأخضر هو لون مرتبة النفس الراضية.وهي مرتبة النفس التي ترضى في سيرها طوعا في مرضاة الحق[1].

عُذْريَ بوحٍ في مسافة همِّه سافرتُ للأمد البعيد بشاهدِ
وتآكلت فوق العوالم مهجتي وتنهدت ملء المرادِ مقاصدي
ورجعت من روم المآرب منشدا أنا شاعرٌ..والشِّعرَ..صراح عقائدي[2]

يتكرر فِعلُ العنونة باللون الأخضر في ديوان (غنائية آخر التيه)،ففي العنوان الداخلي (ذكرى ..قمر..وحزن أخضر) يرتبط اللون بالحزن في قصيدة تعيش على ذكرى الفقد ،ليعْرِشَ الحزن الأخضر في الذات حنينا وذكرى .ونقف على دلالات أخرى للون الأخضر هي الوفاء والإخلاص .

ذكْرَى وتخْتبئ الألحانُ في جَسدي تَمْضِي ويَبْقى لِقلْبِي لَحْنُه الشاكي[3]

بصورة جمالية ترتبط المرايا باللون الأخضر ،في العنوان (خليني للمرايا الخضر)، للمرآة قوة الانعكاس ، وفي النص الشعري هو انعكاس الذات وجوانيتها ؛ أي توهج داخلي ، فـ(المرايا الخضر) هي غنائية الروح وإشراقاتها .

غنِ لي في فَراغِي الرَّحْبِ قَافِيةً تُذْكِي الجِمار فأصحو لي الضحى سبب
خليني للمَرايا الخِضْر أعْبُرُها لنَجْمِك المُشْتَهى والدَرْبُ مُلْتَهِبُ[4]

[1] – ضاري مظهر صالح : دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي ،ص 47.
[2] – ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، ص16.
[3] – ياسين بن عبيد : غنائية آخر التيه ، ص95.
[4] – المصدر نفسه: ص103.

يرتبط اللون الأخضر عند "ياسين بن عبيد" بالصوفية الإسلامية في عنوانه (الفجر الأخضر) الذي يلامس مشهدا واقعيا «يسهم في بنائه ملمح تاريخي فعال في رحلة الشاعر مع بني فكرته الذي اختاروا"بدرا" لفجر ثائر »[1]

تراءتْ لنا الخَضْراءُ من كل مشرقٍ فجُبْنَا إلى ميعادِهَا الحِقْبَةَ الوَعْرَى

وهِمْنا فلا الخضراءُ لَجت مَرِيبةٌ بوصلٍ ..و لا الخضراء غنّت لنا نَفْرى[2]

9-2 العنونة -النسق الإيديولوجي:

يتحكم النسق الإيديولوجي في كثير من العناوين الشعرية الجزائرية ، ولعل أشد مثال شاخص عن الدفق الإيديولوجي بعد "مصطفى محمد الغماري " يتمظهر في عناوين الشاعر "حسين زيدان" ، الشاعر الذي اخلص إخلاصا بينا لقضاياه الكبرى ، قد يكون "حسين زيدان" من بين الشعراء المرفوع عنهم قلم النقد؛ إذ إن الدراسات النقدية المواكبة للمنجز الشعري الجزائري قلما تيمم وجهها شطر "'حسين زيدان" ،إن لم يكن نادرا.«لا لشيء إلا لأنهم يعلمون علم اليقين أنّ شاعرا كهذا رقم صعب لا يمكن تجاوزه في الساحة الأدبية ..مما أرقهم وجعلهم يهمشونه ليحبط »[3].

"حسين زيدان" ذات شاعر انشغلت بقضاياها الكبرى ،فانقسمت بين أربعة عناوين (فضاء لموسم الإصرار ، واعتصام ، قصائد من الأوراس إلى القدس، وشاهد الثلث الأخير)،هي عناوين تمنح عمرها لتيمة تكاد تكون المهيمنة ؛ حيث تجسدت طوعا في الانشغال بالقضايا الإسلامية ،مؤمنة بأنّ الشعر يولد مسلما .

---

[1] – عمر أحمد بوقرورة : دراسات الشعر الجزائري المعاصر ، الشعر وسياق المتغير الحضاري ، ط1، دار الهدى ، الجزائر ، 2004، ص 122.

[2] – ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، ص18.

[3]– حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير ،قصائد ويليها عودة حي بن يقظان ونهار لأهل الكهف ،ط1، إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ،2002، ص03.(عتبة التقديم : بقلم ابن الشاطئ" إبراهيم إسماعيل شتات ").

الشِعرُ يرسل فينا مسلمًا أبدًا لكنّما الشعراءُ استنطقوا الطّينا[1]

يستظل العنوان (بوح في موسم الإصرار) لـ "حسين زيدان" بإسلامية الرؤى (روحا ، وفكرا) ،نصوص كتبت ما بين (1979-1983)، بإمكاننا القول إن هذه النصوص تندرج في إطار ما يسمى بالأدب الإسلامي؛ إذ إن درجة الوعي عالية بخطورة تغريب الهوية الإسلامية داخل نصوص الشاعر،بتفشي الانحلال الأخلاقي أو التماهي في الآخر الغربي، وخطورة من يرفضون (الدين الإسلامي).

الدّينُ غُولهم المُخيف إذا طغوا أبدا ، فلا تحزن على الإسلام

سُدُمُ الأنامل ضيّعت أبصارنا من حــزننا وتهافت الأعلام[2]

يختفي النسق الإيديولوجي للعنوان تحت عباءة البوح ،الذي لا يتحقق إلا في فضاء خاص هو مواسم الإصرار، لتتبدى الذات وأفكارها وجوانبها العقائدية :

أ. **فضاء الذات:** تتمظهر بوح الذات المتسائلة و الغارقة في حزنها وانعزالها ،وتحدث العزلة كلما كان رفض للواقع الذي لا ينسجم وفكر الذات التي تلجأ إلى البوح «فحيثما بحثت عنّي في المكان والزمان..لن تهيم../ودون أن تقنعني /بآية كالبذرة المثلى../إنّي هنا/ على أتم عدّةٍ لنضرم الشرارة الأولى»[3]، هو كذلك بوح الذات في زمن الخوف «إني قادم من جذر خوفي ..هائم في عتمة../وعيوني الملغاة من زمن الضياء»[4].

ب. **فضاء القصيدة** التي تتشكل في صورة امرأة تأخذ طابعا رؤيويا «وراودته نفسهُ/ والليل..والصوت الدفين ..والقلق.../همت به ../وكاد (أن) يضيع في النّفق../فقام في

---

[1] – حسين زيدان : اعتصام ،دط، منشورات (SED)، الجزائر، دت،.

[2] – حسين زيدان : بوح في موسم الإصرار ، دط، منشورات (SED) ، الجزائر ، دت ، ص52.

[3] – المصدر نفسه: ص04.

[4] – المصدر نفسه :،ص 19.

عجالةٍ/وغاب في الآيات يتلو/سورة "العلق" وعندما أفاق من سجدته /أحسّ أنّ قلبه احترق»[1]

ج. **فضاء الرؤية الإسلامية** : تمثل موسم الإصرار، فتتبدى أفكار الذات وهي تصر على البقاء والتحدي في ظل الاضطهاد «فلم أمزق رايتي..ومجهريّاتي ..خطرْ../وموسم الإصرار لي ..لا ترحلي /فلي في البحر أنفاسي /ولي في طلسم الكهان مرآتي /ولي إصراري القاسي/ وإن غادرت قوقعتي لي ورق اعتمادي »[2].

تتكرر مفردات (الراية، الصراط المستقيم، الهداية، الضلال...) للدلال على الاتجاه والعقيدة الإسلامية ؛ بل تصحيح العقيدة وهو ما يتمظهر بصورة كبيرة في عنوان (اعتصام) مفردة نكرة ، تدل بقوة على توجه الذات «رباه إني مغرم / بهدى الصراط المستقيم /وإنني أدعو لشيء/ ما بكى في القوم هادٍ../ أدعو لعمرٍ يُحْيِني/ أدعو المواسم للجهاد»[3].

تتصهر ذات "حسين زيدان" عبر عناوينها في دال الوطن ،عِمران "ليلة أول نوفمبر" (ص 10)، و تعانق حلمها في إتباع الهدى في عنوان (يونس والبحر ، ص20)، يشتغل الشاعر بشكل مغرٍ على الجانب التناصي في اتخاذ (عمران، وقصة النبي يونس) معادلا موضوعيا .

يشتغل عنوان (قصائد من الأوراس إلى القدس) على الوظيفة الأجناسية ،كما أنه يخبر عن موضوعه بصورة مباشرة حرفية ،فالقصائد موجهة من الأوراس (معقل الثورة الجزائرية)إلى القدس في فلسطين المحتلة ، رفضا لإسرائيل الغاصبة .

أنا لسْتُ أرفُضُكم فقط

أنا ضدّكم: في القدس /أو في كوكب لم يُلتقطْ

---

[1] – حسين زيدان : بوح في موسم الإصرار، ص23.

[2] – المصدر نفسه: ص11.

[3] – حسين زيدان : اعتصام، ص59.

في كلِ عضوٍ من حضارة أضلعي
زرعتْ بذور الانتقام من الغلطْ
فوجودكم في كفة الإنسان ميزان سقط
وجودكم في حكمة الرّحمن..موعظة فقط![1]

في عنوان (شاهد الثلث الأخير) تظهر الذات الشاعرة شاهدة على وقائع الثلث الأخير من القرن العشرين فعبر العلاقة بين العنوان/ النص تنفتح أمامنا جراح الأمة الإسلامية ، وجراح الوطن / الجزائر.

لا شيء يصلح في هذا البلد..
لا..لا تقلْ لي ها هم الأطهارُ
إنّي لا أرى منْهم أحد .. فخطابهم خشبٌ قديم
إن هم أحيوا البنات فإنّهم وأدوا الولد
آه لحلم نافر
آه لرؤياي التي نسجتْ مدائن فرحتي[2]

يستعرض الشاعر "حسين زيدان" بصورة نثرية رؤية الذات (الروحية والفكرية) عبر قناع (حي بن يقظان) «المولع بالبحث عن الصحيح»[3]؛ إذ تستحضر رحلة "حي بن يقظان" الروحية في بحثه عن عقيدة الإنسان وبناء الحضارة بوجهة فلسفية ، تتجلى في المفتتح السردي أصوات من حكايات مختلفة (ابن الطفيل ،الهدهد ،شهريار ، السَيْمَرَغُ ، السهروردي ،عبد الرحمن الجامي) يتكئ عليها "حسين زيدان" ليروي (عودة حي بن يقظان)حكاية يحضر فيها (حي بن يقظان ، إبسال ، الهدهد ، سلمان ، شهريار ، سَيْمَرَغُ ،

[1] – حسين زيدان : قصائد من الأوراس إلى القدس ،دت ، منشورات SED،الجزائر ، دت ،ص50.
[2] – حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير ، ص23.
[3] – المصدر نفسه: ص34.

ربنسون كروزو). أصوات ترى في (حي بن يقظان) الإمام المنقذ،إلى الحد الذي تعطيه بعدا قدسيا ، إلا أن (حي بن يقظان) في رحلته يسعى إلى أن يظهر أن المخلص من (الفراغ والحيرة والتيه والضياع) يتحقق بعودة الذات إلى أصلها وتمسكها بعقيدتها وإيمانها.

قالوا : سمعنا عن فتى

في الغابرين ..وأي عام !..

حي بن يقظان يقال

وأنه صار الإمام!..[1]

ينبني العنوان الرئيس (شاهد الثلث الأخير) على وجهة تناصية مع عنوان "مالك بن نبي" (دور المسلم ورسالة في الثلث الأخير من القرن العشرين)[2]، كما يتكئ في شق ثان وبناءً على تفضية نصوصه على الآية القرآنية في قوله تعالى ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلۡنَٰكُمۡ أُمَّةٗ وَسَطٗا لِّتَكُونُواْ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ وَيَكُونَ ٱلرَّسُولُ عَلَيۡكُمۡ شَهِيدٗاۗ وَمَا جَعَلۡنَا ٱلۡقِبۡلَةَ ٱلَّتِي كُنتَ عَلَيۡهَآ إِلَّا لِنَعۡلَمَ مَن يَتَّبِعُ ٱلرَّسُولَ مِمَّن يَنقَلِبُ عَلَىٰ عَقِبَيۡهِۚ وَإِن كَانَتۡ لَكَبِيرَةً إِلَّا عَلَى ٱلَّذِينَ هَدَى ٱللَّهُۗ وَمَا كَانَ ٱللَّهُ لِيُضِيعَ إِيمَٰنَكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ بِٱلنَّاسِ لَرَءُوفٞ رَّحِيمٞ ١٤٣﴾ (سورة البقرة، الآية 143) .

يحضر فكر ورؤية "مالك بن نبي" داخل العنوان ، فقد اختارت الذات الشاعر أن تكون شاهدا على أحداث القرن العشرين فهو « القرن الذي تحققت فيه تغيرات جذرية بدت وكأنها ترسم للإنسانية نقطة اللارجوع على محور الزمن ، فهو القرن الذي هبت فيه أكبر عواصف التاريخ على مصير الإنسانية»[3]، الثلث الأخير (بحسب سنوات كتابة النصوص 1988- 1994) « حقبة زمنية استثنائية في التاريخ ، يكون دور المسلم فيها

[1] – حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، ص38.

[2] – مالك بن نبي : دور المسلم في الثلث الأخير من القرن العشرين ،ط1، دار الفكر ، الجزائر /دمشق ،1991.

[3] – المرجع نفسه: ص11.

شيئا استثنائيا أيضا ، يجب إدراجه بطريقة خاصة في الدور العام الذي حدده له القرآن الكريم بوصفه شاهدا »[1]. هكذا انصهر (حسين زيدان) في الإيمان بعقيدته وكان شاهدا على الثلث الأخير.

إنِّي لأحْيَا عَلَى حُبِّ دِينِي وأرْجُو على حُبِهِ أنْ أمُوتْ[2]

لا يشي عنوان (السفر الشاق) لـ "نور الدين درويش" ظاهريا بالبعد الإيديولوجي المتحكم فيه النسق الديني، إلا أن علاقة العنوان بالنص ،لا تخرج عن القضايا السياسية والإسلامية، يتضح لنا بصورة جلية في عنوان/نص (في السجن)، الذي يشتغل على محاورة بين شاعر (في السجن) والملك (السلطة):

الشاعر : أنا شاعر

وطن لهذا الجرح ، أتعبني رحيل الأصدقاء

أنا صرخة،،

جرح تقادم عهده ،،

تاريخ شعبٍ لم يمت،،[3]

تتمظهر داخل الديوان (سفر شاق) كثير من العناوين/ النصوص المحملة بالروح الإيديولوجية بصورة كبيرة في عناوين (انهيار عرش الكبار ،تسكع ليلي،من الجاني الصورة المصطفاة ،دنكشوت القرن العشرين،الدرس الأخير، صحوة حلم،في القصر (غرفة التحقيق).

تبرز الوجهة العقائدية والإيديولوجية في العنوان الشعري (غفا الحرفان) لـ "عبد الله عسى لحيلح "، العنوان جملة فعلية / والفعل(غفا) في اللغة : الأزهري غفا الرجل وغيره

[1] – مالك بن نبي : دور المسلم في الثلث الأخير من القرن العشرين، ص 13

[2] – حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير ، ص39.

[3] –نور الدين درويش : السفر الشاق، ط1، رابط إبداع، الجزائر، ص78.

غفوةً إذا نام نومةً خَفِيفةً ، وفي الحديث فغَفوتُ غفوةً أي نَمت نومة خفيفة، قال كلام أغْفى، وقلما يقال غفا[1] .

ينسب داخل تركيبة العنوان ارتكاب فعل (الغفوة) إلى الحرفين ،هذا ما يستدعي البحث عن سر فاعلية (الحرفان)،«غفا الحرفان على صدري ،فأيقظتهما ونبّهتهما»[2] يضع الشاعر الفعل الماضي (غفا) في ضدية مع الفعلين المضارعين (أيقظت، ونبهت)،مما يشي بأن الغفوة هي حالة سهو حدثت للذات فزمن الردة الذي يستدعي زمنا شبيها هو الزمن الأموي «في زمن الرّدة الأموي (والمدّ الشعوبي الجبان)»[3] ،يتميز الحرفان بصورة رؤيوية .

جنتان هما ...يفجر نهران خلالهما

ينسى لخيرهما الموت والبعث..

الله !! أحد ..أحد..أحد[4]

يشد العنوان الرئيس القارئ إليه ؛ إذ يعتلي عرش الغلاف الخارجي وقمة نص داخلي لتتضاعف وظيفة الإغراء ،يتجلى توظيف سورة (الرحمن) داخل النص بشكل واضح هذا ما يجعلنا نزعم في تأويلنا أن الحرفين هما (الألف ، والهمزة) الماثلين في كلمة (ألاء) في قوله تعالى ،«فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٣٨﴾ » ﴿سورة الرحمن، الآية 38﴾ ،وقد وصفهما الشاعر بقوله (أمرين في مملكة «الألف ولام الألف»).

غفا الحرفان ...حرفان أقضي شهيدا

تحت أساورهما

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (غفا)، ص3278.

[2] – عبد الله عيسى لحيلح : غفا الحرفان، ط1، المؤسسة الوطنية للنشر ، 1985، ص43.

[3] – المصدر نفسه : ص43.

[4] – عبد الله عيسى لحيلح : غفا الحرفان ، ص44.

أدكهما..

فيعلوان من دكي لهما ...وأنصبهما

أمرين في مملكة «الألف ولام الألف »[1].

يتكئ "عيسى لحيلح " بشكل لافت في ديوانيه (وشم على زند قرشي ، وغفا الحرفان) على الجانب التناصي ،وهو ما أشار إليه "حسين خمري " إن تفحصنا لبنية قصائد ديوان (وشم على زند قرشي) يكشف أن النصوص الثقافية العربية تدخل في نسيج القصائد بشكلٍ عضوي ، كما أن هذه النصوص يلاحظ أنها تعمل على شكل إشارات أو علامات وقد جاءت هذه النصوص /الإشارات عارية من أي سياق جمالي وبالتالي فإنها تقترب من المفهومين التقليديين للبلاغة القديمة وهما الاقتباس والتضمين [2].

ولنا أن نقول إن هذه الوجهة البلاغية القديمة ، إذا أضفنا لها الاشتغال على تقنية (البكاء على الأطلال) ترسخ أثر الوشم على زند /النصوص .

لميّة دار ما ترد سؤالنا ولو ردت الدار الجواب لحيّرا

هنا وهنا كانوا حياةً لحيهم يُنيمون أحلاماً، ويبقونَ شُهَّرا[3]

يعود "عيسى لحيلح" إلى الماضي ، معارضا و مستذكرا ، وفي الوقت نفسه ناقما على زمنه ،وما آل إليه وضع الأمة الإسلامية من خنوع ومهانة ، فنادى "أبا الطيب المتنبي" في عنوانه (نداء إلى أبي الطيب المتنبي)، ليعلن عن نقمته على قريش الزمن الحاضر.

أطلي خيول الله ..دوسي وجدّدي هـوانا ..رؤانا..وحّـدينا لنبصرا

---

[1] – عبد الله عيسى لحيلح : غفا الحرفان ، ص 50.

[2] – حسين خمري : الظاهرة الشعرية الحضور والغياب، ط1 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001، ص141–142. نشير إلى "حسين خمري يوظف مصطلح (الإشارة و العلامة) مترادفين مع أن العلامة أوسع من الإشارة .

[3] – عيسى لحيلح : وشم على زندٍ قرشي ، ط1، دار البعث ، الجزائر ، ص06.

تـموتين خيل الله ظمأى وحيدة وهذي قريش تعصر النفط أبحرا

ومـالتْ مـوازينُ وديست مبادئ فعُدَّ التعري في "قريش" تحضرا [1]

تكشف النصوص داخل الديوان عن «حضور رموز لها علاقة مباشرة مع الوشم وهو الحفر والتثبيت ، وهذه الرموز تحاول بطريقتها الخاصة ومن خلال علاقاتها بالمحيط اللغوي الذي توجد فيه أن تحفر في البعد الإسلامي»[2]، لذلك فإن الوشم والوقوف بالطلل والرسم هي ركيزة العنوان الرئيس والعناوين الداخلية ، التي تندرج بشكل واضح ضمن العناوين الموضوعاتية .وتشتغل على الوظيفة التعيينية بشكل مطلق.

9-3 العنونة - هوس الأمكنة:

يحضر المكان في الشعر الجزائري بشكل لافت ،وينعكس ذلك على عناوين كثير من النصوص، فلا تنفلت من قيد المكان ، إلا أن ما لاحظناه أن حضور المكان (التحديد الجغرافي باسم المكان) في العناوين /النصوص ينقسم بين العدوانية والمحبة ،قد تكون العدوانية أقل درجة من غيرها، إلا أنها حاضرة ، وهذا ما بدا لنا عند "سليمى رحال" «وكانت نسوةُ وسارة /يغْزلن بدايات جرحٍ /يهيئن جسدي للنزيف»[3] ،لتشير في عتبة هامشية هامشية و بقول ملئ بالتهكم إلى مدينتها «وسارة هي المدينة التي سقطت فيها على رأسي»[4] ،لتشي العبارة ضمنيا بوجود علاقة توتر بين الذات والمكان ، إذ إن القارئ بإمكانه القول إن الشاعرة ترفض المكان لانغلاقه على أفكار لا تتوافق وما تدعو إليه "سليمى رحال" الخروج وتمرد على الأفكار المنغلقة والعتيقة، وقد تبدو الشاعرة دائما في صراع مع النسق الديني .بذلك لم تكن في حالة تصالح مع المكان ،(سقطت على رأسها).

---

[1] – عيسى لحيلح : وشم على زندٍ قرشي ، ص08-09.

[2] – حسين خمري : الظاهرة الشعرية الحضور والغياب ، ص136.

[3] – سليمى رحال : البدء، ص14.

[4] – المرجع نفسه : ص17.

الشاعر	عناوين رئيسة	عناوين داخلية	المكان
محمدمصطفى الغماري	خضراء تشرق من طهران	خضراء تشرق من طهران	طهران
	بوح في موسم الأسرار	أجل يا قدس	القدس
عثمان لوصيف	غرداية	/	غرداية
	زنجبيل	سطيف	سطيف
		عرس البيضاء	الجزائر
		ورقلة	ورقلة
		الأغواط	الأغواط
عبد الله عيسى لحيلح	وشم على زند قرشي	مكة الثوار بلدي	مكة
ياسين بن عبيد	الوهج العذري	رسالة أمي من سرايفو	سرايفو
عز الدين ميهوبي	في البدء كان أوراس[1]	ثلاثيات أوراس	الأوراس
		يا حادي القدس	القدس
		القدس والكلام	القدس
		جزائر الكبرياء	الجزائر

[1] - عز الدين ميهوبي : في البدء..كان أوراس، دار الشهاب الجزائر،1985

	منافي الروح[1]	قالمة	قالمة
يوسف وغليسي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	موسم الهجرة إلى بغداد	بغداد
		مهاجر غريب في بلاد الأنصار	الأنصار
		أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة	بسكرة وهران
		على عتبات الباهية	(الباهية)
	تغريبة جعفر الطيّار	إلى أوراسية	الأوراس
حسين زيدان	قصائد من الأوراس إلى القدس	قصائد من الأوراس إلى القدس	الأوراس و القدس
		حكاية من الأوراس إلى أفغانستان	الأوراس ، أفغانستان
	شاهد الثلث الخير	الموت في بانتة	بانتة
		جراح سرايفو	سرايفو
نور الدين درويش	مسافات[2]	سرتا الهوى والصلاة	سرتا

[1] – عز الدين ميهوبي : منافي الروح، ط1، منشورات ثالة ، الجزائر،2007.

[2] – نور الدين درويش : مسافات ،رابطة إبداع، الجزائر،دت.

محمد شايطة	احتجاجات عاشق ثائر	سرتا أساحرتي	سرتا
عقاب بلخير	الدخول إلى مملكة الحروف	أوراس وحكاية الزمان	أوراس
فاتح علاق	الكتابة على الشجر	وقالت غزة	غزة
عامر شارف	تسابيح الجريح	بيروت معذرة	بيروت
	أيها الوطن	فاصلة الأوراس	الأوراس
علي بوزوالغ	فيوضات المجاز	ما لم أقله لسكيكدة	سكيكدة
نصيرة محمدي	روح النهرين	دبي ،باريس	دبي، باريس
	غجرية	عنابة لا بحر في باريس	عنابة باريس
محمد بلقاسم خمار	تراتيل الحلم	ذكريات مع بسكرة	بسكرة
إدريس بوذيبة	الظلال المكسورة	بغداد	بغداد
منيرة سعدة خلخال	أسماء الحب المستعارة	فيروز سرتا	سرتا
		والشاطئ الحزين سرتا وأنا	سرتا
نادية نواصر	عابرة أوراسية	عابرة أوراسية	أوراس
عبد القادر رابحي	حنين السنبلة	أحزان جندي عائد إلى كربلاء	كربلاء

عبد الله العشي	يطوف بالأسماء	قصيدة بغداد	بغداد
سليمان جوادي	قال سليمان	وهران تلفظ آخر الصعاليك	وهران
زينب الأعوج	مرثية لقارئ بغداد	مرثية لقارئ بغداد	بغداد
بشير ونيسي	كتاب التجلي	جزائر الوجود	جزائر
عبد الله حمادي	أنطق عن الهوى	أندلس الأشواق	أندلس
حسن دواس	حالات توهم في حضرة سيدة المعنى	سرتا	سرتا
عاشور بوكلوة	جوازات سفر	سرتا إني أطرق بابك	سرتا
	غوايات الصخر والجسور	قصائد لعيون سرتا	سرتا

من خلال الجدول السابق بإمكاننا حصر التكرار في الجدول التالي:

المكان	**عدد التكرار**
سرتا	6 مرات
الأوراس	5 مرات
القدس	3 مرات
بغداد	3مرات

وهران، بسكرة ، سرايفو ، باريس الجزائر.	مرتان
بقية الأماكن	مرة واحدة

ما يمكننا قوله : بإمكاننا العثور في الشعر الجزائري على شعراء أقاموا لأماكن لم تكن مسقط رأسهم ،علاقة ود نصية عبر العناوين الشعرية، وهم بذلك على النقيض تماما من ."سليمى رحال". فقد ألفينا شعراء يحملون للأماكن ودا وتبجيلا بسب بعض القضايا الإسلامية التي جمعتهم بـ (طهران ، سرايفو) ، أو قضايا عربية شدت عروة الأخوة بـ(القدس، غزة ،بيروت)، حالة التعلق بمكان ما تعود غالبا لسحر طبيعته كـ (سرتا/ قسنطينة)، بالضرورة فإنّ هذه العناوين تنتمي للعناوين الموضوعاتية نظرا أنها تعين الموضوع بحرفيته وتبرز الغرض الأساسي من العنوان، نمثل لذلك بالشعراء:

عاشور بوكلوة : تحظى سرتا (قسنطينة) بحضور لافت عند الشاعر ، مشكلة حالة عشق «أحبك سرتا /وأنا العاشق نجوم السماء/ كل ما فيك امرأة »[1]

يوسف وغليسي: تتعالى (وهران) لتغدو ملجأ للذات الشاعر، أما سرتا(فمعراج) نبوة ومكة العشاق

مُدّي ذراعيكِ يا وهرانُ ضميني

فإنني قادم من طور سينين

مسافرٌ في غمام "الروح" أمخرُه

[1] – عاشور بوكلوة : جوازات سفر ،ط1، دار أمواج ، الجزائر ،2005، ص 09.

مشردٌ،، لاجئٌ،،لا قلب يؤويني

وهرانُ! أنهكني التّرحال هأنَذا

أطوي الصحاري ..ولا ظلٌ يواريني!

سرتا مَدِينةُ عشقي الأبدي ..

معراج النّبوة..مكّة العشاقِ...[1]

فاتح علاق: في توظيف تناصي لقصة النبي (يوسف عليه السلام) تحضر مدينة غزة عند فاتح علاق ،«أنا يوسف في غَيابة جبي / أنادي أبي / وأنادي حجاري / ولابد أن ينحني زمني / كي اسوق الحقائق تدمي»[2] .

تأتي العناوين المكانية بتحديد غير جغرافي ، حيث يتكئ على مكونات لا جغرافية تمثل في عناوين (شرق الجسد) لـ "ميلود خيزار ، (جرس لسموات تحت الماء) لـ "عثمان لوصيف ،(مدارج العتمة و أقل من قبر أكثر أبدية) لـ ميلود حكيم ،(للجحيم إله آخر) لـ "حسناء بروش"،(كلك في الوحل ..وبعضك يخاتل) لـ "رقية يحياوي"، (في جهة الظل) لعلي مغازي ،(تحولات فاجعة الماء) لـ "عبد الحميد شكيل"، (غنائية آخر التيه) لـ "ياسين بن عبيد".

9-4 العناوين بين التشابه . التناص :

حين تتشابه العناوين فهي تفقد الوظيفة التعيينة ؛ حيث لا يمكن أن تعين النص ، بصورة أخرى إن العناوين تتكسر قوتها عند عتبة الغلاف ، ويصبح العنوان قاصرا عن تأدية وظائفه و يلتزم باب القول ولا يتعداه إلى باب الفعل ؛ لأن العناوين المتشابهة تربك

[1]- يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 104.

[2] – فاتح علاق : الكتابة على الشجر ، ص46.

قارءها ،انطلاقا من أن العناوين أول ما يشد البصر وآخر شيء يبقى في الذاكرة،قد ننسى النص لكن العنوان يلفح الذاكرة يصر على البقاء.وبالضرورة فإن عملية التلقي لن تنصرف بعيدا عن هذا التشابه ،نُقدِّم نماذج لتشابه العناوين نحصرها ضمن الجدول الآتي:

الشاعر	العنوان الرئيس	العنوان الداخلي (القصيدة)	الصفحة
مصطفى الغماري	قراءة في آية السيف	لبيك	شعر ص91
عبد الله العشي	يطوف بالأسماء	لبيك	شعر ص07
عثمان لوصيف	الكتابة بالنار	الكتابة بالنار	شعر ص48
زهرة بلعاليا	ما لم أقل لك	الكتابة بالنار	شعر ص29
أحمد حمدي	أشهد أنني رأيت[1]	أشهد أنني رأيت	شعر ص11
ربيعة جلطي	شجر الكلام[2]	أشهد أني رأيت	ص93
توفيق الحكيم	راقصة المعبد[3]	راقصة المعبد	مسرحية
زينب الأعوج	راقصة المعبد	راقصة المعبد	شعر (ص09)

تشتغل بعض العناوين في الشعر الجزائري على توظيف كلمات مثل (كتاب ، آيات) وتعمل بقوة على إزاحة الذهن إلى الخطاب الديني بناء على ذلك بإمكاننا إدراجها ضمن

[1] – أحمد حمدي : أشهد أنني رأيت ، ط1، دار الحكمة ، الجزائر ،2000.

[2] – ربيعة جلطي : شجر الكلام ،ط1، منشورات السفير ، المغرب ،1999.

[3] – توفيق الحكيم : راقصة المعبد،دط ، دار مصر للطباعة، مصر ،1988.

الجانب التناصي، نمثل لها بعنوانين (كتابة الشفاعة) لـ" عبد الله الهامل " و(آيات من كتاب السهو)لـ" فاتح علاق" ، و(كتاب الإشارات) لـ عثمان لوصيف .

تنصرف مفردة (كتاب)الماثلة في العنوانين (كتاب الشفاعة) لـ"عبد الله الهامل" و(آيات من كتاب السهو) لـ" فاتح علاق" إلى القرآن الكريم أو تضيف إليه (الكتب السماوية) بمعنى أن للمفردة أبعادا ميتافيزيقية ، بصورة أخرى إن لفظ الكتاب الذي خصص للدلالة على (القرآن الكريم) داخل عنوان اكتسب وظيفة حالية للدلالة على الشفاعة عند "عبد الله الهامل" ،وعلى السهو عند"فاتح علاق". هما عنوانان بعيدان عن التوصيف الأجناسي إلا أنهما يدلان على النص يندرجان ضمن العناوين الخطابية ؛ حيث إن «كلمة كتاب في العنوان لا تحيل على جنس بعينه»[1].

يسند "عبد الله الهامل" الشفاعة إلى كلمة (كتاب) ،والشفاعة في اللغة : قال الفارسيّ اسْتشفعه طلب منه الشّفاعة؛ أي قال كنْ لي شافعا، وفي التنزيل من يشفع شفاعة حسنة يكن له نصيبٌ منها ومن يشفع شفاعة سيئة يكن له كَفلٌ منها .

وقرأ أبو الهيثم : من يشفع شفاعةً حسنة أي يزاد عملا إلى عملٍ، والشفاعة كلام الشفيع للملك في حاجة يسألها لغيره[2]

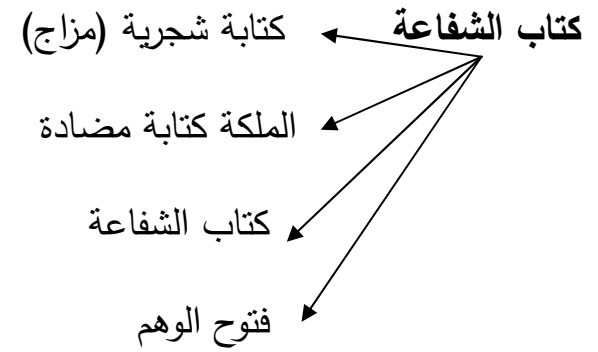
ينفتح العنوان الرئيس (كتاب الشفاعة) على الكتابة بشكلٍ محوري ، «فالكتابة مجال معرفي تنخرط فيه الذات والمجتمع والتاريخ لتُشكل لغة تمارس النقد على لغات تدّعي الوحدة في منظومة معرفية كليّة: لغة الدين والسلطة والسياسة والعلم والأدب»[3] ، تتفرع (كتاب الشفاعة) عند "الهامل" كالآتي:

---

[1] – خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي ، ص126.

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (شفع) ، ص2289.

[3] – عز الدين الشنتوف : شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة ، ص 100.



تطوف الذات في كتاب الشفاعة حول (الكتابة ، البوح ،الماضي) ، تبحث عن شفاعة للكسر نسق الكتابة والقول ، تصوير لمعاناة الحرف وتسلق الكتابة« الشمس لعينة والكلام /رمل آت في غفلة الخلائق»[1] ، العنوان هو كتاب للتحرر الذات البحث عما يشفع لها لكي تكتب نصها (المختلف) الذي لا يتقيد بوجهة (هو الشعر في طريق الظلال والسفر المتعب) ليقيم في (عيني عصفورة) ، وعلى الكتابة– إذن – أن تقول ولا تقول في الآن ذاته، عبرها تعود الذات وترتد لتتمظهر في الأصول(الكتابة العمودية) من خلال عبارات (وقوفا بها على الناي ، وقوفا بها على الطين ، وقوفا بها الكأس ، وقوفا بها النار) ، إلا أن الوقوف لا يستمر ؛ لأن الكتابة تنزلق إلى المجاهيل حين تأخذه لوثة الشعر/ الفراغ «كل شيء يبدأ في الفراغ /ويكمل النشوء عبثا في الذكريات»[2]. بهذا تغدو الكتابة كما يقول "ميشال فوكو" «اليد المحمومة التي تخط المتاهة التي يخاطر فيها الكاتب بنفسه»[3] .

وأنا مُوشِكٌ على باب الحرفِ

---

[1] – عبد الله الهامل : كتاب الشفاعة ، ط1، منشورات الاختلاف ، دت، ص53.

[2] – المصدر نفسه: ص59.

[3]– ميشال فوكو: حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يفوت،ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء ،1987، ص17–18.

لوثة الشعرِ ، فصلُ النساء، غروبٌ يؤجج بصفة

الأفيون../

أنا خريف الموسم إذ تهيء الأشياء بياتها في

النسيان

أنا غابة الرغبة تحرس غزلان تدوم في الأول ..[1]

تمتد أنفاس العبث إلى(كتاب الشفاعة)، ويتسرب القلق الوجودي ليعانق "عبد الله الهامل" وتتبدى مغامرة الكتابة و«نصبح مُجبرين على السير قدما خارج الأماكن الجميلة التي ألفنا السَّير فيها بعيدا عن الضمانات التي تعودناها، وفي أرض لم تراقب بعدُ حدودها وتحدد أطرافها»[2] .ففي كتاب الشفاعة يتجلى كائن بشري يواصل خضوعه لشروط وجود ناقص.

هذا ما استطعت للناس وللقصيد

أثر على النوافذ غبش على مرآة الرؤى

هو الكائن مجنون بسؤالاته

(امنحوا هذا البهلول فرصة للاحتمال)[3]

إذا كان "عبد الله الهامل" يبحث عن النص العابر أجناسي فلأنَّ النثر أصبح «أحد ممكنات إيقاظ جمرة الشعر في اللغة ، وتخليص اللغة بالتالي من فرق الهواء الذي أقامته

[1] – عبد الله الهامل : كتاب الشفاعة ، ص 27.

[2] – ميشال فوكو : حفريات المعرفة ،ص 83.

[3] –عبد الله الهامل : كتابة الشفاعة ،ص71.

النظرية النقدية القديمة بين الشعر والنثر، أو الشعر والكتابة»[1] ، بذلك ينشد (كتاب الشفاعة) اللامعنى في اختلاط الواقع بالحلم؛ بل لا ينفصل عن فكرة العبث فكأننا به يبحث عن شفاعة الاختلاف، التي لا تتجلى فقط في آلية اللامتوقع إنما في التيه والوهم ، أخرجت الذات الشاعرة إلى الناس نصا يبحث عن شفاعة لما كان من خطايا الكتابات السابقة ، لكنه نصٌ «لا يؤمِن سلامة نفسه فكيف إذن نطلب منه أن يؤمن سلامة غيره شعريا »[2] لقد غيرت الكتابة وشفاعة "عبد الله الهامل " مجرى الريح ، وفتحت عوالم دهشتها.

تلك لوعتي

وهذي انتشاراتي في الطلول

أنا الدائمُ في الغموض ساكنُ الإشارات ومنهٍ في

عبقي النعوت

أنا البادئ بالبوح مبتكر سر العشاق ، يكون في لغز

الأرض انتباه عسير ، كلما سرحت صوب الغيم حمائم [3]

ينشد عنوان (آيات من كتاب السهو) لـ "فاتح علاق "، وجهة شعرية مختلفة تماما عن التي ألفيناها عند "عبد الله الهامل" ؛ حيث نُلفي ذاتا تبحث في روح الشعر فتتكتب برؤيتها، تخلص لمواضيع شعرية بمقاس نظرتها للشعر «هل نبحث عن روح الشعر من خلال علاقاته بأرواح أخرى كالدين والفلسفة والعلم ؟الدين إجابة صحيحة وعلم صحيح وطريقة صحيحة إلى الحق لا يماري في ذلك إلا من نظر إلى الوجود نظرة دونية .

[1] – صلاح بوسريف :حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر ، ص 128.

[2] – صلاح بوسريف : رهانات الحداثة أفق الأشكال المحتملة ، ط1، دار الثقافة ، المغرب ، 1996، ص30.

[3]– عبد الله الهامل : كتاب الشفاعة ، ص65.

والفلسفة ضياع وتكسر على طريق تعيد إلى أولها دائما ، أسئلة تتجدد بتجدد الجهل الإنساني وبحث لا نجم فيه ولا شمعة ،أما العلم فتأكيد لإجابة الدّين واكتشاف لآيات الله في كونه ، وأما الشعر فرحلة على طريق الحق وكشف لآيات النفس ...العلم عقل الدين والشعر قلبه »[1]

تتكئ (آيات من كتاب السهو) على تفضية (الذات ، الوطن) في ظل الموت فالعنوان، الرئيس (آيات من كتاب السهو) هو عنوان داخلي ، لنص يراهن على الرؤى/ الحلم ، حين تنفصل الذات عن الواقع وتدخل عوالم (السهو /الغفلة) ، بصورة أخرى تقف ما بين الحلم والواقع ، هي حالات تتأتى للذات التي ترى في العلم عقل الدين والشعر قلبه، هكذا تخلص للقصيدة والعقيدة «الشعر ليس هو الشاعر ذاته ، ليس هذه العقيدة أو تلك وإن تركت بصماتها فيه وهو يرحل إلى ندائه الأولى»[2] :

تَكْسِر على عَتبات العقيدةِ

وكُلُّ عُمْرك الآن في الله

إن الشياطين تَرْصُدُ قلبكَ والنفْسَ ترقبُ غَفْلتك في القصيدة

تلبسُ ظلك من لغبٍ ثم تسبق نَعْلك

تأمر قلبكَ أن يتأخر عنك قليلا لتركب عقلك[3]

[1] – فاتح علاق : آيات من كتاب السهو ، دط ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، د. ت، ص07.

[2] – المصدر نفسه: ص 10.

[3] – المصدر نفسه: ص77.

هكذا يرى "فاتح علاق " الشعر " نص يكتب من القلب ،فيتعانق مع معجم الطبيعة (الكون ، النهر ، البحر ، الرمل ، الخضرة ، الشجر ، الجبال ، الغمام، الندى ،الزهرة....) ، ويلخص النص للوجهة الدينية في عناوين:

العنوان(**توقيع**): «الأرض مزرعة الإعصار/ من عاش الله فيه عاش /من مات الخير فيه مات/ فاختر إن العاقبة للأخيار »[1].

العنوان (**على طريق الله**): «الطريق إليّ أنا / لا نشيد سواي /،الق بكل الزخارف خلف فؤادك /واخرج من الكهف تبصر طريقي»[2] .

يجمع العنوان الشعري (آيات من كتاب السهو) في ظلاله (الوطن، المحبة ،نكسات الوطن وأزماته ، الرؤى ، الموت) مما يقضي بالقول نصوص لا تحددها العقيدة والإيديولوجيات وحدها بل تشترك مقاييس جمالية في نسجها ،فتحضر اللغة والتناص لخلق الشعر وهو ما آمن به"فاتح علاق" في نصوص تنبع من القلب لعل ذلك ما يفسر تكرار لفظ القلب ثمانٍ وخمسين مرة (58مرة) ،ما يرسخ فكرة أن الشعر مرتبط بالقلب.

يراهن فاتح علاق على الحلم والرؤيا بصورة لافتة ،يبرز في عنوان (رؤيا) ،وعنوان (آيات من كتاب السهو) ؛حيث إن النصين يشتغلان على جانب تناصي لـ(سورة يوسف) مفتتح نص (رؤيا) « ها أنا واقف تأكل الطير رأسي »[3]، المستمدة من قوله تعالى:

﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ ٱلْآخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِى خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٣٦﴾ ﴾ (سورة يوسف ، الآية 36)

---

[1] – فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، ص76.

[2] – المصدر نفسه : ص77.

[3] – المصدر نفسه : ص47.

توظيف تناصي امتصاصي في قوله «أرى كوكبا يسحب الشمس من قرنها »[1] مستمد من قوله تعالى :﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ۝﴾.

تتحرك الذات في عنوان (آيات من كتاب السهو) دائرة الحلم والرؤيا ،تدخل عوالم غيبتها وغفوة القلب « أتدرج حتى أراني »[2]، هو أقرب إلى دخول الذات في ذاتها ،هدير غائر العمق .

أرفعْ حجَابَك واقرأْني في الذاتِ العليا من دَهْري

هل تقرأُ عمدًا آياتي

وتدخلُ في السَّهو الآتِي

هل تسكنُ اسمي وتشركُ بي ؟

اخلعْ قلبكَ عند الباب اليمين من ذاتي [3]

في ظل العنوان الرئيس (آيات من كتاب السهو) تنمو عناوين داخلية قطبها الأساسي الوطن والأزمة، وإن كان العنوان المفرد لا يستجيب للإيحائية (توقيع ،نداء ، انفجار، إيمان العنقاء ، انبثاق ،تحدي ، سؤال) ،كما هو في عنوان (اشرب) وهذا ما يقضي بإقامة علاقة بين العنوان والنص ، لتبرز صورة ساخرة من الوضع (المتردي) ، الفساد، وأزمة البلد الاقتصادية والسياسية، وجعلت الذات بنبرة متهكمة ترى أن نسيان الظلم لا يكون إلا (بشربها معتقة) في إشارة إلى الخمر:

---

[1] – فاتح علاق : آيات من كتاب السهو ص48.

[2] – المصدر نفسه : ص71.

[3] – المصدر نفسه : ص69.(اخلع قلبك عند الباب الأيمن من ذاتي) توظيف تناصي من القرآن الكريم في قوله تعالى سورة طه، آية 13 ﴿إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى ۝﴾ .

اشربها معتقة اشرب

الفأر بساحتنا يلعب

والقط هنا أضحى أرنب

اشرب اشرب

لا ترفع إصبعك اليمنى

في وجه الظلم إذا غنى[1]

تُبْرِز الذات الشاعر في عنوان آخر أزمة الوطن (القتل المجاني) سنوات التسعينيات وهو عنوان نحوي ؛إذ جاء جملة فعلية يبعد عن القارئ الالتباس الذي يكون عادة في العناوين القصيرة أو التي تكون جملا اسمية ، في عنوان (القلب يرسم دورته) و ذلك إشارة إلى توقف نبض القلب في زمان الدم /القتل :

ميتٌ أنت فاخترْ مكانك بين الخشب

جثةٌ للطريق هنا

جثةٌ للشعاب هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح ولا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب

[1] – فاتح علاق : آيات من كتاب السهو ، ص103.

هذا زمان الدم

قابيل يقتل هابيل

أوديب يقتل لا ووس

فاهرب إلى جثة واحتجب [1].

في ختام اشتغالنا أفضت بنا قراءة العناوين وتأويلها إلى القول بـ :

- ✓ تشع كثير من العناوين إشراقا صوفيا ، وطاقة عرفانية تمثل ذلك في عناوين(صحوة الغيم، يطوف بالأسماء) لـ"عبد الله العشي"، (أنطق عن الهوى(لـ "عبد الله حمادي"، (معراج السنونو) لـ "أحمد عبد الكريم"، اصطلاح الوهم ، بلاغات الماء) لـ "مصطفى دحية"
- ✓ يلعب العنصر المفاجئ داخل العنوان دورا في فتح شهية القراءة مثل ما هو في (عنوان رجل من غبار) لـ "عاشور فني" ، مدارج العتمة لـ "ميلود حكيم"، مرثية الرجل الذي رأى لـ "الأخضر فلوس"، وقد أعلت العناصر المفاجئة من صدمة التلقي والدهشة، وفي أحايين كسر أفق الانتظار ، وفي ذلك لا ريب جمالية وإثارة شعرية .
- ✓ وفقت كثير من العناوين الشعرية في إحداث حالة تشويش ، إذ جاءت منفتحة على احتمالات التأويل محفزة للخلفية المعرفية للقارئ.
- ✓ العناوين الرئيسة في الشعر الجزائري في غالبيتها – كما مر بنا – لا تتشظى من نصوصها ؛ بل ألفيا اشتغالا يكشف عن فيض جمالي ، ما جعل العنوان بيعة مشتعلة و ومضيئة ،مغرية بالقراءة والتأويل .

[1] – فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، ص59.

✓ سارت كثير من العناوين في ظل البنية التركيبية (الجمل اسمية أو الفعلية أو شبه الجمل) من الاشتغال على تيمات مخصوصة كـ(الجسد ، التيه والمتاهات، الإشراق الصوفي) وفي ذلك ارتباط وثيق الصلة بالنصوص التي وقفت عناوين على عتباتها .

✓ تمثلت كثير من العناوين تيمة الماء ، وقد مكنها هذا الرهان (المائي) من أن تمتلك قوة وإثارة.

✓ أغلب العناوين الداخلية اعتمدت البنية الإفرادية ، هذا جعلها تشتغل تنتمي إلى العناوين الموضوعاتية .

✓ بدا لنا أن العنوان الإفرادي ؛ أي(المفردة اليتيمة) غير قادر على المراوغة إلا بالرهان على الوعي والجمالية في اختيار (المفردة) وهو ما يتجلى في عنوان (البدء) لـ "سليمى رحال" ، (ملصقات) لـ"عز الدين ميهوبي"، (فرغان) لـ"تجيب أنزار"،الإضافة إلى أن العناوين الداخلية التي اعتمدت البنية الإفرادية ، تندرج ضمن العناوين الموضوعاتية (**Titres Thématique**).

✓ تمظهر الحزن موضوعا فاعلا في كثيرٍ من العناوين النسوية، كما وشت عناوين أخرى بامتلاك الشاعرة مواقف ضد المؤسسة الذكورية وسلطتها (البدء) لـ "سليمى رحال" ،كما انكفأت عناوين على الذات(للحزن ملائكة تحرسه) لـ "خالدية جاب الله" ، وانصهرت أخرى في البعد الصوفي .وإن كان لم يتبد إلا من خلال العلاقة بين (العنوان/النص) تحقق بصورة كبيرة في عنوان (للجيم إله آخر) لـ "حسناء بروش ".

✓ المفارقة والانزياح سمة لازمة لبعض العناوين هذا ما تجلى في عنوان (أنطق عن الهوى) لـ"عبد الله حمادي "، (جسد يكتب أنقاضه) لـ" ميلود حكيم".

✓القوة التناصية في بعض العناوين الرئيسة نستدل على ذلك بناء على ما مر بنا بعنوان (أرى شجرا يسير) لـ "عبد القادر رابحي .

- ✓ يتحكم النسق الإيديولوجي في صوغ كثير من العناوين: خضراء تشرق من طهران، قصائد مجاهدة ، قصائد منتفضة) لـ محمد مصطفى الغماري " (شاهد الثلث الأخير ، اعتصام ، رسائل من الأوراس إلى القدس) لـ "حسين زيدان"، بالإضافة إلى النسق الإيديولوجي الديني (السفر الشاق) لـ نور الدين درويش و (غفا الحرفان) لـ" عبد الله عيسى لحيلح".
- ✓شكل العنوان الشعري منطقة عبور قرائي ، عتبة نصيّة على درجة عالية من الإثارة، وينبغي ألا يستهان بها ، في ظل ذلك لا تتأسس قراءة هذه العتبة دون النص.
- ✓يراهن العنوان في الشعر الجزائري بشكل كبير على الوظيفة الإغرائية ،كما تتمظهر وظائف أخرى منه (الوظيفة الواصفة) ، ووظيفة أساسية كـ (الوظيفة التعيينية).

الفصل الثاني: الخطاب المقدماتي وقوانينه

عتبة الخطاب المقدماتي في الشعر الجزائري المعاصر

1- بيانات الشعرية الجزائرية
2- خطاب المقدمات في الشعرية الجزائرية

2-1التقديم الذاتي

2-2 التقديم الغيري

2-3 المقدمات الشهادة – نحو خطاب تقريظي

2-4سينوغرافيا الخطاب المقدماتي

2-5 المقدمات وإشكالية ماذا تقول .

عتبة الخطاب المقدماتي في الشعر الجزائري المعاصر:

تشتغل المقدمة بوصفها نصا سياقيا واصفا على «توجيه استراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي وتحدد له مسارات التلقي»[1]، وتتمتع باعتبارات عدة، منها ما هو مرتبط بشكلها، ومنها ما هو مرتبط ببنائها ؛ «فالمقدمة بمثابة بوصلة موجهة ، يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل والتقدير ، لأنها عادة ما توجه القراءة ، رغم أنها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء»[2] ، نستفيض في الحديث عن مقدمات الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة انطلاقا من مقاربتنا للأنواع التالية : البيان الشعري، المقدمة ، المقدمة /الغيرية .

نشير إلى أننا نوظف مصطلح الخطاب لوصف اشتغال هذه المقدمات ؛ وذلك لأنّ المقدمات هي جنس من الخطابات ، كما أنها قد تنسحب من فضاء الهامش والحاشية لتشكل بؤرة الفعالية النقدية، كما بإمكانها أن تحمل كل سمات الخطاب التعليمي (الديداكتيكي).باعتمادها «الإقناع واستعمال عناصر معينة في التلفظ تجعل من الخطاب المقدماتي تعليميا ؛ أي إلزاميا يستخدم صيغة الوجوب»[3] ، ولعل هذه الاستقلالية التي تتمتع بها المقدمة هي ما نراهن عليه حين نخرجها من شعرية العتبات الداخلية، أو ما اصطلحنا عليه شعرية الداخل في إشارة منا إلى العتبات التأليفية بمصطلح جيرار جينت (Paratexte auctorial) .

[1]– حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص156.

[2]– عبد الملك أشهبون: عتبات الكتابة ، ص74.

[3]– عبد الواحد ياسر : خطاب المقدمات، ص57.

1- بيانات الشعرية الجزائرية :

ترتبط البيانات في الغالب بالجانب السياسي ،ذلك على الأقل ما ترسخ في ذهن القارئ العربي ، إلا أن هذا لا ينفي أن البيانات شكلت في الشعرية العربية مقترحا ينطلق من موقع المساءلة؛ إذ تشكل البيان أساسا للإجابة «على السؤال الصريح حينا والمضمر أحيانا ، ما الذي يجعل من الشعر والكتابة في الثقافة العربية خطابا حداثيا »[1]، من المنصف القول إن البيانات في الشعرية الجزائرية تتسم بقلتها ، كما أنها تحمل طابع الاشتغال الفردي ، بالإضافة إلى أنها تعقد وشائجها بفكرة التخطي والتجاوز ، ولعل أكثر ممثل للتجاوز والكتابة الجديدة – تنظيرا- في زعمنا هو "بختي بن عودة " الذي دعا إلى «التحرر من سلطة الشكل وكل ما يرضي عن ذاته لتبني تجربة حضورا وتفكيرا»[2] ، تتبني الكتابة الجديدة عند "بختي بن عودة" على «قاعدة تمتحن الصعب بوصفه لغة دالة في الرواية ، والشعر والمسرح ، والآخر ، والعلامة الكتابة في النقد الجديد...امتحان يحمل دلالات التعدد والاختلاف »[3] ، وقد وجدت هذه الفكرة (الكتابة الجديدة) من يتلقفها من شعراء جماعة الاختلاف ،وقد كان لـ "أبي بكر زمال "أن جمع رفاق الاختلاف في (الصوت المفرد) ، فشكل ما يشبه البيان الشعري وإن لم يعلن عنه صراحة .

1-1 بيان لكتابة الاختلاف في الصوت المفرد /أبو بكر زمال :

يتأسس هذا البيان على صوت مفرد يعود إلى "أبي بكر زمال"؛ هي «انطولوجيا تطرح نفسها بديلا عن الصمت المطبق على وجود شعري يؤرخ لآثار هؤلاء الذين مروا على الديار

[1] – نبيل منصر : الخطاب الموازي في القصيدة العربية ، ص214.

[2] – يوسف ناوري : الشعر العربي الحديث في المغرب العربي ، ج2، ط، دار توبقال ، المغرب ، 2006، ص38.

[3] – بختي بن عودة : ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية ،ط1،دار صفحات،سوريا،2013 ، ص31.

استمروا في الكتابة رغم المستحيلات والدمار، ورصدوا ما يعتمل في الباطن ويشتغل »[1]،هذا الصوت المغامر ، المفرد هو صوت المهمشين من شعراء الجزائر ، مجموعة من الشعراء جمعهم اليتم ، والتهميش ،فهم «الصوت المفرد في المضمر ، وفي المتعدد ، وفي الهامش ، ما هم سوى أحياء الحقيقة وأبناؤها»[2] ، يتأتى حصر الأصوات الشعرية المختلفة انطلاقا من أن الانطولوجيا عملت على أن تفرق بين الحراس الأمناء على المعبد الأبدي وبين الداعين لتدميره لخلق معبد جديد »[3]، ما نستشفه من هذا الكلام أن هناك محاولة للخروج من عباءة المترسخ في الشعريات الجزائرية، ومن مواصفات وبناءات تخييلية مهادنة على ما هو أكثر تمردا وانزياحا على رؤى تنشد قارئا على الدرجة ذاتها من الاختلاف ، ليفكك شفراتها، إلا أن اللافت هو أن الشاعر "أبو بكر زمال" ومريدي الصوت المفرد ، يهدمون معبدا ليقيموا آخر، وبهذا هم بدورهم سيحددون للشعريات معبدها الخاص ، وإن كنّوا أنفسهم/كناهم أبو بكر زمال بشعراء الهامش،وكأننا بهذا الوضع نستشرف واقعا آتٍ بعد زمن، يحل فيه الهامش مركزا بالإضافة إلى أنَّ "زمال" يضع القارئ أمام لوحة دراماتيكية للشعرية الجزائرية قوامها المركز/الهامش ،هنا نضع القارئ في مأزق التلقي من هم نسل المركز ومن هم أبناء الهامش ؟ يعيدنا هذا إلى تلك المنافحة الكبيرة التي ألفيناه ـ سابقا ـ عند "محمد بنيس" ، إن فكرة مركز/ هامش هاجس عربي بامتياز.

الأسماء الشعرية الواردة في الأنطولوجيا التي قُدِمَ لها بتمهيدٍ صنفناه ضمن البيان ؛ هي أسماء تعود بداياتها إلى خريف الغضب (أكتوبر 1988) «أسماء تتوزعها تجمّعات و ائتلافات ثقافية فاعلة كـ(اتحاد الكتّاب الجزائريين) و (رابطة كتّاب الاختلاف) و (بيت الشعر

[1]– أبو بكر زمال :الصوت المفرد ، شعريات جزائرية ، جمعية البيت للثقافة والفنون ، الجزائر 2008، ص07.

[2] – المرجع نفسه : ص08.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

في الجزائر) و (جماعة المعنى) و (الجبهة الوطنية للمبدعين).. يشتغل أغلبها في الصحافة المكتوبة و السمعية – البصرية، في الإعلام الثقافي بخاصة، و بعضها يمارس، علاوة على الكتابة الشعرية، الكتابة السردية و النقدية و تتولى أعمالهم بالنشر و الترويج جهات معنية بتحفيز من تعتبرهم مستخلفين جددا في المشهد الشعري الجزائري»[1]،ما ألفيناه عند صاحب الصوت المفرد هو التأكيد على فكرة الخروج من حيز اليتم ،و«الإجابة على أسئلة الحضور و التجذر والامتداد والإضافات،كان عليهم وسط هذه الأسئلة الخانقة والبارزة بأظافرها ألا يعرضوا عن الإجابة عليها وإلا أصبحوا عرضة للتجريح والنفور »[2] ، ضم الصوت المفرد ما يقارب الثلاثين شاعراً وشاعرةً (عبد الله الهامل / ديوان كتاب الشفاعة ، لخضر بركة /ديوان إحداثيات الصمت، فاطمة بن شعلال / ديوان قيد الطبع لو..رذاذ، نجيب حماش (أنزار) / ديوان كائنات الورق ،فرغان، ميلود حكيم/ ديوان جسد يكتب أنقاضه ،امرأة للرياح كلها ، أكثر من قبر اقل من أبدية ،خالدية جاب الله /للحزن ملائكة تحرسه ، خيرة حمر العين / لم نشته قمراً، رشيدة خوازم/كتابتها بالسر ، ميلود خيزار /نبي الرمل، شرق الجسد ،مصطفى دحية /اصطلاح الوهم ، بلاغات الماء ،....)،في ظل هذه الأسماء نتساءل هل بالفعل ضمت نصوصهم جوانب الاختلاف ،التفرد والتجريب ؟، لماذا تعلو هذه الأصوات دون سواها ؟! ، أسئلة لا تنفي أن (الأنطولوجيا) ؛هي (البيان Manifestes) الشعري المِقْدَامُ، حادُ النبرة لهؤلاء الشعراء إنهم «جيل شعري مأساوي مخروم الكيان و منجرح الروح انفتح وعيه على الوجه الكارثي لبلد و تاريخ كانا، إلى عهد قريب أمثولة مشعّة في الأوساط

[1] – بنعيسى بوحمالة : رهان التشبيب في الشعرية الجزائرية المعاصر ، عن انطولوجيا الصوت المفرد شعريات جزائرية ، متاح على الشبكة العنكبوتية موقع جهة الشعر السنة 2006،www.jehat.com

[2] – أبو بكر زمال : الصوت المفرد ، ص 11.

السياسية و الثقافية العربية و العالم ثالث بحيث شكلت مع الفيتنام و كوبا ما يمكن نعته بمثلث برمودا الثوري»[1].

لنا أن نقول إن البيان/الصوت المفرد يبتغي إخراج الشعراء الذين يعتقد باختلافهم و ثورتهم على نمط السائد وتجاوزهم لما كان في الشعرية الجزائرية،لكن لا ينبغي التسليم برؤيته تسليماً مطلقاً ، فالبيان وجهةٌ قرائية تخص صاحبها ومن والاه في التصور؛ حيث إننا لا نتفق مع الشاعر "أبو بكر زمال" على تفرد بعض الأصوات واختلافها، ومساهمتها في تشكيل شعرية جزائرية ضاربة بعرف الشبيه خط الهامش ، محلقة بجناحيها صوب الاختلاف.لعله من الضروري ـ في هذه الحالة ـ أن نحدد طبيعة الاختلاف الذي نبحث عنه، وأن نستوعب معنى صفة (اليتم) التي ما انفك الدرس النقدي الجزائري يلوح بها في وجه الشعرية الجزائرية،علينا ـ كذلك ـ أن نستوعب فكرة الهامش التي كانت وليدة إقصاءات تحكمها الجهوية ، فسيطرة مركزية (الجزائر العاصمة) حالت دون وصول أصوات شعرية جنى عليها المكان الجغرافي حينا (كحال شعراء الجنوب)،وأصوات أخرى طاولتها يد الإقصاءات الخفية المعمدة بماء اللا شعر بل إن الوضع أشد سلبية مما نرى ،هذا يفضي بتوليد الشعور ـ على الأغلب ـ بالتهميش والإقصاء ،الذي خَلق طائفة من الشعراء ديدنها التمرد والرفض ، كان من بينهم(نجيب أنزار ، بوزيد حرز الله ، ميلود خيزار ،عادل صياد ، عبد الله الهامل ، علي مغازي ، ميلود حكيم ،أحمد بوعلام دلباني، الخضر شوادر ،الطيب لسلوس،سعيد هادف) ، جمعهم أبو بكر زمال في الصوت المفرد ، وأضاف إلى حضرتهم كل من (رجاء الصديق ،فاطمة بن شعلال،علي بوزوالغ،خالدية جاب الله، خيرة حمر العين

[1] – بنعيسى بوحمالة : رهان التشبيب في الشعرية الجزائرية المعاصر ، عن انطولوجيا الصوت المفرد شعريات جزائرية ، متاح على الشبكة العنكبوتية موقع جهة الشعر السنة 2006 ، www.jehat.com

رشيدة خوارم ، مصطفى دحية ، حسين زبر طعي ، محمد علي سعيد ، لميس سعيدي، سيف الملوك سكتة ، نوارة لحرش ، نصيرة محمدي ، جيلالي نجاري ، رقية يحياوي).

من الإنصاف القول إن "أبا بكر زمال" بهذه الأنطولوجيا الذي افتتحها بما اصطلحنا على تصنيفه بالبيان ،لم يكن السبّاق إلى هذا الصنيع ، حيث ألفينا أنطولوجيا سابقة قدمها واسيني الأعرج (ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا للشعر الجديد في الجزائر ،سنة1992) ، والتي أبان فيها عن توجه مجموعة من الأسماء الشعرية (تسعة وعشرون شاعرا وشاعرة) صنفت نصوصهم ضمن الشعر الجديد، أصوات الراهن ،أسماء شعرية تجتمع على الاختلاف والخراب ،«نتجاوز اليأس تتكتب ؟؟ وكيف نكتب لنتجاوز اليأس؟؟هذه هي المعادلة التي تحكم حتى شعرية هذه التجربة . اليأس ومداراته،هي الأسئلة المحرجة التي تطرح أمام الشعر داخل مجتمعات موجودة ،وتعيد اللغة تركيبها من جديد، تتحطم بسرعة مذهلة لم نكن مهيئين لها بالشكل الكافي ومعها تتحطم ثوابت كثيرة داخل الذاكرة المرتبطة بين تاريخ كان يبدو إلى وقت قريب مثلا مذهلا ومتعاليا عن التاريخ ذاته.....الشعراء لا غير بشروا بالخراب الكلي الذي كان يصنع في الخفاء »[1] .

نضيف –هاهنا– إلى أننا لا نخلط بين البيان والأنطولوجيا ، وإنما ما نتغيّا الوصول إليه هو أن أغلب الأنطولوجيات الشعرية حين يمهد لها بعتبة نثرية يبرر فيها جمع أصوات شعرية ديدنها الاختلاف والخروج من نسق إلى آخر ،فإننا في هذه الحال أمام بيانٍ للأصوات شعرية جمعتها المغامرة ، التهميش ، التمرد ،هاجس الانعتاق من كل مركزية ، وأن تكتب دون أن تخضع لمنطق أي مركز كان (الشرق ، شعراء السبعينيات، الهاجس

[1] –واسيني الأعرج : ديوان الحداثة ،بصدد انطولوجيا للشعر الجديد في الجزائر ،ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر 1992، ص46.

الجمعي) ،لذلك نزعم أنها ليست مجرد أنطولوجيا لشعراء الجزائر، بل إنها بهذا الشكل تعلن عن نفسها ضمنيا بأنها بيان لشعرية الاختلاف.

2- خطاب المقدمات في الشعرية الجزائرية المعاصرة :

2-1 التقديم الذاتي :

2-1-1 سادن الشعر / ماهية الشعر في ديوان أنطق عن الهوى :

الوقوف في الحضرة الشعرية يستدعي من القارئ المرور بخطاب افتتاحي ذاتي (مقدمة أصلية ذاتية (la préface originale auctoriale)،وضعت تحت عنوان ألق التجلي في ديوان (أنطق عن الهوى) للشاعر "عبد الله حمادي" ، القارئ للمقدمة يلحظ ذلك الخطاب الذي ما انفك "عبد الله حمادي" يتمثله في إفضاءاته حول ماهية الشعر ،ألق التجلي ،ذات شاعرة تطوف بمسميات لشيء واحد هو الشعر ،عبر هذه العتبة يصلنا صدى صوت أدونيس حين قال « ليس الشعر ماهية ليس هناك شعر مطلق ، هناك نص محدد يكون شعريا أو لا يكون ، ويحدد الشعري بدئيا وموضوعيا بلغته لا بفكريته إذ لو كان يحدد بفكريته لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة شعرية »[1] وهو ما تعيده الذات الشاعرة حين تقول« الشعر في جوهره لا ينجم من الأفكار بقدر ما يصنع من حفيف الكلمات كوجه من وجوه التحدي لمقاصد العقل »[2]

إن هذا التجلي المتلبس بما يشبه التقديم في ديوان "أنطق عن الهوى " على اقتضابه سعى إلى تمرير كليشهات عن الشعرية والكتابة عبر الحديث عن الألق الشعري،و بإمكاننا أن نصنفها ضمن المقدمة الموازية فهي من ناحية ليست مقدمة تقريظية ولا مقدمة نقدية

[1] – أدونيس : الثابت والمتحول صدمة الحداثة وسلطة الموروث ،،ج4،دار الساقي ، بيروت، دت ،ص243.

[2] – عبد الله حمادي :أنطق عن الهوى ، ص11.

بناء على تقسيمات عبد الكبير الخطيبي [1] ؛ ذلك أنها احتفظت بكثير من حريتها واستقلاليتها في توجيه انتباهنا إلى تيماتها الأساسية، بدءا من منطلقها وهو البيت الشعري لأوس بن حجر

أَقُولُ بِما صَبتْ عَلي غَمَامَتِي ودَهْري ، وفِي حَبلِ العَشِيرَةِ أَحْطُبُ

تم التركيز على أن الفيض الشعري هو لحظة الكشف والمكاشفة؛ إذ تعد الشعر رؤيا لا يستمد وجوده من قوانين اللغة وحدها ؛بل من الضروري التعسف في اللغة الشعرية على حد قول المقدم /الشاعر" التعسف في اللغة الشعرية الحداثية ضروري من طرف الشاعر لأنه أحد العلامات لتخطي حاجز المعيارية والانحراف بها عن القاعدة العامة، لذا تجد أسلوب الشعر الحداثي يلح على استعمال القطع والوقف والسكْت والعود على البدء كمقوم دائم الحضور من أجل إلغاء رتابة التسلسل الفكري[2] ، باقتضاب شديد حاول الشاعر أن يترجم لنا فيض الشعر الذي سكنه ما يقارب الثلاثين سنة ،حاول أن يسمي الشعر لكن هذا الزئبقي المنفلت أبدا يأبى أن ينحصر في قيد تحديد واحد .

2-1-2 حقيقة الشعر /روح الشعر في مقدمتي (الكتابة على الشجر، آيات من كتاب السهو) للشاعر "فاتح علاق"

أفرد الشاعر "فاتح علاق" لديوانه (الكتابة على ورق الشجر،2013) مقدمة ذاتية، انبنى محورها حول (حقيقة الشعر) ،في ظل تنافي الحدود بين الجيد والرديء من الشعر، هي فكرة ينافح عنها "فاتح علاق" من منطلق أن الشعر ليس « مجرد أبنية فارغة ، أو جدران باردة ،أو أشكال صلبة،ما أكثر أولئك الذين يتطاولون في البنيان ، ويتفننون في

[1] . عبد الفتاح كيليطو : الأدب والغرابة ، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب/لبنان، ص5- 6

[2]- عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص11

الأشكال والألوان، لكنهم خشب مسندة جوفاء ، هل الشعر صناعة أولا أم رؤيا ؟»[1]، تُحَدَّدَ نظرة المقَدِم للشعر بوجهة لها خصوصيتها، و ترفض في ظل إيمانها برؤيتها للشعر ما جاورها من مفاهيم؛ حيث تستهجن تلك «الموجة التي طغت في الآونة الأخيرة موجة الميل إلى التغريب في استعمال اللغة ، والتجريب في التشكيل اللغوي دون أن يكون من وراء ذلك تجربة أو رؤيا »[2]، من اللافت أن "فاتح علاق" لا يؤمن ـ وإن قليلاـ بالتقنيات الحداثية التي أدخلت على النص الشعري ؛ حيث يرى بأن من ساعد على ظهور ذلك «نقاد شكليون يرقصون للكلمات الجوفاء ، ويطربون للنقاط والفواصل ،يهزون للرسوم والأطلال ويعمون عن رؤية الندى إكليلا»[3] ،وهو بهذا وإن كان يرفض أن يستسهل الشعر فيركبه من وصفهم بمن «لا بضاعة لهم غير القشور»[4] فإنه في المقام ذاته يصادر جوانب حداثية وصل إليها النص الشعري ، حين دخل إلى ما يسمى بمرحلة الكتابة « وأصبح يطرح إشكالات كثيرة ليس في أشكال وأنماط كتابته ، بل في وضع التَّجنيس»[5]،إن النبرة التي اتسم بها الخطاب المقدماتي الذاتي لدى "فاتح علاق" ، قد تصاعدت حدتها دون مواربة ،ودون أن يستثني صاحبها أن بعض الاشتغال الحثيث على ما أطلق عليه (نَصْنَصَّة) هو صنيع نعده إشكالا حداثيا قائما بذاته ، لا ينبغي إسقاطه أو الحد منه ،فإذا كان«النص القديم يُحَّدِد نفسه بنفسه باعتباره شعراً أو نثراً . وباعتبار كل جنس يُقسَّم إلى أنواع وأصناف ، فإن الأمر ليس بهذا الحسم في بعض النصوص المعاصرة والمرَّكبة التي ندعوها بـ النصنصة»[6] مما يعني أن

---

[1]– فاتح علاق : الكتابة على الشجر ، ص6.

[2]– المصدر نفسه: ص 8.

[3]– المصدر نفسه : ص 9.

[4] – المصدر نفسه :الصفحة نفسها .

[5] – صلاح بوسريف : فخاخ المعنى قراءات في الشعر المغربي المعاصر ،ط1، دار الثقافة ،المغرب ، 2000، ص16.

[6]– محمد مفتاح : المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي ، ص 177،

النص لم يعد يكتب في اتجاه خطي واحد، بل أصبح يميل إلى الرقص[1]، هي العبارة التي ارتضاها "صلاح بوسريف" واصفا تلك الحالات الشعرية ،التي لم يأنس إليها "فاتح علاق" ، ومبتغى "صلاح بوسريف" هو الوصول إلى أن الشعر «أصبح يسير في اتجاهات شتَّى ؛ أي إنه لم يعد ممتدا ، كما لو أنه يسير صوب حتفه ونهايته، فهو يترك للجسد أن يختار شكل امتداده ،حيث تصير الدوائر و الارتكاسات وحتى حالات التوقف والبياض ، هي ما يعطي النَّص بعد الجسد في لا نهائيته »[2].

ربط "فاتح علاق" بين التجربة الشعرية والواقع «الشعر لا يخرج إلا من أعماق الذات الشاعرة التي تصطدم بصخرة الواقع ، وترتطم بعذاب الآخر ليتمخض ذلك كله عن غذاء ينفع الناس»[3] وهو ما أفضت به العناوين الشعرية ، و في الحقيقة إن كلام "فاتح علاق" لا ينأى عن مفهوم "أدونيس" للشعر بوصفه رؤيا ،إلا أننا ما قدمه "أدونيس" كان أكثر عمقا من "فاتح علاق" في تحديد مفهوم الرؤيا ؛ فهي بالنسبة له ذات بعدين روحي وميتافيزيقي، وبعد آخر إنساني كوني، فهي ذات بُعدٍ روحي ميتافيزيقي ؛لأنها تصدر عن تجربة شخصية وفريدة في تفاعلها مع الواقع ،و التخييل عند أدونيس مرادف للرؤيا ،أما البعد الإنساني الكوني فيتجسد في الارتقاء بالحدث الواقعي الجزئي إلى مستوى الإنسان الكلي ، وذلك عبر تنقيحه من كل ما هو ظرفي وطارئ[4].

➢ نشير إلى أن (فاتح علاق) قد افرد حديثا عن مفهوم الشعر في كتابه (مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر) ، ط1،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2005.

[1] – صلاح بوسريف : فخاخ المعنى ، ص 19.

[2] – المرجع نفسه : ص19– 20.

[3] – فاتح علاق : الكتابة على الشجر ، ص 6.

[4]– عبد الله المتقي: القصيدة العربية بين هاجس التنظير وهاجس التجريب ، ط1،المطبعة والوراقة الوطنية ، مراكش/المغرب، 2009، ص79.

لم يكن الخطاب المقدماتي في ديوان (الكتابة على الشجر) أول منافحات "فاتح علاق" حول (حقيقة الشعر) ،بل كانت له سابقة /مقدمة ذاتية في ديوانه (آيات من كتاب السهو) أشار فيها إلى أنه «جرت العادة أن تأتي المقدمات تبيانا لما في الديوان من قصائد وتمهيدا لقلب القارئ وعقله حتى يفسحا له مساحة فيهما ليتمدد الشعر على الروح فتمتلئ به ويمتلئ بها»[1]، على أنه أراد للمقدمة أن تكون إبحارا حول حقيقة الشعر. و لعل ما يلح عليه "فاتح علاق" و بشكل جلي في مقدمتي الديوانين هو أن «الشعر روح تخرج من المصهر ، جوهر يشع في النفوس ،الشعر ذلك الحاضر الغائب نحسه ولا نعييه ،نعيشه ولا نستطيع الكلام عنه، لأن الخوض فيه خوض في الروح»[2].ما يرمي إليه هو أن الشعر رؤيا ،وفعالية وحركة تتمتع بإيقاع الذات ، الشعر يقول ما يمكن وحده أن يقوله، في كل ذلك قد يستعصي الشعر عن التحديدات.

2-2 **التقديم الغيري :**

2-2-1 المقدمات النقدية :

2-2-1-1 تقديم يوسف وغليسي لديوان (ملصقات) لشاعر "عز الدين ميهوبي"

ينفرد ديوان (ملصقات) بعتبة مقدماتية غيرية ؛ حيث افتتح بأول تقرير نقدي عنه جاء في خطاب استطاع عبره المقدم أن ينسج حوارا داخليا مع المتن الرئسي عبر سبع عشرة صفحة و مع طولها النسبي الذي يجعلها أقرب إلى مصطلح المقدمة إلا أن المُقَدِم/ وغليسي يضعها تحت مصطلح ديباجة ، الذي يحيل على النقش و التزين كيف لا يكون له ذلك و قد افتتح نسق الديباجة بالحديث عن الذات الشاعرة الكامنة في شخص عز الدين ميهوبي و

[1]- فاتح علاق : آيات من كتاب السهو ، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ، الجزائر ،2001، ص 11.

[2]- المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

عن شعرية الشعر التي لم يحنها عبر ثلاث صفحات كاملة ، ولكن- لحسن الحظ – استطاع خطابه أن يعصي النبرة التقريظية وينتقل بنا إلى مسار البيان النقدي.

كانت البداية مع إشكاليّة المصطلح "ملصقات " التي شاء للخطاب النقدي أن ينتخب لها من التسميات ما ارتضى من قصيدة الومضة الشعرية والتلكس البرقية .... ليتسنى للمقدم بعد ذلك الاعتراف بريادة أحمد مطر لهذا الفن الشعري عبر لافتاته .

ما هذا الاعتراف إلا رغبة منه في أن يضع "ميهوبي" جنبا إلى جنب مع أحمد مطر و في سابقة اتخذ من ديوان قصائد غجرية للشاعر عبد اللّه حمادي معلما يؤرخ به لبدايات قصيدة التوقيعة في الجزائر تأريخه هذا اتخذ هو الآخر مرجعا نقديا لكثير من الدراسات الأكاديمية.

لقد سعى المقدم إلى أن يخلق من هذه الديباجة بيانا نقديا حجاجيا ينزاح لصالح الـ(ملصقات) خصوصا أنه عمد إلى مسح عام لخصائص الومضة الشعرية العربية المعاصرة و اتخذ لها من هذه الملصقات سندا ، و فاء منه بالعقد الضمني الذي عادة ما تبرمه المقدمة مع المتلقي للوشاية باستراتيجيات الكتابة فشكلت بذلك خطابا مقدماتيا نقديا.

2-2-1-2 ظلال العراب – مقدمات أخرى / تقديم يوسف وغليسي

يسعى بعض الشعراء إلى أن تحظى دواوينهم الشعرية بتزكية نقدية ،فيعهدون بها إلى قلم نقدي أكاديمي ،يتفنن في تشكيل قراءة نقدية للديوان ، ينفرد "يوسف وغليسي " بكتابة مجموعة من المقدمات لشعراء وشاعرات ، تجلى ذلك في دواوين (الشفاعات) لـ"عاشور بوكلوة ، (فجر الندى) لـ"ناصر لوحيشي" ، (للحزن ملائكة تحرسه) لـ"خالدية جاب الله"، «هذا الاختيار يكون على أساس انتقائي لشخصية ذات مكانة إبداعية خاصة، ووضع

اعتباري مميز »[1] . ينضاف إلى ذلك وجود علاقة صداقة أو علاقة أسرية تجمع بين المُقَدِم والمُقدَم له .

اللافت بداية أن المقدمات لم تجنح إلى التقريظ إلا لماما ، وإن كانت تغلب عليها في أحايين كثيرة اللغة المجازية، مما أكسب الخطابات المقدماتية لغة شعرية باذخة ؛ غير أنها في ظل ذلك اتسمت بطابع نقدي ،حين يممت وجهها شطر القراءة الإيقاعية .

تتمفصل مقدمة ديوان (الشفاعات)، التي عنونها المُقَدِم بـ (كلام البدايات في حضرة صاحب (الشفاعات) ،بالحديث عن "عاشور بوكلوة" بدءا من اسم الشاعر «لأمر ما كان اسمه (عاشور)..لم تكن التسمية اعتباطية ، لاشك أن من سماه كأن يحدس روحه ويرهص بشاعريته ويستشرف أخلاقه ، فكان اسمه (عاشور)، مشتقا من العشرة والمعاشرة ، ومنسوجا على إحدى صيغ المبالغة (فاعول) ، ليتحد دال الاسم بالمسمى»[2] ، على وتيرة التعريف بالشاعر يستفيض المُقَدِم في إبراز الجوانب الإبداعية في ذات "بوكلوة " الذي كان يمكن له «أن ينتمي – باقتدار– إلى فصيلة (الشعراء النقاد)؛ فقد كان يلفت انتباه القراء إلى صوته النقدي المثير (إضافة إلى صورته الشعرية الجميلة) بقراءات نقدية ، نشرها في منتصف ثمانينيات القرن الماضي بيومية النصر وأسبوعية أضواء، كانت تبشر بميلاد ناقد جديد نذر محاولاته الأولى للكتابة عن الأسماء الأدبية الجديدة المجايلة له لكنه سرعان ما أعرض عن هذا واستغفر لجهود بذلها في غير الشعر»[3] ، ينتقل المُقَدِّم إلى شعرية (الشفاعات) ويثني على الكفاية الشعرية لدى "عاشور بوكلوة " والمتمثلة في تحكمه في الكتابة بالوزن والوفاء لحرمات الخليل العروضية، والإعراض عن خطيئة (النثيرة) الفادحة ،«قد شعر بأنه كأنما

[1]– عبد الملك اشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص127.

[2] – عاشور بوكلوة : الشفاعات ، ص6.

[3] – المصدر نفسه : ص 7.

أتى البيوت من غير أبوابها ، وأنه استباح حرماتها الخليلية ، فعاود أدراجه بعد هذا المسار العسير ليكفر – عما رآه البعض سفاهة شعرية – بهذه الشفاعات التي تشفع له كل ما يمكن أن يكون خطيئة ارتكبها في دخوله ؛ لأنها (وبخاصة قصائد : "إذا الشعر جاء"و "وداعا إني انطلقت" ومطلع "الشفاعات" وخاتمة "الأمنيات")..»[1]،هذا الديوان (الشفاعات) على صغر حجمه، حظي بعتبتين مقدمتين ، أو لنقل بشفاعتين تزكيان "بوكلوة "، و تتلمسان شعرية الشفاعات ،يقدِّم الشاعر"مالك بوذيبة" للديوان ويصادر كل قراءة تقليدية ، داعيا إلى قراءة بصرية متعددة الأوجه والمستويات ؛ هي التي تكفل له التوقف عند العنونة (الشفاعات) والجانب البصري للخط الذي كتب به ، وتقديم قراءة لعدد القصائد (7،الشفاعات السبع) وفق ما أفرزته الثقافة العربية ،سعى "مالك بوذيبة" إلى أن يحفر داخل المجموعة الشعرية بخطى حذرة قليلا من أن يحمل النصوص أكثر مما تحمل ،وفي إشارة إلى أن قراءته تقدم المصابيح الصغيرة التي تضيء للقارئ موضع خطاه[2] .

لا تخرج مقدمتا الديوانين (فجر الندى) لـ"ناصر لوحيشي" و(للحزن ملائكة تحرسه) لـ"خالدية جاب الله" عن إطار القراءة النقدية ؛ إذ التزم المُقَدِم إجراء المقاربة الإيقاعية تحديدا مع ديوان(للحزن ملائكة تحرسه) ، وهذا ديدن المُقَدِّم كما مر بنا . الإخلاص البين للأوزان الخليل ؛ بل يبدو – أحيانا – أنّ المُقدم "يوسف وغليسي "يعطي الأفضلية لمن يلتزم أوزان الخليل أو التفعيلات الحرة ،دون أن تنال (النثيرة) نصيبا، « خلافا لجمهور شعراء الغرب الجزائري ، وعموم الشواعر الجزائريات اللواتي يتَّخذّن من القصيدة النثرية "جنسا شعريا لطيفا" فإن خالدية تنحاز إلى البحر وأمواجه إيقاعية المطّربة، فقد تركب البحر العروضي العمودي (كما فعلت في أربع قصائد من هذا الديوان) مع استحضار ندرة نصيب الشواعر

[1] – عاشور بوكلوة : الشفاعات ، ص9.

[2] – المصدر نفسه : ص 18.

من الإيقاع العمودي بالذات) ،وقد تقتطع من ذلك الشكل البحري خلجان شعرية حرة (كما فعلت في نصوصها الخمسة عشر الأخرى)»[1].من خلال المقدمة بإمكاننا تبين مواقف نقدية للمقدِم والمتمثلة في الاحتكام المطلق للإيقاع العمودي والتفعيلة بدرجة أقل ،وقد ذكرنا ذلك في مواضع كثيرة من بحثنا.

يأنس المُقَدِّم في ديوان (فجر الندى) إلى الاقتراب من اللغة والإيقاع «إني وأنا العارف بأحواله الشخصية- كثيرا ما أجدني سيّد الجاهلين بحالاته اللا شعرية التي يكتنفها هذا الغموض الوارف الذي قد يشي به مثل هذا المعجم الشعري»[2] . فديوان (فجر الندى) هو «رأْدٌ لضحى الاستعمال اللغوي ، وانبلاج لظلام العجمة والرطانة عن فجر لغوي ، يبتغي النّقاء والصّفاء ما استطاع على ذلك سبيلا، حين يصطنع – مثلا- الفعل (حَرَج) بلاد من (تَحرّجَ) الذي أقامه الاستعمال الخاطئ الشائع (الوقوع في الحرج) مقام مضادّه في الاستعمال الصحيح الفصيح (التباعد عن الحرج) ،وحتى حين يود الانزياح عن المعيار القاعدي فإنّه يعي جيدا الدلالة الفنية للخطأ المفصود ؛ في (حنانيك أمّاه) حيث ينوّن المنادى (النكرة المقصودة)المبني على الضمّ فيقول (يا نفحةٌ ، يا لفظةُ، يا نسمةٌ؛ لا من باب الضرورة الشعرية (لأنه قادر على تجاوزها بالتنوين بالنصب) ولكن من الباب الذي نادى عبرّه الشاعر القديم (ولم يستمع النحويون) حين قال : (سلام الله يا مطرٌ عليها »[3].بهذا فقد حقق "يوسف وغليسي" كفالة نصية مقدماتية للعدد من الشعراء والشاعرات ،بصورة لم تخل من التحليل النقدي .

---

[1] – خالدية جاب الله : للحزن ملائكة تحرسه، ص 7.

[2] – ناصر لوحيشي : فجر الندى ، ط1، منشورات أرتيستك ، الجزائر ، 2007، ص 12.

[3] – المصدر نفسه : ص 13/12.

نشير إلى أن "يوسف وغليسي " قدم خدمة نقدية مقدماتية خالصة لديوان "الأمين حجاج" الصادر عن منشورات الفاصلة،الجزائر،2013.

2-2-1-3 تقديم السعيد بوطاجين ديوان (ربما) لرقية يحياوي :

ينبني مفتتح مقدمة "السعيد بوطاجين" على شاكلة المقدمة /الرسالة ؛هي عتبة نصيّة موجهة إلى "رقية يحياوي" أولا ثم إلى قارئها ، صنيع عنون بـ (أقل من تقديمٍ) مما يدل على وعي كبير وعينُ ناقد حاذق عارف بخطابه؛ هو نوع من إدراك طبيعة الرسالة المرسلة، أبدى"بوطاجين" اختلافه مع رؤى "رقية يحياوي " المدمنة على الحياة « كنا على طرفي نقيض تماماً ، أنت صديقة عدوي الوجود وناسه »[1] بعد ذلك يدخل المقدم القارئ إلى ديوان (ربما) ، ليتأرجح خطاب المقدمة بين ذاتين ، ذات المقدم حينا "السعيد بوطاجين" وحينا آخر حديث عن أنا الشاعرة «امرأة ريفية سعيدة بقريتها وناسها وتينها والزيتون»[2]؛ ذلك بحكم الشراكة التي عقدت بين "رقية يحياوي" و"السعيد بوطاجين" في صناعة العنوان ؛ حيث لا يُغفل المُقدِم أن يُحمل ذاته عبء اختيار عنوان الديوان (ربما) «أعرف أن القارئ هو السلطة الوحيدة لذلك أعتز به . أما إذا وقف ضد العنوان فأنا معه لأني أسهمت مع الشاعرة في اختياره . أتركوها في سلام ووئام وحاسبوني وذلك أضعف الإيمان »[3] بهذا تقحم الأنا /المُقدِمة السعيد بوطاجين نفسها في صناعة العنوان ،مما يفضي بالقول إنها تنزاح لصوتها و تشتغل لصالحه ،يلح "بوطاجين" على عنصر العفوية في شعر "رقية يحياوي" ،سمة بارزة في شعرها . بالإضافة إلى ذلك نشير إلى مسألة ـ نزعم أنها ـ في غاية الأهمية ؛ وهي أن تستكتب الشاعرة لديوانها قلما نقديا ، صال وجال في الخطابات السردية برؤية سيميائية عارفة ،ليس بالصنيع الموفق دائما ؛ حيث كان عليها أن تعي أن الشعر يبتغي رؤيا خاصة قد تختلف عن السرد .والسعيد بوطاجين في أصله (رجل روائي) ؛ لذلك بدا لنا – ربما-

---

[1] – رقية يحياوي : ربما ، ص7.

[2] – المصدر نفسه: ص07.

[3] – المصدر نفسه : ص11.

بينه وبين شعر حلقة مفقودة،فأحيانا الذات القارئة تتفجر طاقتها مع النصوص السردية أكثر مما هي مع النصوص الشعرية أو ربما هي النصوص لم تبح بالكثير.

2-2-1-4 تقديم عبد الله العشي ديوان (مسقط قلبي) لسمية محنش :

يعلن "عبد الله العشي" ـ بلغة تنأى عن لغة التقريظ ـ عن ديوان (مسقط قلبي) لـ"سمية محنش "،وقبل ذلك يبوح التقديم للقارئ بالملامح الشعرية لـ "سمية محنش" «هذه الشاعرة المتجهة بإصرار إلى عالم الكلمات الكبيرة ، تكتب الشعر وكأنها احترفته لسنين ، لتتألق فيه كما يتألق الكبار، تكتب القصيدة بأشكالها المختلفة بكثير من التمكن والإحكام ، كما يفعل الكبار »[1] تحظى "سمية محنش" باعتراف نقدي بتمكنها من كتابة الشعر ، ليبدي العشي بعد ذلك رأيا نقديا حول القصيدة النسائية في الجزائر«كان الشعر النسوي ، إلى ما قبل سنوات ، يكتفي بقصيدة النثر التي تشبه الخاطرة غالباً، والتي صعب على الدارسين الاعتراف بشعريتها ، حتى ظهرت في العقد الأخير ، مجموعة من الشاعرات و"سمية" منهن، شكلن ثورة حقيقية ودفعن بالشعر إلى كثير من النضج و التألق»[2]،يبدو جليا أن القصيدة النسائية قبل ثورة جيل الشاعرات الجدد لم تحقق انعتاق الذات صوب كينونتها واختلافها ،كما يتمظهر أن الموقف من قصيدة النثر وشعريتها التي تبدو عند بعض النقاد فاقدة للشرعية ، هو إشكال ما انفك النقد يطوف به ، وإن كنا نرى أن حق الإبدال والاستبدال مشروع ؛ بل إنه ديدن العملية الإبداعية وعملية التلقي ذاتها،و هذا لا ينفي ما ذهب إليه " عبد العشي" من أن بعض الكتابات كانت أقرب إلى الخاطرة ،كما لسنا ننكر أن رهان "العشي" على "سمية محنش" يتأتى من تحكمها في الإيقاع ؛ إذ يقول« تتحكم بشكل كبير في إيقاع القصيدة وتنوع في أوزانها، تتعبها القوافي أحيانا فتسعى إلى محاورتها وملاطفتها

[1] – سمية محنش : مسقط قلبي ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2013، ص9.

[2] – المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

حتى تتجنب ثقلها »[1]هو رهان تولد من خبرته قارئا /ناقدا بالشعر النسوي الجزائري والعربي ؛ حيث لا يكون للشاعرة النفس الطويل للتحكم بالوزن والإيقاع ، هذا ما أشار إليه في قوله «وتمكنها من الوزن هو ما يلفت انتباه القارئ الذي له خبرة بالشعر النسوي في الجزائر وفي العالم العربي، وينبغي أن ينظر إلى هذا المظهر الفني بكثير من الاهتمام»[2] بذلك الوزن معيار لا يحيد عنه "عبد الله العشي " ومن والاه في الرأي ، ليغدو ضعف الكتابة النسوية مرهون بالأساس بغياب المعرفة والدربة على الأوزان ، هو معيار لا يخلو من النفس الفحولي، غير أنه لا يغير خارطة الشعر النسوي و صراعاتها مع الكسور العروضية .

2-2-1-5 تقديم عبد الغني بارة لنصوص (أرض الكلام) لسفيان زدادقة:

يقف "عبد الغني بارة" عند عتبة المقدمة مراودا نصوص سفيان زدادقة (أرض الكلام) و محدثا طوافا حول الإشكالية الأجناسية لهذه النصوص المنفلتة من قبضة التجنيس،ف «أرض الكلام التي أرادها صاحبها : سفيان زدادقة، جمعا لنصوص ما قبل الكآبة وسفرا في مناطقها المحرمة حفرا وتقويضا نقتفي نصوصا أضاعت دربها وهلكت مع من شملتهم الصيحة /البوح من النصوص التي تنتظر في منطقة الما بين»[3] ، يشي المُقَدّم إلى القارئ أن(أرض الكلام) نصوص للما- بين ؛ فهي لا تندرج في دائرة الشعر بمفهومه المتعارف عليه والخاضع للرؤية الخليلية(الوزن والقافية)، ولا هي نصوص نثرية فقيرة تتضرع إلى اللغة الشعرية تضرعا، بل تعد هذه النصوص« نمطا مختلفا من الكتابة؛الكتابة المنفلتة التي تنفي ذاتها بحثا عن الممكن /المستحيل كما لو أنه النص ، الأرض لا مَعْلَمَ لها ولا دليل إلا

[1] – سمية محنش : مسقط قلبي، ص 09.

[2] – المصدر نفسه: ص10.

[3] – سفيان زدادقة : أرض الكلام جمع وسفر – نصوص ما قبل الكآبة ، ط1، منشورات ميم للنشر، الجزائر ، 2014،ص 7.

ذاتها .أرض بكر /بوار/عصيّة لا حظ فيها إلا لما هو غريب»[1] ،يعي المُقَدِّم مدى الزئبقية التي تكتنف نصوص (أرض الكلام) فهي «ردة على معهود الكتابة وحدود النوع الأدبي ، تتجاوز السائد وتكسر الأفق »[2]، هذا ما خول له أن يجنسها بـ (أناشيد) «تنقل نداء اللغة وصوتها الأبدي بما هي نشيد الخلود ومقام البوح في منازل الوجود»[3]، ليعمل المُقَدّمِ على تفكيك العنوان فكل «نشيد لغة مغايرة تحمل خصوصية الأرض وغاية الرحلة التي ندب نفسه لها ككلام ، إنها الكتابة المتشظية المناهضة للكلية والشمولية ، الداعية إلى إنتاج التعدد وإبداع كائن جديد»[4]، يقترب المُقَدِّم "عبد الغني بارة" من النصوص /الأناشيد ، فيصفها بعوالم الغريب والعجيب ، ليقع الشبه بينها وبين ألف ليلة وليلة ؛حيث تتحول الأشياء إلى كائنات لغوية فاعلة تخرق المألوف، كما يتيح هذا العالم للإنسان الالتفات إلى ذاته حفراً وإعادة تشكيل للمجهول / المقهور /المحجوب ذلك العالم اللصيق بالكائن البشري، الكائن السندبادي، يمتد لا ليقف عند حد أو نهاية ،إنه كائن المنعرجات والتحولات والتبدلات»[5]، ولعل "عبد الغني بارة" قد وفق في وصف تلك النصوص، وهذا لانفراط عقد تجنيسها في خانة واحدة (شعر).

2-2-1-6 مقدمات دواوين "عامر شارف":

يتميز الشاعر "عامر شارف" بغزارة الإنتاج الشعري ،(أيها الوطن ، مراسيم البوح، تفاصيل الحنين، أغاني عام الجمر، تسابيح الجرح)، حظيت هذه الدواوين بمقدمات غيرية نثبتها في الجدول الآتي:

---

[1] – سفيان زدادقة : أرض الكلام جمع وسفر –نصوص ما قبل الكآبة، ص 9.

[2] – المصدر نفسه: ص10.

[3] – المصدر نفسه : ص 10.

[4] – المصدر نفسه : ص10.

[5] – المصدر نفسه: ص11.

عنوان الديوان	المقدم	عدد الصفحات
أيها الوطن	محمد لعلى	07-06
مراسيم البوح	علي رحماني (20جوان2005، أستاذ النقد الحديث والمعاصر، جامعة بسكرة)	04-01
تفاصيل الحنين	عبد الرحمن تبرماسين (أستاذ جامعة بسكرة)	06-03
شغف الكلام	صفية طبني (أستاذ ،جامعة بسكرة)	06-03
تسابيح الجريح	علي بخوش (جامعة بسكرة ، 2006/12/22	06-03
أغاني عام الجمر	عبد القادر رحيم (أستاذ ، جامعة بسكرة ،23جانفي 2008)	02-01

اللافت في هذه المقدمات أنها استكتبت أقلاما بصفة (أكاديميين من جامعة بسكرة)،وهذا يشي بالقول إن الذات المُقدَم لها تتحرك في إطار جغرافي ضيق ؛إذ تعتمد على أقلام مقربة منها وهذا يبقيها في جغرافيتها المحدودة، تدور في فلكها ومريديها وحواريها، وقد نزعم أنها خصيصة لازمة بالشعر الجزائري ؛ إذ ارتبط الشاعر بالتقسيمات الجغرافية والتمركز و الانغلاق (بصورة أخرى بدا لنا شعراء الغرب لأنصار الغرب ، وشعراء الشرق لأنصار الشرق، والعاصمة للعاصميين).

وقد سعت هذه المقدمات لأن تقارب النصوص ؛ حيث تطرق كل من عبد الرحمن تبرماسين(تفاصيل الحنين) وعبد القادر رحيم في (أغاني من عام الجمر) إلى العنونة، إذ يرى تبرماسين بأن «تفاصيل الحنين عنوان لديوان يفصح عن حالة الشاعر وتجربته

الإبداعية ، ويترجم اللحظة بكل تفاصيلها في لغة تستند على الخرق والإيجاز وتتكئ على الإيهام»[1] ، بصورة مقتضبة لامست "عبد الرحمن تبرماسين جوانب الإيقاع داخل الديوان، الذي تسيطر عليه إيقاعات الكامل والبسيط والقوافي الموصولة ، كما أشار إلى جوانب الخرق الإسنادي والذي يتشكل بالاعتماد على التصوير ، والاستفزاز البلاغي والنحوي،ثم انتقل للحديث عن التوازي الهندسي بين الكلمات في مطالع المصراعين [2]، لقد نحت مقدمة "عبد الرحمن تبرماسين" جهة القراءة النقدية الصرفة ، وهذا ما يدرجها ضمن المقدمات النقدية، وتقترب المقدمة التي كتبها "عبد القادر رحيم" من فعل القراءة النقدية على اقتضابها الشديد، وبصورة مشابه كذلك مقدمة "صفية طبني" لديوان "شغف الكلام " افتتحتها بشهادة تقريظية متصلة بسؤال (لماذا؟)، تتحرك عتبة التقديم في دائرة ضمير المتكلم (أنا) حينا تقول : «لقد لمستُ فيه قصائد تقوم على أبيات.....»[3] ،وضمير الجمع حينا آخر «لأننا لا نستطيع أن نقول مجازية.... »[4]، وفي موضع آخر «إننا لا ننفي أن يكون للمعاصرين شأو....»[5] ، هو ما يشي بغياب نسق محدد التزمت به المُقدمة/ صفية طبني.

تنساق صاحبة التقديم (صفية طبني) بعيدا عن إطار التقديم ،حين تقول «إن هذه الدراسة تستفيد فعلا من الدراسات السابقة » [6] مما يقضي أن نقول : على الأغلب اختلط الأمر على المُقدم/ (صفية طبني) أو إن الذات لم تسلك مسلك التقديم فقد بدا لنا أنها تقوم على فعل المخاتلة حيث لم تصرح بطبيعة العمل الشعري (شغف الكلام)، ولم تقترب منه،

---

[1]– عامر شارف : تفاصيل الحنين، ط1، علي بن زيد للطباعة ، بسكرة / الجزائر ، 2005، ص03.

[2]– المصدر نفسه: ص 04–05.

[3]– عامر شارف : شغف الكلام ،ط1،مطبعة الفجر، الجزائر ، 2005،ص04.

[4]– المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه : ص07.

[6]– المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

بل بقيت تطوف بكلام وعرض عام لما ينبغي أن تقاربه أي دراسة،وفي زعمنا لم تخدم (شغف الكلام) ولا صاحبه؛ إذ عملت لصالحها ،مما جعلها أقرب إلى مقدمة الموازية.وفي النوع ذاته تندرج مقدمتا الديوانين (أيها الوطن) و(تسابيح الجريح) .

2-2-1-7 قاب قوسين أو أدنى من محاريث الكناية/ تقديم معاشو قرور:

لم يكتف "معاشور قرور" بمرافقة نصوص "الأخضر بركة" كاليغرافيا، بل حمل عبء عتبة أخرى وهي (المقدمة) التي عنونها بـ (تعالوا نعرف هذه المحاريث)، يدخل (المُقدِم) عوالم "الأخضر بركة" من باب اللغة «يكتب الأخضر بركة محاريثة بلغة تنم عن نزعة تهكمية ساخرة ، لا نجد لها ما تتماهى به ، إلا إذا احتذيناها حذو أبي العلاء المعري في الغابرين ، أو مظفر النواب في مساوراته في المعاصرين ، أو حتى عزيز نيسين من الحكائين ، أم تراه يحتمل كل هذا التراب الكنائي المحروث»[1] .

تعمل المُقدمة لصالح النص بصورة تحفر في انتماءاته وكناياته ، فنصوص محاريث الكناية لا يضنيها « البحث في عروش النص المستحيل»[2] ،أعلن المقدم عن انتمائها إلى جيل اليتم ، القصيدة المختلفة ، شعراء الصوت المفرد «فكل مدهش هو إيذان بمولد الشعر الجديد، وحرثٌ لأدغال التجربة ... والكنايات المرسلة مثل ريش الطاووس ، يقر الأخضر بركة بأنها مثل الموت الزؤام، لم يجد غير الغثاء حوله مزدهرا فاختار أن يمضي فقيرا»[3]، اقترب معاشو قرور من نصوص الأخضر بركة ، أدرك ملامحها وخبايا صاحبها «هذا هو الأخضر بركة في نصاعته الشعرية يوشي ضجره من مقامات العناصر الأربعة لخطاب

[1]- الأخضر بركة : محاريث الكناية ، (المقدمة) ص (ب).

[2]- المصدر نفسه : المقدمة ، ص (ج).

[3]- المصدر نفسه :المقدمة ، ص (د).

بشلار (الماء ، التراب، الهواء، النار)....هو شاعر التفاصيل المخبأة »[1]،تنزاح المقدمة ضمنيا إلى محاريث الكناية مغرية قراءها بالنص .لذلك لم تبرز ذات المقدم ،فقد كانت قاب قوسين أو أدنى متحدة بمحاريث الكناية .

2-3 المقدمات / الشهادة . نحو خطاب تقريظي:

تنفرد بعض الدواوين الشعرية الجزائرية بمقدمات نصنفها ضمن المقدمات- الشهادة التي تتشكل بلغة التقريظ ؛ حيث ألفينا عددا من الدواوين والمجموعات الشعرية لم تخرج مقدماتها عن لغة التقريظ ،كما هو الحال مع ديوان (اللعنة والغفران) لـ "عز الدين ميهوبي" الذي حظي بكلمة . تقديمية تعود إلى قلم (حمراوي حبيب شوقي)، المتمعن لهذه العتبة النصيّة سيدرك لا محالة أنها جاءت بشكل تقريظي ؛ حيث تراهن بالدرجة الأولى على اسم المُقَدِم أكثر من رهانها على نظام خطاب مقدماتي تعريفي بالنص أو بصاحبه ، ما أفضى إلى أن المُقَدِمَة لم تضف إلى النص شيئا؛ ذلك أن القارئ ،وهو متلقي المقدمة سيتساءل عن جدوى إقحام ذات "حمراوي حبيب شوقي" (وزير سابق) في نصوص تحتاج قارئا عارفا بها هو تقليد لم يخرج عنه "عز الدين ميهوبي" نفسه ، حين انبرى باسم إتحاد الكتاب الجزائريين، إلى تعميد بعض الدواوين الشعرية ،فكان لمقدمة ديوان (محمد مصطفى الغماري) أن تصنف ضمن المقدمات / الشهادة بلغتها التقريظية ، لتنضاف بقية تقديمات "عز الدين ميهوبي" التي خطها لدواوين أخرى في صنف المقدمات الموازية .

بالعودة إلى مقدمة ديوان (قصائد منتفضة) يبدو جليا أن لغة المُقَدِم انحت تواضعاً في حضرة الغماري وإن كان "ميهوبي" الذي اقتحم عوالم التقديم لغيره بحكم سلطوي . قليلا . كونه رئيس إتحاد الكتاب الجزائريين ، يدرك جيدا أنه لا ينبغي له الدخول إلى مضمار النقد

[1]- الأخضر بركة : محاريث الكناية ، المقدمة ، ص(و).

و التحليل ،ولعل لغة التقريظ هي الأنسب . فالتقريظ لغة هو« مدح الحي ووصفه »[1] ،صنيع بالضرورة لن يسائل كيف يقرأ النص ؟ ولماذا يقرأ ؟ ، لن تربكه هذه التساؤلات ، وإن أربكت قارئ الديوان، فالرهان الأكبر لديه أن يعلي من شأن صاحب النص،والتقريظ يؤدي هذه الوظيفة الإشهارية ؛ حيث نقول «قرظ الرجل قرظا مدحه وأثنى عليه ، مأخوذة من تقريظ الأديم يبالغ في دباغه بالقرظِ»[2] هو الحال ذاته عند "عادل صياد"(شاعر سابق)[3]، ،الذي لا يخرج عن دائرة سابقيه في الجنوح إلى لغة التقريظ ،ليفرد الحديث عن (بوزيد حرز الله) الشاعر ، دون الحديث عن النص الشعري أو الإيماء إليه ،«يستعصي بوزيد حرز الله المخضرم والمتوالي في زمنه المفتوح على أدبية الكتابة وأزليتها »[4] ؛لذلك كان الأنسب أن نصنف هذه المقدمات التي تتكئ على لغة التقريظ دون موارية وتمتدح الحي من الشعراء ضمن المقدمات – الشهادة.

ضمن إطار المقدمات – الشهادة ، نُلفي مقدمة ديوان (أيتها الحقماء)، حيث استكتب "عبد القادر مكاريا " قلم الشاعر "سليمان جوادي"،الذي لم يجنح بعيدا عن ذات الشاعر بلغة هادئة بسيطة انبرت للحديث عن الشاعر والشعر ، فـ «"عبد القادر مكاريا " كائن شعري جميل ، يريد في مجموعته الشعرية هذه أن يستهدف أدق المشاعر الإنسانية فيصيبها، ويفلح في استدراج قارئ أشعاره إلى عالمه الذي تمتزج فيه العاطفة الصادقة بالمعاني الجميلة والأحاسيس المرهفة بالكلمات العذبة السلسلة »[5]، لعل الرِّهان الوحيد كان

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (قرظ)،ص3594.

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (قرظ).

[3] – وظفنا تسمية (شاعر سابق) بناءً على تلك الحادثة الطريفة التي وقعت في (20ماي 2010) ؛ إذ إن الشاعر (عادل صياد) قام بوأد دواوينه الشعرية في صنيع مسرحي ميلودرامي ، وأعلن في ذلك اليوم بيان موته الشعري.

[4] – بوزيد حرز الله : الإغارة ،ط1، منشورات ، الجزائر ،2003،ص7.

[5] – عبد القادر مكاريا : أيتها الحمقاء ، ط1،منشورات ارتيستيك ، الجزائر ، 2007، ص10.

على اسم الشاعر "سليمان جوادي" ؛ ذلك أنه أفردت لاسم المُقَدِم وحده صفحة كاملة ، هو فضاء طبوغرافي معتبر،إذا ما قارناه بالمساحة التي خصصت لعتبة التقديم نفسها ؛ حيث لم تتجاوز صفحة ونصف .

يحظى ديوان "الطريق إلى أثمليكش " هو كذلك بعتبة (المقدمة – الشهادة) ، استكتب لها "عمر أزراج" قلم الشاعر اللبناني "محمد علي شمس الدين " [1]«إن في هذا الشاعر الجزائري البربري المقيم في لندن قدرة على التصويب على المناطق الأكثر عمقا وقلقا في النفس ، وشعره يتسم بمغناطسية خاصة ونادرة ، قليلا ما عثرت على مثلها في قصائد الشعراء العرب المحدثين والمعاصرين ، ما جعلني وأنا أقرأ جمله ، أفرك يدي من الغبطة ، وأهمس داخلي : نعم ..هنا..نعم هذا جميل ..»[2]، العتبة على اقتضابها مثلث شهادة في حق شاعرية "عمر أزراج"،البربري الأشد عزلة من الصحراء ،هو ""عمر أزراج " الرافض للمقدمات.

تتكئ مقدمات أخرى في الشعر الجزائري على لغة التقريظ ، وقد يحدث ذلك حين يستكتب الشاعر أو الناشر قلم روائي،لا تبتعد مقدمة ديوان (اصطلاح الوهم) عن هذا الوصف ؛ حيث انبرى الروائي "عبد العزيز غرمول" بالحديث عن (اصطلاح الوهم وصاحبه)،ممّا جعل التقديم ، أو ما (يشبه التقديم) يتمحور حول ذات الشاعر وعلاقاتها بالكلمة /الواقع .

توقف "عبد العزيز غرمول " عند انفلات لغة "مصطفى دحية " «باستدعائه لغة عنيدة، اجتهادية، لغة تحايث المعنى على حد أنها تصبح المعنى ،تصبح انشغالا في ذاتها،

[1] – محمد علي شمس الدين من لبنان ، ولد عام 1942، من أعماله قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ينظر : www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/1602.htm

[2] – عمر أزراج:الطريق إلى أثمليكش، دار الأمل ، الجزائر، 2011 ص 6.

تبتكرلعبتها من سلالتها الدلالية وسياقاتها المعرفية عبر العصور الأدبية العربية ،لكنها تشّف أيضا إلى حد أنها تصبح مكاشفة بين الكائن وكينوناته ومكوناته»[1]، تستعصي نصوص "مصطفى دحية"عن المراودة؛حيث تنزاح،وتتجاوز،وتتخطى رقاب الممنوع والمحرم، فتتعذر على قارئها فهما، هذا ما توصل إليه "عبد العزيز غرمول "؛إذ يقول «قراءة (اصطلاح الوهم) ليست سهلة فكأني بالشاعر يختبر مواهب قارئه في قدرته على الارتقاء من وهم إلى..مستمتعٍ جيد بوجوده الشعري»[2] .

أنَا ما سَأَلْتُ اللهَ غيرَ إراقةِ الشُعَراء في

عُهْرِ الخُزامى والسّفِين / وفي خَيار المَوتِ والإرجافِ[3]

كنعانية مفرطة هي ذات "مصطفى دحية "، فهذا الشاعر« لم تخفه المغامرة، بل ولج إليها و لازمها، خاض فيها و أخرج منها نصوصا مضمخة بالتجريب والمعاني العميقة للروح لا بمفهومها الديني الصرف،بل بدلالتها الوجودية القلقة، السائلة عن المصير والمستقبل و الأفق.كانت أسئلته الشعرية نابعة من جسد أرهقه الفقه وأرهقه بالمحرّم و الممنوع، لهذا روت نصوصه التفاصيل، خلقت كسياقها تاريخا خاصا، سرّبت من غير تجريد انتباهاته ورؤاه وآراءه حول الحياة، الله، الموت، الجسد، الوطن...إلخ، تيمات تجتمع و تلتف في بنية نصوصه ، فضاؤها هذا البحث الدائب عن التجديد والحداثة والتفرد»[4]. "مصطفى دحية" شاعر منفلت من ذات الشبيه زئبقي الصور،ينزاح من إرضاء القارئ إلى تشويش

[1] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص10.

[2] – المرجع نفسه: ص 11.

[3] – المصدر نفسه : ص56.

[4] –بنعيسى بحمالة : رهان التشبيب في الشعرية الجزائرية المعاصر ، عن أنطولوجيا الصوت المفرد أنطولوجيا شعرية ،متاح على موقع جهة الشعر www.jehat.com.

التلقي.في ديوان (اصطلاح الوهم) و(بلاغات الماء) ، يتماس المقدس والمدنس(الله ، الوطن ، الموت ، الجسد والشهوة،اليتم ،الفجيعة)،إن ما يتشكل من شعرية "مصطفى دحية" صورة عرفانية أيروسية باذخة الأثر .

2-4 سينوغرافيا الخطاب المقدماتي:

2-4-1- سينوغرافيا السيرة الذاتية /تغريبة جعفر الطيار :

حظيت الطبعة الثانية لديوان (تغريبة جعفر الطيار) بعتبة مقدماتية ذاتية لاحقة؛ إذ استكتبت الشاعر قلمه ، وخلق لنصه سياقا خاصا تشكل وفق ما يشبه السيرة الذاتية، مقدمة ترسم خطوط الذات ومنعرجاتها المانحة للنص كينونته ،ربط استوى في شكل (مقدمة نثرية لتغريبة شعرية) ،محاكيا بذلك تجارب بعض الشعراء العرب ،من شاكلة «(حياتي في الشعر)، تجربتي في الشعر) ،(قصتي مع الشعر)»[1].

يشحذ الناقد مفاهيم نقدية كثيرة ،فمفتح المقدمة يتحدث بمنطق نظرية التلقي والقراءة؛ حيث تتجلى داخل المقدمة ذات آمنت بنظرية القراءة الخاطئة (لهارولد بلوم) ،معتمدة من جهة على (مغالطة القارئ) ، ومن جهة أخرى على المغالطة القصدية (The Intentional Fallacy).

تضعنا هذه المقدمة الذاتية أمام فكرة الناقد – المبدع ، التي عرفتها الكتابة الإبداعية في الوطن العربي ،هو ما أشارت إلى"أسماء معيكل" في حديثها عن المبدع –الناقد "عبد الرحمن منيف"،وخطابه المقدماتي لرواية (سباق المسافات الطويلة) ،حيث «قدم منيف قراءة سياسية للرواية[2] وأبان عن «ذائقة نقدية توازي ذائقته الإبداعية»[3]، إلا ان أسماء معيكل

---

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار ، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة /الجزائر، 2003، ص 5.

[2] – أسماء معيكل : نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر ،ط1، دار الحوار ، سوريا ،2010،ص129.

[3]- المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

التزمت بنقطة ذات أهمية وهي أن« منيف من خلال المقدمة التي صدر بها روايته ، كان يطمح إلى فرض سلطته على القارئ، وتوجيه عنايته إلى قضايا محددة يجب الانتباه إليها ، لكنه بهذه العملية أفسد عملية التلقي الحر للنص »[1]، هذا التقييد لسلطة القارئ وإفساد التلقي الذي رفضته "أسماء معيكل" الماثل في مقدمة "عبد الرحمن منيف"، هو ما يراهن عليه "وغليسي" في مقدمة ديوانه،حرصا منه أن لا يترك نصه للقراءة الحرة المفتوحة ؛بل هي رغبة جامحة في بقائه سيدا على النص،فكأن القارئ أعمى ولابد من إرشاده ، وكأن القارئ ضال ولابد من هدايته مفاتيح القراءة، يعلل المُقدِم(le préfacier) ذلك بقوله« فما كان لشاعر وقد أصبح قصيدة أن يتدخل بين عصا النص ولحاء القارئ ،إلا كما يتدخل الوالد في شؤون ابنته التي استقلت بزوجها وبيتها ،إنما هي الغيرة على هذا الكائن اللغوي الجميل الذي تصبب عرقا في حضرته ، ونكابد لأيا وعنتا في عسير مخاضه، و نهرق حبرا دمويا في سبيل تشكيله، وحين يستوي نصا سويا، قد يجد نفسه عرضة لفعل نقدي مخلٍ بحياء الكتابة! نفعل لا يعير آلام المخاض الشعري اهتماما يذكر،بل لا يدري – في بعض الحالات – حتى من أين لا يؤتى النص »[2]، هو الإيمان المطلق بأن ليس هناك من هو أعرف بالنص من الشاعر نفسه لنا أن نتفق مع المُقدِم بأن الشاعر هو قارئ جيد لنصه غير أننا نرى بما أن الشاعر غدا قارئا فقد دخل مملكة القراءة وإن ادعى عكس ذلك .

لقد خرج من الحالة الإبداعية ؛ أي هناك حالة انفصال بين النص زمن الكتابة والنص زمن القراءة، وما يزعم المُقدِم أنه إرشاد للقارئ ومفاتيح للقراءة لن تشكل في النهاية سوى قراءة للنص تبحث عن العلاقة بين الذات والموضوع ، وتقوم على العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص ، حتى وإن كان القارئ هو الشاعر نفسه كما أن « القصدية لا تعني ما أراد

[1] – أسماء معيكل : نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص129.

[2] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ،ط2، ص 7.

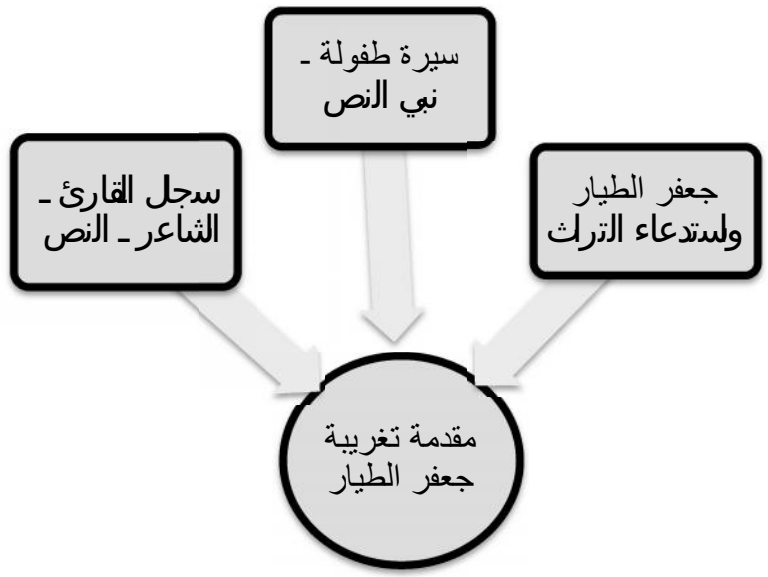
أن يقوله المؤلف، ولكنها تفصح عن بنية الفعل الذي تتصوره بالذات أو نضع به مفهوما أو هو وعي بموضوع ،ومن أجل هذا نأتي بالموضوع إلى الوجود»[1]. لنا أن نزعم بأن الهدف الأساس من قراءة الشاعر لنصه هو تأمين قراءة جيدة لنصه ،وهي الوظيفة نفسها التي تتكفل بها المقدمة؛حيث إنها تعمل على توجيه القارئ بتقديم معلومات عن النص وظروف الكتابة .

تخرج الذات الشاعرة من عباءة هذا السجال النقدي ، لتضع القارئ أمام حكاية (تغريبة جعفر الطيار) بنبرة لم تخل من المعرفة النقدية ،يعلو صوت الأنا بصورة أكبر عبر ضمير المفرد المتكلم، فالضمائر مكونات أساسية في الخطابات المقدماتية وهذا «ما يجعل الخطاب المقدماتي خطاب سيادة وسيطرة »[2] إستراتجية التقديم في التغريبة اتبعت سنوغرافيا خاصة (la scénographie) ،و«السّينوغرافيا أداة يتوسّل بها الكاتب لينشئ داخل النص سياقا متخيلا ووضعا تلفُّظيًا لا يدخل تحت طائلة الجنس الذي ينتمي إليه ذلك النص»[3].

[1] –أحمد بوحسن : نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ،ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات،ط1،سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24 جامعة محمد الخامس ، المملكة المغربية ، 1993, ص 24.

[2] – سعيدة الشادلي :مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي ، ص 53.

[3] – حاتم عبيد : في تحليل الخطاب ، ط1،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2013، ص53.



تمفصلات مقدمة (تغريبة جعفر الطيّار) لـ "يوسف وغليسي"

1- سيرة حلم الطفولة – نبوة النص :

تؤكد الذات الشاعر على حلم طفولي رواد الذات، لم يكن الحلم موضع تساؤل؛ حيث إنه حق مشروع ، إلا موضوع الحلم يبعث على الاستغراب ؛ إذ إن الحلم كان عريضا واسع التخييل، طفل دون العاشرة يحلم أن يصبح نبيا ،تعلل ذات حلمها بقوله «لا أذكر كيف حدث ذلك بالتمام ، ولكنني أذكر أن ثقافتي التي استجمعتها يومها – وأنا بصدد الإتيان على كل ما من شأنه أن يدفع عني عقدة اليتم التي عصفت بي قبل صرخة ميلادي – قد أتاحت لي إلماما يسيرا بسير بعض الأنبياء ، فقد نشأت يتيما كرسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقيرا – مثله– وراعيا للغنم ، كنت أسمع الكثير من أهل قريتي عن صدقي ونبل أخلاقي ، وأنا على علم بأن النبي (صلى الله عليه وسلم) قد كان يدعى الأمين»[1] ، تشحذ الذات لنفسها كل ما من شأنه أن يدعم موضوع النبوة لاحقا داخل نصوصه، بدءا من اسم المؤلف نفسه (يوسف)

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار ، ص10.

وصولا إلى الناحية الفيزيولوجية (الجمال)،«كما كنت اسمع أمي تتابهى بجمالي »[1]،ارتباط كبير بالنبي يوسف عليه السلام «أذكر أيضا نسوة جميلات من بنات الأعمام والجيران كن يراودنني عن نفسي!لقد كن يكبرنني بأكثر من عشر سنوات ولست أدري إن كان ذلك هو السبب الوحيد في استعصامي ؟أم أنني جبلت على العفة أيضا؟»[2]، هو حلم النبوة الذي تبدى له في الطفولة يتحقق لاحقا في نص (نبي سقط من الموت سهوا)، وهذا النص هو بؤرة المقدمة ؛ حيث إن الشاعر/القارئ لنصه ، يوضح توظيفه لتقنية (القناع) في القصيدة واستدعاء الشخصيات التراثية ، بصورة أخرى يصبح (الحلم) مركز القيمة؛ أي صياغة الذات لمشاعرها في أنموذج ،هو ما يصطلح عليه بالمعادل الموضوعي «الذي يعد الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد (معادل موضوعي) لها ، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو المواقف،أو سلسلة من المواقف تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية»[3] ،وعموما حلم الطفولة حين يصيّر إلى نص (نبي سقط من الموت سهوا) يمتلك القوة في أن يجسد الرغبة في تحقيق البعد الموضوعي والنزعة الدرامية للقصيدة.

2- **الذات –العنوان:** شكل العنوان بؤرة مساءلة وأحيانا مقاضاة من قبل القراء ، حين انصرف الذهن إلى فكرة تشيع الشاعر« قرأ أحدهم اسم (جعفر بن أبي طالب) على غلاف المجموعة ، فبادرني بالسؤال : ولم هده الدعوة إلى التشيع؟!»[4]،بذلك تصبح المقدمة أمام وظيفة التعليق على العنوان ،حين يقول الشاعر « لا يؤسفني أبدا أن تلصق بي هذه البطاقة الشيعية ،لأنني أحاول – دوما- أن أتعالى على نعارات الملل والنحل ، حريصا على

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار ، ص10.

[2] – المصدر نفسه: ص11.

[3] – محمود الربيعي : في نقد الشعر ، ط1، دار المعارف ، مصر ، 1968، ص1995.

[4] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار ، ص 13.

الانتماء الديني الأكبر الذي تصغر عنده التصنيفات الجزئية »[1]، من البيّن أن المُقدم /الشاعر يرى أن (جعفر بين بي طالب) لا يحصر في آل البيت «فليس جعفر ملكا لفاطمة بنت أسد بن هاشم ولا لأبي طالب ، ولا لبني هاشم ولا للمتشيعين لآل البيت ..، بل إنه جعفر (ذو الجناحين) الطائر في أفضية الجنان ..»[2]، وبذلك سعى عبر المقدمة إلى مصادرة كل قراءة متطرفة تتهمه بالتشيع.

كما تشتغل المقدمة على الجانب الإقناعي معللة أن حضور (جعفر الطيار في الديوان، وحضور الحسين في قصيدة (العشق والموت في الزمن الحسيني) من الديوان الأول (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ، لم يأت مرثية لآل البيت ، بل إنه توظيفه تناصي بالأساس يندرج ضمن استدعاء التراث ،هي دعوة للارتباط بالموروث أكثر منها ارتباطا بفكرة (التشيع) ، فـ(الحسين) في (العشق والموت في الزمن الحسيني) هو (حسين) النص ،و (جعفر الطيار) في (التغريبة) كذلك هو (جعفر) النص ؛ أي إنه المتخيل الشعري، فصوت (جعفر الطيار) استحضر للاحتماء به، وقد ترسخ في الشعر العربي المعاصر لجوء الشعراء إلى استدعاء أصوات من التراث،إذ وجدوا في«تراثنا معينا لا ينضب يمدهم بالأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العسف والطغيان ، وبالأقنعة التي يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان »[3]، بعد ذلك يصرح المُقدِم بمرجعية نصه التي تعود إلى نص طويل لـ"مصطفى الغماري" بعنوان (الهجرتان) ،«وإذا كانت الهجرة الأولى قد قادت الغماري إلى هجرة ثانية في إن (الهجرتان) قد قادتني إلى هجرات متشاكلة الأحداث رغم تباعد الأزمنة واختلاف الأمكنة »[4] ،وكانت بالضرورة هجرة الأصوات (جعفر الطيار

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار، ص 14.

[2] – المصدر نفسه: ص17.

[3] – زيد العشري : استدعاء الشخصيات التراثية ، ص 33.

[4] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص16.

والنجاشي) إلى العنوان /النص ،ينضاف إلى المرجعيات حضور« التأويلات الأسطورية وأجواء الإسرائيليات المخيمة على (النص المقدس) لأنها تضفي عليه ظلالا خيالية آسرة تطوح بي في فضاء شاعري ساحر»[1] ،قبل هذا يسطر توظيف (القرآن الكريم) بشكل كبير على مرجعية الشاعر، لأجل تحقيق الطابع الإرشادي يبوح المُقدم بمرجعيات نصوصه كـ (صوت الشاعر القديم الأحوص ، صاحب الجنتين ، ..).

بهذا كانت المقدمة خطابا لبوح الذات بمنعرجات كتابة (التغريبة) ، ابتعد المُقدم"يوسف وغليسي" قليلا عن الخطاب التعليمي المحظ ، حيث كان أقرب إلى ذاته ، راويا لحكاية التغريبة .إلا أنه لم ينفلت من أن يكون وصيا تعليميا حين انبرى يدافع عن أحقيقة الشاعر بقراءة نصه و ملكية المفتاح السري للنص، الذي يلقي به إلى القارئ ،قد لا نتفق كثيرا مع هذه التوجهات؛ إذ نؤمن بالقارئ حرا حرية تامة لا تنغص عليه مفاتيح مختبئة قلما يجود بها شاعر ، وإن حدث ذلك ، فينبغي أن يكون برتبة ناقد شاعر ،ونزعم بأننا نؤمن بالموت العلني والصريح للذات الشاعرة ؛ حيث تنتفي أحكامها على النص بمجرد إخراجه إلى الناس /القراء ،وفي المقابل نؤمن بالحياة للقارئ داخل نص لم يخرج من صلبه وترائبه إلا أن المُقدم قد وفق في أن يخلق سينوغرافيا خاصة اقتربت من السيرة، وامتزجت بالجانب النقدي ، في إفضاء حر محكم المنهجية في طرح الأفكار بدءا بسؤال (كيف ؟) وذلك بما قدمه المقدم من مادة إخبارية عن النص ليضمن له قراءة جيدة ، مرورا بسؤال (لماذا ؟) المتكئ على القراءة الشخصية التي عمدت إلى رسم مشهد خاص تمثل في (حلم النبوة) الطفولي الذي انتقل إلى نبوة –النص، وهي في هذه الحال رسمت اختياراتها الشعرية بالإضافة إلى وظيفة التعليق على النصوص والتي جسدها إعلان القصد في بعض النصوص داخل الديوان كما هو الحال مع نص (نبي سقط من الموت سهوا) وهي «بهذه

[1] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار، ص 17.

الزاوية تمد المتلقي بما يساعده على حسن استقبال هذه النصوص»[1] . عموما فإن الأنا في مقدمة (تغريبة جعفر الطيّار) قد تحكمت في آليات رواية سيرتها الشعرية الذاتية، فخلق مثل هذا الصنيع ؛ أي الحديث عن (الأنا) يضفي جانبا مغايرا على كتابة وتلقي المقدمات في الشعر الجزائري .

2-4-2 سينوغرافيا الرسالة /وطأة قلم في حداد التانغو " نسيمة بوصلاح":

تنفلت نسيمة بوصلاح من عباءة الرجل/ المُقَدِم ، ضاربة بإيقاعها في أعماق ذاتها ، ومحاولة في الآن ذاته الانفلات من قبضة العراب والوصي ، بعنوان ارتضته للمقدمة (وطأة قلم ،ما يشبه التقليم لا التقديم) ، اصطنعت الشاعرة لمقدمتها سّينوغرافيا خاصة؛ حيث أخرجت مقدمتها في شكل حوارٍ ، هو في اعتقادنا أقرب إلى محادثة الإلكترونية؛ أي ما تسمى بالدردشة داخل غرفة الشات ،تتم بينها وبين ديوانها (حداد التانغو)، وإن كان صوت المُخَاطَب /الديوان مغيبا ؛ ذلك أن الأنا المقدمة كانت هي الصوت والصدى.بهذا تخرج "نسيمة بوصلاح" عن نظام تبوأَ فيه الرجلُ السيادة الكاملة حين استكتَبَتْه أخواتها قلما لعتباتهن/ مقدماتهن، لقد رفضت "بوصلاح" النظام الأبوي المتغلغل داخل المقدمات في الشعرية النسوية ،فالمقدمات «كالعكاز ليس العكاز ليس الرجل ، لكنه يعزيها ، وإذا لم تصطبر ينوب عنها »[2] .

تراهن المُقَدمة منذ البدء على (فعل التقليم)، كلُّ ما قطَعت منه شيئاً بعد شيء فقد قلّمتُه من ذلك القلم الذي يكتب به، وإنما سمي قلماً لأنه قَلِمَ مرة بعد مرة، ومن هذا قيل:قلّمت أَظفاري[3] ، نية صارخة في وجه المُقَدِم/الرجل ،و الفحولة التافهة ، ترفض

---

[1] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص303.

[2] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو، ص 9.

[3] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (قَلَمَ).

الإشارات الضوئية الملوحة بالكسور العروضية ؛ هو صنيع من باب الرد الضمني على الناقد "يوسف وغليسي" الذي كانت له سابقة الحديث عن ديوان (حداد التانغو) في كتابه (خطاب التأنيث) ، جاءت لغتها (بطعم البابريكا الحاد)على حد وصفها ، «أحدهم ممن يسمون أنفسهم نقادا ،أثنى عليك ، لكنه عدد بعض الكسور في مفاصلك ، هل تملك مفاصلا أنت الذي تنتمي لفصيلة الرخويات ، هي كسور الخاطر لا غير، أيها البهلوان الذي يقربك الحبل والهواء »[1] يشفع للكسور العروضية أنها (كسور الخاطر) ، هكذا تصنف الشاعرة هناتها (العروضية) ، صنيع وتبرير طريف لا يحني قامة الشاعرة ،وإن كانت نظرتها تفتقر إلى السند المنطقي؛ ذلك أن الكسر العروضي لا شفاعة تسمياتية له.

اللغة الحادة الطعم عند "نسيمة بوصلاح" تطاول القارئ دون مواربة؛ حيث تتخير لنفسها قارئا خاصا، بل تريده قارئا فوق العادة ، حين تسائل نفسها «هل سيكون قراؤك كمدرسة الابتدائي ؟ وهل تسكن رؤوسهم مذكرات درس جاهزة»[2]، بهذا لا تأخذ "نسيمة بوصلاح" استراحة محاربة مع قارئها ولا تحاول كسبه أو إغراءه، سواء كان قارئا ناقدا على قدر كبيرٍ من الاحترافية القرائية، أو قارئا هاويا على قدر من الذائقة الشعرية ؛ ذلك أننا نستثني القارئ الثالث الذي وصفته بـ (تسكن رؤوسهم مذكرات جاهزة) .

القول بفكرة السينوغرافيا والتي ندرك جيدا أنها ترتبط أساس بالمسرح ، يعود لما تلمسناه عند "يوسف وغليسي "و "نسيمة بوصلاح" من محاولة خلق ديكور استعراضي للذات/عبر المقدمة ، ، فقد أخذت عند و "وغليسي" شكل منولوج داخلي ،أعلنه عبر المقدمة ،كشف ومكاشفة لجوانية الذات وخباياها ، أما "نسيمة بوصلاح " فخلقت جوا حواريا افتراضيا مع ديوانها .

[1] – نسيمة بوصلاح: حداد التانغو، ص12.

[2] – المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

2-5 المقدمات وإشكالية (ماذا تقول؟) :

تتمظهر إشكالات خطاب(المقدمات الغيرية) بصورة أكبر في الشعر النسوي ،حين لا توفق الشاعرة الجزائرية ـ تحديدا ـ في كثير من الأحيان في العثور على صوت يكفل لها حق الظهور كاملة دون نقصان (بلغة فرويد)، فأحيانا تستكتب رجلا ساردا ينأى بالنص إلى مملكة أخرى يعلو صوته على صوت الشاعرة، نعثر على ذلك في تقديم "رشيد بوجدرة " لديوان "سميرة قبلي" (إغواءات)؛ حيث وجد بوجدرة الطريق إلى (الإغواء) لكنه لم يهتد إلى الشاعرة "سميرة قبلي" وشعرها إلا لماماً ، فكانت المقدمة تفصيلا للعنوان ، وتعليقا عليه ؛ إذ استفاض بوجدرة بلغته الأيروسية العالية الإيقاع الجنسي كتب : «ليس هذا النص شعرا ولا نثرا هو حثيث أنثى مفعم بالحب والشبق ولوعة الحرف العربي وحرقة البراءة .فقط بصمات أنامل تلتمس العذر من وراء الكلمات المرتعشة . لاشيء هنا بين الجسد والقمر ، بين الثلمة والمطر الحبري، ماعدا حشورة الحروف التي تنبع من أعماق الذات بلا حرج ولا هرج،هكذا طبيعيا،أنثاويا، بكل وداعة وبكل عفوية، الكتابة عند سميرة قبلي زئبق لزج ، لا يمكن للقارئ فكه ولا حتى لمسه، من خلال الألغاز والطلاسم والتميمات في هذه القصائد كمون العشق يزكي الهمزة المقهورة:همزة الأنوثة التي جردت من كل عريها و زخامتها وعنبرها المفعم بروائحه حتى الثمالة»[1].

ينفتح هذا المقطع من التقديم الذي خطه رشيد بوجدرة على معجم جنسي تجتمع داخله الإغواءات بكل تفاصيلها،منها الشبق،اللوعة،حرقة، تتلمس،المرتعشة،الجسد،الثلمة،المقهورة.. يمكننا القول إن'رشيد بوجدرة' كان أجرأ من"سميرة قبلي" نفسها؛إذ اتكأ على ثنائية امرأة/ رجل الحاضرة في النصوص الشعرية و ألبسها معجمه الروائي الأيروسي، واصفاً الفعل الشعري

[1] – سميرة قبلي : إغواءات، ص9.

عند سميرة قبلي بـ(حثيث الأنثى) والحثيث في اللغة هو : رجل حادٌّ سَريعٌ في أَمره كأَنَّ نَفْسَه تَحُثُّه.وقوم حِثاثٌ، وامرأَة حثيثة في موضعِ حائَةٍ،و حثيثٌ في موضعِ مَحْثُوثةٍ[1]، و إغواءات سميرة قبلي اعترافات سريعة، لامرأة تلبسها الحب تقول :

تطعمني شفاهك /نارا/فيحترق من حولي المكان/ويهرب من فمي /ويضيع منه الكلام/ نارك أقوى مما ظننت/يا رجلا حرضني على الشعر/وحرض على الأحلام[2].

تراهن بعض المقدمات في الشعر الجزائري على جانب موازٍ يحيل عليها و يشتغل لحساب المُقدِم الخاص ، ويمكننا أن نتحدث عن تلك المقدمات التي كتبها "الطاهر يحياوي" و"عز الدين ميهوبي" ؛ذلك أنها تنطلق من نسق سلطوي مؤسساتي ، فالأول /الطاهر يحياوي وقع باسم (رئيس رابطة إبداع الثقافية) ، والثاني "عز الدين ميهوبي" وقع باسم (رئيس إتحاد الكتاب الجزائريين) ، وكأن بهذه الهيئات تمارس فعل التزكية عبر استكتاب قلم (رئيس الهيئة) نفسه ، إلا أن هذا الفعل لا ينفي أن المقدمات ـ أحيانا ـ بأشكالها المختلفة (الموازية أو المقدمات التقريظية) تجد نفسها في ورطة (ماذا تقول؟).

تتجلى لنا إشكالية (ماذا تقول المُقدِمة؟) بصورة كبيرة في الخطابات التقديمية للدواوين الشعرية النسوية، كما هو الحال مع مُقدِم ديوان "سمير قبلي" الذي وقع في المأزق بكل تفاصيله، تمظهر لنا ذلك بصورة أخرى عند المُقدِم الإعلامي "فرحات جلاب " لديوان "زهرة بلعالية" (ما لم أَقُلْه لكَ)؛ حيث يعنون المُقَدِمة بـ(زهرة) في إشارة طريفة لاسم الشاعرة وهو صنيع تقريظي لا نعدم وجوده داخل ثنايا نص التقديم نفسه حين يقول : «...ولكن "زهرة بلعالية" اكتشفت مغارة الشعر وحدها ـ تصوروا ـ فرصعت كلامها بالجواهر واللآلىء والورد والياسمين ، وأنا أحتار أمام قصيدة تهزني ، أضحك ،أستغرب ، ثم أعجب ..أشد الإعجاب،

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (حثث).

[2] – سميرة قبلي : إغواءات ، ص 43.

صراحة لم أكن أعتقد أن الشعر لها ، ظننت أن الفتاة تعب من نهر يجري لا نعرف منبعه ولا مجراه ولا السواقي ،فالورق لا يصلنا إلا لماما..لكني عرفت أن القصيدة لها ، ونحن نغتال الأنبياء ، ونذبح الشعر والشعراء ، ونخنق الزهور ..»[1]، تقديم "فرحات جلاب" يحمل الكثير من الاعتراف بـ"زهرة بلعالية" الشاعرة ، ويعلن في الآن ذاته تحكم النسق الفحولي في الكتابة النسوية «على النساء أن يرفعن دواوين زهرة بلعالية مناشير سرية أو علنية ، شعارات و إشهارات ، إعلانات واحتجاجات و...في وجه الرجال ، ففي قصيدتها قلب يدق بالمؤنث المظلوم ، المؤنث المحب ، المؤنث المخلص ، هذه زهرة بلعالية بكل بساطة»[2] ويحق لـ"زهرة بلعالية" أن يُحتفى بها فهي «شاعرة تتفنن في نسج قصائدها ببساطة رائعة ، وانسيابية عجيبة ،تجعلانك أمام شاعرة يأتي الشعر إليها ،ولا تذهب إليه»[3].

رغم إشادة " يوسف وغليسي " بشعرية نصوص "زهرة بلعالية" إلا أن تلك الهنات المتمثلة في الكسور العروضية التي لازمت شعرها لم تشفع في مواضع كثيرة لـ "زهرة بلعالية" التي «قد تكون أشعر الشواعر الجزائريات على الإطلاق ، لكن التهاون في بلوغ الكمال العروضي يجعلنا نتأسى على حال كثير من نصوصها الجميلة التي يتهلهل بناؤها الإيقاعي هنا أو يتقطع نفسها الوزني هناك»[4] ،وإن كان الاحتكام إلى الوزن هو ديدن الناقد "يوسف وغليسي" ،إذ لم يُلقِ جميلَ صفح عن كسر عروضي حين يقول : «قليلات هنّ اللواتي تخلو نصوصهن من الأخطاء العروضية والتراكيب الأسلوبية الضعيفة ، لأنهن يكتبن

[1] – زهرة بلعالية : ما لم أقله لك، ص 7.

[2] – المصدر نفسه : ص 8.

[3] – يوسف وغليسي : خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي ، ط2، ص173

[4] – المرجع نفسه: ص172.

بفطرتهن الشعرية الأنثوية المجبولة على الرقة واللين والضعف ،في غياب ثقافة التسلح بثقافة التنقيح والتحكيك»[1].

نقدم جدولا نثبت فيه عتبات التقديم في الشعر الجزائري.

صاحب الديوان	عنوان الديوان	مُقَدِم الديوان	دار النشر والسنة
مبروكة بوساحة	براعم	محمد الأخضر السائحي	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1969
عز الدين ميهوبي	في البدء..كان أوراس	عز الدين ميهوبي	دار الشهاب الجزائر 1985
أحمد شنة	زنابق الحصار	أحمد شنة	دار الشهاب، الجزائر ،سنة 1989
شارف عامر	الظمأ العاتي	ناصر يوسف	منشورات رابطة إبداع، الجزائر ،1991
حسين عبروس	ألف نافذة وجدار	عز الدين ميهوبي الطاهر يحياوي	منشورات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر ، 1992
محمد شايطة	احتجاجات عاشق ثائر	مريم دعاس الطاهر يحياوي	منشورات رابطة إبداع ، الجزائر،د ت
نور الدين درويش	السفر الشاق	أبو القاسم سعد الله	رابطة إبداع الثقافية،1993

[1] – يوسف وغليسي : خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي، ص 175.

		الطاهر يحياوي	
يوسف وغليسي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	مالك بوذيبة	منشورات رابطة إبداع الجزائر ، 1995
عز الدين ميهوبي	ملصقات	يوسف وغليسي	دار أصالة ، الجزائر ، 1997
عزالدين ميهوبي	اللعنة والغفران	حمراوي حبيب شوقي	دار أصالة ، الجزائر ، 1997
عثمان لوصيف	براءة	عبد الكريم الشريف	منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، سكيكدة ، 2000
نور الدين درويش	السفر الشاق	نور الدين درويش	منشورات جامعة منتوري ، الجزائر ، 2000
أحمد شنة	طواحين العبث	أحمد شنة	مؤسسة هديل للنشر ، الجزائر ، 2000
مصطفى محمد الغماري	قصائد منتفضة أسرار من كتاب النار	عز الين ميهوبي	إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001

خيرة حمر العين	لم نشته قمرا	عبد القادر فيدوح	دار الغرب ، الجزائر ، 2001
فيصل الأحمر	العالم .....تقريبا	عراس عوادي	منشورات رابطة إبداع ، الجزائر ، 2001
محمد حديبي	ميّة	عز الدين ميهوبي	منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، 2001
فيصل الأحمر	منمنات شرقية	الطاهر يحياوي	منشورات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر ،2002
رابح ظريف	فاكهة الجمر	عز الدين ميهوبي	منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، 2002
حسين زيدان	شاهد الثلث الأخير	ابن الشاطئ	إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر 2002
بوزيد حرز الله	الإغارة	عادل صياد	منشورات Anep ، الجزائر ، 2003
محمد بلقاسم خمار	تراتيل حلم موجوع	أحمد منور	إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر 2003

سمير رايس	ملح الأحبة	عبد الحميد شكيل	منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، فرع عنابة ، الجزائر ،2003
حسين عبروس	النخلة أنتِ و الطلع أنا	حسين عبروس	منشورات دار الحضارة ، الجزائر ، 2004
عاشور بوكلوة	كسوف النبض والأمنيات	نبيل بوالسليو	منشورات دار أمواج للنشر،2004
عامر شارف	أيها الوطن	محمد لعلى	منشورات جمعية اليراع، 2004
عامر شارف	مراسيم البوح	علي رحماني	علي بن زيد للطباعة، 2005
عامر شارف	تفاصيل الحنين	عبد الرحمن تبرماسين	علي بن زيد للطباعة،الجزائر ،2005
عامر شارف	شغف الكلام	صفية طبني	سنة النشر 2005
عاشور بوكلوة	الشفاعات	يوسف وغليسي	دار أمواج للنشر ،الجزائر ، 2006
سميرة قبلي	إغواءات	رشيد بوجدرة	منشورات البرزخ ، الجزائر ،2006

ناصر لوحيشي	فجر الندى	يوسف وغليسي	منشورات أرابيسك ، الجزائر ، 2007
زيان دوسن	نبضات غجرية	عبد الكريم قذيفة	منشورات أرابيسك ، الجزائر ، 2007
نواري قماز	عاشقات الوقت	عثمان حشلاف	منشورات أرابيسك ، الجزائر ، 2007
محمد طيبي	فوق المعنى	محمد طيبي	منشورات أرابيسك، الجزائر ، 2007
حسن خراط	بوح المرايا مقام الياسمين	بادي إبراهيم	دار الهدى ، الجائر ، 2007
ياسين بن عبيد	غنائية آخر التيه	ياسين بن عبيد	منشورات أرابيسك ، الجزائر ، 2007
عامر شارف	تسابيح الجرح	علي بخوش	مطبعة الفجر ، الجزائر ،2007
عامر شارف	أغاني عام الجمر	عبد القادر رحيم	مطبعة الفجر ، الجزائر ،2007
عبد الكريم قذيفة	نهر الغوايات	عبد الكريم قذيفة	منشورات أربيسك ، الجزائر ، 2007
محمد زتيلي	الأعمال الكاملة	محمد زتيلي	منشورات أرابيسك ، الجزائر ، 2007.

طلال ضيف	حديث الرمل	عيسى قارف	منشورات أرابيسك ، الجزائر ،2007
عبد القادر مكاريا	أيتها الحمقاء	سليمان جوادي	منشورات أرابيسك، الجزائر ، 2007
جميلة عظيمي زيدان	ربيع الزمن العاصف	العيد بهلولي	منشورات أرابيسك، الجزائر ، 2007
الأخضر بركة	محاريث الكناية	معاشو قرور	منشورات دار الأديب، الجزائر ، 2007
محمد الصالح باوية	أغنيات نضالية	محمد الأخضر عبد القادر السائحي	منشورات أرابيسك ، الجزائر ، 2008
خالدية جاب الله	للحزن ملائكة تحرسه	يوسف وغليسي	منشورات أهل القلم 2008
عبد الملك بومنجل	الدكـ(تا)اتور	عبد الملك بومنجل	مكتبة اقرأ،الجزائر ، 2009
ناصر الدين باكرية	مسميات الأشياء	عبد الحميد هيمة	منشورات وزارة الثقافة ، 2009
نسيمة بوصلاح	حداد التانغو	نسيمة بوصلاح	دار نينوى، سوريا ،2010
سليمان جوادي	قال سليمان	محمد بلقاسم خمار	دار التنوير ، الجزائر ، 2012

عبد الله حمادي	أنطق عن الهوى	عبد الله حمادي	دار الألمعية ، 2013
سمية محنش	مسقط قلبي	عبد الله العشي	منشورات ضفاف، 2013

إنَّ التقديم ليس بالعمل الهيّن، ليست المقدمة ترفا نصيا،بل عتبة مهمة، قد لا يتفق كثير من المبدعين على أهميتها؛ حيث يذهب بعض منهم إلى استهجان أن يستكتب قلما لديوانه أو عمله الإبداعي ،كما الحال عند الروائية "فضيلة الفاروق" والتي وإن كانت استكتبت امرأة (زهور ونيسي) لعتبة مجموعتها القصصية الأولى (لحظة لاختلاس الحب) فهي لا تعترف بأقلام سواها ، إن استثنينا (غادة السمان) ، وحالة التمرد على المقدمات هذه تتأتى من رفض الوصاية الخارجية ، لا تختلف عنها "نسيمة بوصلاح" . كما أشرنا سابقا. و "جميلة زنير"، عمر أزراج الذي يرى أنه عمل شكلي[1]، إنه هاجس الخوف من سلطة الأب ومن الوصاية، وسلطة التزكية، الخوف من المقدمة ذاتها في أن تُشكِل حاجزا بين الشاعر والقارئ. مثل هذا الخوف والهواجس ساهمت بشكل جلي وخفي في عدم وصول الخطاب المقدماتي في الشعر الجزائري المعاصر إلى تحقيق تنوع معرفي سواءً كان ذلك بإنتاج المقدمات النقدية أو المقدمات . الشهادة، أو البيانات الشعرية . هي هواجس وأراء لا نؤمن بها نقديا؛ حيث يكفي أن نحفر في الشعر العربي المعاصر لنعثر على مقدمة الشاعر أنسي الحاج لديوانه (لن) الصادر سنة 1960[2]، لندرك حينها أن المقدمة قادرة

[1] – زهية منصر : مقدمات الكتب هل هي طريق نحو التكريس ؟ جمع واستطلاع لدى مجموعة من المبدعين،جريدة الفجر الجزائرية،متاح على الشبكة العنكبوتية www.al-fadjr.com/ar/culture/240992.htm

[2] – ينظر رشيد يحياوي : متعال على القيمة العابرة ، أنسي الحاج في (المقدمة) ، مجلة جهة الشعر ، متاح على الشبكة العنكبوتية :www.jehat.com

على أن تحمل سجلات كبيرة حول شعرية قصيدة النثر وقضايا الحداثة ، كما أن المتفحص لتراثنا العربي القديم سيعي ما حظيت به المقدمات من اهتمام وما «يطرحه ذلك الخطاب من قضايا ،وما تعرب عنه تلك المقدمات من تصورات منهجية تخص التأليف في حضارة الإسلام ، تتبَيَّن منحنيات الإبداع فيه»[1]من اللافت – كذلك – أن الرهان النقدي يتمظهر بصورة كبيرة في تلك الخطابات المقدماتية التي كان أصحابها ينتمون إلى فئة النقاد . الشعراء (يوسف وغليسي ، وعبد الله العشي، فاتح علاق، عبد الملك بومنجل ، حسين زيدان)، و بدرجة أقل أصحاب الحس النقدي السردي(السعيد بوطاجين)، تراهن بعض المقدمات على الجانب السّينوغرافي الخاص، ينم ذلك عن ذكاء إبداعي في خلق مشهدية للمقدمات،هو ما بدا لنا في ديوان (حداد التانغو)، والطبعة الثانية من (تغريبة جعفر الطيار)،هي إذن رهانات كثيرة يحملها الخطاب المقدماتي، وعلينا العمل على مقاربتها وتحريك سكونها.من خلال ما مرّ بنا من اشتغال حثيث على (العنونة) و(الخطاب المقدماتي) ، لنا أن نقول:

ما نخلص إلى أن العتبات النصية التي رصدت في هذا الباب تتمتع بفائدة سيميائية ودلالية عالية، وعلى وجه التحديد المعاني الكامنة أو المرجأة في العناوين الشعرية الجزائرية، التي نزعم أنّها تخول للعنوان أن يصنّف ضمن مواقع اللاتحديد، ونؤكد أنّ العناوين علامات غير يقينية،ومقتضبة، قد تختصر معاني النص جميعها، كما لها أن تكون أكثر إغراء من نصها،وإن كان الاتكاء في قراءاتها على طاقتها الإغرائية دون علاقتها بنصها لن يقدّم للقارئ الشيء الكثير.كما أن هناك رهان آخر هو تضافر العتبات فيبينها وهو ما سنعمل على الالتزام به فصول الباب الثالث .

[1] – عباس أرحيلة :مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي ، ص7.

الباب الثالث

العتبات النصيّة وتأثيث الفضاء النصي

الفصل الأول : العتبات النصية وشعرية الداخل

الفصل الثاني : العتبات النصية وشعرية الخارج

الفصل الأول: العتبات النصية وشعرية الداخل

1- التصديرات وفضاء الدلالة في الشعر (بين سلطة الأنا والآخر)

1-1 النص النسوي والتصدير الذكوري

1-2 عتبة التصدير والإشراق الصوفي

1-3 عتبة التصدير الغير- في مرآة الأنا

1-4 التصدير الذاتي وعرفانية العتبة

2- حوار الأنساق في تشكيل عتبات الإهداء

1-2 الأنساق المفتوحة

2-2 الإهداءات والنسق الإيديولوجي

3-2 إهداء النسخة

4-2 ثقافة توقيع الإهداءات

3- النص وحواشيه (بين جمالية الرؤية وتقليديتها

التصديرات أو المقتبسات Les Epigraphes، عتبات نصيّة مشحونة بكثافة دلالية، وطاقات قرائية تتمتع بقوة نصيّة فاعلة لتبديد ظلمة المعنى والمساهمة في تغيير دروب الفهم. إنها استشهاد في معرض العمل الأدبي و قول يتربع رأس النص ،قلادة تتدلى تستمد جمالها من ذاتها بحكم استقلالها النصي ،ومن العلاقة التي تجمع بينها وبين النص وحين يبنى استحضارها على إستراتيجية نصيّة لا يغدو مجرد ترفٍ أو حليةٍ بلا نوايا دلالية؛ بل تصبح طريقة من طرائق الدخول إلى النص الشعري.

1-التصديرات وفضاء الدلالة في الشعر (بين سلطة الأنا والآخر) :

تنقسم التصديرات بين التصديرات الاستهلالية والتي يتحدد موقعها في بداية العمل أو مفتتح كل نص، و التصديرات الختامية وتكون مع خاتمة العمل وهي عادة لا تبني للقارئ أفقا قرائيا كبيرا ذلك أنها تأتي بعد قراءة النص .إلا أنها تبقى مشحونة بعنصر المفاجأة بحكم الموضع النصي الذي تشغله.

1-1 النص النسوي والتصدير الذكوري:

يطرح التصدير إشكالية الكلام المقول سلفا،ذلك أن هذه العتبة تضعنا أمام المؤلف الحقيقي للنص المستشهد به، وأمام ذات أخرى هي التي تنتقيه وتؤثث به نصها ،ومن اللافت أن النصوص الشعرية النسويّة الجزائرية لا تحظى باشتغال كبير على عتبات التصدير ؛حيث ألفينا قلة قليلة من الشاعرات اللواتي أظهرن اهتماما بهذه العتبة ، فبعد قراءة موسعة لمجموعة من الدواوين الشعرية نستثنى بعض الدواوين التي عثرنا فيها على اشتغال متميز على عتبة التصدير، وتنقسم إلى تصدير غيري (Epigraphe Allographe) وآخر ذاتي Epigraphe Autographe).

1-1-1 تاء التأنيث / الصوت الآخر : يأتي التصدير بحركة صامتة تأويلها موكل للقارئ المعني الأول بهذه العتبة النصية فهو المعني بها و«الجهة المقصودة بالاستشهاد والشريك الفاعل المؤول لدلالات الملفوظ والمفكك لشفراته واللاقط لرموزه وإشاراته والضمان لمقروئيته ومناسبته للسياق»[1].بداية نحصر مجموع التصديرات المزمع مقاربتها ضمن الجدول الآتي :

الشاعر Epigrapheur	عنوان الديوان	المقتبسة (التصدير)	صاحبة المقتبسة المصدِّر (Epigraphé)
زينب الأعوج	مرثية لقارئ بغداد	أيها الشعر..أنا لولاك يتيم	رسول حمزاتوف
		قالت الشجرة: حدثيني عن الله يا أخت، فأزهرت شجرة اللوز	نيكوس كازانتزاكي /تقرير إلى غركو
		أطعمت مطامعي فاستعبدتني ولو أني قنعت لكنت حرا	أبو العتاهية
		ما أسخاك بحياتك في كل ما يضرك	أبو حيان التوحيدي
ربيعة جلطي	كيف الحال؟	يا عبد إذا رأيتَ الأبد ، فقد رأيتَ صفة من صفات الصمود ، والصمود ألف صفة وعظمةٍ من عظمة الدوام ، والدوام، العظمة الدائمة	المخطابات – النفري (ص85)
رقية يحياوي	ربما	جئتُ إلى هذا العالم بجرحٍ	كافكا

[1] – عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون ص145.

		فاغرٍ وهذا كل متاعي	
		لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر يا أنا	السري السقطي
	ربما	لا تقف أول الدرب/ولا تدخل ضباب المفترق/ وامح في أفقنا من الطرق/ثم انطلق/حيث شاء القلب/كي تتبعنا كل الطرق.	عاشور فني
		إننا نعيش في أنقاض الجنة/لكن من هنا نحظى بالأمل في بلوغ النقطة العليا	ميشيل كاروج
		هربت مدينتنا/فرأيتُ كيف يضيئني كفني/ ورأيتُ ليت الموت يمهلني	أدونيس
		والماء هو التحول الأول للنار	هيراقليطس
		الوجود هو في مكانٍ آخر	بريتون
نسيمة بوصلاح	حداد التانغو	تعشيق يقول: الراقصان في التانغو/ منذ ما يفيض عن حاجة الوقت /ونحن هنا كالضوء .../نعشق حواف الظل/بما يمكن أن نسميه/ رقصا"	الشاعرة (ص13)
		سحقا للقصب الذي صار نايا	رامبو (ص79)

تستحضر"زينب الأعوج" في ديوان (مرثية لقارئ بغداد) صوت الكاتب الروسي (أوسيب ماندلشتام1892-1938 Osip Mandelshtam) ،(آه يا حياتنا الموغلة في التفاهة كم هي فقيرة لغة الفرح لا تلعنوني أيها الحكماء ..فأين أنتم مني؟ فكما ترون ..إنني غيمة مليئة بالنار) ،هذا الشاعر الذي ظل مغيبا و مهمشا لفترة طويلة في الأدب السوفياتي، ولم يبرز اسمه إلا مع سقوط (الاتحاد السوفياتي)، يضعنا في حالة تساؤل عن السر في استدعاء هذا الصوت ؟ عن سر اللقاء واستئناس "زينب الأعوج" به عند عتبة التصدير ؟.

لعل مثل هذه التساؤلات ستفرض على القارئ تحويل الصمت إلى مكون نصي وظيفي، عبر تلك الروابط الخفية التي تقام بين النص والتصدير المنتزع من سياقه الشعري، تلتقي "الأعوج" مع صاحب التصدير (كالتقاء أنا اخماتوفا بـ أوسيب ماندلشتام) في العزف على ثيمة (الألم)، هو ألم النص والكتابة ،فالشاعرة كانت قد توقفت عن الكتابة مدة طويلة قبل أن تصدر (راقصة المعبد) كما أنه يشكل منعرجا في تجربتها بخروجها عن « اللفظية الحادة المرتكزة على نمط معين من الألفاظ المراد بها معاني تتصل بالإيديولوجيا السائدة في مرحلة معينة»[1] ،إنها تخرج من عباءة شعر السبعينيات بكل شحنتها الإيديولوجية التقريرية التي أبعدتها في كثير من الأحايين عن الشعرية ، ولعل ذلك حال جيلها من شعراء السبعينيات ، ليتسنى لها في راقصة المعبد أن تقول :

هذي

أنا ..

أُطلُ بِكُل صَمْتِي ..

[1] -علي ملاحي : شعرية السبعينيات في الجزائر القارئ والمقروء ، منشورات التبيين ، الجاحظية ، الجزائر ،1995 ،ص 13-14.

والدَّمُ طوفان

لصوْغ الحكاية

والأهازيج ..[1]

تستحضر الذات في(راقصة المعبد) جوانيتها ،وأنوثتها المفعمة بكثير من الحزن والرفض تقول :

أنا الكَبيرةُ/ في الحُزنِ../ أنا النسيُ

المنسيُ [2]

تعكس راقصة "زينب الأعوج"هشاشة الذات وهشاشة الشعر، لتتكتب غيمة مليئة بالنار،لا يهمها ما يقال، يكفي أن تكتب للحفاظ على مساحات الشعر حية في داخلها وإن كان بنفس نثري هذا ما يعكسه نص (رباعيات نوارة الهبيلة) ،نص قُدِر له إعادة الطبع أكثر من مرة ليشكل ما يصطلح عليه (القصيدة الديوان)، وفي اعتقادنا إنه النص/ المرآة التي عكست الحضور الأنثوي الحقيقي للذات الشاعرة، يتجلى ذلك مع أول صفحة تفتح بها ديوانها، صفحة أفردتها الشاعرة لنون النسوة من خلال الضمائر(أنَا،أنتِ، هي ،أنْتُن ، هُنَّ)، النون وتاء التأنيث المتكررة بشكل بصري لافت مغرٍ وهي الإضافة التي تحسب إلى"زينب الأعوج" وقد كتب الديوان بالخط المغربي ، دون أن ننسى"ربيعة جلطي" التي يحق لنا القول إنها سعت جاهدة لاستثمار الفضاء النصي تحديدا الصوري منه، في دواوينها " كيف الحال . شجر الكلام

[1] ـ زينب الأعوج : راقصة المعبد ، ص 166

[2] ـ المصدر نفسه : ص52.

. من التي في المرآة . ، وإن كانت "ربيعة جلطي" في ديوان (كيف الحال) تعتمد على رسومات/الكاريكاتير "ناجي العلي" .

تعلن "زينب الأعوج" منذ البدء عن الأنثى الحاضرة بقوة ،بألمها وواقعها المرسخ لسلطة وقسوة المذكر ،ليعلو صوتها وصوت كل المنسيات في ذاكرة التاريخ تقول :

أنا المَرأةُ ..المرأةُ

أمِيركُم

يداه بريئتان

منْ دَمي

فقط ذبحني

لما أزهر

قلبي نوُاراً

تواصل الشاعرة بالنَّفَس الرافض ذاته استحضار ذوات أخرى مع ديوانها (مرثية لقارئ بغداد) ،عبر عتبة التصدير يحضر(رسول حمزاتوف . نيكوس كازانتزاكي /تقرير إلى غريكو(سيرة ذاتية فكرية) . أبو العتاهية . أبو حيان التوحيدي) ،هو ارتحال بين الأزمنة والأصوات المتباعدة والمتنائية،اجتمعت جميعها في صفحة واحدة ينضاف إلى ذلك أن (مرثية لقارئ بغداد) تندرج هي الأخرى ضمن (القصيدة الديوان) ، يتردد عبرها صدى هذه الأصوات التي تحتمي بها الأعوج صدى الإنسان في علاقته بالشعر . في علاقته بالله . في علاقته بذاته ، في علاقته بالآخر ، إنه قارؤها ، المنفلت من الأزمنة المحاصرة بالألم والظلم وإن كان الخطاب يتجاوز قارئ بغداد إلى كل قارئ عربي ، ونشير في هذا المقام إلى أن معجمها الشعري يضيق أحيانا، من خلال تكرار الألفاظ ذاتها وهذا ما يراكم الصور

المتشابهة إلى حد بعيد ،ولعل ذلك ما يبرر النفس الطويل في نصها /ديوانها مرثية لقارئ بغداد ، كما أن بعض الصور يغلب عليها الجانب التقريري المباشر ،تقول :

يَا

أيُها

المَنْفِيُ فِيكَ

؟

يَا مَنْ لَزِمْتَ الصَّمْتَ حتى نسيت الكلام

؟

جئت ممتطيا قامتك في أزمنة السراب

أيها الأعزل إلا من صبرك

من

يبيحك رمله لحوافر خيلك لأوتاد رحلك

لِهَمْسِ عَرَائِسك لأطيافٍ

وما لم

يَحْترِقُ بعدُ من الخيام[1]

هذا الاهتمام اللافت بعتبة التصدير عند "زينب الأعوج" لا نجده عند "ربيعة جلطي" ، فعلى الرغم من انفرادها – نوعا ما – بعتبة الفضاء الصوري إلا أن "ربيعة

[1] – زينب الأعوج : مرثية لقارئ بغداد، ص 73.

جلطي" لا تولي كبير عنايتها بعتبة التصدير . على حد اطلاعنا . فما وجدناه عتبة غيرية واحدة وردت في ديوان (كيف الحال) تنسب للنفري/المخاطبات (يا عبدُ إذا رأيتَ الأبدَ ، فقد رأيتَ صفة من صفاتِ الصمودِ ، والصمودُ ألفُ صفةٍ وعظمةٍ من عظمةِ الدوام ، والدوامُ، العظمةُ الدائِمةُ)، وضعت رهن نص وجه إلى (أحمد زبانة)، تتجلى عبر هذه العتبة النصية المستجلبة من كتاب المخاطبات لـ(نفري)، الرغبة الكبيرة للشاعرة في إظهار (أحمد زبانة . الشهيد) بحالة الطهر والسمو والتعالي، وهذا لا نكران له،إلا أن الحمولة الصوفية العرفانية الظاهرة في عتبة التصدير لا تمتد إلى داخل النص الشعري؛ أي إن نصوص "ربيعة جلطي" بعيدة عن الشحنة الصوفية العرفانية .

أما الشاعرة "رقية يحياوي" فقد جاء ديوانها "ربما" محتفيا بالعتبة التصديرية الغيرية، ويعود ذلك في اعتقادنا إلى اشتغالها الكبير على دراسة شعر أدونيس، الذي تكشف ممارسة التصدير عنده «عن حضور نوعي متشعب»[1]، وقد استحضرت "رقية يحياوي" سبع عتبات تصديرية غيرية ؛جمعت بين (كافكا . السري السقطي . عاشور فني . ميشل كاروج . أدونيس ـ بريتون ـ هيراقليطس).

1) جئت إلى هذا العالم بجرح فاغر وهذا كل متاعي / كافكا
2) لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للأخر يا أنا لـ السري السقطي
3) لا تقف في أول الدرب / ولا تدخل ضباب المفترق / وامح ما في أفقنا من طرق / ثم انطلق / حيث شاء القلب /كي تتبعنا كل الطرق لـــ عاشور فني
4) ـ إننا نعيش في أنقاض الجنة

لكن من هنا نحظى بالأمل في بلوغ النقطة العليا لـ ميشل كارو

[1] . نبيل منصر : الخطاب الموازي في القصيدة العربية ، ص336

. هربت مدينتنا

فرأيت كيف يضيئني كفني

ورأيت ـ ليت الموت يمهلني لــ أدونيس

والماء هو التحول الأول للنار لــ بريتون

الوجود هو في مكان آخر لــ هيراقليطس

يعكس هذا التنوع العتباتي ثقافة المُصدِرَة ذلك أنها تستجلب نصوصا من متون أخرى وتقطعها عن سياقها الأصلي وتُلزِمها بأن تقيم صلات وِدٍ مع مواقعها الجديدة ، وقد لا يوفق المُصدِر/المُصدِرَة في أحايين كثيرة إلى عقد هذا الوصال ،كما أن قيمة التصديرات الحجاجية لا ترتكز على مضمون القول فقط، وإنما ترجع في المقام الأول إلى صاحب القول ومنزلته الأدبية، بوصفه حجة وسلطة تضمن صحة القول ففي «أعراف الحجاج بالرجال يعرف الحق وليس بالحق يعرف الرجال، والنظر في الخطاب الإقناعي لا يكون إلى ما قيل بل إلى من قال أو إلى كليهما في واقع الحال»[1] لذلك فـ "رقية يحياوي" تتخذ رفاقا « ممن يجدون الكتابة لعبة غواية لا تنتهي»[2].

من البيّن أن الصوت المتكأ عليه في تشكيل هذه العتبات التصديرية النسويّة ،هو الصوتٌ الذكوري ؛ حيث إننا لن تعثر على صوت أنثوي داخل هذه الأصوات .مع ذلك لنا أن نتساءل إلى أي حد انعكس صوت هؤلاء الرفقاء على النص الشعري؟، لقد أشار "يوسف وغليسي" إلى أن "رقية يحياوي" رغم ملازمتها/دراسة لأدونيس ما يقرب عن (خمس عشرة سنة،15 سنة) لم تنعكس بصماته في كتاباتها الشعرية إلا ببهت شديد؛لا أثر له إلا في

[1]– عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون، ص145.

[2]– محمد لطفي اليوسفي: مقدمة بيانات، ص7.

جنسية نصوصها (قصائد نثرية) هذا الاعتراف التجنيسي لا تقره "رقية يحياوي" حالها حال غيرها من الشاعرات فـ"ربيعة جلطي" في عز مرافعاتها عن قصيدة النثر لم تجنس نصها بعتبة نصية بعيدة عن جنس (شعر) ، وتفعل "رقية يحياوي" الشيء ذاته ؛ إذ تُجنِّس نصها عن سابق رصد وترصد على ظهر الغلاف بعتبة باذخة الثراء (شعر) وبعتبة داخلية أخرى لا تقل سخاء أنثويا (مجموعة شعرية)، وكأنها تصر على الخروج من أرق تجنيس قصيدة النثر التي يؤكد عليها كثير من النقاد، ويصرون على جعلها إطارا جنسيا لأغلب الشاعرات الجزائريات[1]، لتكون قصيدة النثر في رأيهم جنسا شعريا نسويا لطيفا ،وفي اعتقادنا إن مثل هذه الدراسة خاضعة لاستبداد الوزن، يكفي أن الشعرية تحدد من منطلق الكتابة بالوزن ،هذا ما يفضى ضمنيا إلى أن الأفضلية بالنسبة للناقد/الرجل تعود لشاعرة قصيدة التفعيلة على حساب شاعرة قصيدة النثر يقول :«من حق هذه الشاعرة (ويقصد نسيمة بوصلاح) التي تمكنت من صناعة القصيدة واستكملت كثيرا من أدواتها أن تذكر بين الشواعر في الطبقة الأولى التي تضم ....[2] ، بالضرورة كان نصيب شاعرات قصيدة النثر ضحالة الفكر وعدم الاطلاع الكافي على التراث والجهل بالعروض، هذا الأخير هو السند الكبير لتحديد الشعرية عند الناقد ، والحقيقة هو سجال كبير حول الانتصار إلى قصيدة النثر أو معارضتها.

يتجلى الحضور الأنثوي عند "رقية يحياوي" داخل النص أكثر من تجليه داخل العتبة النصية ،يكفي أن العنوان جاء بتحريض ذكوري من قبل "السعيد بوطاجين" ، وإن كان شعرها يأتي أنثوي الملامح ،أو بالأحرى بملامح بنت الريف تقول:

مع الصباح

وقد وهبتُ أنوثتي

[1] – يوسف وغليسي : خطاب التأنيث ، ص 90.

[2] – المرجع نفسه : 342

مخلوقًا قالوا عنه رجل

قالوا أيضا :

مدينتي تأكل رجالها

كيف إذن ستمهل رجلي ؟

عفوا قدري [1]

1-1-2 التصدير / نرجسية الصوت الأنثوي:

تعد "نسيمة بوصلاح" من أبرز الشاعرات الجزائريات اللواتي يتعشقن صوتهن الشعري ؛حيث تراهن الشاعرة- بشكل لافت -على حضورها الأنثوي وتعتد به ،رغم أنها ليست من المناديات بأدب نسوي وآخر رجالي في كثير من منافحاتها وحواراتها إلا أنها في ديوانها (حداد التانغو) تنفرد بعتبتين لافتتين (عتبة المقدمة) و(عتبة تصدير ذاتي) وسمته بـ (تعشيق) ، لفظ غير متداول يستحضر في الذاكرة لفظ العشقة وهي " اللبلابة المشوكة"[2] بالتفافها الذي يشبه عناق الراقصان في التانغو، تماما كما تتدلى أطراف أحدهما على الأخر بانسيابية تتبع الإيقاع ، فالتانغو رقصة تحمل دلالات جسدية غنية ، إنها رقصة الإغراء و الإغواء، تتم بين رجل و امرأة و كل طرف يؤدي حركات معينة تتوافق مع ما يؤديه الطرف الآخر. كل خطوة يقوم بها الرجل تقابلها خطوة تقوم بها المرأة،كما تحيلنا اللفظة على فن التعشيق في الأرابيسك ، و(التعشيق) أو(الكونداكاري)[3] ؛هي كلمة عثمانية تعني لغة المسك والإمساك والأغلب إن الشاعرة تريد هذه الدلالة (المسك و الإمساك) مجسدة صورة

---

[1] – رقية يحياوي : ربما ، ص 48.

[2]– محيي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، ص14.

[3] – منذر أبو هواش : فن الكونداكاري ، متاح على موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب www.wata.cc

الراقصين، بهذا فالتانغو فكرة حزينة يتم أداؤها كرقصة ؛ وهي المفارقة الحاضرة في العنوان الرئيس من خلال الجمع بين الحداد و التانغو.

يَقُولُ الرَاقِصَان فِي التَانْغُو

مُنذُ مَا يَفِيضُ عَن حَاجَةِ الوقْتِ

ونَحْنُ هُنَا

كَالضَوءِ ..

نَعْشَقُ حَوافَ الظِلِ

بِمَا يُمْكِنُ أنْ نُسَمِيه رَقْصًا[1]

من المصادفة – ربما–أن نعثر على لفظ (تعشيق) في الحقل السيميائي ، فهو «يهدف إلى المطابقة بين فاعل البلاغ وفاعل الإبلاغ »[2] وفي إيقاعية التصدير عند "بوصلاح" تنبني على المسك والإمساك بين ذاتين /الراقصين؛أي إنها المطابقة التي تنشدها الشاعرة بين الذوات الفاعلة ،عادة ما تتقدم قيمة (التصدير الذاتي) على (التصدير الغيري) لأن الذات المصدرة هي صاحبةُ الملفوظ ليتضاعف حضورها ونرجستيها ، رغم هذا فإن "نسيمة بوصلاح" تتكئ على صوت آخر في عتبة تصديرية تفردها لنص (ظلال) الذي يندرج رفقة أربعة مقاطع (حدود ، ظلال ،رؤى،وأشياء أخرى) تحت عنوان (عناكب)،نص العتبة يعود إلى الشاعر الفرنسي رامبو (سحقًا للقصبِ الذّي صار نايا)، هي حالة التحول التي تطاول الأشياء ، فبعض الأشياء على تفاهتها تدهشك كقطعة القصب المهملة الحاملة لكثير من الشجن حين تصيّر نايا،ليبقى الشعر مملكة الحياة « حيث الشاعر دائم البحث

[1] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو ،ص13.

[2] – جاك فونتاني : سيمياء المرئي ، ترجمة علي سعيد، ط2، دار الحوار ، سوريا ، 2010،ص228.

البحث عن (أناه) المتحولة ، الضائعة ، الغائبة ، الحاضرة .ولأنه كذلك .فإن (أناه) الثابتة كـ (قصيدة) هي أيضا متحولة »[1].

إِنِي التّي ....،

سَلَمَتُ وَجْهِي للعَواصِفِ والعَواطِفِ ،

واشتهيتهُ،

عِنْدَمَا شَاخَتِ مَراسِيمُ القُبَلِ ...

كَان الذّي ..،

خَضَبْتْ كَفِي جِرَاحَهُ،

ثُم قالَ وراءَ كُلِ فَراشَةٍ ثَكلَى جَبَلٌ ....

هَلْ غَيَّرُوا لُغةَ الجِبالِ ...؟

إِنِي عَلى عَجَلِ السُؤالِ لو أَنَّهُ..،

هَذا السُؤالُ على عجلٍ ..[2]

تصطنع "خيرة حمرة العين" و"رجاء الصديق" ،مداخل نصية ندرجها ضمن التصدير الذاتي، يتجلى صوت الأنا في التصدير الذي وضعته "خيرة حمر العين" لديوانها (لم نشته قمرا)،«أنا ما قالت الريح للأغصان في/ همس الشجر/وما لفظ الحجر/ من وابل الدمع/وما

[1] – غالية خوجة: أسرار البياض الشعري ، ص208.

[2] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو ، ص 82.

لم يرمه بشر»[1]، تعلن عن نفسها من خلال ضمير المتكلم(أنا) ،راسمة صورة طيفية مجازية للذات مضاعفة حضورها،حيث إنها صاحبة القول من جهة ومن جهة أخرى أعلت صوتها ضمير الأنا، الحاضر بقوة داخل مجموعتها الشعرية :

يا سيدي

في الشعر وحدَه يتعرى وجه الريحِ ويلطِمُ مِرساة العشاق [2]

عند "رجاء الصديق" يتشابك التصدير بالإهداء من جهة وبين كون التصدير تابع للنص من جهة أخرى ،وقد أثثت أربعة مداخل لنصوص (الغيمة التي ورطتني في الجرح،وتسقط لغتي الجريحة في إناء ،دموع المنفى ،توهجي على كفي .. غرق).لا تنفلت المداخل من الجانب الجسدي الذي طغى في عناوين "رجاء الصديق" «قبل أن يقيئني الضجر ..ذات ليلة باردة تصهل بالشجن..اكتسحني بقعة ممهورة من ألق الدفق ..–قلت يا قدري المستبد ... وقلت أريد المزيد من الاحتكار»[3]. وعموما فإن التصديرين الذاتيين لم يخرجا عن الوظيفة التنبيهية .

من اللافت في تصديرات الشعر النسوي الجزائري ، خلو هذه العتبة التصديرية –حين تكون غيرية– من الاتكاء على صوت (امرأة)،حيث إن الحظ (السعيد) كله من نصيب صوت (الرجل) ، فالشاعرة لا تصدِّر بأصوات نسوية ؛ إذ إننا لم نعثر في الشعر النسوي على عتبة استشهاد واحدة لـ (كاتبة أو روائية أو شاعرة ، ...).هكذا تصبح المناداة بعداوة الأخوات (التي أطلقها أهل التحليل النفسي) أشد حضورا.

[1] – خيرة حمر العين : لم نشته قمرا ،ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2001، صفحة الإهداء.

[2] – المصدر نفسه : ص33.

[3] –رجاء الصديق: فواصل العشق ، ص19.

2-1 عتبة التصدير و الإشراق الصوفي :

1-2-1 تمنع العتبة التصديرية في (أنطق عن الهوى) عبد الله حمادي:

يشتغل ديوان (أنطق عن الهوى) على توشية النص بعتبات تصديرية تقيم صرحا دلاليا يحتاج إلى المساءلة ؛ بل إلى المراودة فهي لا تنصاع لقارئها بسهولة؛ حيث تشتغل بشكل مغر على التمنع وعدم المطاوعة في البوح أمام قارئها.

عنوان النص	المقتسبة التصديرية	صاحب المقتبسة
كتاب الجفر	ودَاؤُكَ مِنْكَ وتَسْتَكْثِرُ	مغيب
طقوس خرمية	مَنْ قَلَّ نَصيبه من العقل كثر نصيبه من الحمق فأكل الدنيا بالدين ، وغلبَ عليه اللَّوَاط ونزق السِّحَاقِ.."	الإمام المجمجم والذي عرف بهذا الاسم هو أبو حيان التوحيدي
ستر الستور	وجُودِي أنْ أكُونَ بِلا وُجُودٍ	مغيب
سيدة الريح	سُجُودُ القَلْبِ	مغيب
نوبة زيدان	مارق فارتقت	مغيب

نار الجنة	المسعى إلى دار الجلال وإن لم يكن فدار السلام وإن لم يكن فجنة عدن وإن لم يكن فجنة المأوى وإن لم يكن فجنة الفردوس وإن لم يكن فجنة النعيم وإن لم يكن فنار الجنة	مغيب
تنبيه الغافل	L’écrivain doit être dans la création : invisible et tout puissant qu’on le sent partout mais qu’on le ne le voie nulle part يجب على الكاتب أن يكون مثل الله تعالى في الخلق غير مرئي لا نراه في أي مكان لكننا نشعر به في كل مكان	مغيب
في البدْءِ كان الحُب ..	أدِينُ بدِين الحُبِ أنَّى تَوَجَّهَتْ	مغيب
الشعر في أقبية الريح والزعفران	فِي هَذَا البَلَدِ الجَميل العامةُ والخاصةُ تتنفس الشِعْرَ	مغيب

أندلس الأشواق	..إلى الذين أراشوا جناحي بالندى فلم أستطع من حبهم طيرانا	مغيب
أنطق عن الهوى	..وتزعم أنك جرم لطيف وفيك انطوى العالم الأكبر	مغيب

على غير ما ألفينا عند "عبد الله حمادي" في تصدير نصوصه الشعرية[1]، نتلمس في تصديرات ديوان(أنطق عن الهوى) حذفا للاسم / صاحب المقتبسة ؛ حيث تنتفي ذوات التلفظ المنتجة التي ينسب إليها الملفوظ ، وهو ما يضعنا في حيرة إزاء الذوات المسؤولة عن الاقتباسات، فضمير الأنا يمارس سلطة على النص والعتبة في ظل غياب صاحب المقتبسة؛ وقد حاولنا إعادة هذه المقتبسات المستجلبة من مظان مجهولة إلى أصحابها، ولا نخفي أن الذات الشاعرة بدل أن تقدم دعوة لتعرية الدلالات من غلالتها الضبابية عبر عتبات نصية نعدها مفاتيح قرائية للدخول إلى النص ، قدمت للقارئ دعوة إلى منطقة العمى تحتاج جهدا قرائيا خاصا، فالتصديرات نصوص مهاجرة من متونها إلى أفضية نصية جديدة ، عمل الشاعر على إغفال نسبها .

ألفينا التصدير الذي وسم به نص كتاب الجفر ،تصديرا غفلا ؛ حيث لم يذكر اسم صاحب المقتسبة:

دَوَاؤُكَ فـــيكَ ومَا تـــشْعُرُ ودَاؤُكَ مِنْكَ ومَا تُبْصِـــرُ

[1]- ينظر روفيا بوغنوط :عتبة التصدير في ديوان "قصائد غجرية والبرزخ والسكين للشاعر عبد الله جمادي ، مجلة مقاربات مج2 ، عدد4،تصدر عن منشورات مقاربات ، المغرب .2009،ص34

وتَحْسِبُ أنَّكَ جُرْمٌ صَغِـيرٌ وَفِـيكَ انْطَوى العَالَمُ الأكْبَرُ

وأنت الكِـتَابُ المُـبِينُ الذّي بِـأحْرُفِهِ يَـظْهَرُ المُـضْمَرُ

فَـلاَ حَاجةَ لكَ في خَارجٍ يُخْـبِرُ عَنْـكَ بِمـَا سَـطَّرَ[1]

تنسب الأبيات الشعرية سهوا أو قصدا إلى الإمام علي ـ كرم الله وجهه ـ ، مع أن الأبيات في أصلها تعود محي الدين بن عربي[2]، وحجب نسبها من قبل الذات الشاعرة يضاعف من ضبابية الوقوف على دلالتها وعلاقة التصدير بالنص،وهذا لإرباك ذاته يواجهه القارئ مع العنوان الداخلي (كتاب الجفر) حين يجد نفسه أمام عنوان مشابه ينسب للإمام علي عند فئة من الشيعة وعند أخرى ينسب لابن عربي .

وظفت هذه الأبيات داخل الديوان وغدت تصديرا لنصين (كتاب الجفر) و(أنطق عن الهوى)، وقد تم تحويرها ؛حيث وردت على غير صورتها . أورد الشاعر الشطر الثاني بعد تغيير وقع على كلمة (تبصر) تحولت عن وجهتها إلى كلمة "تستكثر " فأصبح الشطر /التصدير على هذه الصورة (وداؤك منك وتستكثر)،قيمة هذا التصدير تتأتي من تعالقه بالعنوان كتاب الجفر سبق لنا وأشرنا إلى ما يحمله الجَفْرُ من إشارة إلى المطلق والظنون ، فعلة الأنا تنبع من داخلها وتستكثر منها ، لنجد بعد ذلك البيت الثاني من الأبيات . يتربع عرش تصدير نص آخر " أنطق عن الهوى "

وتَزْعُمُ أنَّك جُرْمٌ لَطِيفٌ وفِيك انْطَوى العَالَمُ الأكْبَرُ

[1]– قيل :إنَّ الأبيات للإمام علي بن أبي طالب : ديوان الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه . اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي ، ط3 ، درا المعرفة ، بيروت /لبنان ، 2005 ،ص72، إلا أننا ألفينا إشارة من دافيد سنتيلانا (المذاهب اليونانية الفلسفية في العالم الإسلامي) بأن الأبيات تعود لـ(محي الدين بن عربي) .

[2]–دافيد سنتيلانا:المذاهب اليونانية الفلسفية في العالم الإسلامي،تحقيق محمد جلال شرف مذاهب الفلاسفة المسلمين،ص105.

تكتمل الصورة بعد استحضار تنبيه الغافل مرة أخرى ، إنها الرغبة في الإشارة إلى طاقة الإنسان على الخلق بالخيال هذه القدرة التي تصر الأنا على تجليها ، تنظر الذات إلى الشعر /الكتابة رؤيا لا محدودة ،إنها الإِنْيَّة تتجلى فيها «الذات المبدعة المتسامية الباحثة عن وجودها ؛ التي تتمركز داخلها إرادة قوية،تمتلك اللغة والأشياء لتتجاوز العالم »[1] تعطي النطق عن الهوى شرعيته، فدور الشعر " تحرير طاقات الإنسان العربي بوصفه كائنا تاريخيا، قادرا على إعادة صنع جمال العالم»[2]،

التصدير اللافت الذي يستوقفنا هو تصدير لنص (طقوسٌ خُرميّةٌ) ، مقتبسة مارقة نسبت إلى (الإمام المجمجم) ،البحث في التاريخ يجعلنا نقف عند قول أبي الفرج ابن الجوزي «زنادقة الإسلام ثلاثة (ابن الراوندي . والمعري . و أبوحيان التوحيدي) وشرهم على الإسلام التوحيدي لأنهما صرحا وهو جمجم ولم يصرح » والمقصود بجمجم قال كلاما غير مفهوم وغير واضح ولا جلي المعنى، غير أن الشاعر ينسب القول إليه و يصفه بالمجمجم ،وبهذه الصفة فالمعني صاحب المقولة هو "أبو حيَّان التوحدي"(ت 414هـ) الذي اعتبر من زنادقة الإسلام تستحضره الذات اسما ملتحفا بالغموض ، بكلام مارق يدعم العنوان / طقوس الخرمية« من قل نصيبه من العقل كثر نصيبه من الحمق فأكل الدنيا بالدين ، وغلب عليه اللواط ونزق السِّحاق .. »[3] .

تتخير الذات الشاعرة واحدا من أشد الفلاسفة تقديسا للعقل و عقلنة الظواهر الدينية يتخذه حجة للنص الشعري ؛ فهو الرجل الذي لم يأخذ الأشياء كما هي «دون بحث أو تنقيب أو استفسار، وقد يكون تبحره في مثل هذه القضايا هو الذي جعل الكثير ممّن جهلوا

---

[1]– عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل ، ص71.

[2]– المرجع نفسه : ص71.

[3]– عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى، ص34.

حقيقة الرجل فراحوا يؤولون كلامه تأويلا خطيرا »[1]، لقد كان العصر الذي عاش فيه التوحيدي مليئا بالتناقضات ، فالبيئة السياسية حافلة بالفوضى وذيوع الفتنة و الاطظهاد المذهبي[2].ولعل وصفه بالمُجَمْجِمِ يعود إلى أن التوحيدي ارتقى أعلى منزلة التجريد الكلي .

ونشير إلى أنَّ قيمة التصديرات، لا ترتكز على مضمون اللفظ فحسب؛بل على صاحب القول ومكانته ،بوصفه حجة وسلطة . والتصدير بقول (التوحيدي) هو حجة للعنوان /النص (طقوس خُرَمِية) الباحث عن الإنسان الضائع .

لِلْعُمْرِ مِنْ فَرْطِ الشُجُونِ

حِكَايَةٌ

يَتَّعَطَرُ الوَجَعُ القَدِيمُ

بِفَيْضِهَا

فِيها لِبَادِيَةِ السَّمَاوةِ

رَغْبَةٌ

تَتَحَيْنُ كَذِباً يُقَالُ

عَلَى المَنَابِرِ دَائِمًا

وَتُجِيبُ فِي صَمْتٍ غَرِيرٍ

مُدْقِعٍ

---

[1]– تيحال نادية : تهمة الزندقة عند أبي حيان التوحيدي ، مجلة الأثر ، تصدر عن جامعة ورقلة ، العدد 06 ، الجزائر ، 2007، ص 57.

[2] – أبو حيان التوحدي ومسكويه : الهوامل والشوامل ، تحقيق أحمد أمين و السيد أحمد صقر ، ط1 ، هيئة قصور الثقافة، مصر ،2001، ص 8/7.

أفَلاَ يَميدُ لِمَا يُقَالُ المِنْبَرُ ؟؟

يَتَشَبَّه الطَاغِي بِطاغٍ مِثْلَهُ

أعْتَى ..وأجْورُ يَسْتَضِيمُ ويُكَلِمُ

مَاءَ الحَيَاةِ بَذلَه

وَجَهَالَةٌ مِنْ فَوْقِ ذَلِكَ تَعْلَمُ[1].

أما العتبة التصديرية التي يوسم بها نص ستر الستور (وجودي أن أكونَ بلا وجودٍ) مع أن اسم صاحبها مغيب ،إلا أن معناها و بحركة تناصية ، يأخذنا إلى كتاب ابن عربي " مشاهد الأسرار القدسية مطالع الأنوار الإلهية) «أشهدني الحق بمشهد نور الوجود وطلوع نجم العيان ، وقال لي من أنت ؟ قلت العدم الظاهر قال لي: والعدم كيف يصير وجودا لو لم تكن موجودا لما صح وجودك قلت "ولذلك أنا العدم الظاهر وأما العدم الباطن فلا يصح وجوده»[2] تتماهى الذات في القول وصاحبه، كأنه فناء وحلول عن ظاهر غيب في الذات المتلفظة للمقتبسة /ابن عربي ، إنه الكشف عن أعماق الذات وأسرار الوجود ، انقطاع الذات عن (الدنيا) للوصول إلى (المطلق) .

هُو الثَّمَاهِي تَمَادَى

فِي تَجَرُدِه

وَأثْقَلَ القَلْبَ

مِنْ أوْصَارِ دُنْيَاه

وَسَالَ فِي السَّيْلِ

[1] – عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص 38.

[2] – محي الدين ابن عربي : مشاهد الأسرار القدسية ومطاع الأنوار الإلهية ، دط ، ص212.

تِطْوَافُ مَدَامِعه

وَعَايَنَ الحَيْفَ

مِنْ سُلْطَانِ نَجْوَاه

تَفَجَرَ المَارِدُ النَّارِي

مِنْ دَمِه

وأَدْرَكَ الرَّعْشَةَ القُصْوى

فَأَفْنَاهُ[1].

يلازم استدعاء صوت (ابن عربي) "عبد الله حمادي" ،فعتبة التصدير الموشح بها النص (..في البَدْءِ كَانَ الحُبُ) ،رغم صورها التقريرية الكثيرة التي تدخله مضيق الكتابة النثرية.جاءت عبارة (أدين بدين الحب أنى توجهت) أكثر شاعرية من النص وهي شطر من بيت لابن عربي،بصورة أخرى تصبح العتبة ابلغ من النص .

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِ أَنَّى تَوَجَهَّتْ رَكَائِبِي فالحُبُ دِينِي وإِيمَانِي

يشير ابن عربي إلى قوله تعالى (فاتبعوني يحبكم الله) ، فلهذا سماه دين الحب و ودان به ليتلقى تكليفات محبوبته بالقبول و الرضا والمحبة ورفع المشقة والكلفة فيها بأي وجه كانت ولذا قال أنى توجهت [2] ،أما نص (في البدءِ كان الحبُ) فهو وصايا عاشق اتخذ الهوى مذهبا ، وأفضى إلى محبوبته بالقول في سر الهوى.

فإنَنِي عَاجزٌ حَتَى الثُمَالَةَ عَلى تَصَورِ عَالَمٍ بِدُونِ

[1] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى ، ص56.

[2] – محي الدين ابن عربي : ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق ،مطبعة الأنيسة ، بيروت ،1312هـ، ص 40.

حُبٍ..
بِدُونِ هَذِه الشُعْلَة الفِتْنَة التِّي تَحْتَضِنُ الوُجودَ
وتَضْمَنُ لَهُ الأمَانَ مِن شَرِ الانْهِيارِ و اللاجدْوى ..
تَخَيَلِّي عَزِيزَتِي عَالمًا بِدُون حُبٍ[1]

هذا السر الذي يفضي بالأنا إلى تشكيل ما أطلقت عليه (نار الجنة) ، متجاوزة ومصدقة سلطتها على النص والكلام .

يتجلى لنا عبر هذه التصديرات طغيان الأنا ؛حيث تنمحي الذوات المتلفظة للكلام وتشغل جوانب الصمت، بعد أن صادرت الذات الشاعرة صوتها /اسمها ومارست سلطتها مما يضاعف قوة فعل النطق عن الهوى، ويضاعف في الوقت نفسه تضخيم فاعلية الأنا؛ وهي وظيفة تبين ثقافة المصدر والتوجه المعرفي الذي يتخذه في الكتابة ،كما تمكن القارئ من النفاذ إلى عالم المؤلف والشاعر، وإن كانت تحتاج إلى جهد قرائي بيّن .مادام هذا القارئ سيقف في حضرة الغياب.

1-3 عتبة التصدير - الغير في مرآة الأنا:

تتخير التصديرات لنفسها أفضل الأماكن ، هي نصوص منفصلة عن المتن ، إلا أنه يؤتى بها خدمة للمتن بشكل أساسي؛ لذلك فإن أفضل مكان لها هو أن تأتي بعد صفحة الإهداء(dédicace) ،وقبل المقدمة (la préface) ،غير أن هذا الاشتغال ليس بالمطلق فقد تحتل فضاء نصيا في صفحة العنوان ؛ حيث تلي العنوان مباشرة .

تستغل مجموعة من الدواوين الشعرية الجزائرية النمطين معاً في توظيف التصديرات الغيرية(Epigraphe Allographe) ، تمثل ذلك عند كل من "لخضر فلوس" في ديوان

[1] - عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ،ص82.

(عراجين الحنين ،و الأنهار الأخرى) ، و"عثمان لوصيف" في ديوان (الإشارات ، وزنجبيل) ، و " لخضر شودار' في ديوان (شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى).

الشاعر	عنوان الديوان	المقتبسة التصديرية	صاحب المقتبسة
عثمان لوصيف	كتاب الإشارات	لنا أن نقول ولكم أن تتقولوا من لم يفقه الهوى فهو في جهل	الفرزدق ابن الفارض
عثمان لوصيف	زنجبيل	﴿قُلۡ سِيرُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَٱنظُرُواْ كَيۡفَ بَدَأَ ٱلۡخَلۡقَ	القرآن الكريم، سورة العنكبوت آية20
		[لا فرق لعربي على عجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى]	حديث شريف
		ليلتي هذه عروس منَ الزَّنْجِ ** عليها قلائد من جُمانَ	أبو العلاء المعري
لخضر فلوس	عراجين الحنين	إذا غبت فنادني ، وسلني،ولا تسأل عني، فإنك إن سألت عني غائبا لم يهدك ، وإن سالت عني	النفري

		رأيا لم يخبرك..	
لخضر فلوس	الأنهار الأخرى	وفي الطريق المهجور/ لا يعبر أحد /وتتصاعد الريح/ وتهيج مياه النهر /لا أدري إن كنت سأعود إلى بيتي /ولا أعرف من سوف ألاقي في الطريق/وفوق زورق قريب/وقرب المياه الضحلة/يعزف مجهول نايه.	طاغور
		ولكن مهما تكون السنة باردة وعاطلة من الغناء /في الفصل الموعود سوف تبزغ الأعشاب الخضراء /من الحقل الأبيض /وسوف يتردد غناء طائر وحيد /عندها تنمو الغابة شيئا فشيئا /ويترجرج النهر /ويهب النسيم الناعم هامسا من الجنون.	فريدريش هولدر لين

لخضر شوادر	شبهات المعنى	لولا الكلام لكنا اليوم في عدم بين النطق والصمت برزخ فيه قبر العقل وفيه قبور الأشياء . حدثوني عن معنى يزعجني ومع إزعاجه يعجبني وأعشقه ويعشقني ومع عشقه وعشقي يتبعني أمر خارج عن العادة وغريب في التعارف ومنكر عند الجمهور العشق هو أن تضيّع نفسك وتصير قلقا.. وقيل جنون الهوى ورفض بناء العقل c'est l'amour qui est essentiel le sexe n'est qu'un accident الحب هو الجوهر أما الجنس فهو حادث عارض فقط	النفري التوحيدي التهناوي Fernando pessoa

يحشد "لخضر شودار" كما معتبرا من التصديرات التي تتشابك مع«إغراءات تجربة الكتابة حيث تخط اليد ، بلذة لا تقاوم ، قولا مكثفا يصل العنوان بالنص ، ويسهم في

تجسير العلاقة بينهما»[1]، تتعانق تصديرات ديوان (شبهات المعنى) بأصوات شكلت في الذاكرة العربية الإسلامية والصوفية ،حالة للاختلاف بدءا من ابن عربي، مرورا بالنفري ،و التوحيدي ، يفسح لهم "لخضر شوادر" الصفحة الأولى من الديوان ،الناظر إلى هذه التصديرات ، سيدرك أنها خاضعة لمنطق مخصوص ،فالذات الشاعرة تعي ما لهذه الأسماء (المصدر بها) من قيمة تاريخية و أدبية ، فحضور اسم العلم هو في أصله علامة وليس لعبة ترف مجانية.

كما نلتقي داخل الديوان وعبر التصديرات الداخلية بأصوات أخرى من خارج الثقافة العربية القديمة،إذ يُستدعى صوت الشاعر البرتغالي "فِرْناندو أنْطونيونوغيرا بيسوا (Fernando pessoa) (1888 – 1935) ، هذا الكاتب الذي يعد استثناءً متميزاً «بطقوسه الخاصة وطريقته غير العادية في الكتابة .كتب الشعر بأكثر من قناع وشخصية أدبية صنعها لنفسه فكان كل ديوان يختلف عن سابقه فلسفة وجمالاً. لذلك لم يكتف بنشر ما كان يوقّعه باسمه الحقيقي، فخلق لنفسه عدة أنداد مثل ألْبرطو كاييرو، وألْفار دي كامْبوس، وريكارْدو رييس، وبِرْناردو سْواريش. ويختلف كل ندّ من هؤلاء عن الأنداد الآخرين وعن صانعه فرناندو بيسوا سيرة وفكراً وطريقة في الكتابة ورؤية للعالم»[2]،بذلك يأنس "الخضر شودار" لأصوات التمرد والخروج ،يستحضرها لتتبادل «الإضاءة مع النص ، بكيفية تتجاوب مع أفق ومقصدية مُرسِلُ التصدير ومُؤَوله»[3] ، التصدير منطقة مترددة ،إلا أنها تضمن فرصة لـ"لخضر شوادر" كي يتعانق مع القلق الميتافيزيقي ،(عند بيسوا) والقلق الروحي والفكري (عندي ابن عربي، النفري

[1] – خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي ، ص 131.

[2] – آنا ماريا فْريتاشْ و تيريسا ريتا لوبيشْ: فيرناندو بيساو شاعرا قاصا، ترجمة سعيد بن عبد الواحد، مجلة الدوحة، عدد64، فبراير2013، متاح على الشبكة العنكبوتية www.aldohamagazine.com/article

[3] – نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر ، ص334.

والتوحيدي ، التهناوي[1])، هي اللاطمأنيينة بشكلها الصارخ تمتد إلى النصوص ،لتغدو النصوص عالما متعطشا إلى الجديد ، و الخبيء في الكلمات .ليتجلى عبر التصديرات قلق الذات تجاه (الكلام ، الكتابة ، الصمت ، الهوى والعشق).

مُذ كينونة البداياتِ أطعمتُ ضَوراي

الحرفِ أشكالاً مِن المعنى خائضًا في

سَديمِ ،تُفْرِغُنِي الإشارةُ مُسْتَوضِحًا

عنْ مَخْلُوقَاتِي في خفاءِ العِبَارَة

مَارِقًا خِلال الأشياءَ في خفةِ إلى شَفافِية

المَحْوُ.. أحُك الكلمات مثلمَا هواءٍ يَحُك

أصداغَ الجِهاتِ.. مُدلَجًا في الأضْواء

مُتمَحِضا ليقينٍ كلهُ ريبٌ ، هامِزًا خَبيءَ

الكَلِم ..[2]

توزعت التصديرات عند "عثمان لوصيف " و "لخضر فلوس" بين مرجعية الثقافة العربية القديمة والثقافة الغربية. فالمقتبسة التي صدر بها "لوصيف" ديوان (زنجبيل) تشتغل بالأساس على وظيفة التعليق على العنوان وإضاءة الدلالة، ذلك أن العنوان (زنجيل) يقود أفق القارئ إلى دلالة مخصوصة لمعنى محدد هو نبات الـ(زنجبيل)، مع ذلك يبقى التساؤل

[1] –عبد الحي فخر الدين الحسيني : الإعلام بمن في تاريخ الهند من أعلام المسمى بـ (نزهة الخواطر وبهجة المسامع و النواظر)، ج1،ط1، درا حزم ، بيروت ، 1999، ص1187 عن(الشيخ أشرف علي التهانوي ، هندي الأصل سنيّ العقيد، حنفي المذهب ، صوفي،ولد في (1280ه وتوفي1362ه).

[2] – لخضر شوادر : شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى ، ص 28.

لِمَ تمت عنونة الديوان بـ (زنجبيل) ؟ .خصوصا وأنه لا يتربع على عرش عنونة أية قصيدة داخل الديوان،تحمل التصديرات إشارة واضحة إلى تجاوز الحدود بين أجناس البشر ،يعيدنا "عثمان لوصيف" بتصديراته عبر صوت المعري في قوله

ليلتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جومان

إلى نصرة الزنوج ، وإلى إزاحة الفوارق بين البشر متكأ على الحديث الشريف [لا فرق لعربي على عجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى]، كأن عثمان لوصيف يأخذ طريق الشاعر السوداني محمد الفيتوري الذي غدت إفريقيا هي الموضوع المهين في جل أشعاره ، بل هي «مركز الثقل الموضوعاتي »[1] لدى الفيتوري ،وديوان (زنجبيل) لا ينأى بعيدا؛حيث لا يتجاوز هذا الهوس بالموضوع، إن "عثمان لوصيف " يهتز طربا لنصرة (الزنجية ، الفيتوري، الطيب صالح ،النوبيات..) .

روحنا وحدا

وإفريقيا كانت فضاء

لكل.. كل النسور[2]

تحظى التصديرات عند "عثمان لوصيف" بمكانة جمالية وحضور لا فت ؛ ذلك أن الشاعر يأنس كثيرا لأصوات الآخرين عند عتبات نصوصه ، يستدعي لوصيف أصوات مختلفة في ديوان (نمش و هديل) متباعدة زمنيا ؛ إذ يحضر صوت (أبي العلاء المعري ، وصوت أبو القاسم الشابي ، والحديث النبوي)،كما يتكئ كذلك في ديوان (لؤلؤة) على صوت الآخر ،ممثلا في آية من (القرآن الكريم) و مقتبسة لـ "هلدرلن" ، وهي عتبات من

[1] – يوسف وغليسي : محاضرات في النقد المعاصر ،منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة /الجزائر ، 2004، ص109

[2] – عثمان لوصيف : زنجبيل ، ص27.

حيث تموضعها تحتل فضاء مستقلا عن النصوص ، فتكون في الصفحة التي تلي صفحة العنوان الداخلية (العنوان المزيف).

يستحضر ديوان (لؤلؤة) مقتبستين تشغلان بصورة تكاملية ، الأولى اعتمد فيها على نص مقدس ، وهي آية من القرآن الكريم﴿ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتۡ أَوۡدِيَةُۢ بِقَدَرِهَا فَٱحۡتَمَلَ ٱلسَّيۡلُ زَبَدٗا رَّابِيٗاۚ وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيۡهِ فِي ٱلنَّارِ ٱبۡتِغَآءَ حِلۡيَةٍ أَوۡ مَتَٰعٖ زَبَدٞ مِّثۡلُهُۥۚ كَذَٰلِكَ يَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡحَقَّ وَٱلۡبَٰطِلَۚ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمۡكُثُ فِي ٱلۡأَرۡضِۚ كَذَٰلِكَ يَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَالَ ١٧﴾ (سورة الرعد، آية17)

العتبة التصديرية الثانية تعود للشاعر الألماني "فريدليش هلدرلين" (1770-1843) بعبارته (لكن ما يدوم إنما يؤسسه الشعراء) بشكل آخر إن كل شيء ذاهب إلى الزوال وما يبقى هو ما يقدمه الشاعر،هي محاولة للإعلاء مكانة الشاعر داخل المجتمع.

نشير أن تصديرات "لوصيف" قاصرة عن تأدية الوظيفة التوثيقية التي ينبغي أن تقوم بها العتبة النصية التصديرية؛ حيث إنه أورد الآية دون إحالة على السورة القرآنية التي اقتبس منها، كما أن اسم الشاعر الألماني لم يرد كاملا إذ اكتفى بكنيته (هلدرلن)، وبهذا نحن أما احتمالين ، إما أن الذات تنهل من مرجعيتها المعرفية دون الاتكاء على التوثيق واعتمادا منها على شهرة صاحبة المقتبسة، أو أنه يثق في كفاءة قارئه ومرجعيته ، وتبقى ضربة حظ أن يعثر على قارئه هذا ؛لأن العمل يتوجه إلى الجمهور (قارئ خاص + قارئ عام) لتحقيق الجانب التداولي والقيمة الاجتماعية.

بالعودة إلى العتبتين فإنهما تخدمان النصوص بشكل جيد ، ذلك أن رهان الشاعر كان على الشعر ،ففي رؤيته الشعرُ أبقى ، والشاعر نبي بين أهله.يلتقي لوصيف مع "هلدرلين"

حد التشابه ، لقد اختار مصدِراً شبيها به، شاعر يكتب الشعر حد الموت «فقد ظل هلدرلين يقول الشعر حتى بعد أن غاب عن الوعي والحياة »[1].

هي لوثة عمياء ...وانقشعت

فالمنتهى يغشاه مُبتدأ

وتمرَ

الطفل

النبيُّ على موتي ، وفار النسغ..واللّبأُ

وامتدت الآفاق

ساطعةٌ[2]

يحضر صوت (هولدرلين) في ديوان (الأنهار الأخرى) لـ"الأخضر فلوس"، وتعتمد الذات الشاعرة على هذه المقتبسة لانفتاحها على معجم الطبيعة الحاضرة منذ البدء في العنوان وداخل المتن الشعري ،هكذا يحتفي الشاعر بنظرائه، فـ"هولدرين" وصف بأنه «"شاعر الشعر" ، و"شاعر الشعراء" ،وليس غريبا أن يتفق أهله وغير أهليه على أنه أعظم من أنشد الشعر في لغته وفي كل اللغات ومن أعظم من تعذب وجن بسبب»[3] .

[1] – عبد الغفار مكاوي : هلدرلين ، ط1، درا المعارف ، مصر ، 1974، ص17.

[2] – عثمان لوصيف ،اللؤلوءة، دط، دار هومة ، الجزائر ،1997، ص35.

[3] – عبد الغفار مكاوي : هلدرلين ، ط1، درا المعارف ، مصر ، 1974، ص08.

يستأنس "الأخضر فلوس"بأصفيائه (هولدرلين ، وطاغور) للسيّر في طريق الكتابة والشعر «أنا ما نسيتُ ولكنّه الشعر قد جَرَنِي نحو خلوتِه/ ثم علمني ...فمشيتُ على مائه حافيا أرتعد!»[1].

لقد كان صوت "طاغور" و"هولدرين" ترجيع لصدى صوت الذات ، فجميعها تنشد مياه النهر في عزلة الكتابة : « جسد يخرج من دملة الوقت كأغصان الدفلى /تتشابك في مروج اللذة / والصبح المطلي بالقار /إن بنات الديمة أنزلن جباه النهر /وأعدن تخطيط المجرى »[2].

تشكل التصديرات ما يشبه التقنع،و باستدعاء صوت ذات التلفظ épigraphé ، بتاريخها وامتدادها النصي والجغرافي،و فاعليتها وسياقاتها المختلفة البعيدة عن النص، يُلزم الشاعر épigrapheur (المستجلِب لعتبة التصدير) نفسه الحذر في اختيارها ،فقد تؤدي (التصديرات) إلى مزالق تعتيمية بدل أن تكون ثريا النص تضيء الطريق أمام القارئ، بالإضافة إلى ضرورة حسن اختيار مكان ظهورها، وقد رأى "جيرار جينت" إلى أن أفضل مكان لعتبة التصدير هو الصفحة التي تلي عتبة الإهداء مباشرة وقبل عتبة المقدمة ، وهو الموضع الذي وفق في اختاره أغلب الشعراء، نظرا لم يحدثه من تبئيرٍ بصري ، يجذب القارئ ، نورد بعض التصديرات لمجموعة من الدواوين كان الاتكاء فيها على صوت الآخر في الجدول الآتي:

[1] – الأخضر فلوس : الأنهار الأخرى ، ص57.

[2] – المصدر نفسه : ص90.

التصدير	ذات التلفظ épigraphé	للشاعر Epigrapheur
اللي مضيع ذهب * بسوق الذهب يلقاه واللي مضيع حبيب * يمكن سنة ويلقاه بس لمضيع وطن * وين الوطن يلقاه	أغنية شعبية عراقية	يوسف وغليسي (تغريبة جعفر الطيار)
وَدَخَلَ جَنَّتَهُۥ وَهُوَ ظَالِمٌ لِّنَفۡسِهِۦ قَالَ مَآ أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَٰذِهِۦٓ أَبَدٗا ۝	القرآن الكريم (سورة الكهف ، آية 35)	
رحيل في المحبة والضجة الجديدتين	رامبو	نجيب أنزار (فرغان)
إن جسد شريكتي يتخلى عن كينونته كصورة ليتحول إلى جوهر فسيح ليس له شكل جوهر افقده واسترده في الآن نفسه ،هكذا نفقد ذواتنا كأشخاص ونستعيدها كأحاسيس ..أن نحس بالتناهي، أن نفقد الجسد في الجسد الآخر هي أيضا تجربة فقدان للهوية، تفتيت للصور إلى ألف إحساس ، سقوط في الجوهر الإقيانوسي ، تبخر الذات...	اكتافيو باز (اللهب المزدوج، حب وإيروسية	ميلود حكيم (امرأة للرياح كلها)
اسم واحد للحياة والموت اسمنا	إدمون جابيس	ميلود حكيم (أكثر من قبر أقل من أبدية)
يتكلم الكل تقول / الكل يتكلم / باستثناء الكائن .	برنار نويل	
وحده من يتناول صحبة الموتى خشخاشهم يقدر ألا يضيع	رلكه	

انبشوا قلبي! وإذا ما وجدتم فيه شيئا غير الرغبة الخالدة ، أرموا به إلى المزبلة ، واجعلوه طعاما لديدان الأرض!	بول كلوديل	رضا ديداني (هيبة الهامش)
شاهدتُ في عز الظهيرة غيمة جنائزية بعصافة تنزل على راسي حاملة لشياطين شريرة شبيهة بأقزام قاسية وفضولية بدأت تتأملني ببرودة	شارل بودلير	
مكانك من القلب هو القلب كله	الحلاج	أبو بكر زمال (غوارب)
أنا حيث لا معنى و لا طريق	الشاعر أبو بكر زمال	
لا خذنا بحرا وقف الأنبياء بساحله	البسطامي	

اللافت في هذه التصديرات هو اختلاف المرجعيات، نتوقف عند عتبة التصدير من ديوان (هيبة الهامش) لـ" رضا ديداني " «انبشوا قلبي! وإذا ما وجدتم فيه شيئا غير الرغبة الخالدة أرموا به إلى المزبلة ،واجعلوه طعاما لديدان الأرض!»[1]، يختار "رضا ديداني" صوت (بول كلوديل ، 1868–1955) الكتاب الفرنسي الذي بنيت كتاباته على إعادة إنتاج توتر الفكرة وحركتها، يضفي اسم هذا الكاتب "كلوديل" على (هيبة الهامش) الكثير من الحرية، فالكاتب (كلوديل) أحدثت قطيعة مع التقليد وأدان قسما من نتاج آخر الكتاب

[1] – رضا ديداني : هيبة الهامش ، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2002، ص09.

الكلاسيكيين، واتهم تقريبا جميع الشعراء الأمناء للشعر الفرنسي القديم،لقد أعلن عن أفكاره التي ظنها جيدة ، و لقد رفض – تحديدا – الوزن بشدة [1] .

لعل في ذلك حرية كبيرة تنشدها (هيبة الهامش) وهي مسألة الوزن من جهة وحرية (الأنا) من جهة أخرى، التحرر من كل قيد وتهميش ، لذلك فإن عتبة التصدير حين تتعالق بالنصوص المعنونة بـ(قصائد العزلة) وتكشف عن ذات مرتهنة بدواخلها ورغبتها وتصوراتها للأنا/ الشعر تؤسس وحدتها وتكون شاهدة على نفسها، بهذا فهي على درجة عالية من اليقظة النصيّة .

قصيدة عمياء تتذكرني،

ولي رغبة حمقاء

أن أتذكر ،

أن أتمدد

أن أتآمر على جسدي

حتى يوصلني إلى أناه

وأنعم بسلطتي [2]

يبرز في القسم الثاني من المجموعة الشعرية المعنونة بـ(قصائد الهامش) اسم الكاتب الفرنسي " شارل بودلير" في عتبة تصديرية سوداوية «شاهدتُ في عز الظهيرة غيمة جنائزية بعاصفة تنزل على رأسي حاملة لشياطين شريرة شبيهة بأقزام قاسية وفضولية بدأت

[1] – لويس بيرش : كلوديل ، ترجمة حسيب نمر ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،1980،ص 94–99.

[2] – رضا ديداني : هيبة الهامش ، ص40.

تتأملني ببرودة»[1]،هي الوجهة المتأزمة في نصوص الهامش،صدى لصوت ذات شاعرة غارقة في عتمة نصها ، لقد وجدت الذات في صوت بودلير(شاعر الخطيئة والتمرد) منفذا قويا للتحقق.

صرخة شيطان تعتم جوف الضوء ،فأفك تشكلي

من هامش الحديث لأنقذ عراجين المملكة ،

وأبطل خطوة للعتمة ،

كي لا يبوح بسر السورة ويضيء الهوة!

وأنا أتحدى توبة تشرحُ هذيان الأزمنة [2]

من اللافت في عتبات التصدير« تضخم الشواهد المنسوبة إلى أدباء الغرب ووقوع الذات في أحابيل الكونية الرحبة و"الزمن العولمي" ، وإقرارها من ثمة بأن حداثة الرؤيا وجدة التعبير ومكمن الكتابة وآفاقها المستقبلية لا سبيل إلى تحقيقها إلا في أفق العولمة »[3]، يبرز هذا عند"ميلود حكيم" الذي يستدعي صوت الكاتب المكسيكي "أكتافيو باز" عند عتبة تصدير ديوانه (امرأة للرياح كلها) ، ويستدعي ثلاثة أصوات من جغرافيات مختلفة (إدموند جايسن ، برنار نويل، رلكه) في ديوانه (أكثرُ من قبرٍ أقلُ من أبديةٍ) ،ما نتلمسه وجود وعي كبير بقيمة المقتبسات لدى "ميلود حكيم " ، حيث يتخيرها مرتبطة بمواضيع نصوصه،كما هو في تصدير (امرأة للرياح كلها)، ويختار صوت من يشبهونه (أوكتافيو باز واحد ممّن

[1] – رضا ديداني : هيبة الهامش، ص59.

[2] – المصدر نفسه : ص65.

[3] – عبد المجيد بن البحري : قراءة في عتبات النص النقدي بحث في بلاغة التصدير محنة الشعر لنزار شقرون أنموذجا، ص 145.

كتبوا قصيدة الهايكو) لذلك جاءت المقتبسة عتبة تقدم الدعم الكبير للعنوان والنص الشعري، مما يفضي إلى أنها تشتغل على:

الوظيفة الأولى : وظيفة التعليق على العنوان والنص .

الوظيفة الثانية : الوظيفة الإقناعية عبر التشديد على اسم صاحب المقتسبة (أوكتافيو باز، إدموند جايسن، برنار نويل ، رلكه) .

الوظيفة الثالثة : الوظيفة التوثيقية تؤكد على مرجعية المقتسبة بذكر على نصها الأصلي(اللهب المزدوج، حب وإيروسية) .

الوظيفة الثالثة : تصعيد وإثارة فضول القارئ ، فالعتبة مشحونة بحد الشهوة «أن نحس بالتناهي، أن نفقد الجسد في الجسد الآخر؛هي أيضا تجربة فقدان للهوية، تفتيت للصور إلى ألف إحساس ، سقوط في الجوهر الإقيانوسي ، تبخر الذات...»[1] ، وهي بذلك تتوافق تماما مع نصوص "ميلود حكيم" المشبعة بحضور المرأة هذا الكائن الذي يقول عنه "أكتافيو باز Octavio paz" لقد كانت المرأة دوما هي آخر الرجل نقيضه ومكمله[2] ،كما أن العناوين جاءت على شاكلة النص (حبيبي ،امرأة للرياح كلها ، أنثى الفداحة ، لك ، عنقا ، امرأة بوح ، جنون الحواس) فحضور الإيروسية بالنسبة "لإوكتافيو باز"[3] و"ميلود حكيم" هو إقرار للحياة و ولع بالسير عكس الاتجاهات .

---

[1] – ميلود حكيم : امرأة للرياح كلها ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر،2000، ص07.

[2] – أوكتافيو باث : جدلية العزلة : ترجمة أحمد أيت أحسان وعبد اللطيف جامل ، مجلة نزوى ،تصدر عن مؤسسة عُمان للصحافة والنشر ، عدد79، سلطنة عمان ، 2014، ص39.

[3] – أوكتافيو باز : (ولد في 21مارس 1914، بالمكسيك ،عمل باز في كل شعره وكتاباته النثرية على التعبير عن القوى والعناصر الأساسية المعقدة والمتناقضة في الحياة الحديثة ، حاملا حب التاريخ والثقافة المكسيكيين ، ومبديا اهتماما بالسريالية والوجودية والتصوف الشرقي ، تميزت قصائد باز باتجاهها نحو التجريب في الشكل من أهم أعماله متاهة العزلة،

كلما خضتِ غمارا بروفٍ غنوج

ونهدٍ لا يفرقُ بين أعراسهِ المُوحشة

ستكتشفين ضيقَ الخرافةِ

التي رَعَتْهَا القَبائِل[1]

خدمت التصديرات التي تقدمت نصوص المجموعة الثانية (أكثرُ من قبرٍ أقلُ من أبديةٍ)، نصوصها بشكل بيّن، وبهذا تؤكد وجود إستراتيجية في التصدير عند "ميلود حكيم" فهناك إدراك لبلاغة العتبة التصديرية ومراعاة لوقعها على المتلقي ، بالإضافة إلى مساهمتها الكبيرة في فتح الطريق أمام القارئ فالمقتبسات الثلاث لم تخرج عن تيمة الموت ، وهو الموضوع المهيمن على نصوص "ميلود حكيم" .

تتمظهر على وقع إثارة القارئ عتبة التصدير التي وضعها (أبو بكر زمال) لنص (الحوزة) «أنا حيث لا معنى و لا طريق ، في ذكرى أبي بكر زمال» [2]، تحولت العتبة مرآة للأنا، تُعلنُ عن نوعٍ من التمركز حول الذات في عزلتها «يُتمي يؤولني /سؤاله نرد/ وعماء»[3] ليكشف النص عن سؤال من (أنتَ):

سمى نفسه

وأخرج أنـ..

..ثويات البدء

نال جائزة نوبل ، عام 1990) ينظر : أوكتافيو باز : مثل منْ يُنْصِت إلى المطر ، ترجمة إلياس فركوح ، ط1، دار الأزمنة ،الأردن ، 2015، ص07.

[1] – ميلود حكيم : امرأة للرياح كلها، ص 25.

[2] – أبو بكر زمال :غوارب ، ط1، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2010، ص18.

[3] – المصدر نفسه : ص28.

من شهـــ..

وته[1]

لا تخرج تصديرات "يوسف وغليسي "عن الثقافة العربية والإسلامية ؛ إذ تعتمد موالا عراقيا قي تصدير نص (تجليات نبي سقط من الموت سهوا):

اللـي مضيع ذهب * بسوق الذهب يلقاه

واللـي مضيع حبيب * يمكن سنة ويلقاه

بـس لمضيع وطـن * وين الــوطن يلقاه

يُشكل (نص) المقتبسة سندا قرائيا لعتبة العنوان، تجلى الوطن داخل المقتسبة رسما ضائعا وداخل الذات الشاعرة / النص واقعا منتهكا ومستباحا، هو الوطن الضائع بين عير الخنا ونفير الخائنين :

وذا وطني مصحف في يدي..

"مالك ابن دينار" يَسْكن صوتِي

في غَمْرةِ اللَّهفِ: (وطني امرأةٌ وشحت روحَها بالعَفاف..

وأنا الملك الآدمي الذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري

خاشعا يتصدع من خشية الوجد و الإنخطاف!)[2]

[1] – أبو بكر زمال :غوارب ، ص19.

[2] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ،ص26

يبدي بعض الشعراء اهتماما كبيرا بعتبات التصدير، سواء التي تتقدم أعمالهم ككل أو تكون عتبة مخصصة لنص شعري.وهو اهتمام مبالغ فيه- أحيانا- ألفيناه عند (نعيمة نقري، إدريس بودیبة ، عبد الحميد شكيل). ونقدم فيما يلي جدولا توضيحيا للتصديرات الواردة في الدواوين :

1- **ديوان " نعيمة نقري" (كأني ...به):** حيث أحصينا (أربعة وعشرين تصديرا) توزعت على مجموعة شعرية من الحجم المتوسط (ضمت سبعة وستين عنوانا) .

المُصدِر	تكراره
محي الدين بن عربي	08 مرات
أبو منصور الحلاج	08مرات
أبو زيد البسطامي	08 مرات
جلال الدين الرومي	01 مرة
الشرازي	01 مرة
سمون المحب	01 مرة
سلفادور دالي	01 مرة

2- ديوان إدريس بودیبة : الظلال المكسورة

عندما طلع عليه الفجرُ، زادت حكمته ، لكن كبر حزنه	كولوريدج
التلذذ بالكلام حجاب	ابن عربي
إن خيالك مثل سلطان يخطر بأبهة ف بالفؤاد	جلال الدين الرومي
فيا دارها بالحزن، مزارها قريب ولكن دون ذلك أهوالُ	الشيخ محي الدين عبد القادر الجيلالي

الصديق إنسان آخر ، إلا أنه أنتَ	الكندي
إن العين لتزداد من خَياله نورا، ولكنها مع كل هذا مظلمة أمام وصاله.	جلال الدين الورمي
إن المرء لا يقطف البنفسج بالبِلدوزر	موريس بلانشو
من جمعت أحداق بصيرته متفرقات الكائنات ، ماذا يستفيد من طي الفلوات	السهروردي
إنَّ صاحب الحضرة مرآةٌ ساطعة كالشمس فكل من يُقبِلَ عليه يرى نفسه فيه	فريد الدين العطار

3- عبد الحميد شكيل (تحولات فاجعة الماء ، شوق الينابيع إلى إناثها)

شقي أيتها الرياح والأنواء ، وجه المياه، وحطمي حواجز الخبيثة المهلكة ! أين أنت أيتها العاصفة رمز الحرية ؟ لتهبي ، لتتفجري على المياه الحبيسة السجينة	بوشكين (تحولات فاجعة الماء)
ادخلوها بسلام – يا كل ضيوفنا– يا إخواننا في الدم! لتبسط الرحمة عليكم جناحها !... وأنت الذي أهوى هنا ...فلتشملنا الأمواه بأمنها!...	سان جون بيرس (تحولات فاجعة الماء)

يا حلاج..جادَ الوجدُ وأنا أحج معك غلى جوهر الوجود ..يا سراجي أنتَ في الدجنة..،لهجت بك ، جبروت جنوني بك فجور ..نسجتَ منك أمشجاني، فتجلي لي نهجي وشجي لي هزجي وثبجي، ثبوجي لي	ادوارد الخراط (تحولات فاجعة الماء)
أيتها المرأة الرفيعة في فيضها ، ساقوم ثم سأقوم شاهرا سيفي في ليل جسدك	سان جون بيرس (تحولات فاجعة الماء)
كانت مدينة جميلة ، مطوقة بالبحر ، والغابات لكنها كأي مدينة عربية كانت متوحشة ، محكومة بالإرهاب والجوع والسمسرة والدين والحقد والجهل والقسوة والقتل ، مدينة تكره الغرباء	حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) (مرايا الماء)
ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم	الحلاج (شوق الينابيع غلى إناثها)

ما نسجله رغم اشتغال الشاعر الجزائري على توشية نصوصه الشعرية بعتبات تصديرية، تخلق فضاء /منطقة التقاء بين الذات الشاعرة وأصوات أخرى.إلا أن الأمر يفضي في أحايين كثيرة إلى شغف ورغبة في تمازج صوته بأصوات الآخرين دون حذر ، فيتحول إلى رهان لا يحقق دهشة التلقي، فقد تعمل هذه الرغبة أحيانا على خلق سمفونية متناسقة بين النص والعتبة التصديرية، وفي أحايين أخرى يحدث تنافر بين النص وبين المقولة

المستحضرة ، بالعودة إلى التصديرات التي اعتمدها ""إدريس بوديبة" الحاملة للوجهة الصوفية عبر أصوات (جلال الدين الرومي، السهروردي، فريد الدين العطار، الشيخ محي الدين عبد القادر الجيلالي ،..)، نجد نوعا من القطيعة بين النص والعتبة، وذلك لاستغراق العتبات التصديرية في الفيض الصوفي وغيابه في نصوص"إدريس بوديبة"ولسنا نتفق مع من يرى أن نصوص "إدريس بوديبة" حاملة للنزعة الصوفية مثلما ذهب "محمد بوفلاقة " حين رأى بأنّ الشاعر ينزع« في بعض قصائده نزعة صوفية، حيث نلفيه وهو يغوص في تجربة روحية عميقة تتكشف فيها جملة من الأسرار والمعاني، وتتجلى فيها مفاهيم تتجاوز الطاقة التعبيرية العادية، و تظهر الكثير من العبارات الموهمة والمبهمة نظراً لإيراده الكثير من الأساليب الرمزية»[1]. بل إننا نرى أن النصوص تشتغل على تيمة الحزن بأسلوب رمزي، فهو حزن موضوعي وليس حزنا ذاتيا حسب وصف"عزالدين المناصرة"[2] ، لكنها في مجملها لا تلامس الصوفية.

هذه العتبة كما سبق التأكيد ليست حلية تزينية ، فقد يخفق الشاعر والمبدع كثيرا إذا نظر إليها بهذه الوجهة ، أو ظن فيها هذا الظن. حين يلجأ إلى مراكمتها عند مدخل النصوص ولا يكتفي بصوت واحد ؛ بل يجعل أصواتَ كثيرةً من مشارب مختلفة من (صوفية، وآداب العالمية) تتزاحم عند عتبة التصدير ، مما يربك القارئ الموكل له تأويلها ، فهذه التشعبات – في زعمنا – ليست دائما ، مصدر متعة نصية . بهذا يحمل الشاعر وزر غياب الوعي الجمالي في الاشتغال على عتبات التصدير، حين يلجأ إلى تأثيث فضاء العتبة بطريقة تراكمية، نعتقد أن هذا الاشتغال لا يسمح

[1] – محمد بوفلاقة : إدريس بوديبة يمتطي الغمام ، مجلة الدوحة تصدر عن وزارة الثقافة والفنون والتراث ، قطر ، العدد 62،ديسمبر 2012 متاح على الشبكة العنكبوتية:
www.aldohamagazine.com/article.aspx?n=35BB4FBD-54AF-4DCB-A8FF...d

[2] – إدريس بوديبة : الظلال المكسورة ، ظهر الغلاف الخلفي.

(للمصدِر) ولا للمقولة بأن تحظى بمساحة التحقق وإقامة علاقة نصية مع السياق الجديد الذي وردت فيه أو ما يسميه "نبيل منصر" بـ(الكفالة النصية)هي «سعادة التداخل النصي والسكنى في قلب العبارة الشعرية المعاصرة»[1] ،فالتصديرات التي تتقدم العمل في زعمنا ليست عتبات توشية بقدر ما هي عتبة تنتشر داخل النص (ضمينا) وتتفجر قراءة وتأويلا ، ذلك أن «النص التوجيهي يحمل دلالة عامة، والنص المركزي يفصل في أبعاد وجوانب ودقائق تلك الجوانب ، بطريقة صريحة أو ضمنية)»[2].

لا تسلم النصوص الشعرية من الوقوع في مأزق ؛ حيث إن بعض الشعراء لا يوفقون دائما في اختيار المقولة المقتبسة؛ أي إن تهجير النص /المقتبسة لا يوافق شروط الهجرة النصية، التي نزعم أنها تقتضي أن تقيم وشائج جمالية بين النص والعتبة ،فمن غير المنصف نقديا أن نقول بجمالية مطلقة لحضور عتبة التصدير ، متناسين القصدية في الاشتغال التي تلعب دورا هاما ، كما لا ينبغي الانبهار باسم المُصدَر له ، ففي ذلك – ربما– تباهٍ من قبل الشاعر بخلفيته المعرفية الواسعة التي قلما تفضي به إلى دلالة أوسع .

1-4 التصدير الذاتي وعرفانية العتبة :

يتجلى الإشراق الصوفي في بعض التصديرات الذاتية(Epigraphe Autographe) ، من خلال الحضور الطاغي لصوت الأنا والحضور الوافر الظلال للجانب العرفاني ، إن ما يميّزها عن سواها من (التصديرات الغيرية) أن الشاعر يصنع تصديره من روح شعره ومن دهشة المخيلة، فيذهلنا ويدخلنا صرح الغواية والضبابية،تجسد ذلك بصورة لافتة عند بعض الشعراء الذين تكّون لديهم حسٌ عالٍ، و وعي كبير بالشعرية الصوفية من بينهم على وجه التحديد "مصطفى دحية"، و"عبد الله العشي"،تصادفنا داخل هذه الدواوين عتبات نصيّة

[1] – نبيل منصر : الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص336.

[2] – عبد الملك أشهبون : عتبات الكتابة ، ص174.

تصديرية تشتغل على إرباك وخلخلة أفق القارئ /المُصَدَّر له .بالعودة إلى ديوان "مصطفى دحية" (اصطلاح الوهم) نُلفي الشاعر يصدره بقوله :

حين تَغْدُو النواميسُ أوهامَنا

يجتبينا مَلاك النشوء فنُبدئ أرحَامنا

تنتفي هيأة الله إما إجترحنا مداد الحقيقة

حين يَمْثُل ثلث الحقيقة:

تنسُخُ أقلامنا موتنا

ترتكز مقولة التصدير على مجموعة من الدوال، المشتتة لأفق القارئ هي (النواميس، النشوء ، الوهم، الرحم، هيأة الله،الحقيقة الأحلام، الموت)،فعبر هذه العتبة النصية يستدعي "مصطفى دحية " قارئا من خامة المفككين،الذين يستلذون البحث عن الحقيقة ،داخل مقولة عتبة التصدير الذاتي ندخل دائرة البحث عن الحقيقة،التي تتجلى بوجهتها الصوفية بأنها «المشاهدة الربوبية،بمعنى أنه تعالى هو الفاعل في كل شيء والمقيم له ، لا هوية قائمة بنفسها ، مقيمة لكل شيء سواء»[1]،أما بالوجهة الشعرية التي انبنى عليها أفق " مصطفى دحية"فتتمثل تجربة المحو من أجل الوصول إلى العالم الحقيقي؛ أي محو الحضور الخارجي بغية الوصول إلى حقيقة الذات،هو التشكل عبر اللغة وداخل اللغة، تستكين فيه الأنا إلى الحرف والكلمة ،بصورة أخرى؛هي القوة التجاوزية عند "مصطفى دحية"التي«تمتلك طبيعتها الهدمية،أو التفجيرية لا تقف عند حدود الواقعي،بل تتجاوزه إلى الممكن الإبداعي

[1]– القاشاني : لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام ، تحقيق أحمد عبد الرحيم السايح و توفيق علي وهبة مجلد1، ط1، مكتبة الثقافة العربية الدينية ، القاهرة ، 2005، ص347

ذاته»[1]،(فحين يَمْثُل ثلث الحقيقة) يعاد تشكيل الواقع ، عبر الكتابة ؛ أي القلم الذي ينسج موت الذات ويعيد صياغتها عبر الحرف /الكلمة. بهذه العتبة يدخل الشاعر عالم الكتابة بذات مدمرة فتنتها أهوال ما حولها ، فمجدت الوهم ، بل خلقت له اصطلاحا خاصا به،ونُلفي أنفسنا أمام إنسان /ذات شاعرة هي «ذات الفاني في الله ، المتحد به لا تشهد إلا نفسها»[2] :

من رَهَبي حَمَلْتُ بقيتي

وسكبت في إغفاءة الليلين ناسوتي[3]

أشد عبارة شاخصة تصادفنا داخل هذه العتبة التصديرية في قوله (تنتفي هيأة الله إما اجترحنا مداد الحقيقة) ، عبارة مربكة ومخاتلة ،يتأتى ذلك من توظيفها للفظ الجلالة صريحا (الله) ما بين لفظ (الانتفاء) ولفظ (الهيأة)،هو ما يفضي بنا إلى التأكيد على مسألة في غاية الأهمية برزت بشكلٍ لافت عند"مصطفى دحية"في ديوانيه (اصطلاح الوهم ، وبلاغات الماء) ؛ وهو أن توظيف لفظ الجلالة (الله) يأتي بشكل حرفي صريح ضمن سياق «يقتل فيها مسار التأويل، لأن دلالة تلك الإشارات التي تختزنها تصبح أحادية الدلالة، لذلك يجنح الشعراء إلى لعبة الإخفاء »[4].إلا أن دحية، لا تستهوه لعبة الإخفاء بقدر ما يأسره التجلي والظهور تضعنا عبارة (تنتفي هيأة الله) أمام فكرة الحلول والاتحاد بشكل جلي كما في قوله: « ماذا ..لو أن الله يبايعني في هيئة عصفور »[5]،وكأن العلاقة بين الخالق والمخلوق عند

---

[1] – عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة ، ص59

[2]– محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز،قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر،ص431.

[3] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص18

[4] – محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز ، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر ، ص321

[5] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم، ص 58، نذكر في هذا المقام أن عبارة (يبايعني الله في هيأة عصفور) تم تغييرها حين أدرج النص الشعري في معجم سعود البابطين ، وأضحت العبارة (يبايعني القدر .....) هذا يظهر دون شك ان العبارة

الشاعر تأخذ صورة اتحادية ،وهي حال شطحية ينزلق إليها الشعراء الصوفيون فيقولون بالاتحاد المطلق ،بهذا تقحمنا العتبة التصديرية الذاتية في الكتابة الشطحية «التي من شروطها أن تكون كتابة يلفها الغموض من جل جوانبها »[1] ،بصورة أخرى إن هذه الوجهة عند "مصطفى دحية" تنطلق من فكرة أن اللاهوت يكون محتوى في الناسوت ؛حيث الثاني إناء الأول . وإن كنا نشير إلى أن تجلي الإله في الإنسان لم يتم عند "ابن عربي" بواسطة التجسيد .بالإضافة إلى أنه أوصى بعدم الخوض في هذا المنحى .وبخصوص اسم الجلالة (الله) ؛ يقول "ابن عربي" «جميع أسمائه سبحانه يمكن تحققها والتخلق بها إلا الاسم الله عند من يجريه مجرى العملية فيقول إنه للتعلق خاصة إذا كان مدلوله الذات ، كما قلنا بجميع مراتب الألوهية»[2] .

يحضر لفظ الجلالة (الله) عند "عبد الله العشي" بشكل مغاير تماما ؛إذ وردت في شكل مناجاة ، فهذه العتبة التصديرية الإفتتاحية عنونها بـ (فاتحة الأبجدية) في ديوان (صحوة الغيم) ، مشحونة ببعدٍ صوفي ،وهذا ما يبرز ويؤكد تأثر "العشي" باللغة الصوفية والرؤية الصوفية العرفانية يقول :

الله يا أله

أنَرْتَ من أمامه أضواءكَ الخضراء

فاسَّاقَطتْ على يديه

لكنه..

مربكة للقارئ بغض النظر عن توجهه الإديولوجي أو تحكم النسق الديني في حذف العبارة ،ينظر معجم سعود البابطين متاح على الموقع الإلكتروني: الشاعرمصطفى دحية www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/1737.htm

[1] – محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز ، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر ، ص 432.

[2] – سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ،ص78.

منطفئ القلبِ ،، كلُّ نبضٍ فيه

مدينة عمياء

الله يا أله[1].

تتبني قراءاتنا لهذه العتبة التصديرية في ديوان (صحوة الغيم) بصورة تأويلية منطلقين من فكرة أن « الذي يقوم بالتأويل ليس ملزما بالوفاء لتوجيهات مفترضة مصدرها النص أو صاحبه أو هما معا ، على المؤول ،عكس ذلك، أن يتخلص من هذه التوجيهات المسبقة كشرط ضروري للإتيان بكل الدلالات الممكنة حتى لو تناقضت فيما بينها. فلا وجود لأي شيء يحول بين المؤول وبين رغبته في الذهاب بالنص في كل الاتجاهات»[2] .

النص بالنسبة لنا هو هذه العتبة القابعة في أول الكلام، بداية الصحو (صحوة الغيم) التي تنفتح ضمنيا على أصل الخلق أو أبجدية الوجود ، قد لا يتسنى أمام قارئ العتبة النصيّة وهو(المُصَدِّر له) الوصول إلى ذلك بسهولة، إلا بعد التركيز على بؤر العبارة ؛وهي (الإنارة ، الأضواء الخضراء ، منطفئ القلب ، مدينة عمياء) ؛ حيث إن ما نتلمسه ضمنيا في هذه العتبة النصيّة ،انبناؤها على فكرة الصوفية القائلة (من شدة الظهور الخفاء) بمعنى آخر إنه الانفتاح على حالة الكشف إلا أن «الكشف هنا لا يعني زيادة في جلاء المعنى ، ولا يعني نقله من حالة غياب إلى حالة حضور، بل يعني تخفيفا من شدة ظهوره لتمكن رؤيته . فكلما ازدادت الشمس إشراقا وسطوعا، قلت إمكانية التحديق فيها؛ أي خفيت عن العين »[3] ، فالاحتجاب يتأتى من شدة ظهور المعنى (الله) و« المعنى (الله) ليس غائبا لكي

[1] – عبد الله العشي : صحوة الغيم ، ص9

[2] – سعيد بنكراد : سيرورة التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات ، ط1، منشورات الاختلاف ،/الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر /بيروت ، 2012، ص 31.

[3] – علي أحمد سعيد (أدونيس) : الصوفية والسريالية ، ص 146.

نقول إنه يحضر أو يظهر ، وإنما هو حضور دائم مطلق وعندما نراه في صورة لا نراه هو وإنما نرى إلى صورتنا فيه ، فالصورة من جهة الرائي ، لا من جهة المرئي»[1] ، و يحتجب المعنى في حال ظهوره/ الإنارة (أنرتَ أمامه أضواءَك الخضراء)، لأن«نورَه باهر ، بحيث يستحيل على البصر أن يثبت له ، وأن ينظر إليه »[2] ،فكان الرائي(منطفئ القلب، كل نبض فيه مدينة عمياء). أي إن الصورة حجاب «تردنا إلى نور المعنى وإلى ظلمة الكون ، الصورة ـ الكون سحاب يغطي شمس المعنى، لكنها في الوقت ذاته طريق إليها ، إنها الظاهر الذي يشير إلى الباطن.ولهذا فإن من يكتفي بالنظر إليها ضمن حدود الظاهر الحسي ،يرى المعنى ظلمة ، ويكون مرتبطا بالظلام غير أن من يتجاوزها وينفذ إلى باطنها، يرى المعنى في نوره الحق ، و وجود الحق »[3]، العماء في اللغة «اسم للسحاب الرقيق»[4] وهو« الحائل بين الناظر والشمس»[5] وهو ما تنفتح عليه دلالة العنوان (صحوة الغيم) ، بهذا تكون« الصورة بمثابة غيمة رقيقة شفافة تسترها بحيث يصبح من الممكن النظر إليها،بحيث تظهر للرائي »[6]، وقد يحدث أن يكون القلب (منطفئا) غير محقق للغايات الروحية ؛ أي«لا يكون منصرفا للتأمل في الحضرة الوجودية، أو في الحقائق الإلهية، فلا ينكشف له شيء من هذه الحقائق وذلك نتيجة لآفات في عمله وعيوب في نفسه، أو مصلحة أو منفعة دنيوية يفكر بها وينصرف ذهنه إليها، ولو كانت ليست من المحرمات أو من قاذورات

[1] – علي أحمد سعيد (أدونيس) : الصوفية والسريالية، ص146.

[2] – المرجع نفسه : ص147.

[3] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

[4] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (عمي) .

[5] – عبد الباقي مفتاح : الحقائق الوجودية الكبرى ،دراسة مفاهيمية حول حقيقة الحقائق و العماء، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر ، سوريا ، 2013، ص35

[6] – أدونيس : الصوفية و السوريالية ، ص 147

الشهوات ، إلا أنها مع ذلك تمنع الكشف الحقيقي»[1] ، و لنا أن نقول إن الذات في حال تعلق بالحضرة الإلهية تتجلى لها(الأضواء الخضراء) وهي إشارة إلى«الزمردة الخضراء،دلالة على النفس الكلية»[2] ،بالإضافة إلى أن اللون الأخضر هو لون عرفاني بدرجة أولى.

نُلفي داخل هذه العتبة حديثا عن غائب (هو) (تساقطت على يديه، كل نبض فيه ، منطفئ القلب) .بعدها ينتقل الحديث داخل النصوص بضمير المتكلم / الذات الشاعرة.وكأنها انتقال من حالة الدخول في (الفناء) ، إلى حالة الخروج منه (الصحو) ، فولد كل ذلك طقس الكتابة /القصائد؛ أي (الصحو) بعد (الغيم). إنها إذن الرؤيا الصوفية و تجربة الذات الكاتبة التي تجاوزت الظاهر وهدمته ،و يتحقق تجاوز الظاهر باللغة نفسها ؛ أي بتعبير أدونيس ، نُسْكِرُها ، يجب أن نخلق نشوة في اللغة تتطابق مع نشوة التجربة [3].

جل هذه الدلالات تنصهر في ديوان (صحوة الغيم) وتقيم معاني شعرية تتفجر في إطار علاقة الحرف والوجود؛حيث تتجلى عبر ثمانية وعشرين (حرفا) وزعت على ثمانية وعشرين عنوانا / قصيدة، إنه المجاز الصوفي عند "عبد الله العشي" الذي يربط بين المرئي واللامرئي «فالمجاز الصوفي توحد بين المحسوس والمجرد ، الظاهر والباطن ، المعلوم والمجهول»[4]، هي ذات تنشد الصمت بعد "البوح" ،بعد "الطواف" ، وبعد "الصحو"[5] يقول:

يقول:

سأغيِّر حبري

وأغيِّر أبجدياتي

---

[1] – الشرقاوي : معجم ألفاظ الصوفية ،ص51.

[2] – محي الدين بن عربي الفتوحات المكية ، ج2، ص130

[3] – أدونيس : الصوفية والسريالية ، ص 159

[4] – المرجع نفسه : ص 161.

[5] – إشارة منا إلى تجربة "عبد الله العشي " إلى دواوينه الثلاثة (مقام البوح) و(يطوف بالأسماء)، و(صحوة الغيم).

وأسطورة من دم كذبٍ

أخطاتها حروفي

وأعيد مياهي إلى نبعها وأناشيد بوحي إلى صمتها

وأعيد النهاية إلى بدئها

ثم أمضي... وخلفي صدى صامت

وسأخرج من وهمها

مثقلا غير أنّي ...[1]

نخلص إلى أنَّ التصديرات النصيّة :

✓ عتبة ليست حلية للزينة ، أومجرد قلادة تتدلى على جسد النص ،بل علامة تعمل على التبئير البصري ، إثارة القارئ ، وكسبه لصالح النص ، (قراءة وتأويلا)«تخدم مقصد التزكية وإدخال الملتقي منذ البدء في سيرورة قرائية »[2].

✓ تتمتع عتبة التصدير عند (عبد الله حمادي ، وعبد الله العشي ، ومصطفى دحية) بقوة عرفانية ،وإشراقية، تعكس حوار الذات مع الآخر «فرهان الكتابة الشعرية الحداثية ، بلا ريب ، هو اللقاء والحوار العميق مع الذوات والكائنات في الأقاصي والتخوم»[3] .

✓ تتحول عتبة التصدير إلى مجرد حلية لتزين النص، ومرآة عاكسة لثقافة المُصَدِر حين تلجأ للتراكمية سواء إذا انفردت بصفحة مستقلة تلي الإهداء وتسبق المقدمة أو

[1] – عبد الله العشي : صحوة الغيم ، ص 122

[2] – هاشم أسمهر : عتبات المحكي القصير ، ص242.

[3] – عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي ، ط1، دار الثقافة ،المغرب ، 2004، ص52.

جاءت بعد كل عنوان داخلي .وذلك في زعمنا أن شعرية عتبة التصدير ليست مرهونة بتكثيف حضورها بقدر ما هي متعلقة بقوة العلاقة التي تتشكل بينها وبين النص .

- ✓ تلعب الأسماء (ذوات التلفظ) داخل العتبة التصديرية قوة تأثيرية وإقناعية تمارسها على القارئ كما تعكس صورة تثاقفية لعلاقة الأنا/ الغير .
- ✓ تكشف التصديرات الذاتية اعتداد الذات بنفسها ونرجسيتها ، حين لا تأنس إلا صوتها عتبة تحيط بالديوان، هو اشتغال يعلي من حضور الذات .
- ✓ يؤدي التصدير وظائف عديدة منها (الإغرائية ، الإقناعية، التوثيقية ، تثاقفية).

2 ـ حوار الأنساق في تشكيل عتبات الإهداء:

تنبني عتبة الإهداء على أنساقٍ مفتوحةٍ ؛ وإذ نلجأ إلى فكرة النسق المفتوح فذلك لأنه يتوفر « على دخل وخرج ؛ حيث يمكنه الأول من الانفتاح على الأنساق الأخرى وتكييفها مع ما يريد ويمكنه الثاني من الهيمنة على ما يريد وإقصاء ما يتعارض معه»[1] و الإهداءات في اعتقادنا مفتوحة/ منغلقة على التأويل والقراءة انفتاح الذات على مشاركة الآخر(المرفوع إليه الإهداء)هي «حركة انفتاح من النفس على الآخر تؤسسها جدلية شعرية الداخل والخارج»[2] ،فهي عتبة تستدعي طرفا(استضافةً) على نصها حتى وإن كان هذا الطرف هو الأنا نفسها لذلك فهي تمتثل للانفتاح والانغلاق بحسب طبيعة الإرسالية(العتبة) وخصوصيتها.

2-1 الأنساق المفتوحة :

تنفرد بعض الإهداءات الشعرية للنصوص الجزائرية بتوجهها إلى متلقٍ (شخصية معروفة أو مجهولة، أو حاملة لفكرة ورؤية فلسفية)؛ إلا أننا نزعم في حال تشكلها بصورة (فكرة ورؤية فلسفية) تتحول من (عتبة إهداء) إلى (عتبة استهلال) ،هذا ما أشار إليه فيلدينج (Fielding) حين صرح بأنه أحيانا تنقاد النفس إلى كتابة تقديم(Préface) وإن كانت نيتها خالصة لكتابة الإهداء يقول:«في الحقيقة لقد تركت نفسي تنقاد إلى كتابة تقديم ،رغم أن

[1] – جمال بندحمان : الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري ، التشعب والانسجام ، ط1، درا رؤية ، مصر ، 2011 ،ص216.

[2] – عبد القادر غزالي : الصورة الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي، ص49.

نيتي كانت كتابة إهداء، ولكن كيف يمكنني تفادي ذلك »[1]، يتمظهر لنا ذلك عند "مصطفى الغماري" في ديوانه (قصائد منتفضة):

صُورَت المعانَاة والبَذلُ حتَّى الشَّهَادةِ فكانَ **آلُ ياسر**.

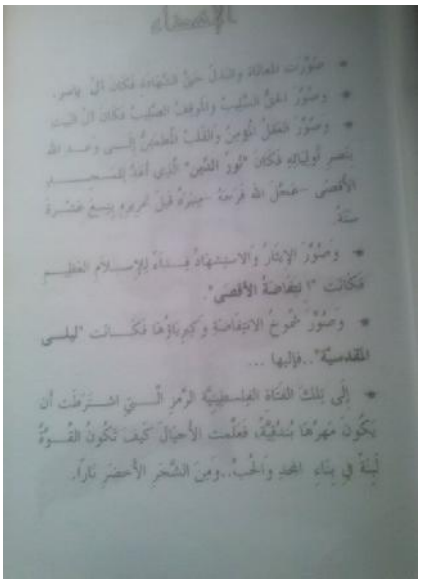
وصُوِّرَ الحقُّ السَّلِيبُ والمَوقِفُ الصَّليبُ فكانَ **آل البيتِ**

وصُوِّرَ العقل المُؤمِنُ والقَلبُ المُطمَئِنُّ إلى وعدِ الله بنصرِ أوليائِه فكان **"نُورُ الدِّين"**الذي أعَدَّ لِلمسجدِ الأقصَى –عجَّلَ اللهُ فَرَجَهُ– مِنبرهُ قبلَ تحريرِهِ بِتِسعَ عَشْرَةَ سَنَةً.

وصُوِرَ الإيثارُ والاستِشهَادُ فِدَاءً للإسلاَمِ العظيمِ فَكانت **"انتفاضةُ الأقصَى"**

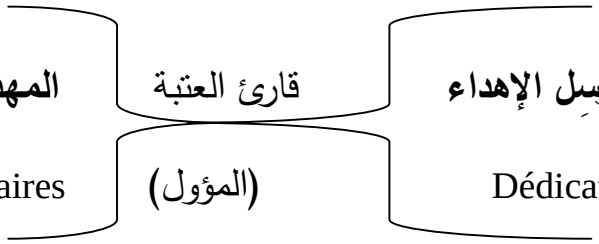
وصُوَّر شموخُ الانتِفَاضَةِ وكِبرِيَاؤُهَا فَكَانَت **"ليلى المقدسيَّة"** فإليها...

إلى تِلكَ الفَتَاةِ الفِلسطينيَّة الرَّمزِ الَّتِي اشْتَرَطَت أن يَكُونَ مَهْرُهَا بُنْدُقِيَّةً، فَعَلَّمت الأجيالَ كيفَ تَكُونُ القُوَّةُ لَبِنَةً في بِنَاءِ المجدِ والحُبِّ.. ومِنَ الشَّجرِ الأخضَرِ ناراً.



[1]- Gérard Genette, Seuils, P123.(en vérité je me suis laissé entrainer a une préface alors que j'entendais n'écrire qu'une dédicace mais comment pourrait il en être autrement ? je n'ose vous louer ,et le seul moyen que je connaisse de l’éviter)

يعمل الإهداء على التوجه إلى مُخَاطَبَيْن ،مُخَاطَبٌ أول هو المهدى إليه، Dédicataires ؛ أي المرفوع إليه العمل بصفة مباشرة، وغالبا ما يذكر اسمه صريحا، ومُخاطب ثانٍ هو قارئ العتبة والذي لا يوجه إليه الإهداء مباشرة لكنه مسؤول عن فيض القراءة وتفكيك الإشارات التماتية والخطابية للعتبة، فالعملية القرائية مرهونة بالتأويل و «كل تأويل هو استحضار لسياق وكل سياق هو ذاكرة خاصة للواقعة وللملفوظ وللوحدات المعجمية»[1] ، بالضرورة تكون إرسالية الإهداء وفق المخطط :



نلفي في الشعر الجزائري المعاصر عددا من الدواوين الشعرية التي يشتغل فيها أصحابها على تشكيل إرسالية (الإهداء) وفق نسق مفتوح؛ حيث ينفرد ديوان (ملصقات) بعتبة إهدائية مشحونة ببعد سياسي ، فعبارة (إليكم جميعا..دون إقصاء)، تشد القارئ إليها من خلال البعد التشكيلي في كتابتها ؛ ذلك أنها وردت بين عبارتين يفصل بينهما فراغ يتمثل في نقاط الحذف (...) ، الكلام المحذوف أو المسكوت عنه يحمل اسم الجمع الذي وجه إليهم الإهداء ، إنه الشعب الذي وضع تحت سلطة القهر والتهميش ، فالإقصاء هو فعل قهر للصوت والوجود، وبهذا يسعى إلى أن ينفذ إلى المسكوت عنه عبر كتابة مقلوبة لعتبة الإهداء تجسد رفضه للإقصاء وتؤكد أنه أقصى تزوير يلحق بهذه الأمة وهذا الشعب؛ فعتبة الإهداء تمرر رسالة ضمنية تختصر الأزمة الجزائرية بكل تجلياتها الاقتصادية والسياسية ، والثقافية .

[1] – سعيد بنكراد: الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي ، قراءة في رواية ""الضوء الهارب "لمحمد برادة ،مجلة علامات ، العدد06،المغرب،1996، ص27.

تخلخل عتبة الإهداء النسق السياسي الساكن داخل الحياة؛ إذ تعيد إلى الذاكرة أحداث (1991) حين تم إلغاء الانتخابات، و إقرار الجزائر التعددية الحزبية، وتدخل الجزائر في عنف سياسي غير ملامح الحياة كلها، فيكون (الإهداء) إلى أبناء الشعب الجزائري الذين « وجدوا أنفسهم على الهامش بعد أن احتلت كل مساحات المشاركة السياسية ..نخب سياسية فاسدة وانتهازية»[1] .هذا الرفض لفعل الإقصاء وإلغاء الآخر هو الذي خول لـ"عز الدين ميهوبي" إهداء ديوان (اللعنة والغفران) :

إلى

بختي بن عودة و زعيتر والآخرين

خلودا

من اللافت أن عتبة (الإهداء العام) تختار شخصيتين أدبيتين هما (بختي بن عودة ، وجمال الدين زعيتر) ، تضاف إليهما أصوات شاركتهما همّ الكتابة ، فألغت يدُ الدم صوتَهم، حيث تعرضوا للاغتيال في سنوات العشرية السوداء، وقد كان الاغتيال فعل محاسبة على حرية القول والكتابة؛ بل على حرية الوجود، تمتعت هذه الأصوات من المثقفين الجزائريين بدرجة عالية من الاختلاف، فـ"بختي بن عودة" «كان يحمل مشروعا فكريا أجهض عنوة »[2]، هو واحد من المثقفين الذين تأثروا بفكر (ميشال فوكو وجاك دريدا ..)،هذه الشخصية المختلفة فكرا طبعت في ذاكرة المثقف الجزائري حضورا استثنائيا ؛ حيث يهدي الشاعر (عبد الله الهامل) بدوره مجموعته الشعرية (كتاب الشفاعة) إلى (بختي بن عودة) منزاحا من لفظ (إهداء)إلى لفظ (إهـ(ت)داءات) وفي ذلك استثمار للتعبير الأيقوني في

[1] – محمد ثليلاني : الجزائر مازلت تبحث عن صدريات النجاة ، جريدة النصر ، 29جوان 2003،

[2] – بختي بن عودة : ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية ، قدم له وراجعه ،عبد القادر فيدوح ، دار صفحات للنشر ، ط1، سوريا /الإمارات العربية المتحدة ، 2013، ص23

الكتابة، هذا الفعل يعيدنا إلى صنيع مشابه كان مع مصطلح (الاخ(ت)لاف، Différance في الحقل التفكيكي، يتسرب هذا المصطلح الذي يحمل معنى الإرجاء وتأجيل المعنى لنص العتبة ؛ أي إن الإهداء مرجأ،و يقوم على احتمالية الوصول إلى الاهتداء والشفاعة ،أو على احتمالية اللاوصول يقول :

هكذا– متفاقدا

في طرقات الليل

صار قلبي قفلا للكون

..إلى بختي

أخيرا.[1]

العتبة النصيّة مشحونة بدلالة الحيرة والضياع ، والتهميش والفقد ،في ظل اغتيال الحياة (بختي بن عودة) وأصحاب الفكر في هذا الوطن، لتتضاعف حدة الشعور بالاغتراب داخل الوطن.إنها شكوى الذات الجريحة المثقلة بالهموم.

لست "أنكيدو" يا صديقي

أنا محض هامش لم تقله الريح

وهران منأى الصعاليك

هيدورها يحرس الأزرق

ويغسل الشوارع بالحنين[2]

[1] – عبد الله الهامل : كتاب الشفاعة ،صفحة الإهداء .

[2] – المصدر نفسه: ص 73.

يرد اسم "بختي بن عودة" مرة أخرى (مهدى إليه) في ديوان (هيبة الهامش) لـ "رضا ديداني" (أرفع هذه المجموعة إلى روح الأصدقاء : عبد الله بوخالفة /عبد الله شاكري/بختي بن عودة)[1]،عند عتبة الإهداء يجتمع صوت المغادرين،هي أصوات عرفت باختلافها وتفردها؛ إذ تحفظ الذاكرة الشعرية اسم الشاعر"عبد الله بوخالفة"(1964-1988)، هذا الشاعر الذي وصف بـ (التربادور)،شاعر أرقه قلق الوجود أو العراء الوجودي كما وصفه "أحمد دلباني ،لينهي "بوخالفة" حياته منتحرا على سكة قطار لم يخلف موعده ، لقد «كان "عبد الله بوخالفة" شاعراً اجتهد من أجل بلوغ مقامات كتابةٍ حداثية تقطع الصلة جماليا ورؤيويا مع السائد،مُحتضنة لحظتها التاريخية ومُلتزمة بقضاياها الإنسانية وباحثة عن نشيدها الذي يُدشنُ تاريخ الحساسية الجديدة إزاء العالم والتاريخ والوجود»[2]،شاعر آخر شارك "عبد الله بوخالفة" عتبة الإهداء هو" عبد الله شاكري"،اغتالته يد الدم بتاريخ (18نوفمبر 1994)[3]،لينضاف صوت أخر مغتال هو "بختي بن عودة "،شعراء وكتاب ساروا على خط الموت (بين الانتحار والاغتيال) جمعتهم عتبة إهداء (هبة الهامش) ، لكأن الهامش وحده يسع هؤلاء،بحريتهم واختلافهم عن المركز السائد (السياسي ، والثقافي والفكري ...) (المهدى إليهم) جمعهم هوس الكتابة والمغايرة، الرهان ضد السلطوية بكل أشكالها (الدينية والسياسية والاجتماعية ...)؛ أي أنْ تأتي إلى هذا الكون وتدرك أنك أكبر من مقاساتهم جميعا كـ(عبد الله بوخالفة) ، أو أن تعي أن الكلمة وحدها سلاحك ضد الموت المجاني كـ(عبد الله شاكري) ، أو أن تكون أنت الكتابة ذاتها بكل اختلافاتها وتفكيكاتها كـ(بختي بن عودة).

---

[1] – رضا ديداني : هيبة الهامش ، ص05.

[2] –أحمد دلباني : الكاتب أحمد دلباني في حوار عن الشاعر عبد الله بوخالفة ، حوار لنوارة لحرش ، جريدة النصر،منشور بتاريخ 05أكتوبر2015، متاح على الشبكة العنكبوتية : www.an**nasr**online.com

[3] – نوارة لحرش : شعراء يستطلعون عبد الله شاكري، (استطلاع لنوارة لحرش مع مجموعة من المثقفين)،جريدة النصر،منشور بتاريخ24نوفمبر 2014، متاح على الشبكة العنكبوتية : www.an**nasr**online.com

يشتغل إهداء ديوان (كاليغولا يرسم غرينا الرايس) لـ"عز الدين ميهوبي" بدوره على النسق المفتوح ، فعتبة الإهداء تخيرت لها (الجزائر) الواقعة تحت وطأة الدم والقتل المجاني موضوعا تهدي إليه ،وترسم عبر العتبة منازلَ استشرافية لغد قريب من الفرح.

إلى الجزائر

بعيدا عن الدم

قريبا من الفرح [1]

يشارك شعراء آخرون "عز الدين ميهوبي" صنيع الإهداء إلى المكان الوطن أو المدينة كـ (الجزائر ، سرتا..)

الشاعر	عنوان الديوان	عتبة الإهداء	المكان
أحلام مستغانمي	أكاذيب سمكة (1993)	يمكن للبحر أن يهزمنا غرقا غرور الكاتب ألا تهزمه الكلمات لحظة الغرق..إلى البحر . لأنه عن سذاجته أخذ جثتي منحني كل هذا الغرور.	البحر
نصيرة محمدي	روح النهرين (2005)	إلى الجزائر حنانا وقسوة توقا وألما جمالا متحوشا وحياة مبتورة...(ص5)	الجزائر

[1] – عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، صفحة الإهداء.

سمية محنش	مسقط قلبي	إلى الجزائر في عيدها الخمسين ....(ص7)	الجزائر
أحسن دواس	حالات توهم في حضرة سيدة المعنى	إلى سيرتا .. إلى حضرة سيدة المعنى .. إلى الواقفين على باب معبدها..	قسنطينة (سرتا قديما)
عاشور بوكلوة	غوايات الصخر والجسور	إلى سرتا.. صخر الهوى وجسور الغواية	قسنطينة (سرتا قديما)

2-2 عتبة الإهداء بين النسق المنفتح – المنغلق :

ينبني إهداء ديوان (اصطلاح الوهم) على الانقسام بين الانفتاح – الانغلاق ؛ ذلك أنه قائم على مفارقة لافتة (إلى مصطفى دحية /رحمه الله)،فقد أهدى المؤلف نصه إلى ذاته ، وكأن لا احد يستحق (اصطلاح الوهم) سوى الذات (Le moi) ،ومن المفارقة أن هذه الذات قد ترحمت على نفسها، لتغدو بين الحضور والغياب، بين أن تكون وألا تكون؛ أي بين الوجود والعدم ،ليس الإهداء عتبة استعلائية نرجسية أو تَرَفُعٌ عن العالم ،بقدر ما هي وعي بالذات /الآخر، بصورة أخرى هو ارتحال نحو الأنا،لاستكشاف الكينونة،التي لا تتحقق إلا بتقديم الأنا / مصطفى دحية لنفسه مهدى إليه /آخر (إلى مصطفى دحية رحمه الله)،في

استضافة الذات لنفسها داخل العتبة، هو الإنسان الذي «يقتل نفسه كسرا وتجاوزا لذاته إلى ما هو آخر/ مختلف /غيري/ منسي/مطرود/ مضمر /لا إنسان، أو هو من يستعمل نفسه تفكيرا وتقويضا للوقوف على آخر هذه الذات بما هو آخر»[1].

على شاكلة الإهداء المنفتح – المنغلق يهدي "يوسف وغليسي" (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) إلى أطراف عدة ؛ حيث يبتدئ بالخاص الذي ينغلق على الذوات العائلية (Familiale) (الوالد ، الوالدة ،الأنا) وينهي بالعام (نقاد أخر الزمان)، ما يبدو لافتا لنا في عتبة الإهداء توجهه إلى (نقاد آخر الزمان)يقول «إلى "نقاد آخر الزمان " الذين اعتقلوني في زنزاناتهم التهميشية الوهمية ، من غير استنطاق نقدي ..أرفع هذه القصائد ناطقا رسميا مكلفا بالدفاع عني ...أهدي هذه الأوجاع ..»[2],

هكذا يصبح المهدى إليهم هم(النقاد) ، و المهدي هو (يوسف وغليسي) ، إلا أن السؤال الذي يتبادر إلى ذهن متلقي النص/ العتبة ، لم يهدي الشاعر إلى (نقاد أخر الزمان) تحديدا ؟من البيّن أن هناك علاقة ثقافية أدبية بين المهدي /وغليسي والنقاد / المهدى إليهم المؤلف عن طريق الإهداء العام يكشف عن علاقة خاصة مع النقاد ؛ ذلك بإعلاء صوت، /الأنا (ناطقا رسميا ، الدفاع عني) ضد أفعال اضطهادية (من غير استنطاق، اعتقلوني).

المهدي شخص تسند إليه مسؤولية الملفوظ (نص الإهداء) ، فإليه يحيل ضمير المتكلم /أنا ينضاف إليه التوقيع ، وهو بتلفظه لعتبة الإهداء سيعبر عن وجهة نظره تجاه (النقاد)، التي تفضي بوجود نسق مضمر يتمثل في سلطة المؤسسة النقدية (أصحاب الزنزانة

[1] – عبد الغني بارة :الضيافة اللغوية وخطاب الهوية قراءة تأويلية ، أعمل المؤتمر الدولي للغة العربية،دبي ،متاح على الشبكة العنكبوتية :. www.alarabiahconference.org/.../index.php

[2] – يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 05.

التهميشية الوهمية)، التي مارست عليه(فعل الاعتقال)؛ أي حصر الذات في جانب النقد وتهميش الجانب الإبداعي،الذي تصر الذات على إبقائه مصاحبا للنقد ، في وجهة ترى بحق شرعية الجمع بين قلمين (النقد و الشعر) ؛بل تصارع للحفاظ على جذوة الشعر متقدة لا تنطفئ ، فالذات الشاعرة ،تعلن لأعداء القصيدة ،وتفصح بصورة أكثر جلاء في عتبة استهلالية أخرى (تأشيرة مرور) حقها في الجمع بين كتابة القصيدة وأشكال أدبية أخرى (الكتابة الصحفية ، والدراسات النقدية) التي قد ينكرها نقاد آخر الزمان المهدى إليهم نص أوجاع صفصافة على الشاعر.

تشتغل إهداءات "عبد الله العشي" على مراودة قارئها ؛ حيث يهدي ديوانه (مقام البوح)

إلى

كل من يحس أن هذه القصائد كتب له ،

أو كتبت عنه

أهدي هذا الديوان.

اللافت داخل هذه العتبة توظيفها الفعل (أهدي) الذي قلما نعثر عليه عند غيره من الشعراء الجزائريين، إلا انه تقليد شائع في اللغة الفرنسية؛ إذ توظف عدة صيغ (Je dédié, dédie).تشي الجملة الفعلية (أهدي هذا الديوان) بحضور الأنا/الفاعل الذي يوجه رسالة/إهداء إلى فئتين:

من يحس أن القصائد كُتِبَت له

من يحس أن القصائد كُتِبَت عنه

ما نستشفه أن النص موجه دون تحديد إلى قارئ ما، إلا أنه في الوقت نفسه يراهن على (إحساس) هذا القارئ بالنص؛ أي إدراكه أن النص كتب له/عنه، بذلك فالشاعر لا

يستثني من تلقي النص وقراءته أي أحد، بغية إحداث ربط تداولي وتفاعلي بين الشاعر والقارئ والنص/مقام البوح.

يشتغل "عبد الله العشي " في ديوان (صحوة الغيم) على تكثيف عتبة الإهداء بصورة أكثر إغراء ومراوغة، إذ تنفتح هذه العتبة على التأويل، فالإهداء موجه :

(إلى

صحوة أنتظرها

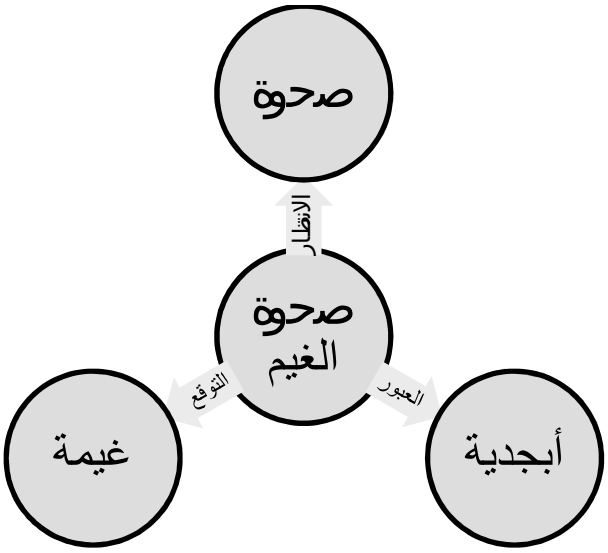
وغيمة أتوقعها

وأبجدية تعبر بمائها سلطان المسافات)[1]

داخل هذه العتبة ،نُلفي أنفسنا أمام ثلاثة أطراف يفترض بها تلقى نص الإهداء (صحوة ، غيمة ، أبجدية)،تتفرع بين (الانتظار والتوقع ، والعبور)،عتبة الإهداء تفكيك لعنوان الديوان (صحوة الغيم)، فالصحو عند الصوفية هو رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي، ولا يكون صحو في هذا الطريق إلا بعد سكر ، وأما قبل السكر فليس الإنسان بصاحٍ[2] نجملها وفق الرسم:

[1] – عبد الله العشي : صحوة الغيم ، ص05.

[2] – سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ،ص 1206.



يتوزع إهداء ديوان (حداد التانغو) بدوره بين الانغلاق والانفتاح ؛ حيث إن الشاعرة "نسيمة بوصلاح" تهدي إلى طرفين والدها وقد يبرز ذلك ظاهريا خصوصية تكشف عن مودة وتقدير.

(إلى الفراغ

وحده واضح وصريح وبريء من دائرة.. لا أحب الدوائر لأنها تشبهني

وإليك مرة أخرى أبي... كما في كل مرة.. أحبك لأنك لم تحاول يوما أن تشبهني)[1]

يغدو الفراغ داخل هذه العتبة واضحا وصريحا ، رغم أن المترسخ في التلقي أن الفراغ هو دائما غير المحدد وغير الواضح، إن «الفجوات والفراغات، هي المناطق غير المعبر عنها في الخطاب ، والتي تناط بالقارئ مهمة تعبئتها، مما يؤدي إلى إنتاج المعنى نتيجة التفاعل بين النص والقارئ »[2]، الفراغ عند الذات الشاعرة غير ممتلئ، وغير غامض ، أما الكتابة فمتعبة ومرهقة ؛ تحمل فيها الأنا الكثير من المواجهة مع الداخل ، تتشابه الدوائر مع

[1] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو ، صفحة الإهداء.

[2] – حامد أبو أحمد : القارئ والحكاية ، ط2، مركز الحضارة العربية ، القاهرة، 2003،ص 117.

"نسيمة بوصلاح "،ويكسر(الأب) كل محاولة في أن يشبهها،وهو العنصر المفاجئ الذي يبرز لقارئ العتبة ، فعبارة (لم تحاول أن تشبهني) ،تربك قارءها ؛ حيث الذات الشاعرة هي (الفرع) والأب هو (الأصل)، وبالضرورة منطق التشابه يشي: أن الفرع يشبه الأصل، وليس العكس، ما نستشفه أن "نسيمة بوصلاح" تهدي (والدها) حداد التانغو امتنانا وتقديرا ،على كل ما منحه لها من(حرية) و(كينونة) وإيمانه بها ذاتا (أنثوية) مبدعة،فلم يشبهها كما وصفته؛ أي لم يقمع قلمها ، فعلى ما يبدو لم يكن سلطويا حال من رفضتهم في مقدمتها من العرابين والأوصياء ، أو بصورة أخرى رفضها الرقص بأطراف مستعارة، «لن أجعل من أحد ما سقفا تقع تحته كتاباتي ،كائنا من يكون»[1]،تشي عتبة الإهداء برفض كلي للأنوثة الخرساء بتعبير عبد الله إبراهيم« التي أسست لقيم الامتثال، واستبعدت أي نزوع يعارض ذلك»[2]، وتطمح إلى إبراز الهوية والبصمة الفردية .

كما تهدي "نسيمة بوصلاح" نص (فراغات) إهداءً خاصا للكاتب (بختي بن عودة)، وفي ارتباط العنوان بالمهدى إليه ، إحالة كبيرة على الفراغ الذي خلفه اغتيال "بختي بن عودة ".

ها ظلك العربي يعبث بالتفاصيل التي ..

قد قلّبت قلب الحداثة

واستطال بها الشتات[3]

---

[1] –نسيمة بوصلاح : حوار مع الأديبة والأكاديمية نسيمة بوصلاح ، حاورها علاوة كوسة ، منشور بتاريخ 04 ماي2012، متاح على الشبكة العنكبوتية:

www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=26747

[2] – عبد الله إبراهيم : السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 2011، ص28.

[3] – نسيمة بوصلاح : حداد التانغو ، ص19.

لعل أكثر الإهداءات انفتاحا على القراءة ،هو إهداء ديوان (للجحيم إله آخر) لـ "حسناء بروش "؛ إذ تضع قارئها عند عتبة التأويل ، بلغة الشاعرة نكون أمام إرباك وخلخلة.

(إلى اقترافي الأبدي في أسمى صوره..

إليكْ ..

كما لو كنا (مطلقا)..ولو في الجحيم..

حسناء)[1]

يلفي القارئ نفسه أمام ذات الشاعرة (المهدي/حسناء بروش ، متلقي الإهداء /المهدى إليه (اقترافها الأبدي في أسمى صوره)،المكان – (اللقاء صفحة الإهداء /الجحيم)، نشير إلى أن الطرف المهدى إليه لم يحدد (جنسه) ؛ إذ تم الوقوف على الساكن (إليكْ)، كما أن الذات الشاعرة تضعنا أمام فعل (الاقتراف) الذي يوحي بالتجاوز والخروج إلا أنه يتشكل في (أسمى صوره)؛ أي إن الفعل خطيئة سامية ؛هي الكتابة /الأنوثة تخلخل اعتقادك بك، هي الاشتباه والانفتاح الذي يعلن تشظي الذات.

تضعنا عتبة الإهداء أمام وعي تام بأن (الأنا هو الآخر) ، الذي يفضي بالعبور نحو الاختلاف ،و يقضي في الآن ذاته أن «يكون عبورا طيعا في حضرة الشعر وبواسطته»[2]، ينفتح إهداء "حسناء بروش" على عتبة استهلالية أخرى وسمتها بـ(على هيئة النون أنثى) تدعم تصور الشاعرة ككل وتشي لقارئها ببعض ملامح الكتابة وخباياها ، إغراق كلي في اللغة الصوفية يكشف عن مرجعية صوفية، ويؤكد بوجهة أخرى على الوعي و المقصدية لدى "بروش " في الاشتغال على عتباتها النصية .

[1] – حسناء بروش : للجحيم إله آخر، صفحة الإهداء .

[2] – بختي بن عودة : ظاهرة الكتابة في النقد الجديد ، ص 319.

إن العتبة الاستهلالية (على هيئة النون أنثى) تفصيص للخلق والتكوين بين الذكر /الأنثى، الأنا /الآخر(الغير الذي يتشظى داخل الأنا)،تفكك الذات الشاعرة (نون الخلق، نون الأنثى) هدما وبناء ، الركيزة عند "حسناء بروش" هي الأنا / المرأة، بوصفها كوجيتو الرجل هي التي تجلي السر «فغير المرئي من الرجل لا يظهر إلا في مرآة المرأة»[1]، بهذا تتمفصل (نون الأنثى) / العتبة الاستهلالية إلى أربعة محاور لطقوس في التكوين ،هي (النار والطين ،ماء اليقين/ العقل ، النصف اشتباه ما،مجرى النَّفَس/النَّفْس).

نزعم أن بعض الإهداءات الخاصة تنطوي على جانب من الانفتاح القرائي، فبالإضافة إلى أنها رموز خاصة بذات الشاعر، تشتغل على الانتقال من الأنا إلى الآخر، وتحول الكتابة الإبداعية بذلك إلى ممر ووسيط بين الأنا والغير، كتعبير قائم على المحبة؛فهي من وجهة أخرى حين تتخير أسماء بعينها توجه إليها الإهداء ،وتتشكل هذه الأسماء ضمن دائرة الشخصيات العاملة أو المؤثرة في التاريخ والفكر والسياسية عندها يصبح على القارئ التوقف أمام اسم المهدى إليه .

تنفرد كثير من الدواوين في الشعر الجزائري بهذا الصنيع في كتابة الإهداء ، وقد نعد – بحسب اطلاعنا– "ميلود خيزار" أكثر الشعراء بذخا في إهداء نصوصه ؛ حيث لا يكتفي الشاعر بإهداء الديوان ، وإنما يفرد لكل نص (مهدى إليه) ، كما أن اختيار المهدى إليه لا يخلو من قصدية، مماّ يجعل العلاقة بين المُرسِل والمرسَل إليه أكثر خصوصية ، نوضح ذلك وفق الجدول الآتي :

[1] – محمد مصباحي : نعم ولا الفكر المنفتح عند ابن عربي ، ط1، منشورات الاختلاف ، الدار العربية ناشرون ، الجزائر /لبنان، 2012، ص117.

1- ديوان شرق الجسد:

النص المهدى	المهدى إليه
الصديقان (ص 13)	إلى الصديق عثمان لوصيف
الهامشي (ص23)	إلى الشاعر الصديق أحمد دلباني
أنياب الناعم (ص31)	إلى الشاعر الصديق عبد الله الهامل
عبد العال(ص51)	إلى الفنان عبد العال مودّع
النهر (ص65)	إلى الشاعر مصطفى دحية شقيقا وصديقا في اليتم
عصفور الظل (ص75)	إلى المغني العالمي الشاب خالد
العشاء الأخير (ص85)	إلى الشاعر العربي الكبير "أدونيس"
أم بلقيس (ص101)	إلى صاحبتي ومصباح بتي ..حياة

2- ديوان إني أرى :

النص	المهدى إليه
إني أرى ..(ص9)	إلى الراهب في محراب الجمال الشاعر "عثمان لوصيف"
غفوة(ص12)	إلى الشاعر جيلالي نجاري
الداومة (ص 18)	إلى الشاعر علي مغازي
رقصة البجع(ص23)	إلى الشاعر الطيب لسلوس
محمود (ص27)	إلى ميلود خيزار
الشجرة (ص32)	إلى بوزيد حرز الله
حدائق باية (ص36)	إلى الكاتب أحمد دلباني

الربابة (ص62)	إلى الكاتب شرف الدين شكري
...وما بعد تندوف (ص68) وجه نيرين (ص90)	إلى الشاعر عبد الله الهامل إلى .....نون

اللافت في هذه العتبات الإهدائية، أنها تهفو إلى ابرزا صداقاتها ،وإظهار ذوات متعددة، هي أصوات تتدرج ضمن حساسية شعرية واحدة ،تشارك الشاعر "ميلود خيزار" اليتم ، والتهميش، ففي عرفه /حواراته كان الصراع بين المركز/الهامش سببا في إقصاء كثير من الأسماء وتهميشها؛ إذ يرى «في هذا المشهد البائس لا تموت المواهب فقط بل تجفّ "الينابيع" بفعل تخريب "الأنانيّة المركزيّة "...لا تموت المواهب فحسب ؛بل تنعدم الخصوصيات التي أنتجتها وينعدم الاختلاف والتعدّد ،العدوّ الرّئيس والتّاريخي للفكر الشّمولي»[1]

يبرز هذا الشعور بالتهميش واليتم في عتبة الإهداء التي وجهت إلى الشاعر "مصطفى دحية" (شقيقا ورفيقا في اليتم)، هي ذوات ديدنها كسر الهامش ومعانقة المختلف تتقاسم عتبة الهامش (البعد عن المركز /العاصمة) ، فباستثناء عثمان لوصيف نلفي (علي مغازي ، أحمد دلباني ،شرف الدين شكري ، عبد الله الهامل، الطيب لسلوس ، ميلود خيزار، بوزيد حرز الله، مصطفى دحية) .أصوات تنشد الرغبة في تفكيك المطلق، و الإنعتاق من سلطة النموذج والمعيار، كما ترفض زمن الأب الثقافي ،فالشعر الحقيقي «لغة مغايرة وابتكار للعالم وليس مجرد وصف له، إنه سفر في متاهة العالم ، وهو سؤال مطروح دوما على الثقافة من حيث هو تشويش لنظام القيم المكرسة، إنه عتق للعامل من نظام الدلالة السائدة

[1] – ميلود خيزار : وحدها الدول المتخلفة لا تزال تتمسك بالتسيير المركزي ، جريدة الحياة الجزائرية ، منشور بتاريخ 27أوت2014، متاح على الشبكة العنكبوتية : www. elhayat.net/article7190.html

في الثقافة القائمة على المسبق المتعالي ، وهو تأسيس لمشروعية اللعب ، بالمعنى الكياني العميق»[1].

يبرز توزيع الإهداء الخاص على نصوص المجموعات الشعرية ، عند "لخضر شودار" الذي أهدى نصوصا من(شبهات المعنى) إلى كل من (يوسف سعداني ،سعدي يوسف،ميلود حكيم ،لخضر بركة ،عبد الله الهامل) وأهدى (كتاب الندى) لـ"بختي ين عودة".بهذا فإن الذات تهدي إلى الأصوات الشبيهة في الرؤية والتوجه ، التمرد ،المغايرة والاختلاف، تأنس للشبيه في اليتم والمعاناة .

الصنيع ذاته نجده عند "عبد الحميد شكيل " في ديوانه(تحولات فاجعة الماء) ،حيث أهدى الشاعر مجموعته ككل إلى الروائي السوري "حيدر حيدر"[2]،ويهدي النصوص إلى عدد من الشخصيات التي تعد علامات أدبية وفكرية بارزة :

النص	المهدى إليه
مياه الكلام (ص14)	إلى كاتب ياسين
أحلام الشجر البري (ص34)	إلى علاوة جروة وهبي وحيدا في الصهيد
تداعيات صباح النفس الأخيرة (ص54)	إلى الطاهر جاووت
فتون الماء (ص60)	إلى ذو النون الأطرقجي
خيبات الماء/مسرات الغربان (ص79)	إلى محمد طالب البوسطجي

[1] – أحمد دلباني : متى ينتهي نشيد البجعة، شذرات من مأزق الثقافة العربية السائدة، مجلة الآخر ،عدد01، تصدر عن مؤسسة 40، بيروت، 2011، ص111.

[2] – حيدر حيدر: روائي عربي من سورية،ولد سنة1939،من أعماله الروائية (الفهد سنة1977)،الزمن الموحش سنة1979)،وليمة لأعشاب البحر سنة1983).

وردة البحر عذرا (ص97)	إلى القل، الناس والبحر والأمكنة الأليفة
صهيل الماء والكلمات (ص117)	إلى بختي بن عودة

بالعودة إلى إهداء المجموعة الشعرية الذي خصه للروائي "حيدر حيدر" يكتب :

إلى حيدر حيدر

صديقا قديما، ومبدعا كبيرا

وعاشقا لبونة لا يجارى

عبد الحميد شكيل

المهدى إليه هو الروائي السوري "حيدر حيدر " ؛ في هذه الحال يعمل الإهداء الخاص Prives الموجه إلى شخص معروف قليلا أو كثيرا، على تكوين علاقة بين (المرسِل) و(المرسَل إليه) وهي ذات طابع عام ورمزي، كما تكون علاقة ثقافية أو فنية أو السياسية أو غيرها من العلاقات العامة[1] ، ارتبط اسم "حيد حيدر" بالتجاوز والرفض التام لكل سلطة دينية أو سياسية أو اجتماعية ، وقد تجلى ذلك بصورة كبيرة في روايته(وليمة لأعشاب البحر، نشيد الموت)؛حيث قدم عملا تشريحيا لجسد المجتمع العربي،وهتكا للمقدس والمسكوت عنه.

يحظى هذا العمل الروائي بحضور لافت عند "عبد الحميد شكيل" ؛ حيث ألفيناه يبرز في التصديرات(مرايا الماء) وفي مجموعته (شوق الينابيع إلى إناثها).

[1]- Gerard Genette : Seuils , P123.

على وجه آخر ، حين يرتبط اسم الروائي "حيدر حيدر " بمدينة (عنابة) التي تقع في الشرق الجزائري ،أو (بونة) كما يحب تسميتها في الرواية،يحدث لقاء عاشقي المكان (بونة) "عبد الحميد شكيل" و"حيدر حيدر" كما تجمع بينهما الصداقة(صديقا قديما)، مدينة عنابة «بطلة رئيسة وأساسية في رواية (الوليمة)، وعشق البطل الروائي لها وبحثه عن أسرارها الطبيعية والإنسانية تملأ صفحات الرواية »[1]، فهي المدينة العشق عند "عبد الحميد شكيل" شكيل" هذا ما أفضى به إلى أن يخلق فضاء للقاء "حيدر حيدر" ،أو بالأحرى لقاء (الوليمة)(بالتحولات) فكانت عتبة الإهداء فضاء رحبا لسمفونية (الوطن ،المأساة ، والموت،والصديق)، ينصهر الديوانان في هول الفجيعة ومآسي الوطن ، ويتشكل نشيد الموت ومقام المحبة .

عبد الحميد شكيل :	**حيدر حيدر :**
توقف أيها المطعون: بشجو الريح ، عطر المطر المموّه بالنحيب ، توقف في منحدرات الدرب ، تلفت صوب الفجيعة، فالأوراس يتعرى للندى، يفصد دمه الغالي في سوق النخاسة،ها أشجار النشم الحبيبة، تسلم قشرتها لأوغاد الصقيع[2]	«كانت مدينة جميلة ، مطوقة بالبحر والغابات، لكنها كأي مدينة عربية كانت متوحشة ، محكومة بالإرهاب ، والجوع ، والسمسرة ، والدين والحقد والجهل ، والقسوة ، والقتل ، مدينة تكره الغرباء » [3].

[1] – رجاء النقاش : قصة روايتين،دراسة نقدية فكرية لرواية (ذاكرة الجسد) ورواية(وليمة لأعشاب البحر) ، مع بحث عن أثر الحزبية السياسية في الأدب ، دار الهلال ، مصر ، 2001، ص14.

[2] – عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء مقام المحبة ،ط1،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2002،ص 08.

[3] – حيدر حيدر : وليمة لأعشاب البحر ،نشيد الموت،ط6، ورد للطباعة والنشر ، سوريا ، 1998،ص11.

يلتقي "عبد الحميد شكيل" بـ "حيدر حيدر" مرة أخرى حين يهدي ديوانه (شوق الينابيع إلى إناثها) إلى (فلة بوعنّاب) ، هي شخصية مركزية في رواية(وليمة لأعشاب البحر) تمثل صورة امرأة (مقهورة) تتحول من «مناضلة مفعمة بالحيوية والأمل إلى مومس»[1] ؛هي «العاهرة المقدسة التي وطئها الثوريون والمنفيون والسفلة والخنازير، ثم لفظوها»[2] ،يخصها "شكيل" بإهداء دون سواها من شخصيات الرواية،هذا ما يجعل القارئ يتساءل من هي "فلة بوعناب" ؟

يندرج الإهداء الموجه إلى (فلة بوعنّاب) ضمن الإهداءات المتخيّلة ، ذلك أن الشخصية المهدى إليها (فلة بوعناب) خارجة من عمل روائي(وليمة لأعشاب البحر)، شخصية شائكة شاركت في الثورة ،لكن بعد الاستقلال لم تحض بكرامة العيش في بلد مستقل كما حلمت به، «الثورة الوطنية انتهت والرجال صاروا في مواقع السلطة والمسؤولية، وها نحن اللواتي قاتلن في الجبال والمدن نتحول إلى الخدمات المنزلية ، جميلة بوحيرد تزوجت من محاميها وهاجرت معه ، جميلة بوعزة دخلت في النسيان ، أنا وآلاف النساء صرن إلى ما يشبه المومسات»[3]، لم تنصف الحياة (فلة بوعناب) ؛إذ بقيت مهمشة مغيبة فقدرها أن تقيم في المدن الموبوءة بالإيديولوجيا / والسلم المدجج بالكراهية[4] ،أخرجها "عبد الحميد شكيل" من عوالم السرد إلى الشعر؛ فحظيت بعتبة إهداء خاص؛ بل لقد حظيت بنص بكامله (أنطولجيا ص 71) رفقة بطل الرواية ذاتها(جواد مهدي)، وصاحب الرواية (حيدر حيدر).

فلة بوعناب

[1] – حيدر حيدر : وليمة لأعشاب البحر ،نشيد الموت، ص 110.

[2] – المرجع نفسه: ص 324.

[3] – المرجع نفسه :ص101.

[4] – عبد الحميد شكيل : شوق الينابيع إلى إناثها ، ط1، موفم للنشر ، الجزائر، 2008، ص74.

أيتها الطالعة ،

من حزن الوقت ،

وجحيم الأيام،

و إحباطات الذات ،

العائمة[1]

يحظى الشاعر العراقي (دو النون الأطرقجي)[2] بعتبي إهداء خاص ؛ حيث أهدى إليه "عبد الحميد شكيل " نص (فتون الماء) من ديوانه (تحولات فاجعة الماء) ، كما أهدى له ديوان (مرايا الماء،مقام بونة).

إلى "ذو النون الأطرقجي"

أمازلت تذكر ليلى؟

إن بساتين الحبق قد أَيْنَعت وأن الزنابق الجبلية قد فصدت دمها على حبات الرمل.

أيها العراقي، الطالع من حليب الماء: انتصر، وانتشر كالمرايا في بحر بونة التي كنت تعزف لها أناشيد الروح العذبة !

وتيقن أن الموج صار برنوس الجسد!

فهلم نجمه النار، والورد ، والقبلات، كيما نداوي جرح هذا البلد!![3]

[1] – عبد الحميد شكيل : شوق الينابيع إلى إناثها، ص 73.

[2] – ذو النون يونس مصطفى الأطرقجي: شاعر عراقي ولد في 1940/07/01،عاش في الجزائر سنوات (التعريب) بين 1971-1975.

[3] – عبد الحميد شكيل : مرايا الماء مقام بونة،،صفحة الإهداء.

يعملُ الإهداء على تصعيد حساسية القارئ/ المتلقي (ذو النون الأطرقجي)؛ حيث يتعلق الأمر بوظيفة سكيولوجية عاطفية موجهة إلى (المهدى إليه) ، تستذكر الماضي (أمازلت تذكر ليلى)، كما تشي بموضوع مشترك بين المهدي والمهدى إليه ،هي مدينة (بونة). لتتصاعد وتيرة هذه الوظيفة السيكولوجية التي تضاعف الإحساس بالمودة لدى القارئ/الشاعر/ المهدى إليه (دون النون) أولا ولدى قارئ العتبة النصيّة ثانيا؛ حيث نُلفي أنفسنا أمام إهداء استذكاري أو تذكري La dédicace in memoriam يساعده في ذلك نوع من النوستالجيا (Nostalgie)؛ أي الحنين والشوق إلى ذكريات من الزمن الماضي .

نؤكد – مرة أخرى– على أن (إهداء النسخة) إلى اسم شخصية مشهورة أو مجهولة، تلقي على كاهل القارئ عبء تساؤلات كثيرة كـ : هوية المهدى إليه (من هو؟)، ما هي العلاقة بين المهدي والمهدى إليه؟ في زعمنا إن الإبهام لا يزول بمجرد ذكر اسم المهدى إليه؛ بل على العكس من ذلك، يحدث نوع من الاستفزاز للقارئ للبحث خلف (اسم الشخصية)؟ عن موقعها ومكانتها داخل العالم الواقعي .

نلفي داخل عتبات الإهداء التي يضعها "عبد الحميد شكيل" رابطا إنسانيا ومكانيا يجمع دائما بينه وبين المهدى إليهم؛ إنها (مقامات بونة) المدينة الأسطورة ، التي تتعالى ابتهالاتها في نصوص "شكيل" ،هذه الذات الشاعرة التي تعي أن خيانة الأمكنة تشبه خيانة الأوطان .

رأس الحمراء[1] :

أيها النشيد الرعوي الخالد.

أيتها الدفق الابتهالي الموصوف.

[1] – رأس الحمراء ، المعروفة بمنارة رأس الحمراء ، مكان في المدينة الساحلية عنابة بشرق الجزائر .

يا حليب الوقت.

وبهجة البذل،

وفاكهة الزمن الفولاذ

يا طفلة المدن المرصودة في كتب الخوف [1].

2 -3 النسق المنغلق /الإهداءات الخاصة (بوح الأنا):

بداية نشير إلى أن فكرتنا حول النسق المنغلق في بناء عتبة الإهداء قائمة انطلاقا من فكرة أن«النسق يكون مغلقا عندما يفتقد دخله وخرجه ويكتفي بعناصره وتفاعلها الداخلي» [2] ، وإذ نقول بهذا فلأن الإهداءات الخاصة الموجهة إلى (أفراد العائلة"الأم ، الأب ، الزوجة الابن البنت.. " تنغلق على حميمة قوية كـ(المحبة والامتنان والمودة ...)، دون أن تشحن بأبعاد قرائية مفتوحة، ودون أن تتحول هذه الأسماء المهدى إليها إلى رموز عامة ؛ إذ يحافظ المهدي على خصوصية العلاقة الأسرية أو الشخصية. ونقدم جدولا لبعض الإهداءات الخاصة :

الشاعر"المهدي	عنوان الديوان	المهدى إليه	نص العتبة
مبروكة بوساحة	براعم	م .ب	إلى ملهمي وتوأم روحي إلى ابن بلدي الجزائر م.ب
سليمان جوادي	يوميات متسكع محظوظ[3]	(س.ج)	إلى الابتسامات التي لا شكل لها ..ولا لون لها أهدي هذه المرآة ..

[1] – عبد الحميد شكيل : مرايا الماء مقام بونة، ص41.

[2] – جمال بندحمان : الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري ، التشعب والانسجام ، ص215.

[3] – سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ ، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر ،1981.

أحمد شنة	زنابق الحصار[1]	إبراهيم	إلى إبراهيم
نور الدين درويش	السفر الشاق	الأم، الأدب الأهل،الأصدقاء، كل مسلم.	إلى أمي ...و أمي ... إلى أبي ، أهلي ، وكل الأصدقاء ، إلى كل مسلم
نور الدين درويش	مسافات	المجاهدون الزوج ، الأولاد	إلى الذين صدقوا ما عاهدوا الله عليه إلى زوجتي التي تغار من الكلمات وتعتبرها ضرة لها إلى أولادي مهدي ، أمنة ، هلال الدين الذي تعجبهم مكتبتي .....
أحمد عبد الكريم	معراج السنونو	الزوج و الابنة	إلى زوجتي رفيقة دربي وإلى (أشواق) بذرة الروح في سباخ الوقت وقرة العين .. معا حتى النهاية .
نجيب أنزار	فرغان	لمياء السيد أحمد ماضي والشقيقة جويدة	إلى لمياء خارج قسوة الكتابة والظروف ،لوقوفها إلى جانبي محبة وعطاء وتسامحا ، غلى السيد أحمد ماضي والشقيقة جويدة لإصرارهما المبدع في إخراج هذا العمل الشعري إلى الوجود أهدي «فرغاني» العجيب
علي مغازي	في جهة الظل	السيدة "عقيلة بـ"	إلى كل نساء العالم السيدة "عقيلة بـ" هي كل نساء العالم العالم هو بتي بيتي الذي لم أبنه بعد
الأخضر شوادر	عراجين الحين	القصيدة	أتيت وحدي ،، رياح الغيب تحملني

[1] – أحمد شنة : زنابق الحصار ، دار الشهاب ، الجزائر، 1989.

			وفي يديّ ترانيمي وقرباني حملتها،، وطويت العمر في عجلٍ زادي نداؤك،، والأشواق رباني وكنت خلف بحار سبعة وطنا تضمنه كالرؤى الخضراء أجفاني فجئتُ أزجي قرابيني وأغنيتي لو تسمعين غناي المتعب العاني
زينب الأعوج	راقصة المعبد	واسيني الأعرج ،باسم (الابن) ريم (البنت)	واسيني باسم وريم نوّري المزهر نورا دائما يشع في القلب والذاكرة
ميلود حكيم	أكثر من قبر أقل من أبدية	العم"بوعبد الله""	إلى "عمي بوعبد" الله في قبره الموحش وفي خلوته الأخيرة
عاشور بوكلوة	جوازات سفر	الأبناء والزوج	إلى كواكبي... وإلى شمسي وظلي
حبية محمدي	غجرية	الوالدان	إلى والديّ الحبيبين إليكما ،أنتما زمني الجميل
الأخضر بركة	محاريث الكناية	الزوج الأبناء	إلى رفيقة العمر ف..... إلى ولديّ: ياسين و نوارس
الأخضر فلوس	حقول البنفسج	(مجهولة غير محددة فقد تكون القصيدة أو	حينما تدخلين هذه الحقول البنفسجية، يكون القطار ، قد جاوز كثيرا من المحطات ولا أعرف إن كنت سأنزل في إحداها ، ولكن الذي أعرفه وأنني حاضر في ذات الوقت معكِ بين تلك

		امرأة بعينها	الحقول ، فأي حقلٍ بنفسجي سيجمعنا... ؟ هل تعرفين ؟؟؟...
عبد القادر رابحي	أرى شجرا يسير	الأم والابن	إلى المرحومة أمي.. مسيرة عُمر.. مسيرة يوم.. غلى المرحوم ابني محمد الهادي مسيرة يوم.. مسيرة عُمر..
محمد الأمين سعيدي	ماء لهذا القلق الرملي	الأم	أيتها الغالية يا من تتدفق من قلبها أنهارُ حنان وشلالات الرحمة يا أروع حواء إليك يا أمي أهدي هذا الشعر
أحمد عبد الكريم	موعظة الجندب[1]	الابنتان والأحباء	إلى ابنتي الغاليتين أشواق وجازية وإلى كل من أحبتهم وأحبوني
فاتح علاق	الكتابة على الشجر	الأم ، الزوج و الأبناء	إلى الصدر الحنون أمي الغالية إلى الشجرة الوارفة وزوجتي الحبيبة إلى العصفورين الغردين ولدي العزيزين (هالة)و(شاكر) عصارة هذا القلب
رقية يحياوي	كلك في الوحل ..وبعضك يخاتل	الزوج الابن	إليك ... كمال /حين ألملم كلّي صوب المشترك فلك .. كل الوجد و إلى قرة عيني رفيق.

[1] – أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب،ط1، دار أسامة،الجزائر،دت.

نعيمة نقري	كأني ...به[1]	الأم والأدب	إلى ابنتي الكبرى ... أمي إلى صديقي الحميم ... أبي

2-4 الإهداءات والنسق الإيديولوجية:

حين يأتي الحديث عن الإهداء الإيديولوجي ،تتمظهر لنا إهداءات الشاعر "محمد مصطفى الغماري " في دواوينه (خضراء تشرق من طهران ، قراءة في آية السيف، بوح في موسم الأسرار).وديوان (الدكـ(تا)تور) لـ "عبد الملك بومنجل ".

الشاعر	الديوان	نص العتبة
محمد مصطفى الغماري	بوح في موسم الأسرار	إلى أولئك التدين تجاوزوا حدود "التوفيق" وتهويمات التبرير والتلفيق واخترقوا حجب العصر ،وارتادوا آفاق "التعبير" والتحقق.. إلى أولئك الذين دعمتهم"المجاهدة" إلى حمل لواء الجهاد،فجمعوا بين المجد والوجد ، والحرب والحبِ ، في وحدةٍ رائدة ...إلى الطلائع المجاهدة في عالمنا المعاصر هذه المجموعة
		إلى رائد الجهاد الإسلامي في العصر الحديث ، الأمير عبد القادر الجزائري إلى المعلم الكبير الذي علّم المسلمين كيف تستحيل ..الظاهرة الصوفية..في الميدان إلى حركة رسالية جهادية تلتمس

[1]– نعيمة نقري : كأني ...به ، ط1، ميم للنشر ، الجزائر، 2013.

محمد مصطفى الغماري	قراءة في آية السيف	نورها من أقباس الأنبياء وتأخذ زادها من معاناة الفاتحين.. إليه رمز تحد وعلم جهادٍ أهدي هذه المجموعة من أشعاري.
محمد مصطفى الغماري	خضراء تشرق من طهران	إلى رمز الجهاد ، والتغيير الإسلامي إلى الإمام آية الله روح الله الخميني الذي علم الأجيال الإسلامية المعاصرة كيف تقرا القرآن ..وتهزم الطاغوت..
عبد المك بومنجل	الدكـ(تا) تور	إلى كل دكتاتور: (جهزْ لشعبكَ ما تشاء من القمعِ سيجهزُ لك من اللعنات أسطولا إلى كل دكتور متغطرس، أو متغطرس دكتور (إنَّكَ لن تخرقَ الأرض ولن تبلُغ الجبال طولا)

اللافت في إهداءات " محمد مصطفى الغماري" أنها محملة بشحنة إيديولوجية عالية؛ إذ يوجه المهدى نصوصه إلى حاملي لواء الجهاد (طلائع الجهاد) ،إلى الصوفي المجاهد(الأمير عبد القادر الجزائري) ، إلى الشخصية الشيعية الإيرانية (آية الله روح الله الخميني)، ونشير هنا إلى أن عتبات ديوان " الغماري" (هذا ما رصدناه سابقا) بدءا بعتبة العنوان (خضراء تشرق من طهران) ،إلى عتبة الغلاف الحاملة لصورة (الخميني) بالإضافة إلى (اللون الأخضر) ، وصولا إلى عتبة الإهداءات الموجهة إلى (الخميني ،و آية الله مطهري) مرورا بالمتن نفسه ،جميعها منصهرة في اتجاه إيديولوجي (إسلامي شيعي)، فمصطفى الغماري «حوّل القيم الروحية للإسلام إلى مادة شعرية تعتبر رؤيته الفكرية »[1]،

[1] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص231.

وقد ألفينا تكرار لفظ الجهاد في عتبة الإهداء، في بعض العناوين (قصائد مجاهدة)، و(قصائد منتفضة).

يشتغل إهداء ديوان (دك(تا)تور) على تفضية بصرية تعمدها الشاعر "عبد الملك بومنجل" في اشتغال طريف اختار له المهدي لغة انتقادٍ لاذعٍ وساخرٍ (الدكتاتور ،والدكتور) «فليس بين الدكتاتور والدكتور سوى حرفين، ما أسرع ما يبادر كثيرٌ من الدكاترة إلى إكمالها ،،لتتم لهم النعمة، ويكتمل لهم الدين ،ويتوج المشوار العلمي الفذ بهذه الدكتاتورية المثقفة»[1]،هي نظرة ساخرة من الدكتور الشبيه بالدكتاتور في نظرة الشاعر، إنَّها أقرب إلى الصرخة ضد وجوه الاستبداد وثقافة الحقد، نصوص الديوان لا تبتغي مرضاة أحد من النقاد والمنظرين وأنصافهم وأرباعهم مما يشيدون بالشعر إذا كان نثرا ، وباللغة الشعرية إذا كانت طلاسم أو هذيانا»[2] ؛ هي أحكام ترتضي في النص الوزن والقافية ، والعاطفة والفكرة محددا للشعرية، وتبتغي توجيه سهام ساخرة صوب كل من الدكتاتور والدكتور المتغطرس .هي نظرة تحفر في المضمر وتعري جمالية الألقاب العلمية ، و تساهم اللغة الساخرة في تحريك النسق المضمر ، فالنسق الجمالي المتعود عليه هو المكانة والقيمة العالية للقب العلمي (دكتور) وهي معايير الثقافة الجماعية التي رسخت هذه التقاليد (كتابة ومشافهة)، إلا أن الإهداء يقرن (الدكتور) بـ(الدكتاتور) رفضا وتمردا واحتجاجا .

اللافت في بعض إهداءات '"عثمان لوصيف " شحنتها العالية في البحث عن القومية العربية ، فقد أهدى ديوان (براءة) «إلى كل من يتطلع إلى فجر عربي جديد» ويتكرر الأمر في ديوان (زنجبيل) أهداه الشاعر «إلى الشعب السوداني الشقيق وإلى كل من يؤمن بوطن عربي واحد..من المحيط إلى الخليج)» ويعيد الأمر مرة أخرى في ديوان (الإشارات) «إلى

[1] – عبد الملك بومنجل : الدك(تا)تور ، ط1،منشورات مكتبة اقرأ ، قسنطينة /الجزائر ، 2009،ص05.

[2] – المصدر نفسه: ص06.

كل من يتطلع إلى غدٍ أفضل وعالم أنقى وأجمل»[1] مما يشي بأن الذات تحمل همّ القضايا الكبرى ،وتتطلع إلى حياة مشرقة وأفضل ، شاعر بالمخيلة ينتصر «كلما غربت شمسكم أشعل بين ضلوعي شمسا أخرى»[2] . تشاطره في هذا الصنيع "نادية نواصر" الذي أهدت نصها بعبارة (على جمجمة الحلم يبيعون المساء) من ديوان (مهواة الريح) إلى الشعراء والمثقفين وبكاء الأوطان الضائعة «إلى الدين احترقوا بنار الوعي ولم تكن هذه النار بردا وسلاما على حناجرهم ولكنهم ظلوا يكابدون نزيف الحرف»[3]،هكذا يعلو صوت الأنثى ووعيها الرافض للتهميش.

4-2 إهداء النسخة la dédicace d'exemplaire:

إهداء النسخة هو من الإهداءات الموقعة(auto-dédicace) تتشكل حين يحظى القارئ بإهداء خاص موقع بعبارة رقيقة من قبل الشاعر بخط يده (Dédicacer)[4] . يوضع في سياقات تداولية ، ويتكفل خط اليد في مثل هذه الإهداءات بإظهار الاحتكاك المباشر بالمتلقي.

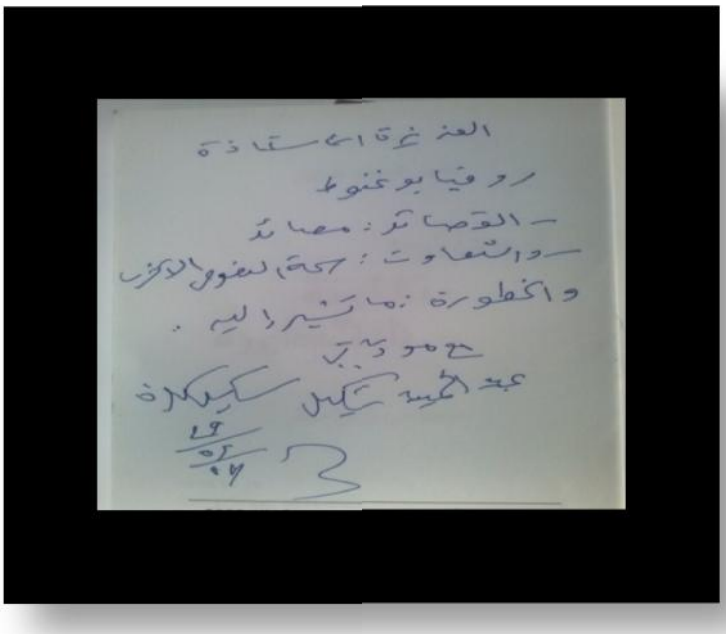
[1] – عثمان لوصيف : كتاب الإشارات ، دار هومة ، الجزائر ، 1999، صفحة الإهداء .

[2] – المصدر نفسه : ص59.

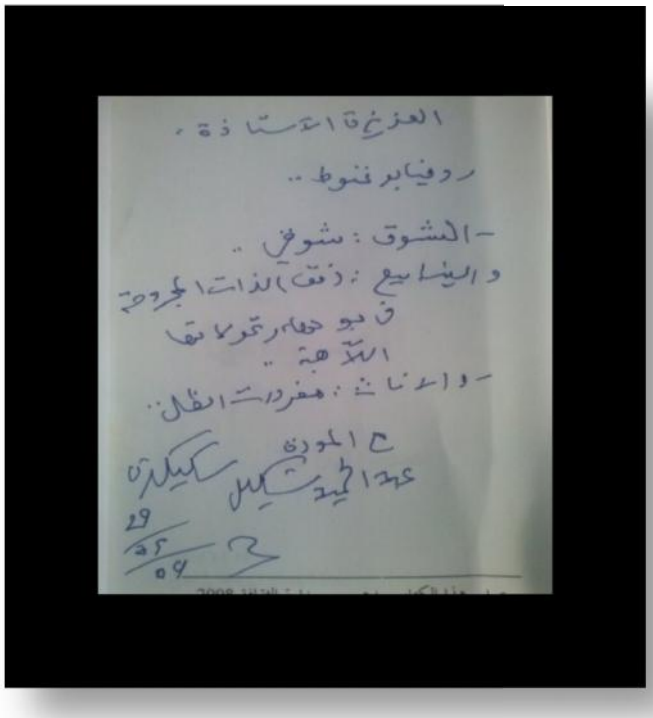
[3] – نادية نواصر : مهواة الريح ،دط، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ،دت .

[4]- Gérard Genette : seuils ,p 123.

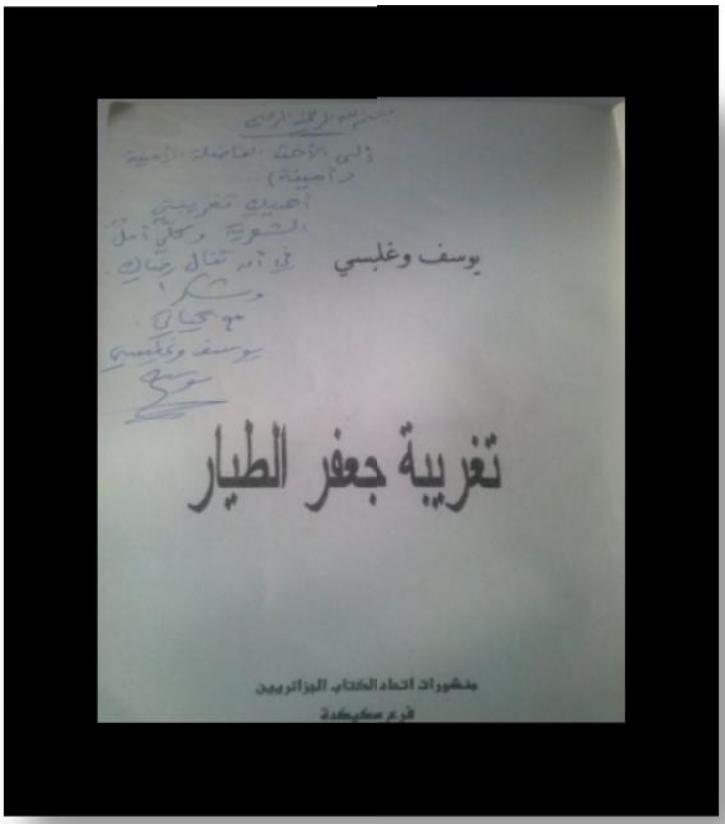
عبد الحميد شكيل: (مرايا الماء، مقام المحبة)



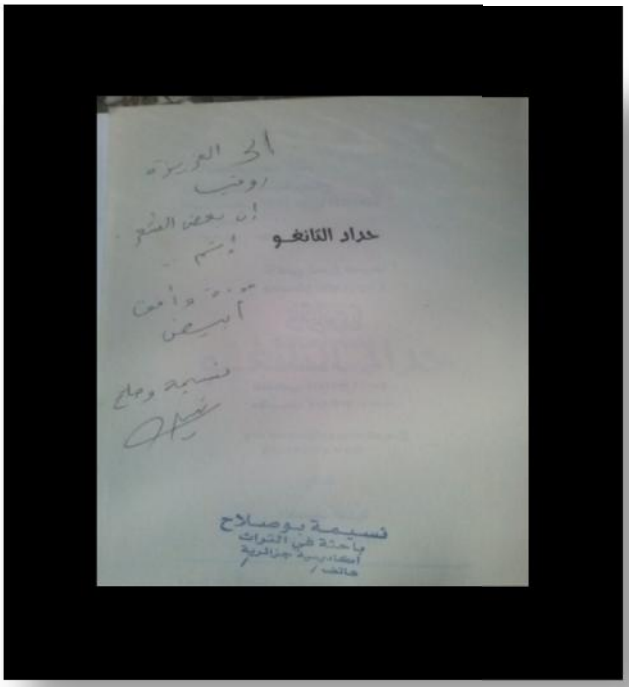
عبد الحميد شكيل (قصائد متفاوتة الخطورة)



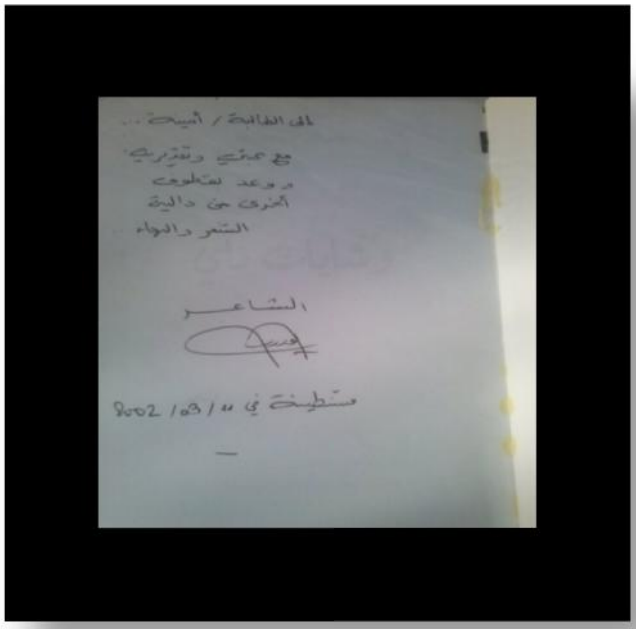
عبد الحميد شكيل (شوق الينابيع إلى إناثها)



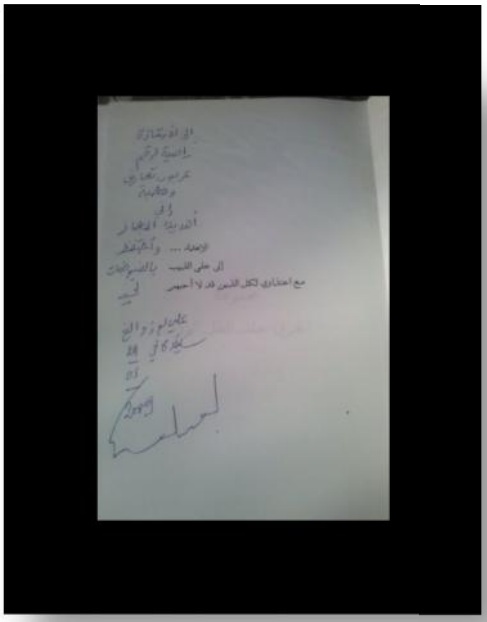
يوسف وغليسي (تغريبة جعفر الطيّار)



نسيمة بوصلاح (حداد التانغو



عبد الرحمن بوزرية (وشايات ناي)



علي بوزوالغ(فيوضات المجاز)

اللافت في مجموع الإهداءات الخاصة الموقعة، اشتغالها على تفضية العنوان ركيزة أساسية من جهة، إلى جانب ذكر(اسم الشاعر، المكان والزمان)، وهو الشكل البارز و القار عند "عبد الحميد شكيل"،في توقيعه، لديوان (قصائد متفاوتة الخطورة ،مرايا الماء،الركض باتجاه البحر، شوق الينابيع إلى إناثها).

(المرايا.. ما تذهب إليه هذه النصوص..

والماء.. هو ما يرطب يابس أيامنا ..

وبونة هي دوحة القلب والذاكرة

مع المودة

عبد الحميد شكيل

سكيكدة2007/03/19)

نشير إلى أن ذكر (الزمان والمكان) هي مسألة اختيارية في تشكيل عتبة (إهداء خاص) مُوقعٍ ،في حين أن ذكر اسم (المهدى إليه) أمر ضروري جدا ،فالإرسالية موجهة إليه وهو المعني الأول بتلقيها،على خلاف ما هو في الإهداء العام الذي قد يوجه إلى الأحياء والأموات، كالإهداء الخاص الذي وجهه "يوسف وغليسي " إلى شقيقه المتوفى (إلى شقيقي الراحل الذي لم تمهله ...).بالإضافة إلى أن قراء العتبة غير محددين .

قد تستهدف الإهداءات الخاصة –على الرغم من ذلك– قراءً محددين ، حين تبتغي قلما نقديا تستكتبه لنصوصها ،ويكون الإهداء بذلك خاصا يتوسل قارئا عارفا، وفي كثير من الأحايين يتلمس المهدي في القارئ كفاية قرائية عالية ؛ حيث تساهم دعائيا وترويجيا ، وأحايين أخرى يكتفي به إهداءً خاصا استهلاكيا ذا وظيفة تواصلية؛ حين يرى أن (المهدى إليه) ليس جديرا بتفكيك نصه ، وهذا ما عبر عنه "رولان بارت" فعلى الكاتب أن يكون متحفزا للاعتذار في حال كان المهدى إليه بعيدا عن مضمون الكتاب ، أو غير أهل لأن يهدي إليه نسخة خاصة [1] ،عادة ما يتخير الشعراء قراء أكاديميين للإهداء النسخة ، ذلك بغية تحقيق الجانب الترويجي للعمل الإبداعي ، لما تشكله القراءات النقدية بوصفها نصوصا موازية من أهمية .

2-5 ثقافة توقيع الإهداءات:

بالإمكان أن نعد البحث عن توقيع/إهداء خاص من طرف(الشاعر، أو الروائي، المبدع) ظاهرة لافتة، فالمتلقي/ القارئ يسعى للحصول على توقيع وكلمة إهدائية من كاتبه المفضل ،كما تتضاعف رغبته في البحث عن التوقيعات كلما زادت شهرة الكاتب وزاد حبه لكتاباته، أضف إلى أن الكاتب نفسه يراهن على البيع بالتوقيع ليحافظ على جماهيريته ،هي

[1]– Gérard Genette : seuils ,p132 .(éait un des ces auteurs attentifs toujours a s'excuser d'offrir un livre qui peut- être N'aurait rien pour intéresser très spécifiquement son dédicataire l'une de ses dédicaces en forme d'excuse a été très subtilement).

ظاهرة تبرز عند الروائية (أحلام مستغانمي ، واسيني الأعرج)، اللذان حافظا على تقليد توقيع- الإهداء مع كل اصدرا جديد.ليغدو بذلك البيع بالإهداء عتبة مساهمة في الحفاظ على الشهرة من جهة ، والاحتكاك المباشرة بالقارئ من جهة ثانية.

لا يختلف مصطلح التوقيع بالإهداء(النسخة الموقعة) كثيرا عن عبارة (البيع بالإهداء) ولعل الفارق الطفيف يكمن – ربما – أن القارئ في حالة البيع بالإهداء يكون مشترِ للعمل، وله الاختيار في أن يحصل على توقيع وكلمة من المؤلف أم لا، الذي بدوره عليه أن ينتظر قارءه/ المشتري ،أما إهداء نسخة موقعة فنعتقد أنها أكثر حميمية؛ إذ تكون مع الأصدقاء والمعارف، والقراء بصفة ودية ، يغيب فيها الناشر (الطرف الاقتصادي التجاري).

3- النص وحواشــيه (بين جمالية الرؤية وتقلديتها):

يحدد مفهوم الهامش في اللغة : هَمشَ: الهمْشَةُ الكلام والحركة ، وامرأة همشى الحديث بالتحريك : تُكْثِرُ الكلاَمَ وتُجَلِّبُ [1]، والهامشُ : حاشية الكتاب ، ويقال كتب على هامشه ، وعلى الهامش ، وعلى الطُّرَّة ، وهو مولد [2] ، وهو التعريف الذي يهمنا .

حين يأتي الحديث عن النص والحواشي أو الهوامش يبرز أمامنا مصطلح (قصيدة الهامش) ،قد يبدو المصطلح غريبا على الشعر الجزائري ،ذلك أننا لم نعثر –حسب اطلاعنا– على اشتغال مماثل، تعود بدايات (قصيدة الهامش) في الشعر العربي المعاصر إلى الشاعر الفلسطيني "عز الدين المناصرة" «كنت من أوائل من كتبوا قصائد الحواشي أو

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (هَمشَ)، ص4800.

[2] – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق مصطفى حجازي،ج17 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،1977، مادة (همَشَ)، ص466.

الهوامش في الستينيات ونشرتها في المجلات أولا ،ثم في ديواني (الخروج من البحر الميت عام1969)، واعتبرت الهوامش (بالخط الصغير في أسفل الصفحة)، جزءا أساسيا من النص وليس موضة شكلية ،لأني كنت أعتقد ، ومازلت أعتقد أن النص يتضمن عدة أصوات تتحاور لابد من تميزها طباعيا، لكن هذا التميز لا يعطي صفة سلبية للهامش، انطلاقا من المفهوم الموروث بسبب دونية الهامش ، أحيانا كنت أضع ألاعيب بصرية تحرك القصيدة ، لكن المطبعة كان تعترض لأن هناك تكاليف »[1]. ذكر المناصرة أن أدونيس، كتب قصيدة الهامش بعده على خلاف ما صرح ذات حوار (عام1985)، بأن قصيدة (إسماعيل) أول قصيدة استخدمت الهوامش [2]،لاحقا يعيد "أدونيس" استثمار فكرة الهامش في عمله (الكتاب أمس.. المكان الآن) في أجزائه الثلاثة، إلا أن تجربته قد راهنت على الإطار دون اللعب داخل الصفحة البيضاء فـ(الكتاب) «نص تكاثر إلى أربعة نصوص ، نص المتن وهو المؤطر في مستطيل كأنه صندوق ، وورد في وسط الصفحة وعنونه بأحد حروف الهجاء ، ونص الهامش اليمن وهو على لسان الراوي ، ونص الهامش الأيسر لتوثيق مرجعية الرواية ، ونص الهامش السفلي ويفصله عن المتن خط ويتجه البصر إلى نص المتن ، فهو يمثل المركز وقد ورد بخط أكبر»[3] (ينظر شكل رقم 01) .

لقد عرف الشعر العربي المعاصر نماذج وظفت الفضاء النصي وخلقت مركزا وهامشا،مثلما هو في نص (أيلول)[4] للشاعر "أمل دنقل" (ينظر شكل رقم 02) الذي استغل جسد الصفحة بين الصوت والجوقة ؛ أي المركز والهامش .

---

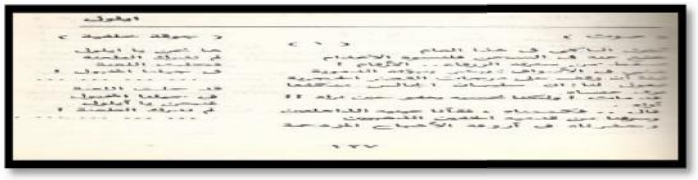
[1] – عز الدين المناصرة : جمرة النص ، 302.

[2] – المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] – رواية يحياوي : شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة ، مخطوط دكتوراه ، جامعة تيزي وزو، الجزائر ،دت، ص240.

[4] – استفدنا من إشارة سامح الرواشدة إلى هذا النص في مقاله تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ،ص529.

النص لأدونيس ،من ديوان (الكتاب أمس المكان الآن)



أمل دنقل (الأعمال الكاملة ،نص أيلول) (استغلال الفضاء النصي ، خلق مركزا وهامشا)

عموما فإن تشكيل قصيدة الهامش ينعدم في الشعر الجزائري ،فما عثرنا عليه هو استغلال الهامش في صورته العادية التي وضعت له، وهي الإحالة على تواريخ كتابة القصيدة أو تفسير بعض المفردات والرموز أو أحداث تاريخية ، تقديم معلومات للقارئ ، من بين الشعراء الذين استعانوا بالهامش ، كنا قد ألفينا "يوسف وغليسي" في ديوانه(تغريبة جعفر الطيار) ، وتحديدا نص (تجليات نبي سقط من الموت سهوا).

3-1 هوامش نص (تجليات نبي سقط من الموت سهوا): نورد الهوامش التي شكلها "وغليسي " لنص (نبي سقط من الموت سهوا) من ديوانه (تغريبة جعفر الطيّار)

الإحالة في النص	شرح وتفسير في الهامش (العتبة النصية)
شوقا إلى "السُمرات"	هي الشجرة التي بويع تحتها الرسول عليه الصلاة والسلام (واقف عند سفح السنين الخوالي وحيدا .. تبعثرني الريح شوقا إلى "السُمرات" التي

	بايعنني شتاء وصيفا (ص15)
تهودة	هي الموقعة التي استشهد فيها عقبة بن نافع وخيرة من الصحابة والفاتحين سنة64هـ . حين أفْصَحتُ عن رغبةٍ في البكاء ، نقشوا"تهودة" في البال أيقونة (ص20)
فأَبقْتُ إلى الفلك	من هذه الجملة غلى غاية المقطع تضمين لمحنة (يونس) عليه السلام (إذ أَبَقَ إلى الفُلْكِ المَشْحُون) سورة الصافات آية 140. فأَبقْتُ إلى الفلك أبحث عن مرفإ للعزاء
العربري	صفة منحوتة من كلمتي (عربي) و(بربري) ، إني العربريُّ الشهيدُ الذي لم يمت (ص23)
غيلان	هو غيلان بن مسل الدمشقي ..المتكلم الثائر على الجبرية ، لم يسكتُ عن فساد الخلفاء رغم قطه لسانه!
ابن عبد الملك	هو هشام بن عبد الملك..الخليفة الأموي الذي أمر بقطع لسان غيلان. أنا غيلان –يا ابن عبد الملك قد أتيتُ أعكر لون الخطب (ص24)
حلاق الملك	تضمين لأسطورة حلاق الملك أنا حلاق كل ملوك بلادي سأفضحكم في الرمال ..(ص24)
مالك ابن دينار	يروى أنه ذات يوم وعظ مالك بن دينار عظة مؤثرة أسالت دموع أصحابه ، ثم افتقد مصحفه ولم يجده ، فنظر إليهم وكلهم غارقون في دموعهم من أثر الوعظ ، فقال لهم (ويحكم كلكم يبكي ، فمن سرق المصحف؟! مالك ابن دينار يسكن صوتي

	في غمرة اللهف (ص25)
خالد ابن سنان	يرجح أنه نبي "ضيعه قومه" ، عاش ومات بالبلدة المسماة – اليوم باسمه (سيدي خالد) جنوب مدينة بسكرة . وكنت أنا "خالد بن سنان!.. فلماذا يضيعني – اليوم – قومي؟! (ص27)
–	بقيت الهوامش استغلت في الإحالة على تاريخ ومكان كتابة النص :(تغريبة جعفر الطيار في قسنطينة1996، حورية قسنطينة 1997، إلى أوراسية قسنطينة 1994، يسالونك سكيكدة 1994،جنون ، لا 1995، جنون09/30/ 1994،خوف 13/ 10/، 1993حلول 1993/09/10، تساؤل 1993/10/20،لافتة لم يكتبها أحمد مطر 1993/09/26، غيم 1993/08/25، إعصار 1993/09/04، غربة تاغراس 1998/01/03، قدر1993/10/26،سلام قسنطينة2000.)

يستوقفنا في مجموع هذه الهوامش ، الإحالة التي وضح فيها الشاعر للقارئ أن (خالد بن سنان) هو ولي صالح مدفون بمنطقة ولاية بسكرة (سيدي خالد)،وهنا تقع التعمية على القارئ ، ذلك أن الحكاية التي توارثها أهل بسكرة وسكان منطقة سيدي خالد، بعيدة عن شخصية (خالد بن سينان)، فهو (خالد بن سنان بن غيث العبسى) من أهل زمن الفترة بين عيسى ومحمد صلى الله عليه وسلم ،أو ممن عاش قبل زمن عيسى على بعض الأقوال ، والمعروف عنه أنه كان يقول بالتوحيد قبل زمن البعثة المحمدية ،وقد ذكره ابن عربي ممثلا للنبوة البرزخية ،وهي الإخبار لأحوال الآخرة في البرزخ ، وقد كان هذا قصد (خالد) عندما سأل أهله أن ينبشوا عليه قبره ليخرج إليهم ، فيخبرهم أن أمر الآخرة هو على نحو ما وصف

الأنبياء لأقوامهم، وبذلك يصدق دعوى الأنبياء جميعا ، ولكنه ضيعه قومه لأنهم لم ينبشوا قبره كما طلب ولم يبلغوه مراده ، ولذلك قيل نبي أضاعه قومه[1]، بذلك فقد ذهب الشاعر/ يوسف وغليسي بالقارئ بعيدا.

يستغل"عبد القادر رابحي" الهوامش بالشاكلة نفسها التي ألفيناها عند "يوسف وغليسي"،فقدم بعض الإحالات لديوانه (أرى شجرا يسير) ،وإن كان الأمر يكاد ينطبق على شعراء آخرين؛حيث يوظفون (الهامش) في ذكر تاريخ كتابة القصيدة ومكانها،(ملصقات ،أسفار الملائكة) لـ "عز الدين ميهوبي"،(غنائية آخر التيه) لـ "ياسين بن عبيد"، و (مقام البوح) لـ"عبد الله العشي "،(براءة ، نمش وهديل ، اللؤلؤة، زنجبيل ..) لـ "عثمان لوصيف " عراجين الحنين لـ "الأخضر فلوس" ، وقد ألفينا في اشتغال سابق على ديوان (البرزخ والسكين) لـ "عبد الله حمادي توظيف الشاعر للهوامش في نص (البرزخ والسكين)؛ حيث استغل عشرة هوامش شارحة لكثير من المفردات الصوفية الموظفة في النص.[2]

يشتغل نص (ملصقات) على هوامش توضيحية ،لبعض المفردات التي جاءت بالعامية على غرار ما هو في (حيطست ص66) يحيل إلى الهامش (حيطست : بطال بالفصحى)ويتكرر الأمر في ملصقة (بروسترويكا ، ص74) والبروستروكيا :عنوان الاصلاحات التي قام بها غرباتشوف)، تنزاح الهوامش بعض الشيء لتؤدي وظيفة ساخرة تهكمية لاذعة ، وهي من باب السخرية وتعرية الواقع ، حين يحيل في هامش ملصقة (تهريب 26، ص91) ،ويقول (26مليار فقط) وهذا من قبيل المضحك المبكي ،وكذلك في ملصقة (شمولية ، ص63) التي يحيل في الهامش بأن البلاد (ليست بالضرورة الجزائر).

مثلما.... يعهد... للذئب ....بأن..... يرعى

[1] – محي الدين بن عربي : فصوص الحكم : ص316–317.

[2] – عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ،ط1، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1998، ص122.

القطيع

في بلادي

ذاك قانون الجميع

كلهم ..

– بل كلنا –

في سوقها

طبعا

يبيع[1]

تمكننا هوامش ملصقات من الوقوف على دلالة معاني بعض التوقيعات ، التي تبقى غامضة دون قراءة الإحالة كما هو في ملصقة (كيف):

كيف

كل شيء في بلادي ..

بين "ممتازٍ"

و"عادي"![2]

وقد أحال في الهامش أن المقصود هو نوع البنزين (الممتاز،Super والعادي ،Normale ، وإذا تم حذف الهامش سيتعذر فهم الملصقة ، لقد مكنت الهوامش "عز الدين ميهوبي" في بعض المواضع من رفع الحرج عن نفسه كما هو في ملصقة (أخرس) :

كنت من غير لسان

[1] –عز الدين ميهوبي : ملصقات ،منشورات أصالة ، الجزائر، 1997. ص63.

[2] – عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص42.

نائبا في البرلمان..

ربما كنت كما قالوا..

جـ....ان[1]

يعلق في الهامش (كتبتها قبل انتخابي بسبع سنوات، وقد تكرر الصنيع ذاته في ملصقة (تصويت، ص87) التي أحالة فيها نافيا أن يكون هو النائب الذي سخر منه الملصقة (لست أنا...بل هو) :

خطب النائب

في الناس وقال :

«لم يعد لي بينكم

شأن الرجال

كلكم يغرف من

مالي وخيري

فلماذا ..يأخذ

الأصوات غيري؟!

بهذا نخلص من خلال قراءتنا لعتبة الهوامش إلى أنَّ :

- ✓ عتبة الهوامش حافظت على جوانبها التقليدية و لم تسلك مسلكا تجريبا، فقد اكتفى الشاعر بتوظيفها في صورة مألوفة عند القارئ،بالضرورة لم يحدث في اعتقادنا انزياح على مستوى التلقي البصري ،أو الجمالي .

[1] – المصدر نفسه : ص65.

- ✓ تفتح عتبة الهامش أو الحاشية الأفق لتضاعف سلطة الشاعر ؛ حيث إن إحالاته تفرض نوعا من الوصاية حين توجه القارئ إلى ما تريده، وما تعتقده صائبا .
- ✓ وقوع بعض الهوامش في مصيدة الإحالة المضللة ؛ حيث يخطئ الشاعر ويقدم ما هو مغلوط، وهذا كفيل بإرباك القارئ.
- ✓ يوظف الهامش لإثبات تاريخ ومكان كتابة القصيدة ،وفي ذلك نوع من التأريخ .
- ✓ لم نلتق في كل ما مرَّ بنا من قصائدَ في الشعر الجزائري يمكن أن ندرجها ضمن ما يسمى بـ(قصيدة الهامش).

ما نصل إليه في ختام هذا الفصل إلى أن العتبات التي تمت مقاربتها وهي (التصدير، والإهداء ، والهوامش) تشتغل بصورة داخلية لصيقة بالنص ،وقريبة منه من جهة الفضاء النصي الذي تحتله ،بالإضافة إلى تضافر دلالة بعضها كـ (عتبة التصدير) مع دلالة (العنوان) ، وهو اشتغال تركيبي ضمني يدعم الدلالة التي يراهن عليها الشاعر في نصوصه.

وسنعمل في الفصل الثاني من هذا الباب على مقاربة العلامات البصرية المساهمة في تأثيث الفضاء النصي والصوري .وهو تشكيل يرتبط بالناحية النشرية (Paratexte Editorial) بدرجة أولى، وقد ارتأينا الاصطلاح عليه بـ(شعرية الخارج).

الفصل الثاني: العتبات النصية وشعرية الخارج

1- الفضاء البصري وتشكيل عتبة الغلاف

1-1 اللون والصورة المصاحبة – ودار النشر

1-2عتبة التجنيس أو المؤشر التجنيسي

1-3 اسم المؤلف

2 تشكيل الفضاء النصي

3 جماليات الفضاء النصي

يتأثث الفضاء النصي من مجموع علامات بصرية تمتلك طاقة لتشكيل شعرية الخارج وهذه العلامات النشرية تتمثل في (عتبة الغلاف والفضاء النصي والصوري) و ترتبط بشكل صريح بالرؤية البصرية فوجودها يمنح النص بعدا فنيا وجماليا ، كما أنها تتمتع بأبعاد سيميائية وهو ما نتغيا الوقوف عنده، في ظل إدراكنا أنّ هذه العلامات محكومة بسلطتين ، هما (سلطة الناشر) و(سلطة المؤلف) ، وهو ما يتناسب مع وصفها بالعتبات النشرية.

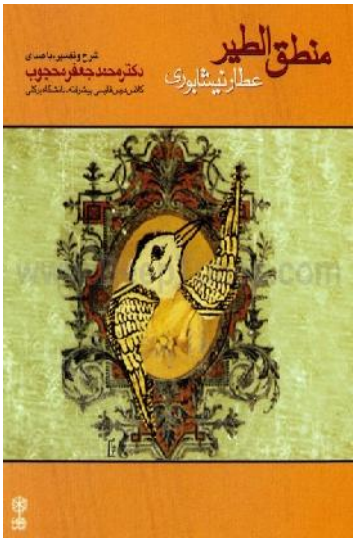
1 – الفضاء البصري وتشكيل عتبة الغلاف :

1-1 اللون والصورة المصاحبة- ودار النشر:

تتمظهر قوة الغلاف في قدرته على جذب القارئ /الجمهور وإغرائه ؛ حيث إن الوحدات الغرافيكية المشكلة للغلاف،علامات سيميائية ،تعمل على خلق إيقاع بصري يشد القارئ إلى العمل،كما بإمكان «الغلاف أن يساعد على خلق ثقافة فنية لدى القارئ»[1]،وذلك عندما يكون الوعي و المقصدية الفنية في الاشتغال عليه ، فالشاعر أو مصمم الغلاف – عموما – يعمل على تأثيث مساحة الغلاف ،عن (طريق اللوحات أو الرسومات،الألوان ، الخط) ، هي مجموع وحدات غرافيكية ،تراهن على الاستئثار ببصر القارئ، ولسنا ننكر أن بعض أغلفة الأعمال الإبداعية تترك أثرها في نفسية متلقيها ،فنتذكرها بسهولة وجمالية حين يطلب منا وصفها ، كما أن الغلاف عتبة غير مستقرة ، حيث إن تشكيلها يختلف من طبعة إلى أخرى، وقراءتها بالضرورة غير مستقرة.

[1] – جمال محمد مقابلة ومها عبد القادر مبيضين : صورة الروح قراءة في تصميم الغلاف لدى زهير أبو شايب ، مجلة جامعة الأقصى ، غزة فلسطين ، ج1، المؤتمر الدولي الأول النص والتحليل والتأويل والتلقي ، أيام 5-6أفريل 2006، ص231.

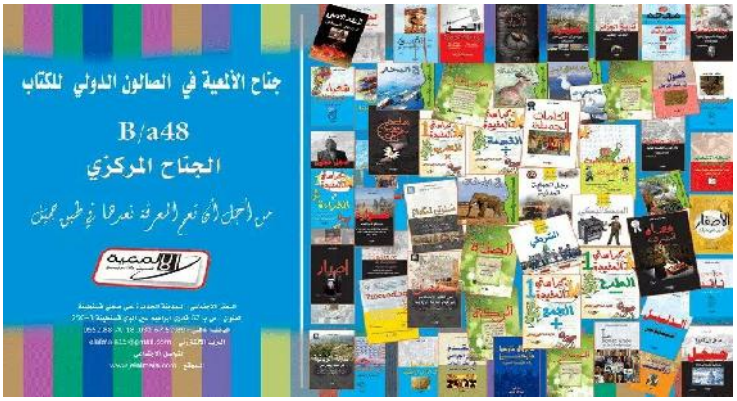
في ديوان (أنطق عن الهوى) لـ"عبد الله حمادي" ، يعتمد الغلاف على صورة مصاحبة لطائر (السيمرغ) ، مع توشيحه باللون الأزرق، ويبدو أنّ التصميم لا اجتهاد فني فيه .(ينظر الشكل):



طائر السيمرغ على غلاف (كتاب منطق الطير)

ديوان(أنطق عن الهوى)،"لعبد الله حمادي"

قد لا نذهب مذاهب بعيدة في تأويل وقراءة (اللون الأزرق) على خلاف ما قد يفعله بعض الدارسين ، ويعود ذلك إلى أنّ اللّون في ديوان (أنطق عن الهوى) هو لون معتمد من دار النشر (الألمعية) ولا يخضع لمنطق العنوان و الصورة المصاحبة ولا إلى دلالاتهما، ونزعم أن المبالغة في قراءة اللّون هي أقرب إلى التلفيق النقدي ، فإذا كانت دار الألمعية تعتمد (اللون الأزرق) علامة للدار مع منشورات كثيرة، فبأي منطق نخضع لونا هو بالأساس يحضر في جميع أغلفة الأعمال التي أصدرتها الدار في الفترة نفسها، ونرجح السبب هو عبء التكاليف المادية (ينظر شكل رقم 01).



(شكل رقم 01 منشورات الألمعية)

الملاحظ على دار الألمعية أنها تعتمد لونا واحدا للمنشورات التي تطبع في الفترة الزمنية نفسها على سبيل المثال،اللون الأسود نفسه اعتمد في أغلفة أعمال ("اليامين بن تومي" (من قتل تلك الابتسامة)، و(قضاة الشرف) لـ "عبد وهاب بن منصور" ، (اصرار) لـ "بوشعيب الساوري")، دون مراعاة للفوارق بين العناوين وما تتطلبه من لون ، وهذا لأننا نزعم بأن اختيار اللون مرتبط بالعنوان والنص ، وبالضرورة إننا نطرح تساؤلنا ما مصير تلك القراءات والمقاربات التي أنجزت حول أغلفة هذه الأعمال؟ (ينظر شكل رقم 03)

(الشكل رقم 02) منشورات الألمعية

الصنيع ذاته كنا قد ألفيناه في مجموعة الدواوين التي نشرت بمناسبة (الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007)، فقد اعتمدت في إصداراتها على شكل إخراجي واحد، وتصميم يكاد يكون متشابها، ممّا جعل عتبة الغلاف تبدو عتبة مهملة وكأن مصمم الغلاف سعى خلف الكم أي إصدار أكبر قدر ممكن دون البحث عن جمالية في صناعة الغلاف، يأتي كلامنا هذا بناء على ذلك الجهد الذي يبذله كثير من القراء/النقاد والدارسين في تأويل اللون والصور. (ينظر الشكل رقم 04)

(الشكل رقم 03، مجموعة من الدواوين صدر بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة ،2007)

تعتمد منشورات البرزخ تصميم الغلاف نفسه مع مجموعة من الأعمال التي تكفلت بنشرها :(إغواءات) لـ "سميرة قبلي ، (غوارب) لـ "أبو بكر زمال"،(من دس خف سبويه في الرمل) لـ"عبد الرزاق بوكبة "و(مدارج العتمة) لـ "ميلود حكيم" (ينظر الشكل رقم 04)

(الشكل رقم 04)، إصدارات دار نشر البرزخ

المسلك ذاته تنتهجه (دار ليجوند) ؛ حيث إن أغلفة الدواوين متشابهة التصميم وهو ما نلاحظه على دواوين "عبد القادر رابحي" و "مجذوب العيد" ،وقد يكون المميز عند "عبد القادر رابحي" أنه صاحب اللوحات المرافقة للغلاف.

(الشكل رقم 05)، إصدارات دار ليوجند

بالضرورة فإننا نزعم أن قراءة الأغلفة في هذه الحالات لا طائل منها، فالشريك الأساسي (الشاعر) مغيب ومبعد، ولن نعجز عن القول بأن الكثير من دور النشر في الجزائر والوطن العربي لا تهتم بتصميم الغلاف جماليا ،فالذي نقول به هو الاتكاء على لوحات (عالمية موجودة على الشبكة العنكبوتية دون وجود عناية بالتصميم المبتكر ، ونرجع هذا إلى تركيز دور النشر على الناحية تجارية .

بالعودة إلى ديوان (أنطق عن الهوى) يعمل الشاعر "عبد الله حمادي "على استحضار طائر السيميرغ أو الطائر الوحداني ، ليحدث اتصالا وربطا بين نصه (أنطق عن الهوى) ونصوص نسجت حكايتها حول هذا الطائر الخرافي كـ(منطق الطير) لـ"فريد الدين العطار" ، (صفير السيمرغ) لـ " شهاب الدين السهروردي " (1154م، 1191م).

تقوم القصة في (منطق الطير) على إبراز «أهمية المرشد للمريد ، كما يحدد علاقة العارف بالله بغية إدراك الفناء في الله والخلود فيه»[1]،تأخذ الحكاية في منطق الطير بعدها الرمزي فهي تروي (سفر الطيور) في طلب (السيمرغ)، لتصل إلى الشهود والفناء ،هي رحلة عرفانية ،يقتفي عنوان (أنطق عن الهوى)إشراقاتها وأثرها،و يتمثلها في نص (جوهرة الماء) ، حين تدخل الذات رحلتها الروحية، كما يحضر بقوة نص (صفير السيمرغ) لـ "السهروردي" هو طائر مشرق العقل ، يظهر لأي إنسان يذهب إلى جبل قاف في فصل الربيع ، فهو يعتزل عشه وينتف رشيه بمنقاره عندما يسقط ظل جبل القاف عليه لمدة ألف سنة من الزمان يطير السيمرغ بلا حراك،ويحلق بلا سفر كما أنه يقترب متخطيا حواجز البعد ....جمع الألوان فيه على الرغم من عدم تلونه[2].

(...) في وهجِ الليل

المُورق بالعِفة،

والخَجَلُ المَسْدُول

[1] – ندى حسون: دراسة في الترجمة العربية لمنطق الطير ،مجلة جامعة دمشق ، مج22. عدد(3+4)، سوريا ،2006،ص44.

[2] –عبد الفتاح رواس قلعه جي: السهروردي مؤسس الحكمة الإشراقية ،الهيئة العامة السورية للكتاب ،سوريا، 2013، ص113.

على قافلةِ النُورْ

ينتحل العرّاف

حكايا سور الإسراء ..

ينهالُ من ثقبِ الصَّحو

في حضرةِ طائرها الوحداني[1]

حظي ديوان "عبد الله العشي" بطبعة ثانية تغيرت معها الصورة المصاحبة، حيث اكتفت صورة الغلاف الأول بـ (السحاب)،و(اللون الأزرق)الذي يساعد على ترسيخ الجانب العرفاني في الديوان «فالنور الأزرق هو السفر إلى الله»[2]. في حين اعتمدت الطبعة الثانية على صورة يد ممدودة في الهواء ، إلى السماء(ينظر الشكل رقم 06)،حركة اليد– هذه – وإن كانت غير مكتملة فهي أشبه بالهروب إلى السماء ، والتي تعتمد على رفع اليد اليمنى جهة السماء واليد اليسرى إلى الأرض، تبدأ من نقطة وتنتهي عندها ،وهي عند الصوفية قوامها الدوران،الذي يعرفه الشيخ "أحمد التجاني"«اعلم أن أولياء الجن دورانهم حول الفعل وسر الفعل ونور الفعل والروحانيون دورانهم حول الاسم وسر الاسم ونور الاسم،والملائكة دورانهم حول الصفات وسر الصفات ونور الصفات،وأولياء الآدميين دورانهم حول الذات وسر الذات ونور الذات ، فقد علم كل أناس مشاربهم والآدمي أول مرتبة يطلع عليها في الكشف مرتبة الجن ثم يترقى إلى الرابعة لا أحرمنا الله منها»[3].

---

[1] – عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى ، ص43.

[2] – أسعد عرابي : الخصائص التشكيلية للمنمنمات الإسلامية ، مجلة الحياة التشكيلية ، عدد71، لبنان، 2004،ص 57.

[3] – أيمن حمدي: قاموس المصطلحات الصوفية،دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفا من كلام خاتم الأولياء ، ص62/61.

نتلمس هذه المعاني من ربط الصورة بالعنوان (صحوة الغيم) في إشراقات الذات /الأنثى/ القصيدة تحاور الصورة المصاحبة عتبة «لواقع العيني، واختراق البعد اللامرئي فيه؛ حيث تتما حياة خلف حياة، إنها حياة الرموز والدلالات والإشارات والإيحائية التي تؤول العالم وتعيد امتلاكه وتحقق كينونة الإنسان،باعتباره ظاهرة متعددة وباعتباره آخر قابلا للكشف وإعادة التأويل ، وهذا سر المتصوفة، قراءة الوجود»[1]،غير أن الصورة المصاحبة قد لا تمتلك الذات الشاعرة السلطة المطلقة في وضعها أو في (تصميم الغلاف) إلا أن ذلك لا يمنعنا من افتراض وجود بعض التوجيه من قبل الذات في تشكيل عتبة الغلاف (الألوان ، اللوحات).لتحقق رؤيتها داخل النص وداخل العتبة.

أشرقت تلك عينان من غَسَقِ غزلَ الليلُ جفنيهِما

من دجى الكون تَحْتفِلان ...

وتَخْتصِران المَسافةَ بين السماوات والأرض.إنّي أرى ؛

ضاق بي الأفق .إنّي أرى؛

(الشكل رقم 06)

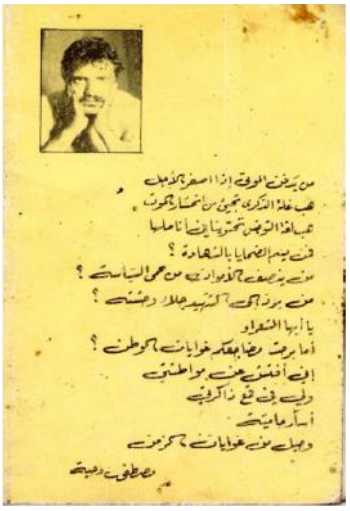
[1] – عبد العزيز بومسهولي : الشعر والتأويل ، ص15–16.

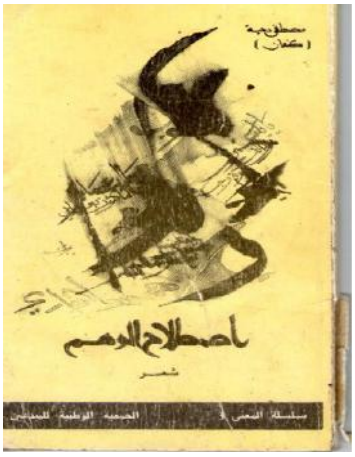
يعتمد ديوان اصطلاح الوهم لـ "مصطفى دحية" على اللون الأصفر ،هو لون يتناسق مع العتبة المصاحبة التي وضعت على ظهر الغلاف الخلفي (ينظر شكل رقم 07):

مَنْ يَدفنُ الموتى إذا اصفرَ الأجلُ

هب غلةَ الذكرى تَجيءُ من انحسارِ الموتِ

هب لغةَ التوجسِ تحتوينا في أناملها[1]


من يدفن الموتى إذا اصفر الأجل
هب غلة الذكرى تجيء من انحسار الموت
هب لغة التوجس تحتوينا في أناملها
من يرضع الأحزان من ثدي السنابل ؟
من يزرع الآلام في جلد الجنة ؟
يا أيها الشعراء
أما برحت رضابها بعد خوابي الكوثر ؟
إني أفتش عن مواطئ
ولي في قلع ذاكرتي
أسأر مآسيك
وهبل من خوابيك كرمز
مصطفى دحية



(الشكل رقم 07) غلاف ديوان (اصطلاح الوهم) لـ "مصطفى دحية"

يعمل (اللون الأصفر) على جذب الانتباه . فهو لون قوي يحدث أثرا طيبا على المتلقي، وقد ذكر في مواضع عديدة من القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿ قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ٦٩﴾ (سورة البقرة، الآية 69) . يدل اللون (بقرة صفراء) في الآية على التضحية،غير أنه لا يحصر في هذه الدلالات حسب ؛بل

[1] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ظهر الغلاف الخلفي .

يحمل دلالات مختلفة تتحدد بناء على السياق الذي ترد فيه ، فعند "مصطفى دحية" يرتبط اللون الغلاف الأصفر ارتباطا وثيقا بالموت ، وهي التيمة المتكررة داخل المتن.

مَازلتُ أذكُرُ مَوتي وقَصِيدتي

وعلى سنوحُ الذاكرة

صَبأت رموزي العابرة [1]

يتحدَّدُ اللون (الأخضر) في غلاف الديوان الشعري (أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار) رمزا للعقيدة ،(أنا والذي حَطَ أحْلامَه الخضر فوق رمال المدائن (ص85)) ، وفي قوله (فالراية الخضراء في سوق العروبة ـ يا حسين ـ غدت تباع في الدُّرى (ص 89))، بالإضافة أنه لون يدل على الحياة في ظل الأوجاع.

(الشكل رقم 08) غلاف ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) لـ "يوسف وغليسي"

يتكئ غلاف ديوان (ملصقات) على محفزات أيقونية بصرية ، متمثلة في الصورة الفوتوغرافية (ينظر الشكل رقم 09)، بالإضافة إلى أن الغلاف يعتمد اللون الأحمر ،الذي

[1] – مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، ص43.

احتل نصف مساحة الغلاف جهة اليسار في صراع مع (وجه الشاعر) الصورة الفوتوغرافية ،ارتبط اللون الأحمر في علاقاته بالأشياء بالدم ، وأثبت حضورا في القرآن الكريم حيث جاء ذكره في قوله تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾﴾ (سورة فاطر، الآية 27) .

يُعدُّ اللَّون الأحمر من الألوان القوية جدا، كما «ارتبطت كثير من تغيرات الأحمر في اللغة العربية بالمشقة والشدة من ناحية أخذا من لون الدم ،وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى وإن ظهر الأخير في الاستعمالات الحديثة فقط»[1]،يحمل (اللون الأحمر) في غلاف (ملصقات) القدرة الكافية لكي يكون خلفية للأحداث و وقائع سياسية واجتماعية مريرة ، لقد جاء (اللون الأحمر) دلالة على الموت الزاحف ،إلى الوطن،ورمزا للسيل الدموي الجارف، إنَّه اللون الذي رسم الأزمة الجزائرية بكل أبعادها وصور واقع المأساة في ظل العشرية والأزمة، إلى جانب ذلك التناقض الكامن فيه كونه لونا للحب والحرب ،وقد جاء مناقضا للون الأبيض الذي يحمل رمزا واضحا للسلم والأمن ، لذلك كان منحازا جهة اليمين (الصورة الفوتوغرافية) التي خلقت إيقاعات بورترية عملت على «كسر الحواجز بين الشاعر والمتلقي ، فالشاعر الذي كان يسمع به أو يقرأ له صار يعرف شكله»[2] ، تعمل أيقونية الصورة على تعزيز حضور الذات ، الشاهدة على عصرها وعلى ما وقع في هذا البلد هي «صيغة يتفرد بها الأدباء في مختلف الآداب العالمية ، هم الذين تبرز في أثارهم هذه الشهادة ، ذلك أن الشهادة ؛ هي التي تؤرخ التاريخ الحقيقي في فترة من الفترات»[3]، فعبر الصورة يتجسد موقف

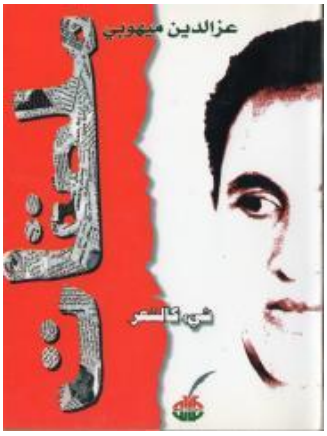
[1] – أحمد مختار عمر : اللون واللغة ، ص75.

[2] – عبد الرحمن تبرماسين : الفضاء في النص الشعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا) ، ص183.

[3] – جمال غلاب : مقاربات في جماليات النص الجزائري ، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، 2000، ص151.

الرفض الذي تبديه الذات تجاه الأحداث ،التي عصفت بالجزائر زمن الأزمة ،ليكون بمعزل عن كل من اتخذ موقف الاستسلام والرضوخ .

يلجأ "عثمان لوصيف هو الآخر إلى الصورة الفوتوغرافية في دواوينه (نمش وهديل، اللؤلؤة، الإشارات)، أما "مصطفى الغماري" فيعتمد على صورة فوتوغرافية لـ(آية الله الخميني) في ديوانه (خضراء تشرق من طهران) .



(الشكل رقم 10)

1-2 عتبة التجنس أو المؤشر التجنيسي (indication générique):

تقوم خريطة الشعر الجزائري على التنوع والتجريب ؛ حيث اغتنت التجربة بالانفتاح على أشكال شعرية متعددة (قصيدة التفعيلة ، قصيدة نثر و الهايكو والومضة..) في ظل هذا الانفتاح تطرح أمامنا إشكالية التجنيس ؛ فالشاعر الجزائري – باستثناء من سنأتي على ذكرهم– لا يجأ في تجنيس نصه إلى هذه (التسميات) بل يتكأ على تسمية واحدة بارزة هي (شعر) دون أن يشير وإن في صفحة الغلاف الداخلية على أنها (هايكو) أو قصائد نثرية،على الرغم من أن كثيرا من النصوص هي في حقيقتها إما (قصيدة نثر)أو (هايكو) أو

(ومضات)،وهو ما يقضي بطرح التساؤل لم لا يتم تداول مثل هذه التسميات التي واكبها النقد تنظيرا ؟!.

تبرز المسألة الأجناسية في الكتابة الشعرية النسوية حيث إن ما يعادل 80٪ من الكتابات وحسب الإحصاءات التي قدمها "يوسف وغليسي" في دراسته المستفيضة عن خطاب التأنيث أبانت «أنَّ الهوية النوعية لأغلب مواطنات المدن الشعرية الجزائرية تدل على أنّهن شاعرات من أصول نثرية أو ربما ناثراتٌ بملامح شعرية»[1].في ظل هذا فإنَّ جل الكاتبات لا يجنسن شعرهن بقصيدة النثر أو النثيرة عند عتبة التجنيس، بل هناك إصرار منهنَّ بإيعاز من الناشر – ربما– على التجنيس بعتبة (شعر) وكأن التأكيد على «الانتماء إلى الشعر، يحصل من خلال نفي المعايير المعتمدة في تحديد قوانين الجنس نفسها»[2] ، كلامنا هذا ليس لأننا ننكر على (النثيرة) الانتماء للشعر أو ننكر عليها الشعرية؛ بل إن الأمر متعلق بتداولية التسميّة في حد ذاتها، ولأننا نزعم أنّه من الضروري الاهتمام بعتبة التجنيس ؛فهي تضمن تحقيق الجانب التداولي، فيما يلي نثبت بعض الأسماء الشعرية النسوية، والتي بحسب اطلاعنا تنتمي نصوصها إلى قصيدة النثر، ونشير قبل ذلك إلى الأسماء النسوية التي كتبت في حقبة السبعينيات (زينب الأعوج ، أحلام مستغانمي ، ربيعة جلطي)، فقد راهنت كتاباتهن على (النثيرة) بشكل صارخ؛ إذ امتازت كتابات "زينب الأعوج" «بسقوطها في اللفظة الحادة المرتكزة على نمط معين من الألفاظ المراد بها معاني تتصل بالإيديولوجيا السائدة في مرحلة معينة دون أن تكتسب هذه الألفاظ معاني متجددة

[1] – يوسف وغليسي : خطاب التأنيث ، ص152.

[2] – عبد القادر الغزالي : قصيدة النثر الأسس النظرية والبنيات النصيّة ، ط1، مطبعة تريفة ، بركان ، المغرب ، 2007، 199.

»[1] ، ولم تختلف "ربيعة جلطي" السبعينيات عن شقيقاتها ورفقائها إذ غلب عليها الهوس بالتوجه الإيديولوجي .

إن التجربة الشعرية السبعينية عموما قد استهوتها الإيديولوجيا بشكل فياض لدرجة أصبح النص الشعري ،أشبه بفقرة سياسية ،أو مقطع خطابي مما وجه سهام النقد اللاذعة ، ولعل "أحلام مستغانمي" أوفر الشاعرات حظا من النقد اللاذع على يد "علي ملاحي" يقول: لنقرأ "أحلام مستغانمي" وهي تتعرى كتابيا في مجموعتها الكتابة في لحظة عري ومن الغرابة أن يكون خارج الرؤية الشعرية الأولى لها في ديوانها على (مرفأ الأيام) على مستوى الشعرية عموما ، عروضيا دلاليا تركيبا [2]ونورد فيما يأتي أسماء بعض الشاعرات وعناوين دواوينهن التي اتكأت على جنس (النثيرة) .

الشاعرة	عنوان الديوان
أحلام مستغانمي	أكاذيب سمكة[3] ، الكتابة في لحظة عري[4]
منيرة سعدة خلخال	لا ارتباك ليد الاحتمال[5]، أسماء الحب المستعارة[6] ، الصحراء بالباب[7]، لا قلب للنهار[8]
سليمى رحال	هذه المرة ، البدء

[1]– علي ملاحي : شعرية السبعنيات ، ص 14.

[2] ـ المرجع نفسه: ص22.

[3] – أحلام مستغانمي : أكاذيب سمكة ،موفم للنشر ، الجزائر ، 1993.

[4] – أحلام مستغانمي : الكتابة في لحظة عري ، دار الآداب ، بيروت ، 1993.

[5] – منيرة سعدة خلخال : لا ارتباك ليد الاحتمال ،ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، 2002.

[6] – منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة ، ط1، منشورات أصوات المدينة ،الجزائر، 2004

[7] – منيرة سعدة خلخال : الصحراء بالباب ، ط1، منشورات أصوات المدينة ، الجزائر ،2006.

[8] – منيرة سعدة خلخال : لا قلب للنّهار ، منشورات ميم ، الجزائر ، 2015.

صورية إينال	عطر الذهاب[1]
زينب الأعوج	راقصة المعبد ،مرثية لقارئ بغداد، رباعيات نوارة هبيلة[2]، هبيلة[2]، عطب الروح[3].
حبيبة محمدي	وقت في العراء[4]
راوية يحياوي	ربما ، كلك في الوحل... وبعضك يخاتل.
نصيرة محمدي	غجرية ، روح النهرين
سميرة قبلي	إغواءات
عفاف فنوح	إنا للحب وإنا إليه راجعون
سميرة بوركبة	ليزانكسيا[5]
نعيمة نقري	كأني ...بِه.

ما نرمي الوصول إليه هو خلق شرعية التساؤل ، لم لا يتم تجنيس العتبة بـ (نصوص إبداعية) ؟! ،على شاكلة ما فعل الشاعر "عبد الحميد شكيل" الذي لجأ في أعماله (قصائد متفاوتة الخطورة ،شوق الينابيع إلى إناثها،كتاب الطير، الركض باتجاه البحر،سنابل الرمل سنابل الحب،مرايا الماء ،فجوات الماء، مدار الماء ،مراثي الماء) وهي جميعها قصائد نثرية، ما أفضى إلى التجنيس بـ (نصوص إبداعية)،وهو صنيع يجعله ينفلت من عبء العتبة

[1] – صورية إينال : عطر الذهاب ، منشورات أصوات المدينة ، الجزائر ، 2008.

[2] – زينب الأعوج : رباعيات نوارة الهبيلة ، الفضاء الحر ، الجزائر، 2010

[3] – زينب الأعوج : عطب الروح ،ط2، الفضاء الحر /منشورات بغدادي ،دبي /الجزائر، 2013.

[4] – حبيبة محمدي : فيض الغربة متبوع بـ: وقت في العراء ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2001.

[5] – سميرة بوركبة: ليزانكسيا ، ط1، ميم للنشر ، الجزائر ، 2015.

التجنيسية ،وفي الوقت نفسه يظهر وعيا كبيرا بانتماء نصوصه إلى نوع شعري مخصوص، وهو ما يبدو بصورة مشابهة عند "عبد الرزاق بوكبة " حين وضع نصوصه (من دس خُف سبويه في الرمل) في خانة /عتبة (نصوص) تشاركه العبارة ذاتها "نعيمة نقري" في تجنيس عملها الإبداعي «نون»[1].

تبرز وحدة (التجنيس) على صفحة غلاف (ملصقات) عتبة مهمة لمقاربة النص بل«إنها من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي ، وطبيعة الاستجابة للنص الفني»[2]، ذلك أن الشاعر أثبتها على جسد الغلاف بصيغة (شيء كالشعر)، وهذا يفتح أفق المتلقي على عدة تساؤلات وكلها تبحث عن سر هذا التصنيف وعن الهدف منه ، كما تقضي بالبحث خلف دلالتها «بغية الوصول إلى لحظة الكشف أو المكاشفة، والمكاشفة هنا تعني تلك اللحظة التي يستطيع القارئ – الناقد كشف ما يقبع وراء أو ما وراء النص ، وفي ما خفي منه في الأقاصي البعيدة»[3].

تنتمي تجربة "عز الذين ميهوبي" إلى ما يعرف بالتوقيعات أو الومضة الشعرية ،هي قصيدة مكثفة ومختزلة جدا ، الومضة الشعرية «مصطلح أقرب من المقطعية أو الرباعية أو المنمنمة أو القصيدة البرقية...أو سوى ذلك ، والومضة الشعرية لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف،تمر في المخيلة أو الذهن ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جدا (الاقتصاد اللغوي)»[4] ،الومضة الشعرية هي منفذ (مكثف ومفاجئ، ومدهش وساخر..)

---

[1] – نعيمة نقري : نون ، ط1، منشورات ميم ، الجزائر ، 2014.

[2] – محمد حسن حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص110.

[3] – بسام قطوس : تمنع النص قراءة في ما فوق النص ، ط1، اللجنة الوطنية للإعلام ، عمان /الأردن ،2002، ص34.

[4] - خليل الموسى : آليات قراءة النص الشعري المعاصر،ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق /سوريا ،2010، ص53.

للتعبير عن الوضع السياسي والاجتماعي السيئ، حالة شعرية وشعورية يُعبر بها بأقصى اقتصاد لغوي .

يبني"سفيان زدادقة" لعتبة التجنيس بعدا تخيليا لعبور نصيّ ؛ حيث قيد نصوصه داخل عتبة (جمع وسفر – نصوص ما قبل الكآبة)،فعل يحرر أفق الكتابة،ويخلق نصا«لا ينفك يتكوَّن ويتشكل، أو يتوسع ويزداد تعقيدا »[1]،نصوص "سفيان زدادقة" أقرب إلى (سِفر المزامير) ؛ هي النثر الشعري الذي لا يخلو من خاصيات شعرية،رغم أنه لا ينتظمه وزن ولا قافية .

الخروج عن النظرة التقليدية للشعر والبحث عن الكتابة وليس القصيدة بمفهومها القديم؛هي الرؤيا التي بدت عند مجموعة من الشعراء (نجيب أنزار، أبو بكر زمال، ميلود حيكم الأخضر شودار، ميلود خيزار، مصطفى دحية، عبد الله الهامل ، الطيب لسلوس[2]، سفيان زدادقة ،علي مغازي ، عاشور فني،عبد القادر رابحي ،الأخضر بركة، سليمى رحال)، داخل كتابات هؤلاء يتجلى الرهان على الفردية ،نزعم وجود انفتاح على الكتابة وتحقيقها ممارسة نصيّة، لم تتقيد بالنمط، بل فتحت أفقا مختلفا؛ حيث أقامت الشعرية عند هؤلاء رهانها الكبير على إيقاع الذات والانتقال من المعنى إلى اللامعنى، هو «النص يرفض الانخراط في أحادية المعنى أو الانضواء في الدلالة المتخفية إن ترميزه لا يقبل القناع فهو مكشوف إلى حد العري وقابل للتعدد بحيث يتحول إلى اللامعنى ، فالمعنى إحالة آنية واللامعنى فيض دلالي يخترق جدار السلطة الرمزية لمؤسسة اللغة »[3].، نشير إلى أن النظرة

[1] – صلاح بوسريف : الشعر وأفق الكتابة ، ط1، منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف ، 2014،ص48.

[2] - الطيب لسلوس : الوحش الذي يصنع ملح المائدة ، منشورات ميم ،الجزائر ،2014.

[3] – أحمد يوسف : شعر اليتم، ص239.

الشعرية عند هؤلاء تنبني على الاختلاف المطلق عن شعرية السبعينيات المعروف عنها رايدكالية المواقف الإديولوجية .

تنجز (عتبة التجنيس) صدمة تلقٍ للقارئ، يحدث ذلك مع العمل الشعري لـ"عاشور فني"(هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي) ، تتأتى صدمة التلقي والانزياح على صعيد الجنس الأدبي أولا ؛ ذلك أنه ينتمي إلى ما يعرف بـ (الهايكو) ، وثانيا يُحدِثُ المفاجأة داخل تركيبة العنوان ؛ حيث إن اللقاء يحدث بين غيابين ،نمط من العناوين الظرفية ، يتعلق بالمكان ،إلا أنه مكان للارتياب، أو اللامكان .

نبتعد مع نصوص(الهايكو)عن تقاليد البلاغة التقليدية ،ونُلفي أنفسها أمام نصوص بحساسية جديدة، يعودُ أصل (الهايكو)إلى (الهوكو) أو الأبيات الاستهلالية في (قصائد الرنجا) (الأشعار المترابطة)،وهذه القصائد الأخيرة كانت تستهل بثلاثة أبيات شعرية تشير إلى الفصول أو إلى السمات الأساسية في المنظر الطبيعي؛وهي في هذا تشبه الوقوف على الأطلال كتقليد أدبي،وفي القرن التاسع عشر يتخلص الهايكو كليا من وظيفته الاستهلالية ، وأصبح الهوكو يسمى هايكو[1].على صعيد التجربة الجزائرية لنا أن نعد"عاشور فني" أول من أدخل (الهايكو) إلى الشعر الجزائري؛حيث تعود بدايات كتابة الهايكو عند"عاشور فني" حسب تاريخ كتابة أقدم نص (ساحة الشهداء) إلى عام 1984[2].

يجنس "عاشور فني" نصوصه بـ (هايكو) مشفوعة بـ(شعر)،ندرك أن نصوص الهايكو شكل من أشكال قصيدة النثر ،إلا أننا نزعم بإمكاننا التجنيس بعتبة (هايكو) بمفردها، بغية

[1] – عبد الوهاب المسيري : قصة أقصر قصائد شعرية في أدب العالم ، مجلة الدوحة . عدد02، قطر ، 1984، ص44.

[2] – عاشور فني : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي ، دط، منشورات القصبة ، الجزائر ،2007 ص56.

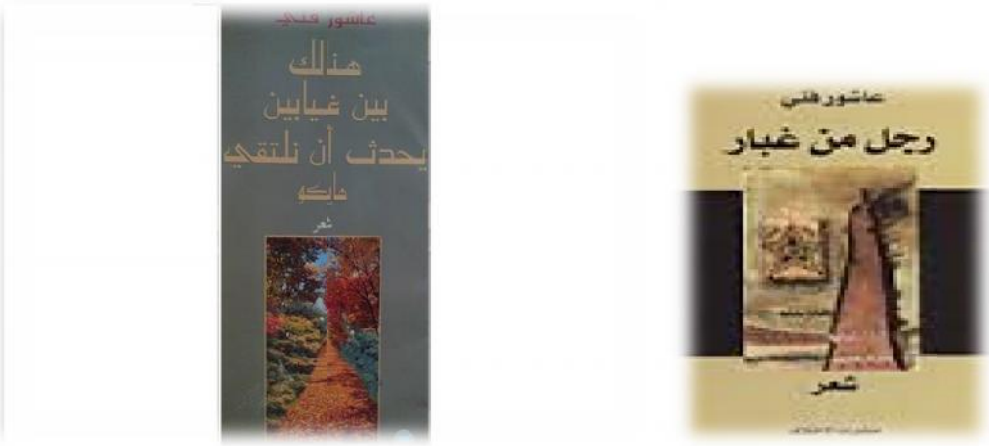
إغراء القارئ وفتح شهيته على معرفة هذا النوع الكتابي وتحقيق كسر أفق الانتظار ؛أي الخروج من صورة التجنيس (بشعر) المألوف، هو صنيع يندرج في إطار تحقيق تداولية للتسمية التجنيسية (هايكو) ،فهي كما يقول"عاشور فني" أحدث تغيير في وجه الحداثة العربية التي كانت عند أعتاب الغرب ولم تتعداه إلى المصدر الشرقي للحداثة الغربية نفسها (عزار باوند)،و أبو الشعر الحديث في أمريكا والغرب ليس أكثر من تلميذ لأستاذ التصويرية في الهايكو (شيكي ماساؤوكا) تلميذ الأستاذ الكبر (باستو ماتسيو)[1].

يعتمد الهايكو على الإيحاء ، والبساطة ،والهشاشة ؛ فهي نصوص «ترمي إلى أن توحي بالمعنى والصورة والإيقاع، إلى العاطفة ، حالة نفسية، الهايكو تتألف من ثلاثة أبيات، خمسة ، سبعة وخمسة مقاطع أو وحدات أساسية ، ..قصيدة لا مجال فيها للتصدمات الكبيرة، للصور والموت، والدم، الهايكو هي البساطة ورشاقة وتعرية للجوهر »[2].

جمعت تجربة "عاشور فني" الشعرية من ناحية الاختلاف والتجريب بين كتابة بعض القصائد العمودية في ديوانه الأول (زهرة الدنيا)، وقصيدة التفعيلة في الديوانين (زهرة الدنيا والربيع الذي جاء قبل الأوان ، والقصيدة – الديوان في (رجل من غبار) لتصل إلى الهايكو (هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي) لتعود إلى التفعيلة في مجموعته (أخيرا أحدثكم عن سموات).

[1] – عاشور فني : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي ، ص05.

[2]– هنري برونل: أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو،ترجمة محمد الدنيا،مراجعة محمود رزوقي،سلسلة إبداعات عالمية رقم353،تصدر عن المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب ، الكويت ،2005،ص 63-67.



أغلفة دواوين عاشور فني (رجل من غبار ، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي)

ينفرد "ميلود حكيم" كذلك بكتابة نصوص (الهايكو) في ديوانه (أكثرُ من قبرٍ أقلُ من أبديةٍ)، وهي نصوص قائمة على ومضة خاطفة تلتقط مشهدا إنسانيا برؤيا صوفية، وتشكل صورة مختزلة للذات، كما يعتمد "ميلود حكيم" على كتابة نصوص (الهايكو) في سطر واحد وهو ما يغاير المألوف في الهايكو الياباني، ويندرج فبذلك في باب التجريب يقول:

خلف أنقاضه يرمي نردهُ

كلُ ألعابه خاسرة

لهذا يختارُ القفز في الهباء[1].

1-3 اسم المؤلف- إيقاع الأنا:

اسم المؤلف «توقيع شخصي ؛بصمة ، ما يتعلق بشخص دون غير»[2] ، من خلال اطلاعنا على مجموعة من الدواوين الشعرية ، لم يخرج اسم المؤلف عن التموضع أعلى

[1] – ميلود حكيم : أكثر من قبر أقل من أبدية ، ص73.

[2] – صلاح بوسريف : الشعر وأفق الكتابة ، ص137.

الصفحة من بين الأسماء التي تمثل القمة فضاء لتحقيق الكينونة "أبو بكر زمال" (غوارب)، حسين عبروس(النخلة أنت والطلع أنا)،الأخضر بركة (الأعمال الشعرية) ،الأخضر شودار(شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى) ،خالدية جاب الله (للحزن ملائكة تحرسه)، فيصل الأحمر(منمنمات شرقية)، عبد القادر رابحي (فيزياء ، أرى شجرا يسير، السفينة والجدار) ، عبد الله حمادي (البرزخ والسكين ، أنطق عن الهوى)، علي مغازي(في جهة الظل)، سمير رايس (ملح الأحبة)، مصطفى دحية (اصطلاح الوهم ، بلاغات الماء)، محمد الأمين سعيدي (ماء لهذا القلق الرملي) ميلود خيزار (نبي الرمل ،شرق الجسد، إني أرى ، أزرق حد البياض)،ميلود حكيم (مدارج العتمة ،أكثر من قبر أقل من أبدية ،جسد يكتب أنقاضه)، ناصر لوحيشي (لحظة وشعاع، فجر الندى)، نجيب أنزار(فرغان) ، نسيمة بوصلاح (حداد التانغو)....)، يوسف وغليسي (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، تغريبة جعفر الطيّار).

الانزياح الذي يحدث داخل صفحة الغلاف ،يتمظهر لنا حين تقاسم الذات غيرها صفحة الغلاف،هذا ما بدا في إفضاءات "زهرة بوسكين " (إفضاءات من زمن الدهشة) التي منحت الشاعر العراقي (أديب كمال الدين)[1] مساحة أكبر مما منحته لنفسها؛ حيث انزاحت في

[1]- أديب كمال الدين :شاعر، ومترجم، وصحفي مواليد 1953 – بابل – العراق، بكالوريوس اقتصاد – كلية الإدارة والاقتصاد جامعة بغداد 1976.بكالوريوس أدب إنكليزي – كلية اللغات – جامعة بغداد 1999.دبلوم الترجمة الفورية – المعهد التقني لولاية جنوب أستراليا – أديلايد – أستراليا 2005.أصدر المجاميع الشعرية الآتية:- تفاصيل – مطبعة الغري الحديثة – النجف 1976. – ديوان عربيّ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1981. – جيم – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1989.- نون – دار الجاحظ – بغداد 1993.- أخبار المعنى – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1996.- النقطة (الطبعة الأولى) – مكتب د. أحمد الشيخ، بغداد 1999.- النقطة (الطبعة الثانية) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمّان – بيروت 2001.- حاء – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمّان- بيروت 2002.- ما قبل

استحياء جهة اليمين ، ومنحت "أديب كمال الدين" قلب الغلاف ليحظى بثلاث عتبات (صفحة الغلاف ظهر الغلاف الخلفي ،وعتبة التقديم)، فضاء عز على الشاعرة امتلاكه، ونعتقد على الأرجح إن السبب يعود لسلطة الاسم وشهرته .يحضر في هذه العتبة الاسم (أديب كمال الدين) والصفة (الشاعر والأديب)، باختصار مفيد الاسم يتحول إلى سلطة قوية مطلقة، والشاعرة ودار النشر على دراية ببريق اسم المُقدم (أديب كمال الدين) فكان بالضرورة الرهان على حضور اسمه .

2- تشكيل الفضاء النصي:

2-1 البياض وفيض المسكوت عنه:

يحتفي النص الشعري المعاصر بعلامتي البياض والسواد ، بوصفهما علامات نوعية في تشكيل الفضاء النصي ،فلن تعد تعني «استمرارية القراءة مع تتابع الجمل ، أن المعنى يكون مناسبا بحيث لا يتوقف القارئ ، بل إن القارئ لابد ان يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه ، وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ ، وعادة ما تنجم الفراغات من حيل أسلوبية ليكتشفها ويفهم أبعادها إلا القارئ المتمرس»[1]، بهذا، إن الرهان الحداثي يركز دعامة المتلقي في قراءة النص وتأويله ،وتقوية الترابط التفاعلي .

حظي ديوان (ملصقات) باشتغال لافت على علامتي (البياض والسواد) ، بما تركه الشاعر من مساحات بيضاء داخل النص الشعري الذي يأنس إلى (لغة البياض)، هو نص

الحرف .. ما بعد النقطة – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمّان – الأردن 2006.- شجرة الحروف – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمّان – الأردن 2007. متاح على الشبكة العنكبوتية ، موقع الشاعر www.adeebk.com/

[1]- سعيد حسن بحري : علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1،دار نوبار للطباعة ، القاهرة، 1997، ص184.

يقدم دعوة مجانية لتجاوز أميتنا البصرية، معطى للقراءة المتغيرة التي تستند على ملء فراغات وتحديد المواقع غير المحددة ،ففي ملصقة (تيه):

سأل الطفل أباه:

ما الذي عفر هاذيك الجباه؟

قال : لا أعلم..

لكنني رأيت الناس تبتاع

بسوق العقل ألاف الشفاه

.....

.....

سكت الكفل ..

وفي عينيه درب العقل تاه..[1]

من الجلي أن المساحة البيضاء المعبر عنها بنقاط الحذف تحمل الإجابة عن (سر تعفر الجباه)، هو بياض يشكل حجم المعاناة ، واليأس، ولّد ليفصح عن المسكوت عنه، فالعجز الذي اكتنف السواد هو الذي أعطى فرصة للبياض ليبسط قوته ، وهو في «الواقع ليس ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج ،بل هو شرط وجود القصيدة وشرط حياتها»[2]،لقد أُفْرِغَ السواد من حبره حين عجز عن الرد، والإيضاح ، هي الحيرة في ظل واقع

[1] – عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص 144.

[2] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ،ص 239.

مرير وصراعٍ سياسي مقيت (تهافت الجباه السياسية وصراعاتها) ، يتخطى الشاعر عجز اللغة باللالغة (الحبر السري) .بعد الانقطاع والصمت (البياض) يعود السواد ليملأ الصفحة، ويقرأ الطفل الصمت (البياض) ويدرك حجم المأساة.

يُستحضر عنصر البياض بشكل قوي في ملصقات "عز الدين ميهوبي"، ففي ملصقة (قناعة).

في بلادي

طالب الحاجة..

لا يقنع- طبعا- بإثنين

أنت إن أعطيت عينين لأعمى ..

قال :

هات...

.....الحاجبين[1]

يلجأ الشاعر إلى ترك فراغات تتلاءم ومقصدية النص ، فإلى جانب الأدلة الخطية التي وزعت على جسد الصفحة (العلامات اللغوية) ، يأتي البياض ويفاجئ المدّ الأسود ، ويمنح النص صورة أكثر إيحائية بغياب القناعة ، فالنقاط المتتالية تدل على انسيابية مفرطة،لذات لا تعرف الاكتفاء ، شأنها في ذلك شأن الذي لا يعرف لرغباته حد ،وليس من

[1] – عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص59.

سبيل للتعبير عن فرط الغربة والطمع ، إلا بالبياض المفتوح إلى أن يصل إلى طلب (الحاجبين)، بهذا فالنقاط دعوة للقارئ لملء (القائمة)المفتوحة على شراهة الرغبة.

يُستثمر البياض في (ملصقات) فضاء دلاليا يمنح القارئ حق الدخول إلى النص «فالبيضات تبقى مؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها العنصر البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ»[1] ففي ملصقة (قضية) يقول:

هل تراها مبهمة

في رواق المحكمة قطا..

إنما يخس

ما يملك..

حتى

.....غنمه[2]

يتمظهر دال البياض عبر نقاط متتالية حاملا معنى استمرارية الحدث؛ أي ضياع الحقوق في ظل القانون، وهي إشارة إلى الفساد، كما يدل على أن ما سبق ضياع الغنم أكبر بكثير، فانتشار البياض و«غياب الحرف الطباعي لا يرمز إلى غياب الصوت فهذا ما لاحتاج إلى ترميز وإنما يرمز إلى حضور الصمت»[3] ، الذي ينفتح داخل الملصقة على الضياع.

[1] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص61.

[2] – عز الدين : ميهوبي ، ملصقات ، ص61.

[3] – محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف ،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر،1995، ص 61.

في ملصقة **(نشرة)**

آخر الأخبار قالت:

رجل باع ابنه من أجل مسكن

وبقايا حائط الألمان معروض بـLondon

وصلاة الحزب من دون مؤذن

ورشاوي هُرِبت في جيبِ مؤمن

وشباب ..قام في الأحزاب يلعن

آخر الأخبار قالت..

.....

.....

وأنا في ملصقاتي أتمعن![1]

ينفتح البياض الذي تلا آخر الأخبار على مجال واسع يقحم القارئ في القراءة وملء (ما تخفيه الأخبار)، انقطاع الشاعر يجبر القارئ على مواصلة المنقطع «فالبياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا ، أو فضاء مفروضا ،على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعية ،وسبب لوجود النص وحياته، بل قل هو الهواء الذي

[1] – عز الدين : ميهوبي ، ملصقات ، ص94.

يتنفسه النص »[1]، تعمل (ملصقات) عز الدين ميهوبي على كسر ألفة التلقي ، باستغلالها للبياض، كما ساعد توظيف علامات الترقيم المتمثلة في النقطتين (..) على خلق تواصل للإيقاع واستمرار تدفقه .ومنحت النقطتان للسطر الشعري صورته الخاصة التي تبطئ حركة العين ، ففي ملصقة "فتوى"

إنها أصل الفجيعة..زعموا أن حزبيا..

قام يدعو للشريعة

ولتوحيد بلاد ..بينها ألف قطيعة

إنما أجمل ما قدّمه ..

فتوى بديعة

تقطع الإصبع حدا..

ويد السارق تستبقى منيعة

هكذا أفتى شيوخ..

بين واحات المنيعة![2]

إن الغرض من توظيف النقطتان استمرارية الإيقاع ؛ لذلك نرى أنّها لا تفتح أخدودا دلاليا في ذهن المتلقي لملء الفراغ .

[1] – رضا بن حميد :الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التّشكل البصري ، مجلة الحياة الثقافية ، عدد70/60، وزارة الثقافة التونسية ، تونس ، 1995،ص 16.

[2] – عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص92.

يتبدى توظيف البياض في ديوان (مقام البوح) لـ"عبد الله العشي" من خلال نقاط الحذف التي تفتح أخدودا بصريا؛ حيث إن القصائد تعتمد علامات غير لفظية ، وتستعين بإمكانات الطباعة التي تمثل (علامة العلامات) في نص (تجاوب) :

وكأني من نشوتي الكبرى نبيّ

ها..

قد بلغت

.....

.....

وأمد عن بعد يدي

وأمد عن بعد ضياها

وأمد صوتي

فتمتد لي من جنة الفردوس فاها...

هذا هو الفردوس

"يطوي البيد طي"

يا خالقي ...

يا خالقي ...

صرخت ؛؛

صرختُ،

وانقطع الكلام....

.....

.....

وسقطتُ...

مغشيا عليّ....[1]

تخترق البياضات جسد النص ، وهي إذ تفعل ذلك تخلق تناغما مع دلالة النص، «فلحظات الصمت/ البياض؛هي لحظات التحام الذات /النص فالبياض كما السواد في الفضاء الحامل للقصيدة، تصبح لهما تعبيرات دالة بالإضافة إلى ميزاتهما الجمالية،بحيث يشير البياض إلى "العدم" والسواد إلى "الوجود"»[2] ، فالحالة الشعرية /الدفقة الشعورية هنا تأتي تماما كما الوحي تتنزل القصيدة على الذات إلى أن تتلبسها فتسقط حينها مغشيا عليها هي حالة لن يدركها سوى شاعر خبر أحوال ومقامات القصيدة .

يأتي البياض في موضعين بارزين :(قد بلغت .....،) البياض يلزم القارئ بالتوقف ليكمل الجملة ،متسائلا بلغت ذات الشاعر ماذا؟!. لقد بلغت المقام / القصيدة التي سمعت صوته في داخلها ، أما البياض الثاني ،فيتناسب مع انقطاع الكلام / الصمت (و انقطع الكلام ....). هكذا تكون البياضات دعوة لمشاركة القارئ في إكمال المنقطع /الفراغات،أو لحظات للتوقف ثم الاستمرارية ؛ أي ليس بالضرورة تعبر عن مسكوت عنه.

---

[1] – عبد الله العشي : مقام البوح ، ص 13-14-15.

[2] – بوجمعة العوفي : من المشافهة إلى الكتابة ، ص187.

يتناسب إيقاع البياض مع إيقاع الذات؛إذ إنه ليس «ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج ، بل هو شرط وجود القصيدة ، شرط حياتها وتنفسها»[1]،مثل ما هو في نص (افتتان) ، نص امتزجت فيه تفعيلة (المتدارك والمتقارب):

أنادي ...

أنادي...

أمد اليدين.

ويا خيبة الروح لو تختفي ...

بعد أن ملأت بالرحيق العمر

.....

.....

.....

ثم غابت

يحدث الانقطاع ويتجلى (البياض) ليجسد الاختفاء والغياب، فنداء ما لا يرى الغيبي،يستدعي الصمت ،الذي ليس مجرد «انفصام السلسلة النصية وتلاشي الحلقات الغائبة في البياض، بل يعني استمرارية القول الشعري واستمرارية الفيض والكتابة»[2]،البياض – هنا–

[1] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص179.

[2] – أسيمة درويش: مسار التحولات في شعر أدونيس، ص320.

يتناسب وحالة الاختفاء (يا خيبة الروح لو تختفي)،ليعود السواد إلى التمظهر معلنا الغياب (ثم غابت)، ليواجه البصر امتداد البياض من جديد ممزقا جسد الكلمة (استتر).

ثم غابت

كأن قمر

مدّ من سابع السموات اليدين،

ومسح عن جبهتي ...

واســـ..

تتر..

.....[1]

توظيف البياض عند "عبد الله العشي" يتناسب و(المقامات) ،كما أنه يرتبط بالفعل (مُدَ ومدد)، وقد جاء في لسان العرب المدد «مددنا القوم صرنا لهم أنصارا وأمددناهم بغيرنا، المدد ما مدهم به أو أمدهم سبيويه، الجمع أمداد»[2]،أما عند الصوفية فإنّ المدَّد هو «وصول كل ما يحتاج الممكن في وجوده على الولاء حتى يبقى ، فإن الحق يمُدُه من النفس الرحماني بالوجود حتى يترجح وجوده عن عدمه الذي هو مقتضى ذاته»[3].

كَأنِي أُمْسكُ بالصوت

لكأنّ الصّوتَ القادم نحوي...

[1] – عبد الله العشي: مقام البوح ، ص25.

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (مدد)،4157.

[3] – رفيق العجم : معجم المصطلحات الصوفية، ص815.

أنت...

أمُدُ يدي ...

أنتَ...

.....

.....

فتعود يدي نحوي

وأعودُ أنا [1]

يتعلق البياض بالحضور ،فهو مقام الصمت في الحضرة الكبرى.

أطلتَ غيبتك؟

.....

.....

.....

مولاي فاغفر لي ...

فإنني في الحضرة الكبرى

لا أمتلك....[2]

[1] – عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص31.

[2] – المصدر نفسه: ص09.

نزعم أن البياض في مثل هذه الخطابات ذات الوعي الصوفي الحداثي يشكل مقام ما لا يقال؛حيث إنّ ما تراه الذات (الرؤية)لا يصرح به، ولعل ذلك أقرب إلى فضاءِ الكتمان فـ«كتمان السر في العرف الصوفي هو الخوف والغيرة من تفشي الأسرار بين العامة، وقد انقسم الصوفية إلى فرقين، فريق التزم الصمت، خوفه من البوح بأسرار الغيب ، وفرق آخر نطق رمزا ظنا منه بأن الرمز هو لغة الخاصة ،ولا يمكن أن يجد طريقه للتداول بين العامة، ومن ثم فهو مَعين لا ينضب في حفظ الأسرار والمكاشفات»[1]،داخل النص تحضر هذه الدلالة فيتوافق البياض ودلالة الكتمان.

2-2 سطوة الحضور والتجلي /النبر البصري والسطر الشعري:

يخلق الشكل الذي تكتسبه الأسطر الشعرية والنبر الذي يتلبس الكلمات فضاء بصريا وإيحائيا للنصوص الشعرية، هذا ما يتجلى في ديوان(ملصقات)؛حيث يضفي هذا الاشتغال متعة في التلقي،ويؤدي إلى توليد بياض جديد لا يبرز لنا عبر النقاط المتتالية فحسب وإنما من خلال الحركية التي تسكن الأسطر؛ وذلك البروز الذي يكتسي الكلمات ،إن هذه التقنية الحداثية في بناء النص الشعري تضع العين أمام معطى جديد لم تألفه من قبل فهي«دعوة إلى إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة وهذا لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط الفراغ، علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، تنتفي،ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها»[2]،وهذا بخرق حركيتها في التقاط العلامات من على المسند (الصفحة)،ففي ملصقة (ظل):

[1] – محمد كعوان :التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي، ص145.

[2] – محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص104.

عندما يلتفت **العمر** ورائي ...

لا يرى شيئا...

سوى خيط تدلى من دمائي ..

وبقايا **شاعر** يلقي

تراتيل انتمائي..

قلت لطالع كالظل ورائي..

ما الذي **تبغيه** مني ..

لم أعد أملك من روحي سوى قطرة ماء ..

وحصاة في **حذائي**[1]

اشتغل "ميهوبي " على العلامتين معا (حركة الأسطر الشعرية) و(النبر البصري) ، هذا ما أدى إلى كسر رتابة التلقي ، فالقصيدة أصبحت «شكلا هندسيا أو جسدا أنثويا يفعل به ما يشاء ، ويبتكر له الهيئة التي يشاء ويوزعها على الصفحة ، ليشغل الفضاء الذي يمكنه من التنفس بالطريقة التي تريحه»[2] ،عمل بذلك على أن يثبت على (جسد النص) مجموعة من الوحدات ذات نبر أسود داكن وأكثر بروزا ،مما يجعل القارئ يتوقف عند هذا المحسوس البارز «الذي يشكل نتوءات يصطدم السيل بها ويتغير ولكنه لا يلين..والقارئ يستشعر هذا الاصطدام»[3] ،فيضطر إلى التوقف عن الإبحار في عالم البياض الذي حققه انزياح السطر

[1] - عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص82.

[2] – عبد الرحمن تبرماسين : فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا)، ص191.

[3] – عامر مخلوف : أثر الإرهاب في الكتابة الروائية ، مجلة عالم الفكر ، مجلد28،عدد01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1999، ص 308.

الشعري إلى جهة اليسار ، ليسعى خلف دلالة السواد البارز (الوحدات المنبورة)، والشاعر بهذه التقنية قد ساعد على توسيع دلالة الملصقة ، فالصراع القائم بين دال البياض والسواد يوازي الصراع القائم في ذاته ويوافق حالته النفسية وآلامه الداخلية / فماذا بعد أن (يلتفت العمر) لا يجد إلا بقايا شاعر يعاني الألم ، الذي تسببه الحصاة في الحذاء ، هو شعور بالخواء و الفراغ يستبد بالذات في ظل واقع متردٍ سياسيا وثقافيا واجتماعيا.

الامتداد داخل البيت الخطي ، والانقباض ،الاستمرارية والتمزق ، فعل قصدي من "عز الدين ميهوبي" يعمل على جعل (الملصقات) نصا حافلا بالدوال (بياض ، سواد، قصر وطول، دقة وغلظة)، هو صنيع يفتح المجال لممارسة حريته دون قيد . فالواقع بانحرافاته وأزماته يقيد ،أما الفضاء النصي فيضمن حرية وشعورا بالتحرر كما في ملصقة **(ميكروفون)**:

صدقوني ...

لم أعد أفهم شيئا .. فالذي يحدث يدعو للجنون

قلت يا ناس افهموني ..

إني أغرق في الأزمة..

من رأسي إلى حد .. الديون!

ضحكوا مني ..وقاموا حزبوني

ودعوا بالصبر والسلوان لي ..

قلت افهموني ..

ضحك السلطان مني ..

ودعاني – دون أن أدري –

بحل ميكروفوني...![1]

يجسد انزياح السطر الأخير (بحل ميكروفوني) جهة اليسار حالة القهر والتهميش ، التي لحقت بالأنا (المتكلم) ، وإلغاء حقه في الكلام والتعبير ، فقد أقصي ولم يفهم . المفارقة داخل الملصقة هي أنّ الأنا / المتكلم وقع عليها (التحزيب) ، الذي من المفترض أن يعطي حرية للتعبير ، إلا أن نتائج جاءت عكس المفترض فسياسة (التحزيب) في هذا الوضع ؛هي سياسة تكميم الأفواه ، بل هي الإقصاء وإلغاء الصوت بحل (**الميكروفون**).

يشكل جسد الـ(ملصقات) عند ميهوبي فضاء واسعا للاشتغال على النبر البصري ، فهي التي تمكنه من توسيع الدلالة بل على تجسيدها ، ففي ملصقة (أنانية) :

في بلادي

كل حزب يدعي مال يس يبدي..

فهو لا يملك حلا..

إنما الأفكار يبدي ..

هو يدعو حلكم يا ناس عندي!

وكلام حزبوي ليس يجدي ..

[1] – عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص 113.

لسان الحال دوما : أحكم **الكرسي** وحدي ..

.....ودعوا الطوفان بعدي![1]

من البيّن أن الأنانية تتجسد في السطر الأخير من هذه التوقيعة ، ويتضاعف وقعها حين يتم التنبئير لها ببنط كبير ، فتعمل على الاستئثار بانتباه المتلقي ، وهذا ما يدخلها في صراع مع البياض وباقي الوحدات ذات البنط الخافت ،يعمل انزياح السطر والنبر على تحويل مجال الرؤية وجعله يرتكز على هذه الوحدات المنبورة ، التي تتضافر مع العنوان وتجسد الأنانية.

إن اعتماد "عز الدين ميهوبي" على هذه العلامات النوعية من (نبر وسواد ، وحركة الأسطر الشعرية) ساند «أسلوب السرد المونتاجي»[2] ، الذي تمتاز به قصيدة التوقيعة كما أنه أعطى الاعتبار للقارئ وتأويلاته باعتباره هو الذي يتلقى الخطاب بمنظومته المرجعية المتنوعة، عبر ملء البياض واستنطاق دال السواد ومنح القارئ فرصة قراءة القصيدة على مسافات .

تشغل نصوص ديوان (هذه المرة) لـ "سليمى رحال" على حركية الأسطر الشعرية كما هو مع نص (الذي)؛ إذ منذ البدء ينزاح العنوان جهة اليسار ، بعدها تأخذ الأسطر جانب بصريا حيث لا تلتزم قالبا منتظما ، بل تخرق حركة الأسطر الانتظام .

حول دُخانِ

[1] – عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص 101.

[2] – عز الدين المناصرة : شاعرية التاريخ والأمكنة ، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة ،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2000، ص488.

شاي

وألوان نسيقةٍ

تحلّفها نهزج

و تزجية

نستعيب الذي..

لم استكشف الأوار فجأة ،

الصحب استقاموا،

وانشدّه الجلب !؟

الذي ..

مسى بالخير وسلم

استقْعدَ لكن

جرجرَ

عينين

وراءه[1]

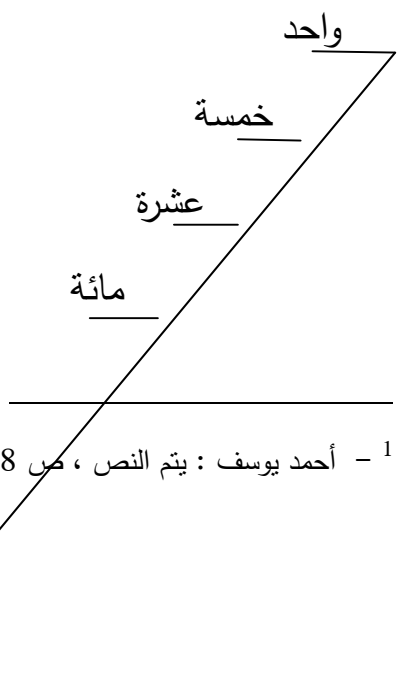
ما نلحظه على المقطع الأخير أن "سليمى رحال" غذت مبصرة ومترجمة لأحاسيسها عبر الحرف والكلمة ،تبدأ بـ (الذي)؛حيث تستقر الكلمة بمفردها في السطر ،ثم تستتبع بأفعال

[1] – سليمى رحال : هذه المرة ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،2000، ص 35–36

(التحية، مسى بالخير وسلم) . ليكون هناك السكون المؤقت (استقعد) ، بعدها تحدث حركة في عملية الكتابة مفاجئة تتناسب مع الفعل (جرجر) ، وإيقاع السحب .

هذا التفنن في تشكيل إيقاعية بصرية بواسطة السطر الشعري وإحداث حركية داخله، نعثر عليه في نص (مقبرة) من ديوان (كاليغولا يرسم غرينكا الرايس)؛ حيث إن العد المتتابع يأخذ شكل درج للنزول إلى الأسفل مكان وجود المقبرة مفتوحة لاستقبال الوافدين تباعا، تحدث مفارقة ضدية داخل التوقيعة ؛ إذ تجمع بين الحياة والموت بين المقبرة والشجرة، المقبرة والوردة ، يعود ذلك إلى أن "عز الدين ميهوبي" «لا يحمل قتامة (جيل اليتم) »[1] ، مما يفضي إلى أن الثنائية تحمل استشرافا لمستقبل مشرق،ففي ظل ضياع الوطن ومجيء الموت (المجاني) يبقى هناك (شجر وورد) هناك حياة ستأتي .هي النزعة المتشظية في نصوص عز الدين ميهوبي (اللعنة والغفران ، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس)، الصراع الضدي بين الحياة (الشجرة) /الموت (المقبرة) ، يجسده الشاعر بتشكيل طباعي (حركة العد) في الطريق إلى المقبرة ، ليوضع المتلقي بذلك أمام سنن لسانية وأخرى تشكيلية؛ حيث إن حركة العد تأخذ شكل درج ينزل – كما اشرنا– إلى المقبرة .

دمهم شجرة



[1] – أحمد يوسف : يتم النص ، ص 118.

مائتان ..

مئات ..

هنا وردة

وهنا مقبرة[1]

نُلفي الاشتغال على حركية السطر في (نثيرة) "عبد الحميد شكيل" (مرايا الماء)، كما هو في نص (رعونة) ونص (سؤال)، حيث عمل على توزيع الأسطر :

يضيق فضاء جسدي

كلما

فتحت

باب

التحول

وعبرت

الريح

بالجنوح!

يمنح هذا التوزيع المجال لكل كلمة بإبراز إيقاعها «فالمفردة سواء أكانت فعلا أم اسما أم حرفا تمتلك قدرة إيقاعية ذات تأثير خاص في نفسية المتلقي ، وذات إيقاع دلالي ورمزي»[2]، كما يبرز إيقاع حرف (الحاء) وهي من أوسط الحلق في(فتحت ، التحول ،

[1] – عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، ص43.

[2] الطيب هلو : بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ط1، مطابع الأنوار المغاربية ، المغرب ، ص42.

الريح، الجنوح)، يلتزم "عبد الحميد شكيل " طريقة الكتابة ذاتها في نص (سؤال) ، وإن كان تكرار الهيئة الطباعية لا يمنح التلقي البصري جوانب اختلاف كبيرة؛ بل يكاد البصر يدخل ألفة التلقي ، ففي مجال البصري علينا الرهان – دائما–على المغايرة، وعلى العنصر المفاجئ والنظر إلى طول وقصر السطر الشعري «فالسطر الذي يتجاوز ست كلمات وأما ما كان فيه خمس فأكبر، وأربع فكبير، وثلاث فصغير، واثنتان فأصغر وواحد فَصٌّغَارْ، وإن الأمر بعكس ذلك في البياض»[1]،وبذلك يحقق اللعب على حركية طول وقصر السطر متعة بصرية للقارئ.

يخرق (أبو بكر زمال) في ديوان (غوارب) رتابة السواد بحركة الأسطر في بعض نصوصه و هي حركة تخضع لدلالة الكلمة، كما في قوله .

مُنْذُ الآن

لا جدوى من الأشواق

طائرٌ يُخرجُ من عمري

ثانيتين لعمرك الأبيض

وينزلُ

ينزلُ

على

يديّ

فتاتا

[1] – محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص159.

فتاتا

ثم

أعاهد الله على الكفر

ولا أسمي

إلا باسمك[1]

حركة الأسطر (الكلمات) تتناسب مع حركية فعل النزول ،هو النزول عند الرغبة /الشهوة.هذا الصنيع يتكرر مرة أخرى ؛ إذ نلفي أنفسنا أمام فعل (النزول) في قوله :

قَبْري حيٌّ في قبورِكم

وأقول قولا يقولني

ثم

أنزلُ

إلى

بحرٍ

مؤنث[2]

[1] – أبو بكر زمال : غوارب، ص69.

[2] – أبو بكر زمال : غوارب، ص52.

يحدث "أبو بكر زمال" تقطيعا داخل جسد الكلمات ، وهو ما يمنح السطر حضورا بصريا لافتا.

سمى نفسه

وأخرج أنـ..

ثويات البدء

من شهـ..

وته[1]

يبرز تقطيع جسد الكلمة كذلك عند "عز الدين ميهوبي" في ملصقة (وساطة) والتي لا تخلو من جانب تهكمي، وكتابة بهذه الهيئة ، تغذ السخرية، وترسخ الكلمة عبر التهجي الحرفي لها كتابة وشفاهة «فلم يعد النص الشعري – في أغلبه– حين ولوجه عهد الكتابة وفنون الطباعة ، شكلا أو صورة لغوية لانفعال الروح بل فعلا جسديا وصورة بصرية لتجسيدات العين »[2]:

ببساطة..

في بلادي ..

كلُ شيء صار محكوما

بقانون

[1] – المصدر نفسه: ص 19.

[2] – بوجمعة العوفي : من المشافهة إلى الكتابة ، ص153.

الـ.....

الو....

الوسـ....

الوسا...

الوساط...

الوساطة[1]

يتكرر صنيع تقطيع جسد الكلمة في مقطع (الليل)، بالصورة والهيئة ذاتها .

الصمت يفتشُ عن كلمة

ا

الـ

الصـ

الصمـ

الصمتْ..

البابُ يخبئ نعشا

النعش– الموت[1]

[1] – عز الدين ميهوبي :ملصقات، ص 32.

ويمنح نص (شمعة لوطني) من ديوان (اللعنة والغفران) بعض الحركية المناسبة –دائما – لحركة العد، وهي تمثل انزلاق الذوات صوب الموت لأجل الوطن. ، يقول :

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماءَ

فإن لم تمت أنتَ..

هو..

أنا..

هي ..

هم..

[1] – عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، ص15.

هنّ..

نحن جميعا ..

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن

إذا لم نمت مثل كل الحبة يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن[1].

من أكثر الدواوين اللافتة، والمفاجئة للأفق البصري المتلقي ، نجد قصيدة/ديوان (مرثية لقارئ بغداد) لـ "زينب الأعوج" ،حيث تتخذ الصفحة هيئة طباعية أيقونية من خلال تشظي وانتشار الحرف، بالإضافة إلى الاعتماد على الخط المغربي في بعض أجزاء النصوص.(ينظر الشكل رقم 01،-02).

هذه الهيئة الطباعية تمنح النص جانيا بصريا جماليا ،وليس بالضرورة أن توافق بلاغة البصري بلاغة النص. (ينظر الشكل رقم 02) ونعتقد أن التشكيل قام بما يشبه التعمية على النص الذي لم يخرج عن نسق جملة عادية (يا قارئ بغداد ، نوح، نوح تعدد ، توزع ، تشظى وهو يجمع شتات عشيرته)، غير أن تشكيل السفينة قدم الدعم إلى النص، بالإضافة إلى كتابة بعض الحروف الأمازيغية (التيفناغ).

[1] – عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران، ص75.

ابحثْ
في علامات النّار عما تبقى
من غصّة الكبد وصرخة الثّكد
موجوعة أنا يا ابن أمي
من خوفي ومن رعشتي
أشرّع العمر
جرعة
ج ..... ر ..... ع ..... ـة
على حافات غبنك وتفاصيل المحرقة
هنا
في أزمنة التّيه على رفات الأنين
أين تحترق بقايا التّراتيل
هل حقا
بلاد الـــــله واسعـــة
معَة صبْري
؟
لا أعلم إن كان
أيُّـــــــــــــــوب
قد جهر بمثل هذا القوْل

14

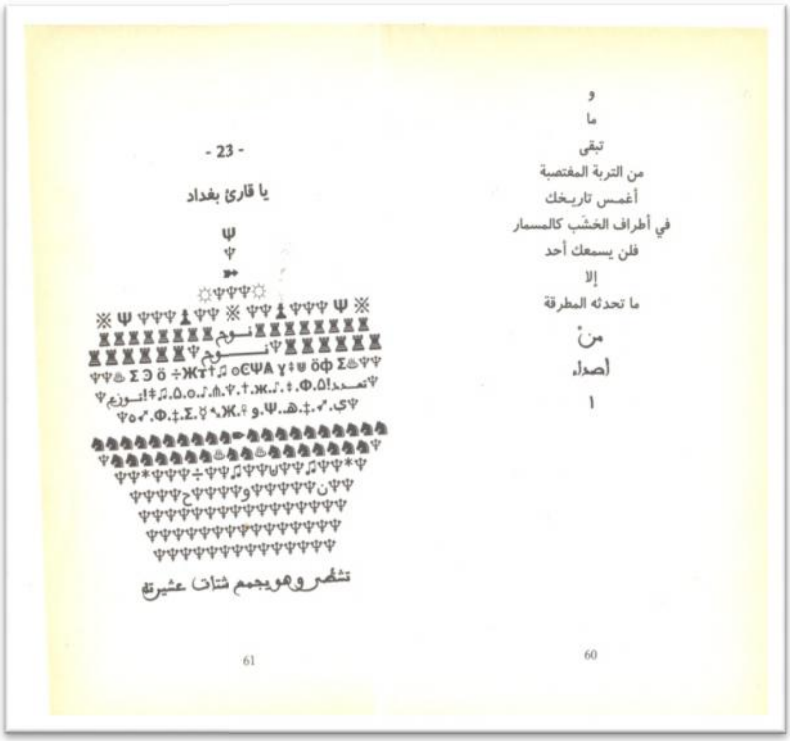
- 3 -

يا قارئ بغداد

شرّع قلبك
للحكاية وشطط الروح
ما هو قادم مُعتم
و
لا
مَسْلك لك
غير طواحين الرماد
و
وحدتك
ستميل نحوك
لوحدك
فلبكن صدرك بحارا
ولتكن عيونك أنهارا
ولتكن أكفّك جمرا
وليكن هديرك رياحا

15

الشكل رقم 01 ، ديوان مرثية لقارئ بغداد) لـ"زينب الأعوج"



و
ما
تبقى
من التربة المغتصبة
أغمس تاريخك
في أطراف الخشب كالمسمار
فلن يسمعك أحد
إلا
ما تحدثه المطرقة
منْ
أصداء

60

- 23 -

يا قارئ بغداد

تشظر وهويجمع شتات عشيرته

61

(الشكل رقم 02 ، ديوان مرثية لقارئ بغداد) لـ"زينب الأعوج"

تعمد "خالدية جاب الله" إلى اللعب على الشكل البصري ؛ حيث تكتب الأبيات العمودية بطريقة الحرة في قصيدة (خلف أسوار الذهب)،ليحدث التناوب بين الحر والعمودي في المقطع الأول .

هؤلاء الناسُ حوْلِي
والمدى من غير أيْدي — عمودي
والسراديبُ تنادي
وجهنا المسحوق قصدا

ووراءي ذا الجُنُون اليوم يعْوي.. — حر
ثم تهوي من يدي — حر
كل الحكايا

3- جماليات الفضاء الصوري :

يكمل الفضاء الصوري الجانب المدروس من الفضاء النصيّ، وهو بطبيعة الحال لن يكون معطى للقراءة[1] ، وإنما للرؤية البصرية ، يعتمد تأثيث الفضاء الصوري في الشعر الجزائري على نمطين إما عن طريق التشكيل أو عن طريق الرسومات،واللوحات ، وهذا ما

[1] – العلامات المعطاة للقراءة :(النبر البصري ، حركة لأسطر الشعرية، علامات الترقيم) هي علامات كما مرّ بنا غير لسانية.

يتطلب «من المتلقي زمن تأمل أكبر من ذلك الذي تقتضيه عملية تلقي مكونات الفضاء النصيّ»[1].

3-1 التشكيل –الخطي :

أظهر الشاعر الجزائري اهتماما لافتا بجانب التشكيل الخطي ،وهو ضرب يتجسد أساسا «بواسطة الحروف والعلامات (سواء هذه القصيدة ذات خاصية محضة ،أو ذات خاصية كاليغرافية ،منسوخة باليد)»[2] ،الاتكاء على جمالية النسخ باليد ، هي حركة ارتدادية لعودة الخط اليدوي،عبر«خلق إيقاع سمتي روعيت فيه مقاييس الجمالية في انعراجاته وامتداداته و انفراجاته في سمكه ورقته، ليشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط»[3]،من بين الشعراء الذي آنسوا خط يدهم ألفينا "عز الدين ميهوبي" في ديوانه (في البدء ..كان أوراس)، فبدا فعل الكتابة بخط اليد سعي حثيث نحو ترسيخ الكلمة /الذات /الأوراس « فالشعر كلمة والكلمة روح»[4] ،والذات حين تعود إلى خط يدها تصطنع شبه ثورة على (الحرف الطباعي) ،هذا التمرد وإن كان آنيا إلا أنه يحقق احتفالية بالجسد /الخط ، فالكتابة بخط اليد ورعشة الجسد «تحرر حواسك ، أليافك ، كل الدلالات تصبح ممكنة ، تحطم استبدادية المعنى، الكلام..ينقل الخط النص من المعنى إلى ما بعد المعنى »[5] ، لقد سعى أن يكتب الأوراس وينكتب بها (ينظر شكل رقم01)

---

[1] – محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص261.

[2] – نجيب العوفي : من المشافهة إلى الكتابة ، ص191.

[3] – عبد الرحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة الإيقاعية في الجزائر، ص165.

[4] – عز الدين ميهوبي: في البدء..كان الأوراس ، دار الشهاب ، الجزائر ، 1985.

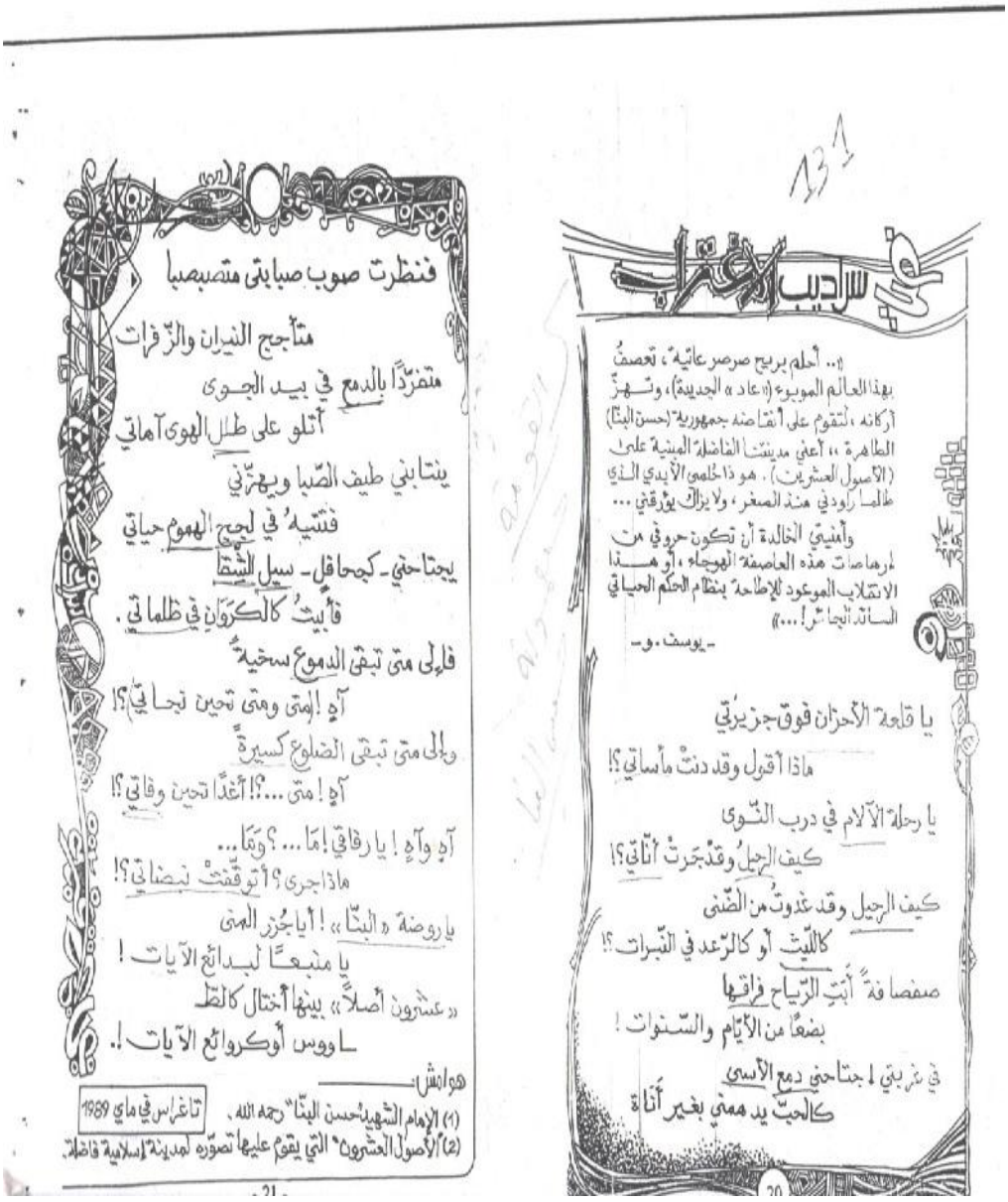
[5] – محمد بنيس : بيان الكتابة ، ضمن بيانات ، ص 107.

(الشكل رقم 01، في البدء ..كان أوراس) لـ" عزالدين ميهوبي"

تبرز جمالية الخط وسلطته في ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)ويتجلى انتصار الخط والرسم وتتحقق تعددية الرؤى على جسد الصفحة، حين يلتقي (يوسف وغليسي، والخطاط معاشو قرور ، وفضيلة الفاروق) يطغى السواد ويزاحم البياض بعنف الحضور ، ولعله بذلك أكثر الدواوين بعدا عن البياض؛ إذ يلجأ إلى التأطير ،والزخرفة مما يجعل الصفحة ممتلئة بالفعل والقوة (ينظر شكل رقم 02)، لقد عكس السواد الداكن مواسم الإعصار والحزن.

اللافت في ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) تناوب إيقاع الذوات المشاركة في تأثيث الفضاء النصي و رسم الخطوط بين (معاشو قرور ويوسف وغليسي وفضيلة الفاروق) و لسنا ننكر أن الديوان جاء باذخا وقدم انزياحا بصريا ثريا للعين التي ألفت نمطا في تلقي النصوص.

نشير إلى أنّ هذا الاشتغال الجمالي على ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ، لا يستمر مع "يوسف وغليسي" في ديوانه (تغريبة جعفر الطيار) ، وتحديدا حين أصدرت له دار النشر (جسور) الطبعة الثالثة؛ حيث تنتفي الجمالية تماما عن الفضاء النصي ؛ بل بدا لنا افتقار الدار لخبرة وجمالية التصميم.(ينظر شكل رقم 03)



يا قلعة الأحزان فوق جزيرتي
ماذا أقول وقد دنت مأساتي؟!
يا رحلة الآلام في درب النّوى
كيف الرحيل وقد جرت أناتي؟!
كيف الرحيل وقد غذوت من الضّنى
كالليث أو كالرّعد في النّبرات؟!
صفصافةً أبت الرّياح فراقها
بضعًا من الأيام والسّنوات!
في غربتي! جتاحني دمع الأسى
كالحبّ يدمي بغير أناة

فنظرت صوب صبابتي متصببا
متأجج النيران والزّفرات
متفرّدًا بالدمع في بيد الجوى
أتلو على طلل الهوى آهاتي
ينتابني طيف الصّبا ويهزّني
فتثيره في لجج الهموم حياتي
يجتاحني - كجحافل - سيل الشقا
فأبيت كالكروان في ظلماتي.
فإلى متى تبقى الدموع سخية
آهٍ! إلى ومتى تحين نجاتي؟!
وإلى متى تبقى الضلوع كسيرة
آهٍ! متى ...؟! أغدًا تحين وفاتي؟!
آهٍ وآهٍ! يا رفاقي! إما ... ؟ وإما ...
ماذا جرى؟ أتوقفت نبضاتي؟!
يا روضة «البنّا»! أيا جُرز المنى
يا منبعًا لبدائع الآيات!
«عشرون أصلاً» بينها أختال كالطـ
ـاووس أو كروائع الآيات!.

هوامش

(1) الإمام الشهيد حسن البنّا" رحمه الله. تاغراس في ماي 1989

(2) "الأصول العشرون" التي يقوم عليها تصوره لمدينة إسلامية فاضلة.

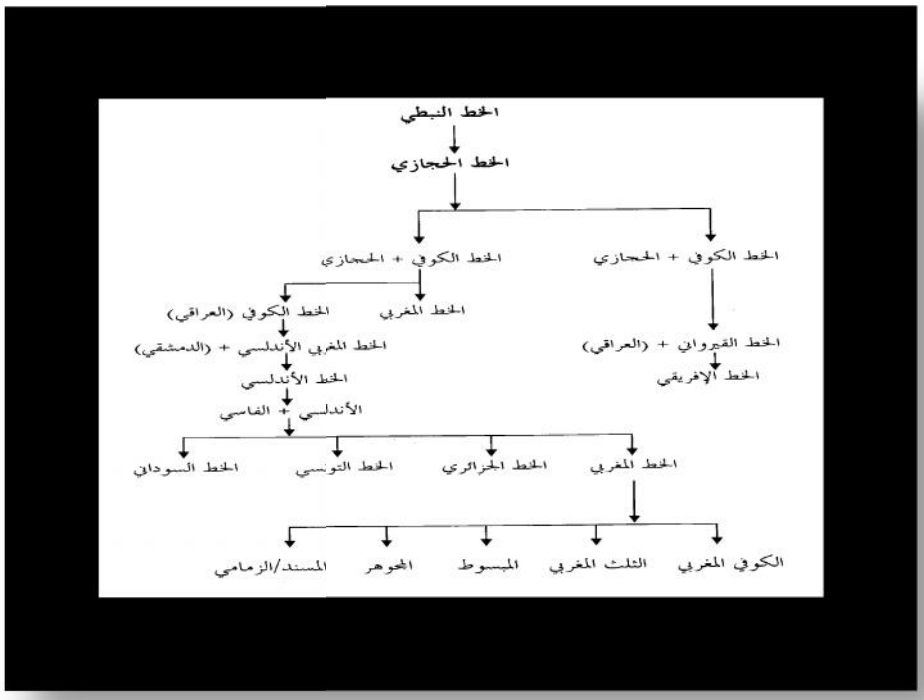
(الشكل رقم 02)، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، لـ"يوسف وغليسي"

تغريبة جعفر الطيار الطبعة الثالثة ،منشورات جسور، الجزائر ،2013

ينتصر (لخضر شودار) بصورة لافتة إلى الخط حيث كتب ديوانه (شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى) بالخط المغربي ،الذي يمثل «مجموع خطوط بلاد المغرب والأندلس؛ أي تلك الرقعة الجغرافية التي كانت تمتد من صحراء برقة إلى نهر الإبرو بالأندلس»[1] .عرف الخط منذ نشأته تطورا لافتا، فقد كان الخط الكوفي والحجازي هما الأصل في ظهوره «فالملامح الأولى للخط المغربي نشأت بين المدارس الثلاثة في القيروان، والمغرب والأندلس

[1] – عمر أفا ومحمد المغراوي : الخط المغربي تاريخ وواقع وأفاق ،ط1، منشورات الأوقاف والشؤون الإسلامية ، المغرب ، 2007،ص 29.

خطا خطواته الحاسمة في المرحلة الأندلسية ، ثم انتقل الخط إلى المغرب الأقصى ، بعد ذلك حيث ازدهرت أعمال النساخة والتدوين»[1] ،نشير إلى أن ديوان (أنطق عن الهوى) لـ "عبد الله حمادي" اتكأ هو كذلك على الخط المغربي في كتابة العنوان.



(تطور الخطوط ، كتاب الخط المغربي، ص34)

بهذا فإن الانزياح إلى الخط المغربي هو انزياح إلى الخصوصية ،«الخط المغربي يمتد من الأندلس غربا وشمالا إلى حدود مصر شرقا وبعض البلاد الإفريقية جنوبا، مغربي بهذا المعنى لا يقتصر على المغرب السياسي ، لكنه المغرب الجغرافي الذي أنتج وأبدع خصوصية هذا الخط»[2]، يمكن الخط المغربي "الخضر شودار" من تحقيق الكينونة ،والهوية

[1] – عمر أفا ومحمد المغراوي : الخط المغربي تاريخ وواقع وأفاق ص 34–35.

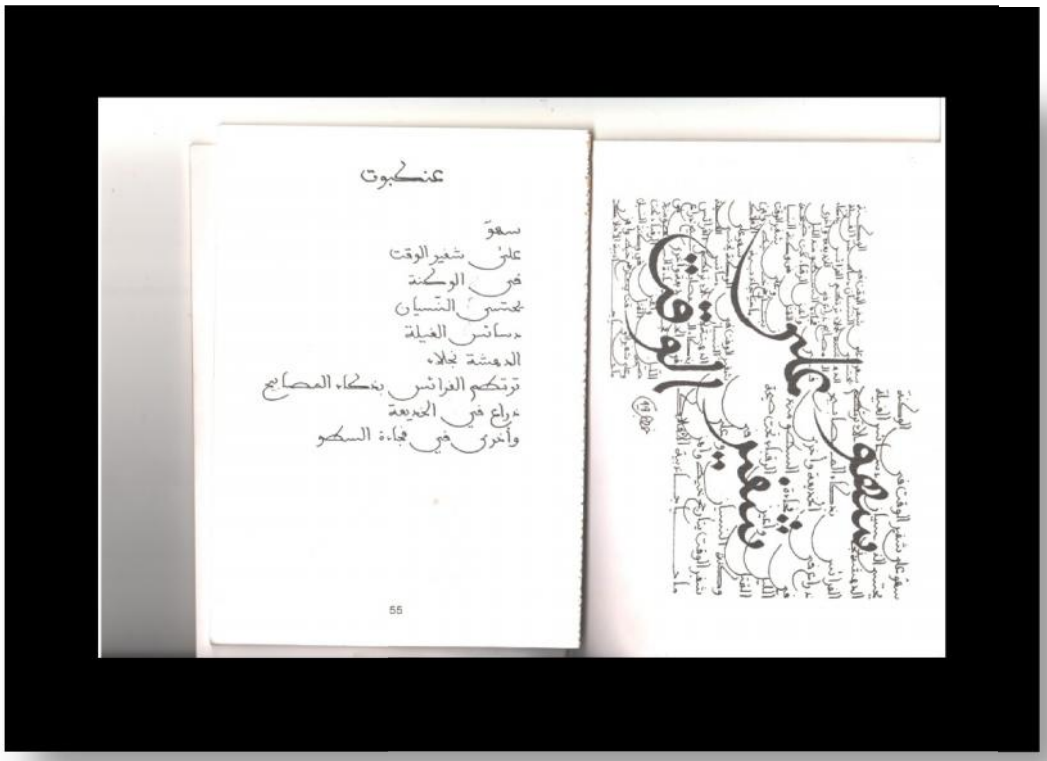
[2] – محمد بنيس : بيان الكتابة ، ضمن بيانات،ص108.

الضائعة ،والتاريخ المستعار«فالخط ككتابة جليلة تلغي ، تدمر، تقلب الجوهر نفسه للغة عند نقلها إلى فضاء خاص»[1]، هكذا تستعين الذات بخط هو نفسه ظل لزمن طويل حبيس الرقعة الجغرافية المغرب العربي.

منذ ثلاثين عامًا
والتاريخ مستعار
كلما سألنا عن الحقيقة أبانا
يلوذ بافرار
والثورة أمنا..حظية تزار
كم تزوجت أمنا الرجال
لكنهم يخجلون من الوضوح بالنهار[2]

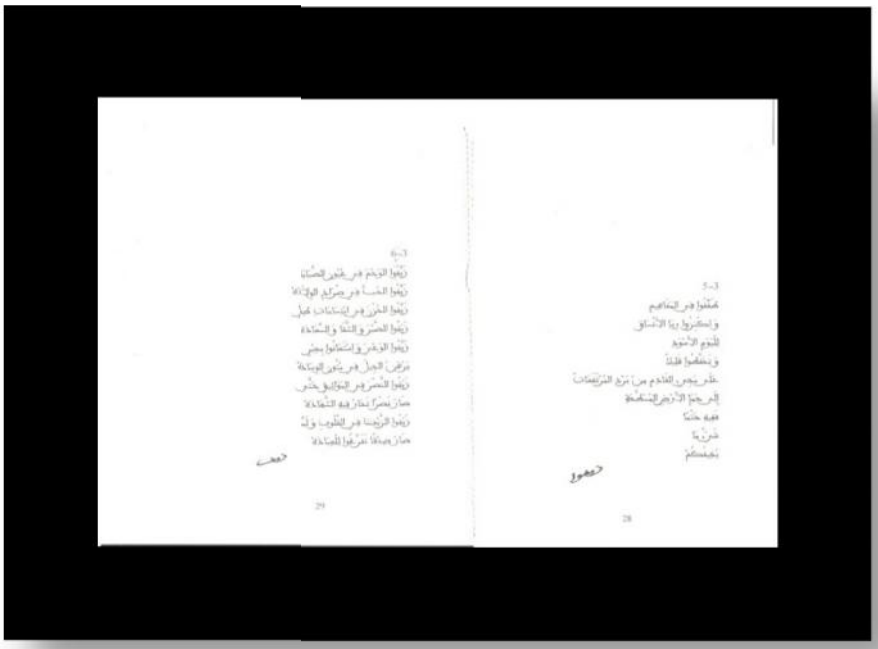
نتفق إلى حدٍ بعيد مع ما ذهب إليه "أحمد يوسف "في أنَّ «قصائد الخضر شودار لوحات مشكلة بألوان لغوية غارقة في العجائبية وموغلة في التعمية والتجريد ؛ حيث لا تلقى تجاوبا مع المتلقي المتميز بله العادي ، إنها كتابة لاتفكر في قارئها البتة ؛ بل تلغيه إلغاء شبه كلي لكونها تتبنى أسلوب التجريد الشعري الذي يصعب فيه تحقيق درجة معقولة من الانسجام»[3]، (ينظر شكل رقم 03).

[1] – عبد الكبير الخطيبي : الاسم العربي الجريح ، ص143.
[2] –الخضر شوادر : شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى ، ص121.
[3] – أحمد يوسف : يتم النص ، 220.



الشكل رقم 03 شبهات المعنى لـ"الخضر شوادر"

يلجأ بصورة مماثلة "عبد القادر رابحي " إلى الخط المغربي في ديوانه (حالات الاستثناء القصوى)، إلا أنه يشتغل بشكل مختلف في كتابة العناوين المقاطع أسفل كل صفحة سابقة على بداية المقطع(ينظر الشكل رقم04)،كما أن العناوين تتناسل من أول كملة في المقطع.



(الشكل رقم 04، حالات الاستثناء القصوى) لـ "عبد القادر رابحي"

يعتمد "عز الدين ميهوبي" على التشكيل الخطي في كتابة بعض العناوين :

لائكية لائكية لائيكة لائكية لائكية (ص105)

وهو بهذا الشكل الكتابي تنعكس دلالة الكلمة ، فالخط يبدأ دقيقا ثم يتنامى شيئا فشيئا ، إلى أن يبرز ببنط كبير، وهذا شبيه تماما بما تفعله (اللائكية) في معركتها وزحفها لبسط أفكارها ، وقد ساعد بنط اللون السميك والحجم وشكل الحروف على لفت انتباه القارئ إلى العنوان، فاكتساح السواد للبياض (الحركة النامية) أشبه بصراعات اللائكية مع معارضيها،من أجل تسيس الثقافة ، وفصل الدين عن الدولة (السياسة).

الصنيع ذاته يتكرر مع العنوان الداخلي (سلطوي) الذي يكتب بهذا الشكل: **(سلطوي سلطوي سطلوي** سلطوي**)**(ص110)، وهذه الطريقة موافقة للنزعة السلطوية، فالسلطوي مهما

تغير وأظهر وجوها عدة ، يبقى باطنه يلهث خلف الحكم والسلطة ،كما في الخط وإن اختلف شكله ولونه وبنطه يبقى «محمول يؤدي إلى الموضع نفسه»[1].

يتكئ بعض الشعراء على تبئير ذهن القارئ بتوظيف اللغة الأجنبية (الفرنسية) داخل نص باللغة العربية ، وقد ألفينا هذا الاشتغال عند"مصطفى دحية " في نصه (حديث النشأة):

وجه (Homo sapiens)[2]

مكدر بملوحة تلوينات

الوقت التفسخ[3]

من اللافت أن الكلمة التي عمل "دحية "على إبرازها باللغة الإنجليزية تتناسب مع عنوان النص (حديث النشأة)، ذلك أنّ Homo sapiens، وهو الإنسان العاقل الحديث الوحيد الباقي من جنس هومو.

أما "عبد القادر رابحي" فقد وظف كلمة (VIVA L'ALGERIE) في نص (شجر من نزيف الكلام):

في الشَّارع المُستقيم

(VIVA L'ALGERIE)-

[1] – محمد الغرافي : قراءة في السيميولوجيا البصرية ، ص225.

[2]- Homo sapiens **www.dictionary.com/browse/homo-sapiens**

[3] – مصطفى دحية : بلاغات الماء ، ص15.

استفيق على غرة

و(يشوك لحمي)

أَهْتِفُ في الشَّرع المستقيم

(VIVA L'ALGERIE)-

ثم أخرج من نشوة الإنتصار.[1]

2-3 التشكيل أداة للدلالة والتعبير:

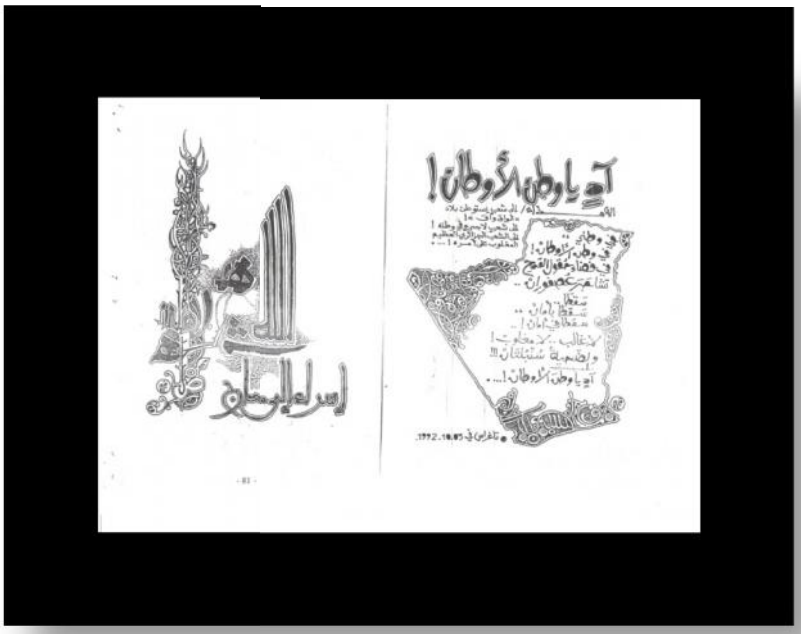
يتمظهر التشكيل أداة للتعبير حين تدرج القصيدة في صلبها عناصر غير لسانية، فتغدو ذات «قيمة تشكيلية تصويرية بالأساس من رسوم وعلامات وصور فوتوغرافية وألوان، وغيرها من العناصر الأيقونية »[2]،وقد احتفل الشعر الجزائري بهذا الجانب البصري، وقدم الشعراء قصائد تبرز فيها الزخرفة ، وأخرى ترافقها لوحات أو تشكيل حروفي ،اتكأ "يوسف وغليسي" على الجانب الزخرفي في تقديم قصيدة (آه يا وطن الأوطان)، و تحول جسد النص إلى خارطة للجزائر ، مما منح القصيدة بعدا أيقونيا يقوم على رابط المشابهة بين الدال والمرجع ،هذا الشكل الذي أخذته القصيدة يمنحها حضورا بصريا لافتا، خصوصا وقد مُنحت جانبا التأطير الزخرفي «فالزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصال وتواصل بين الماضي والحاضر كاللغة تماما ولا فرق بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله »[3](ينظر شكل رقم 01).

---

[1] – عبد القادر رابحي : أرى شجرا يسير ، ص47.

[2] – بوجمعة العوفي : من المشافهة إلى الكتابة ، ص191.

[3] – عبد الرحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص170.



(الشكل رقم 01) ، تشكيل قصيدة (آه يا وطن الأوطان) لـ "يوسف وغليسي"

إن المتمعن في التشكيل والرسومات التي رافقت قصائد مجموعة (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) يلحظ لا ريب تفاوتا فنيا جماليا بين التشكيل الكاليغرافي والاشتغال الحروفي وبين اللوحات ، فمن الناحية الفنية تشدنا تشكيلات"معاشو قرور" (ينظر شكل رقم 02)، أكثر من رسومات "فضيلة الفاروق" (ينظر شكل رقم 03).نرجع ذلك إلى أن التوظيف الحروفي الذي أنجزه "معاشو قرور" يحدث كسر أفق ، لقد منح المحيط والفضاء امتلاء جماليا يغذي ذائقة المتلقي؛إذ ينفتح على النهل من الإرث الحضاري ؛ في حين أن اللوحات الموقعة من قبل فضيلة الفاروق لم تخرج عن إطار تحويل المكتوب (النص الشعري) إلى لوحات في أغلبها واضحة المعنى .

واللافت في تشكيل اللوحات في ديوان أوجاع صفصافة الاعتماد على الإطار ،الذي يلعب دورا مهما في إدراك الصورة (القصيدة) ،وهذا يجعل انتباه القارئ يركز على الإطار ،

خصوصا أن "معاشو قرور" اعتمد الجانب الزخرفي في تزين الحافة ، فـ «وظيفة الحافة تعيين فضاء للانتباه وخلق تمييز بين الداخل والخارج»[1].بهذا فالقراءة البصرية «تتنزل وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة»[2].

(الشكل رقم 02) التشكيل الحروفي جهة اليمين لـ"معاشو قرور"

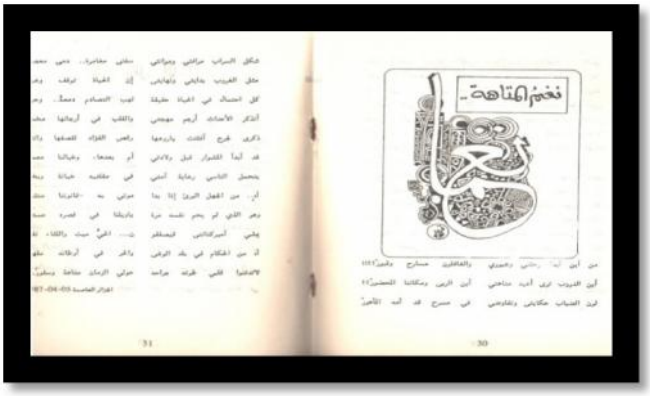
[1] –مجموعة مو :بحث في العلامة من أجل بلاغة الصورة ، ترجمة سمر محمد سعد، مراجعة خالد ميلاد ،ط1 ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت،2012،ص521.

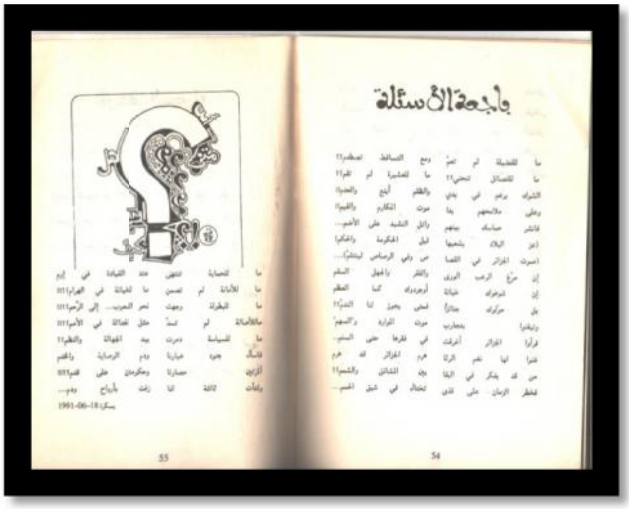
[2] – رضا بن حميد : الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص14.

الشكل رقم 03 ، الرسم لـ"فضيلة الفاروق"

يلجأ "عز الدين ميهوبي" في ملصقاته إلى الإطار ، فلكي يدعم العرض البصري يعمد إلى ملصقاته فيضعها في أطر تحتل مساحة الصفحة ، ويثبتها بالبراغي، لتكون بذلك صورة واضحة عن الملصقات الجدارية ، وكي تعبر عن التصاقها بالشارع ، إن النص بشكله هذا سيغدو مجموعة علامات تجتمع في نسق واحدٍ لتشكل الدلالة الكبرى.

تحضر حروفيات "معاشو قرور "في ديوان (الظمأ العاتي) لـ"عامر شارف "؛حيث ألفينا تميزا في كتابة العناوين(ينظر شكل رقم04) ،في حين شكلت حروفياته في ديوان (محاريث الكناية)لـ "الأخضر بركة" لوحات مصاحبة (ينظر الشكل رقم05).

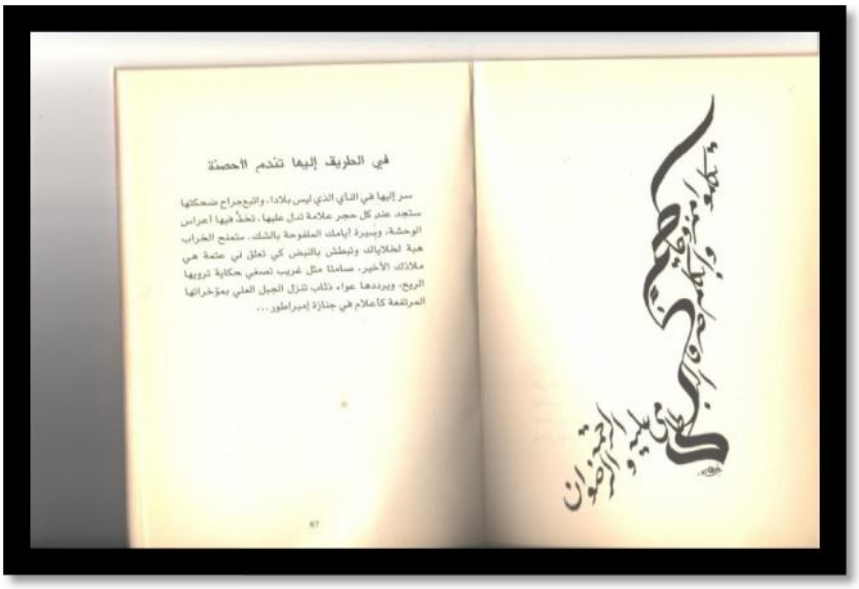




(الشكل رقم 04، الظمأ العاتي) لـ "عامر شارف"

(الشكل رقم 05 ، محاريث الكناية) لـ "الأخضر بركة"

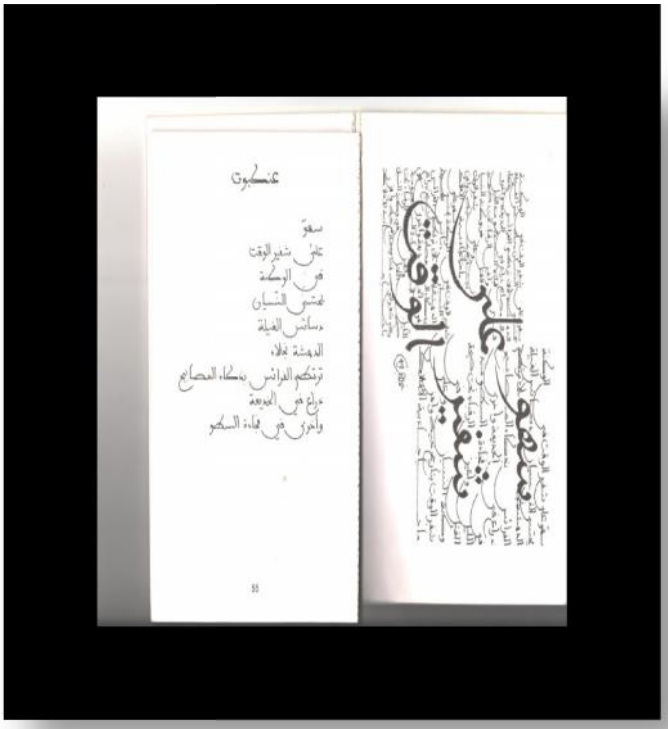
أما "الخضر شودار" و"ميلود حكيم" فيستثمران الفضاء الصوري بحضور يد الخطاط "محمد خطاب" ففي ديوان "ميلود حكيم" (مدارج العتمة) وظف الخط بشكل جمالي في كتابة بعض الاقتباسات كما هو في عبارة أبي يزيد البسطامي «تكلموا ممزوجا وأتكلم صرفا »[1].على حامل (الصفحة حجم 13×21 سم)



(الشكل رقم 06، مدارج العتمة) لـ "ميلود حكيم"

الرهان على التلقي البصري ، يضع القارئ أمام تشكيل تبرز فيه مجموعة وحدات (نبر الجملة ، ونبر الكلمة ، نبر الوحدة الخطية)،هذا ما بدا في ديوان (شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى) حيث كتب نص (عنكبوت) مع الاعتماد على الجملة المنبورة (سهوٌ على شفير الوقت) ينظر الشكل رقم 07)، وبهذا توثق الصلة بالمتلقي ، ويقدم "محمد خطاب" نصا يتكئ على جمالية الحرف.

[1] – ميلود حكيم : مدارج العتمة ،ص66.



(الشكل رقم 07، شبهات المعنى) لـ "الخضر شوادر"

عمل "ميلود خيزار" في ديوان (شرق الجسد) على إرفاق نصوصه بلوحات من انجاز الفنان "عبد العال المودع" ،نشير إلى أن اللوحات أنجزت سنة (1997) أما النصوص فنشرت (سنة2000)، بالضرورة فهذه اللوحات لم تنجز خصيصا لنصوص (شرق الجسد)،رغم هذا قد وفق الشاعر في انتقاء الرسم المصاحب للنص الذي يعكس صورة (الجسدية) المناسبة تماما لـ(شرق الجسد) ؛حيث تتشابك الرموز والعلامات الدالة على الجسد «جسدي يترهل .../ هل سفر لا تقول المسالك أسراره؟ /هل سماء أنادمها خمرة الشك ؟»[1].

[1] – ميلود خيزار : شرق الجسد ، ص62.

(الشكل رقم 08، شرق الجسد) لـ "ميلود خيزار"

بصورة أخرى أكثر إثارة لدهشة التلقي ، نجد أنفسنا أمام لوحات متشابهة ، حيث التشابه بين الرسومات المرافقة لنصوص "عبد الله حمادي" والتي كانت بيد الرسام العراقي (فيصل لعيبي) ، وبين رسومات ديوان إدريس بودیبة (أحزان العشب والكلمات) مع العلم أن الشاعر "إدريس بوديبة" لم يذكر اسم (الرسام) الذي رافقت لوحاته نصوص الديوان ، ونزعم أن التشابه يتأتى من اعتماد التقنية ذاتها في تشكيل اللوحات وهي (التشريح الجسدي).

رسومات ديوان (البرزخ والسكين)

(الشكل رقم 09) رسومات ديوان أحزان العشب والكلمات

نزعم بأن الرسم حين يقدم علامة للإدراك بصري فإنه يحدث تداخلا مع النص المكتوب و يدعونا إلى«التساؤل عم إذا كان الرسم وضع لكي يكون شارحا للشعر أو ان الشعر جاء شارحا للرسم»[1]، تصطنع "ربيعة جلطي " لديوانها (كيف الحال ، شجر الكلام[2]، من التي في المرآة) لوحات مرافقة ، حيث اعتمدت في ديوان (كيف الحال)[3] على رسومات الرسام الكاريكاتيري "ناجي العلي" في اشتغال يحول المرسوم شارحا للمكتوب ،مع ذلك تبقى لرسومات "ناجي العلي" سياقاتها التي رسمت لها، نعتقد أنه نوع من الحضور الفني دون تمازج (ينظر شكل رقم 10).

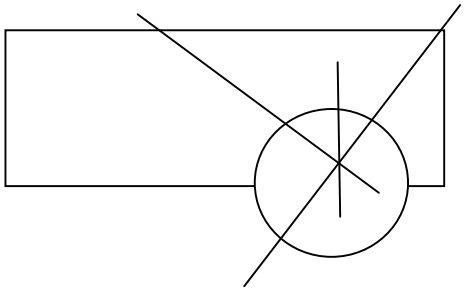
(شكل رقم 10، ديوان كيف الحال)لـ ربيعة جلطي

[1] – محمد مفتاح : المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي، ص178.

[2] – ربيعة جلطي : شجر الكلام ، ط1 ،منشورات السفير،المغرب،1991

[3] –ربيعة جلطي : كيف الحال؟ ،1996.

اعتمد عز الدين ميهوبي في ديوانيه (مصلقات ، واللعنة والغفران) على مجموعة من الرسومات التي لم تخرج عن الأشكال الهندسية (الدائرة ، الإطار، الخطوط)، وهي في هذه الحال لا تخضع إلى المماثلة وتشابه مع (الواقعي) مما يجعل «خاصية المماثلة قد لا تفيدنا بأي قيمة تذكر وهذا راجع على غيابها المطلق من بعض الرسوم»[1]، وهذا ما يجعلنا نبحث عن سبل أخرى لقراءة الرسم وفهمه ،فقد نتكئ على «طبيعتها الرمزية (الاعتباطية) وهو ما يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة إلى إقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى»[2]. لقد اعتمد "ميهوبي" على الدائرة والمستطيل والخطوط ، رسم مرافق لملصقة (بوعقبة [3])(ينظر الشكل رقم 10).



(الشكل رقم 10، ملصقات) لـ "عز الدين ميهوبي"

نحاول الجمع بين هذه الصورة والملصقة ، ونضع افتراضاتنا ،إن القراءة بالأساس عملية افتراضية ، التمعن في صراع هذا الصحفي (سعد بوعقبة) مع السلطة على صفحات الجرائد ،يجعلنا نقول إن الإطار هو رمز للسلطة في حين يمثل "سعد بوعقبة" الدائرة في احتكاكها

[1] – محمد غرافي : قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص222.

[2] – المرجع نفسه : ص222.

[3] – سعد بوعقبة صحفي جزائري.

بالسلطة . تتكرر هذه الرسومات بالصورة ذاتها في ديوان (اللعنة والغفران)؛ حيث يوظف الشاعر وهو صاحب الرسومات (الدائرة والمستطيل، والخطوط).

عموما لنا أن نقول:

لقد عمل الشاعر الجزائري المعاصر على إضفاء الفنية والجمالية بإرفاق النصوص بصور مصاحبة، لكن ما بدا لنا هو افتقار التجربة للنفس الطويل وروح المغامرة والتجريب ، الذي بدا بطيئة التوتر ،ولعل أشد سبب شاخص أعاق التجربة هو الناحية المادية التي ترفض غالبا دار النشر تحملها.

كما أننا نعي أنّ رهان الشاعر منصب بشكل كلي على القصيدة في ذاتها ، وقد يرى بعض الشعراء أن التشكيل البصري وتأثيث الفضاء النصي هو من ترف النص إلى أننا نزعم في ظل الرقمنة وتطور الحاصل في مجال التصميم يجعلنا نغامر صوب التجريب بنفس قوي، كما نؤكد من وجهة أخرى – نراها ضرورية– ، أنه لا ينبغي الوثوق كثيرا في العتبات (عتبة الغلاف ، والتشكيل النصي والصوري) لأنها عتبات مخاتلة غير مستقرة.

خاتمة

خاتمة

نصل في نهاية هذا البحث إلى خاتمة نجمل فيها أهم النتائج التي أفضت بها مقاربة عتبات النص في الشعر الجزائري المعاصر. والتي نوردها وفق التسلسل المنهجي الذي اتبعناه في الدراسة كالآتي:

- ✓ حظيت العتبات النصية بأهمية بالغة في الدراسات الغربية بمختلف مشاربها من(سيميائية، بلاغية ، تداولية سينمائية نقدية وأدبية)، سنوات السبعينيات والثمانينيات، وقد انتقلت هذه الجهود إلى النقد العربي مع بداية التسعينيات ، دون أن تكون هناك ترجمات كاملة لهذه الدراسات؛ إذ اتكأ النقد العربي المعاصر على الجهود الفردية للناقد في مقاربة عتبات النص، وفي وضع المصطلحات المقابلة، لعل ذلك ما صعد وتيرة إشكالية المصطلح ؛ إذ ألفينا (ثمانية وعشرين مقابلا للمصطلح الأجنبي الواحد (Le paratexte).
- ✓ انزاح بحثنا في اشتغاله على العتبات النصية إلى مصطلحين هما (النص الموازي وعتبات النص) ؛ونرجع ذلك إلى تداولية المصطلحين،كما ارتأينا تجنب إحداث فوضى في ذهن المتلقي بكثرة المصطلحات.
- ✓ شكلت عتبات النص منفذا قرائيا مغريا ؛ حيث تنفرد كثير من الدراسات السردية العربية بقوة الاتكاء النقدي على المتعاليات النصية في مقاربة المتون السردية على وجه التحديد في ظل بحثها عن التأصيل والتجريب.
- ✓ اكتشف العرب صناعة الكتابة فكان بالضرورة أن عرف الدرس النقدي القديم نفحات لما يصطلح عليه اليوم بالنص الموازي كـ (العنوان ، وحسن الإبتداءات والخواتم ، صناعة الكتاب، الخط)، بطبيعية الحال إن الظاهرة ترصد في زمنها دون أن نتهم بإلباس المصطلح النقدي المعاصر حمولة القديم، أو أننا قمنا بليّ عنق المصطلح.

خاتمة

✓ كشفت النصوص الموازية المحيطة بالخطاب القرآني عن ثراء شديد كان للشعرية العربية أن تحقق تميزا كبيرا لو استفادت من أفاق الكتابة التي فتحها الخطاب القرآني في بناء عتباته وتشكيلها.

✓ كشف التضايف الأجناسي في الشعر العربي المعاصر عن جمالية الشعري والتشكيلي هو موضوع جدير بالاحتفاء والمتابعة، كما أبان بحثنا عن تجربة جزائرية جمعت الشاعر "إبراهيم صديقي " والفنان التشكيلي "حمزة بونوة" في عملهما (حروف تتجرأ).

أفضى اشتغالنا على قراءة **(العناوين في الشعر الجزائ ري المعاصر)** وتأويلها والبحث عن مكامن الإثارة الشعرية فيها، إلى:

✓ تتمظهر داخل العنونة الشعرية الجزائرية مجموعة من العناوين الرئيسة تشع إشراقا صوفيا،وطاقة عرفانية تمثل ذلك في عناوين(صحوة الغيم، يطوف بالأسماء) لـ"عبد الله العشي"، (أنطق عن الهوى) لـ "عبد الله حمادي"، (معراج السنونو) لـ "أحمد عبد الكريم"، اصطلاح الوهم ، بلاغات الماء) لـ "مصطفى دحية".

✓ يؤدي العنصر المفاجئ داخل العنوان دورا في فتح شهية القراءة مثل ما هو في (عنوان رجل من غبار) لـ "عاشور فني" ، (مدارج العتمة) لـ "ميلود حكيم"، و (مرثية الرجل الذي رأى) لـ "الأخضر فلوس"، وقد أعلت العناصر المفاجئة من صدمة التلقي والدهشة، وفي أحايين حققت كسر أفق الانتظار ، وفي ذلك لا ريب جمالية وإثارة شعرية ودلالية .

✓ وفقت كثير من العناوين الشعرية في إحداث حالة تشويش ؛ إذ جاءت منفتحة على احتمالات التأويل محفزة للخلفية المعرفية للقارئ.

خاتمة

✓ العناوين الرئيسة في الشعر الجزائري في غالبيتها – كما مرّ بنا – لا تتشظى من نصوصها ؛ بل ألفينا اشتغالا يكشف عن فيض جمالي ، ما جعلنا نرى في العنوان بيعة مشتعلة ومضيئة، مغرية تستقطب القارئ .

✓ سارت كثير من العناوين في ظل البنية التركيبية (الجمل الإسمية أو الفعلية أو شبه الجمل)إلى الاشتغال على تيمات مخصوصة كـ(الجسد ، التيه والمتاهات،المأساوية الإشراق الصوفي) وفي ذلك ارتباط وثيق الصلة بالنصوص التي وقفت عناوين على عتباتها .

✓ تمثلت كثير من العناوين تيمة الماء ، وقد مكنها هذا الرهان (المائي) من أن تمتلك قوة وإثارة وأن تحمل أبعادا صوفية و ميثافيزيقية، تمظهر ذلك في (جرس لسموات تحت الماء) لـ "عثمان لوصيف" ، و(مرايا الماء) لـ "عبد الحميد شكيل" ، (بلاغات الماء) لـ "مصطفى دحية" .

✓ أغلب العناوين الداخلية اعتمدت البنية الإفرادية ، هذا جعلها تنتمي إلى العناوين الموضوعاتية .

✓ بدا لنا أن العنوان الإفرادي ؛ أي(المفردة اليتيمة) غير قادر على المراوغة إلا بالرهان على الوعي والجمالية في اختيار (المفردة) وهو ما يتجلى في عنوان (البدء) لـ "سليمى رحال" ، (ملصقات) لـ"عز الدين ميهوبي"، (فرغان) لـ"تجيب أنزار"،بالإضافة إلى أن العناوين الداخلية التي اعتمدت البنية الإفرادية، تندرج ضمن العناوين الموضوعاتية (Titres Thématique).

✓ تمظهر الحزن موضوعا فاعلا في كثيرٍ من العناوين النسويّة، كما وشت عناوين أخرى بامتلاك الشاعرة مواقف ضد المؤسسة الذكورية وسلطتها كعنوان(البدء) لـ "سليمى رحال" ،كما انكفأت بعض العناوين على الذات(للحزن ملائكة تحرسه) لـ "خالدية جاب

الله" ، وانصهرت أخرى في البعد الصوفي .الذي لم يتبد إلا من خلال العلاقة بين (العنوان/النص) وقد تحقق بصورة كبيرة في عنوان (للجحيم إله آخر) لـ "حسناء بروش "

✓ المفارقة والانزياح سمة لازمة لبعض العناوين هذا ما تجلى في عنوان (أنطق عن الهوى) لـ"عبد الله حمادي "، (جسد يكتب أنقاضه، أقل من قبر أكثر من أبدية) لـ" ميلود حكيم" ، و (أرى شجرا يسير) لـ "عبد القادر رابحي" .

✓ بروز القوة التناصية في بعض العناوين الرئيسة ،نستدل عليها بعنوان (أرى شجرا يسير) لـ "عبد القادر رابحي" .

✓ يتحكم النسق الإيديولوجي في صوغ كثير من العناوين: (خضراء تشرق من طهران، قصائد مجاهدة ، قصائد منتفضة) لـ محمد مصطفى الغماري " (شاهد الثلث الأخير ، اعتصام ، رسائل من الأوراس إلى القدس) لـ "حسين زيدان"، بالإضافة إلى النسق الإيديولوجي الديني (السفر الشاق) لـ نور الدين درويش و (غفا الحرفان) لـ" عبد الله عيسى لحيلح".

✓ شكل العنوان الشعري منطقة عبور قرائي ، عتبة نصيّة على درجة عالية من الإثارة ،وينبغي ألا يستهان بها ، في ظل ذلك لا تتأسس قراءة هذه العتبة دون النص.

✓ تنبني دلالة العنوان في اتجاه النص ؛ حيث تتشابك وتتفاعل معه ، إلا أنه بإمكانها كذلك العمل عكس اتجاه النص ، عندما تتغيا تقويض الدلالات التي يخرج بها القارئ من النص وتوقعه في حالة ضدية أو مفارقة.

✓ راهن العنوان في الشعر الجزائري بشكل كبير على الوظيفة الإغرائية ،كما تتمظهر وظائف أخرى كالوظيفة الواصفة ، والوظيفة التعيينية، كما بزرت الوظيفة الفارغة وذلك في حالة تشابه العناوين التي تكفل تغييب الوظيفة التعيينية .

خاتمة

✓ تتمظهر في الشعر الجزائري عناوين أكثر شاعرية من نصوصها ، ذلك ما بدا لنا في عنوان (فواصل العشق) لـ "رجاء الصديق"،وعنوان نصوص "عبد الرزاق بوكبة" (من دسَّ خف سبويه في الرمل)

✓ تمظهرت بعض العناوين الأجناسية التي تحكمت فيها إشارة التجنيس (غنائية آخر التيه) لـ "ياسين بن عبيد"، و(كتاب الشفاعة) لـ "عبد الله الهامل" ، و(آيات من كتاب السهو) لـ"فاتح علاق".

✓ لم يختلف نظام العنونة في الدواوين الشعرية النسوية عن العنونة في الكتابات الذكورية ،غير أن اللافت عند الشاعرات إعلاء صوت (تاء التأنيث) عبر تيمة الحزن الداخلي /الذاتي ، وتصعيد وتيرة الرفض والتمرد ، على السطلة الذكورية ذلك ما تجلى لنا في ظل العلاقة القائمة بين العنوان /النص.

خلص اشتغالنا على (**الخطابات المقدماتية**) إلى النتائج الآتي:

✓ شكل هاجس الخوف من سلطة الأب ، الوصاية ، وسلطة التزكية،والخوف من (المقدمة) ذاتها حاجزا بين الشاعر والقارئ .ساهم هذا الخوف والهواجس بصورة كبيرة في عدم وصول الخطاب المقدماتي في الشعر الجزائري المعاصر إلى تحقيق تنوع معرفي في إنتاج المقدمات النقدية أو المقدمات . الشهادة، أو المغامرة إلى البيانات الشعرية.

✓ يتمظهر الرهان النقدي بصورة كبيرة في الخطابات المقدماتية التي كان أصحابها ينتمون إلى فئة الشعراء – النقاد (يوسف وغليسي ، وعبد الله العشي ، فاتح علاق، عبد الملك بومنجل ، حسين زيدان، ..)، و بدرجة أقل أصحاب الحس النقدي السردي(السعيد بوطاجين)، تراهن بعض المقدمات على الجانب السّينوغرافي الخاص، ينم ذلك عن ذكاء إبداعي في خلق مشهدية للمقدمات،هو ما بدا لنا في ديوان (حداد التانغو)، ومقدمة الطبعة الثانية من (تغريبة جعفر الطيار).

خاتمة

أفضت مقاربتنا لـ(**عتبة التصدير**) إلى النتائج الآتية :

✓ عتبة التصدير شرطها الأساسي أنها ليست حلية للزينة ، ومجرد قلادة تتدلى على جسد النص ،بل هي علامة تعمل على التبئير البصري، وإثارة القارئ، وكسبه لصالح النص قراءة وتأويلا.

✓ تتمتع عتبة التصدير عند (عبد الله حمادي ، وعبد الله العشي ، ومصطفى دحية) بقوة عرفانية ،وإشراقية، تعكس حوار الذات مع الآخر.

✓ قد تتحول عتبة التصدير إلى مجرد حلية لتزين النص عند بعض الشعراء، ومرآة عاكسة لثقافة المُصَدِر حين تلجأ للتراكمية سواء حين تنفرد بصفحة مستقلة تلي الإهداء وتسبق المقدمة أو جاءت بعد كل عنوان داخلي .وذلك في زعمنا أن شعرية عتبة التصدير ليست مرهونة بتكثيف حضورها بقدر ما هي متعلقة بقوة العلاقة التي تتشكل بينها وبين النص .

✓ تكشف التصديرات الذاتية اعتداد الذات بنفسها ونرجسيتها ، حين لا تأنس إلا لصوتها عتبة تحيط بالديوان، هو اشتغال يعلي من حضور الذات .

✓ يؤدي التصدير وظائف عديدة منها (الإغرائية ، الإقناعية، التوثيقية ، تثاقفية).

توصلنا من خلال مقاربة (**عتبة الإهداء**) إلى النتائج الآتية :

✓ تنطوي بعض الإهداءات الخاصة على جانب من الانفتاح القرائي، فبالإضافة إلى أنها رموز خاصة بذات الشاعر،اشتغلت كذلك على الانتقال من الأنا إلى الآخر، وتحولت الكتابة الإبداعية بذلك إلى ممر ووسيط بين الأنا والغير، تعبيرا قائما على المحبة، فمن وجهة أخرى حين تتخير الذات الشاعرة أسماء بعينها توجه إليها الإهداء ،

خاتمة

وتتشكل هذه الأسماء ضمن دائرة الشخصيات العاملة أو المؤثرة في التاريخ والفكر والسياسية عندها يصبح على القارئ التوقف أمام اسم المهدى إليه .

✓ شكل البيع بالإهداء عتبة مساهمة في الحفاظ على الشهرة من جهة ، والاحتكاك المباشرة بالقارئ من جهة ثانية؛ فالشاعر الجزائري يخطو خطوات بطيئة نحو ترسيخ ثقافة البيع بالإهداء.

✓ يعتبر ذكر (الزمان والمكان) مسألة اختيارية في تشكيل عتبة الإهداء الخاص المُوقع، في حين أن ذكر اسم (المهدى إليه) أمر ضروري جدا ،فالإرسالية موجهة إليه وهو المعني الأول بتلقيها،على خلاف ما هو في الإهداء العام الذي يبقى مفتوحا.

✓ حَملت عتبة الإهداء أبعادا إيديولوجية مثل ما هو في إهداءات الشاعر "محمد مصطفى الغماري " في دواوينه (خضراء تشرق من طهران ، قراءة في آية السيف، بوح في موسم الأسرار).وديوان (الدكـ(تا)تور) لـ "عبد الملك بومنجل ".

✓ الإهداءات الخاصة المُوجهة إلى (أفراد العائلة، الأم ، الأب ، الزوجة الابن البنت) تنغلق على علاقات حميمة قوية وتمتع بخصوصيتها كـ(المحبة والامتنان والمودة ...).

✓ يتحول الإهداء عند بعض الشعراء إلى فضاء تتشارك فيها الذوات الشبيهة التي تندرج ضمن حساسية شعرية واحدة يفعل ذلك (ميلود خيزار ؛ إذ يجمع في عتبات الإهداء الذين يشاركونه يتمه، رؤيته...،كذلك الأخضر شودار ...).

قاد اشتغالنا على **عتبة الهوامش** أو ما أسميناه بـ**النص وحواشيه** إلى النتائج الآتية:

✓ لم يعرف الشعر الجزائري المعاصر ما يصطلح عليه القصيدة –الهامش فهو جانب تجريبي لم يغامر الشاعر الجزائري صوبه .

✓ وظف الهامش بصورته المألوفة فلم يخرج عن إطار الإحالة الشارحة أو المستفيضة في جانب تاريخي أو تعريفي (شخصية موظفة في النص).

خاتمة

أفضت بنا مقاربة **(عتبة الغلاف والتشكيل البصري للنص الشعري)** إلى النتائج الآتية:

- ✓ افتقرت كثير من الأغلفة الشعرية إلى الجانب الجمالي ،حين تشابهت أغلفة (الأعمال الصادرة بمناسبة الجزائر عاصمة للثقافة 2007).
- ✓ كثير من دور النشر في الجزائر والوطن العربي لا تهتم بتصميم الغلاف جماليا، فالذي رأيناه هو الاتكاء على لوحات (عالمية موجودة على الشبكة العنكبوتية دون وجود عناية بالتصميم مما يؤدي إلى القول إنها صناعة يغلب عليها الطابع التجاري المحض.
- ✓ قدّم الغلاف وحدات غرافيكية مغرية بالقراءة ،رغم ذلك قد لا تمتلك الذات الشاعرة السلطة المطلقة في(تصميم الغلاف)؛حيث تشاركها في هذه السلطة دار النشر وقوتها الاقتصادية .
- ✓ راهن بعض الشعراء على إدخال يد الخطاط إلى نصوصهم ،فبرزت حروفيات "معاشو قرور" و"محمد خطاب" .
- ✓ لم تستثمر القصيدة الجزائرية المعاصرة الجانب البصري بشكل كبير؛إذ بقي الأمر محصورا في أسماء بعينها(يوسف وغليسي، عزالدين ميهوبي، ربيعة جلطي، ميلود حكيم،الأخضر بركة،عاشور فني) وهذه الأسماء نفسها انصرفت عن جمالية البصري ولعل هذا ما بدا لنا مع تجربة الطبعة الثالثة لـ(ديوان تغريبة جعفر الطيار)التي ضربت عرض الحائط القيم الجمالية في تأثيث الفضاء النصي ،مما يقضي بالقول إن تجربة الشعر البصري ذاتها قصيرة النفس،وإن سلطة الناشر تعلو ولا يعلا عليها، وهذا ما يؤكد على الطابع النشري لهذه العتبات .

خاتمة

✓ انفتح الشعر الجزائري على أشكال كتابية متنوعة، ولم يعد الاعتداد بالقصيدة قائما في ظل الانصهار في ما يعرف بالكتابة.كما قد أضيف إلى الشعرية الجزائرية نصوصَ (الهايكو) ،ويبرز "عاشور فني" و"ميلود حكيم" بصورة لافتة.

بهذه النتائج نكون قد أنهينا مقاربتنا لموضوع العتبات النصيّة التي شكلت مفاتيح تأويل بامتياز، وأبانت في مواضع كثيرة عن وعي شعري جمالي لدى الشاعر الجزائري المعاصر من خلال إدراكه لأهميتها و سيميائيتها ، وتبقى قراءة العتبات النصيّة مفتوحة، بانفتاح النص وتعدد قراءته كما قد ، لن نهتم كثيرا إذا ما كنّا أثناء كشفنا " نُغْفِلُ" بعض المعاني .إغفال المعاني يُشكِّلُ على نحو ما جزءا من القراءة.

وتبقى غاية هذه النتائج أن تشكل لبنات لبحوث أخرى تكون أكثر عمقا وتأصيلا.
والله من وراء القصد وحده نسأل التوفيق .

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

1- المصادر :

1. الأعوج (زينب): راقصة المعبد،ط1 ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر،2002.

/ : راقصة مرثية لقارئ بغداد .، ط1، الفضاء الحر، الجزائر، 2010.

/ : رباعيات نوارة الهبيلة ، الفضاء الحر ، الجزائر، 2010.

/ : عطب الروح ، ط 2،الفضاء الحر /منشورات بغدادي، دبي /الجزائر، 2013.

2. أنزار (نجيب) : فرغان ،ط1،دار الحكمة ،الجزائر،2000.
3. إينال (صورية) : عطر الذهاب ، منشورات أصوات المدينة ، الجزائر ، 2008.
4. بروش(حسناء): للجحيم إله آخر ، دار التنوير، الجزائر،2015.
5. بركة (الأخضر) : محاريث الكناية، منشورات دار الأديب، الجزائر ، 2007.

/ : الأعمال الشعرية ،ط1،ميم النشر ، الجزائر ، 2013.

6. بلعالية (زهرة) : ما لم أقله لك ،ط1، منشورات أرتيستيك ، الجزائر ، 2007.

بوركبة (سميرة) : ليزانكسيا ، ط1، ميم للنشر ، الجزائر ، 2015.

7. بوصلاح (نسيمة): حداد التانغو، دار نينوى، سوريا،2010.
8. بوساحة (مبروكة): براعم، الشركة الوطنية للنشر، والتوزيع، الجزائر ،1969.
9. بوسكين (زهرة): إفضاءات من زمن الدهشة ، دار الهدى ، الجزائر ، 2007.
10. بوكبة (عبد الرزاق): من دسَّ خف سيبويه في الرمل؟ ، المكتبة الوطنية الجزائرية، ومنشورات البرزخ،الجزائر،2004.
11. بوكلوة (عاشور): كسوف النبض والأمنيات،دار أمواج للنشر ، 2004.

/ : الشفاعات ، ط1، دار أمواج ،الجزائر ، 2006.

12. بومنجل (عبد الملك) : دكـ(تـ) اتور،مكتبة اقرأ ، الجزائر، 2009.
13. جاب الله (خالدية): للحزن ملائكة تحرسه،ط1، منشورات القلم، الجزائر،2008.
14. جلطي (ربيعة): شجر الكلام ،ط1، منشورات السفير ، المغرب ،1999.
15. حرز الله (بوزيد): الإغارة ،ط1، منشورات ، الجزائر ،2003.
16. / : أكثر من قبر أقل من أبدية ، منشورات البرزخ،الجزائر،2003.
17. / : مدارج العتمة ، منشورات البرزخ، الجائر، ط1، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2007.

/ : جسد يكتب أنقاضه،ط1، منشورات التبين ، الجزائر،1996.

18. حمادي(عبد الله) : أنطق عن الهوى ،ط1، دار الألمعية ، الجزائر ، 2011.
19. حمر العين (خيرة): لم نشته قمرا،دار الغرب ، الجزائر ، 2001.
20. خيزار (ميلود): نبني الرمل ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دت ، الجزائر، دت.

/ : شرق الجسد ط1، منشورات الاختلاف،الجزائر،2000.

21. درويش (نور الدين): السفر الشاق، منشورات رابطة إبداع، الجزائر ، دت.
22. دحية(مصطفى) : اصطلاح الوهم ، ط1، منشورات الجمعية الوطينة للإبداع ، الجزائر.

/ : بلاغات الماء ،ط1،منشورات الاختلاف ، الجزائر،2002.

23. رابحي (عبد القادر): حالات الاستثناء القصوى ،ط1، منشورات ليوجوند، الجزائر،2010.

/ : أرى شجرا يسير ، ط1، منشورات ليجوند، الجزائر،2011.

24. رحال (سليمى) : هذه المرة ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،2000.

/ : البدء، جمعية البيت للثقافة والفنون ،(منشورات البيت) ، الجزائر، 2009.

25. رايس (سمير): ملح الأحبة ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2003.

26. زتيلي (محمد): الأعمال الكاملة ، منشورات أرابيسك، الجزائر ،2007.

27. زدادقة (سفيان): أرض الكلام جمع وسفر –نصوص ما قبل الكآبة ، ط1، منشورات ميم للنشر ، الجزائر ، 2014.

28. حسين زيدان : اعتصام ، منشورات(SED) ،الجزائر ،دت.

/ : بوح في موسم الاصرار،دط، منشورات (SED)، الجزائر،دت

/ : قصائد من الأوراس إلى القدس ، منشورات(SED) ، الجزائر، دت.

/ : شاهد الثلث الأخير ، ،قصائد ويليها عودة حي بن يقظان ونهار لأهل الكهف ،ط1، إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، الجزائر،2002.

29. سعيدي (محمد الأمين) : ماءٌ لِهذَا القَلَقِ الرَّمْلِي ، ط1، فيسرا ، الجزائر ، 2011.

30. شارف (عامر): الظمأ العاتي ، منشورات رابطة الإبداع ، الجزائر ، 1991.

/ : أيها الوطن ، منشورات جمعية اليراع، الجزائر،2004.

/ : تفاصيل الحنين، ط1، علي بن زيد للطباعة ، الجزائر ، 2005.

/ : شغف الكلام ،ط1،مطبعة الفجر، الجزائر ، 2005.

/ : مراسيم البوح ، علي زيد للطباعة ، الجزائر ،2005.

/ : تفاصيل الحنين،علي زيد للطباعة، الجزائر،2005.

/ : تسابيح الجرح،مطبعة الجرح ، الجزائر ، 2007.

/ : أغاني عام الجمر،مطبعة الفجر، الجزائر ،2007.

31. شايطة (محمد): احتجاجات عاشق ثائر ، منشورات رابطة إبداع، الجزائر ،دت.

32. شكيل (عبد الحميد): تحولات فاجعة الماء "مقام المحبة"، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،2002.

/ : مرايا الماء "مقام بونة" ،ط1، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2005.

/ : مرايا الماء "مقام بونة" ،ط1، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2005.

/ : مراثي الماء ،مقام التشظي ، ط1، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007.

/ : مدار الماء ، ط1، منشورات وزارة الثقافة (الجزائر عاصمة الثقافة) ، الجزائر ، 2007.

33. شنة (أحمد): زنابق الحصار ،دار الشهاب ، الجزائر، 1989.

/ : طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر، الجزائر ، 2000.

34. شودار(لخضر) : شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى،ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر ،2000.

35. صالح (ضاري مظهر) : دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي ، ط1،دار الزمان للنشر والتوزيع ، العراق ، 2012.

36. الصديق (رجاء): فواصل العشق الأحمر موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2006.

37. ضيف (طلال) : حديث الرمل،منشورات أرابيسك، الجزائر،2007.

38. عبروس (حسين): ألف نافذة وجدار ، منشورات رابطة إبداع ،الجزائر،1992.

39. عبد الكريم(أحمد):معراج السنونو،ط1، منشورات الاختلاف، 2000.

/ : موعظة الجندب ، ط1، منشورات أسامة ، الجزائر،دت.

40. بن عبيد (ياسين): الوهج العذري ، ط1،مطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1994

41. / : غنائية آخر التيه، منشورات أرابيسك، الجزائر ، 2007.

42. العشي(عبد الله) : مقامُ البوحِ ، منشورات جمعية شروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، 2007.

/ : صحوة الغيم ،ط1، دار فضاءات ، الأردن ، 2014.

/ : يطوف بالأسماء ،ط1، منشورات أهل القلم ،الجزائر، 2009.

43. عظيمي (جميلة): ربيع الزمن العاصف ، منشورات أرابيسك، الجزائر ، 2007.

44. علاق (فاتح) : آيات من كتاب السهو ، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ، الجزائر ،2001.

/ : الكتابة على الشجر ،دار التنوير، الجزائر، 2013.

45. الغماري (مصطفى محمد):قراءة في آية السيف ،دط،الشركة الوطينة للنشر والتوزيع ، الجزائر،1983.

/ : خضراء تشرق من طهران ،دط، مطبعة البعث ، الجزائر ، 1980.

/ :قصائد منتفضة ،أسرار من كتاب النار، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2001.

/ : قصائد مجاهدة،الشركة الوطينة للنشر والإشهار ، الجزائر، 1982.

/ : أغنيات الورد والنار، الشركة الوطينة للنشر والإشهار ، الجزائر،دت.

46. فلوس (الأخضر): مرثية الرجل الذي رأى، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر،2002.

47. فنوح (عفاف) : إنا للحب وإنا إليه راجعون، ط1، منشورات(ANEP)، الجزائر، 2013.

48. فني (عاشور) : رجل من غبار ، ط1، سلسلة نصوص الهامش 14، الجزائر ، 2003

/ : الربيع الذي جاء قبل الأوان،اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، 2004

/ : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي ، دط، منشورات القصبة ، الجزائر ،2007.

49. قبلي (سميرة) : إغواءات، منشورات البرزخ ، الجزائر، 2006.

50. قديفة (عبد الكريم): نهر الغوايات، منشورات أربيسك، الجزائر ، 2007.

51. لحمر (فيصل): العالم..تقريبا ، رابطة إبداع ، الجزائر،2001.

52. لحيلح (عبد الله عيسى): غفا الحرفان، ط1، المؤسسة الوطينة للنشر ، 1985.

/ : وشم على زندٍ قرشي ، ط1، دار البعث ، الجزائر ،دت

53. لسلوس (الطيب) : الوحش الذي يصنع ملح المائدة ، منشورات ميم ،الجزائر، 2014

54. لوصيف (عثمان) : براءة ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، سكيكدة ،2000.

/ : جرسٌ لسمواتٍ تحت الماء ط1، منشورات البيت للثقافة والفنون،الجزائر، 2008.

55. لوحيشي(ناصر) : فجر الندى ، ط1، منشورات أرتيستك ، الجزائر ، 2007.

56. محمدي (حبيبة) : فيض الغربة متبوع بـ: وقت في العراء ، موفم للنشر ، الجزائر، 2001.

57. محمدي (حبيبة): فيض الغربة متبوع بـ: وقت في العراء ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2001.

58. محمدي (نصيرة) : غجرية ، ط1، منشورات أبيك بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

59. محنش (سمية) : مسقط قلبي ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2013.

60. مغازي (علي): في جهة الظل ، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، 2002.

61. مكاريا (عبد القادر) : أيتها الحمقاء ، ط1،منشورات ارتيستيك ، الجزائر ، 2007.

62. ميهوبي (عز الدين) : في البدء..كان أوراس، دار الشهاب الجزائر،1985.

/ : ملصقات،دار أصالة، الجزائر،1997.

/ : النخلة والمجداف ، ط1، مؤسسة أصالة للنشر ، الجزائر ،

/ : اللعنة والغفران، أصالة، الجزائر،1997.

/ : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، أصالة، الجزائر،2000.

63. نقري (نعيمة) : نون ، ط1، منشورات ميم ، الجزائر ، 2014.

64. نواصر(نادية) : مهواة الريح ،دط، منشورات المكتبة الوطينة الجزائرية ، الجزائر دت .

65. الهامل(عبد الله): كتاب الشفاعة، ط1، منشورات الاختلاف ، دت.

66. وغليسي (يوسف): أوجاع صفصافة في مواسم إعصار ،منشورات رابطة إبداع، الجزائر، 1995.

/ : تغريبة جعفر الطيّار ، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة /الجزائر، 2003.

67. يحياوي (رقية) : ربما ، منشورات الجاحظية ،الجزائر، 2006.

/ : كلكَ في الوحل ..وبعضك يخاتل ،ط1، منشورات ميم ، الجزائر،2014 .

2- المراجع :

2-1 المراجع العربية:

1. إبراهيم (عبد الله) : السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 2011.

2. أبو أحمد (حامد): القارئ والحكاية ، ط2، مركز الحضارة العربية ، القاهرة، 2003.

3. أرحيلة (عباس): الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، ط1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط ، المغرب ،1999.

/ : مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع،ط1، المطبعة والوراقة الوطينة ،مراكش/المغرب،2003

4. / :عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ، ط1،منشورات مقاربات ،أسفي ، المغرب ،2008.

5. أدونيس (علي أحمد سعيد) : فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،ط1، دار العودة بيروت،1980.

/ : الثابت والمتحول صدمة الحداثة وسلطة الموروث ،،ج4،دار الساقي ، بيروت، دت.

/ : مقدمة الشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1975

/ : الشعرية العربية ط1، دار العودة، بيروت، 1986.

/ : الكتاب أمس المكان الآن ،مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها ، ط1، (ثلاثة أجزاء)، دار الساقي ، بيروت ، 1995.

/ : الصوفية والسريالية ، ط2 ، دار الساقي ،بيروت، 1995.

6. الإدريسي (يوسف): عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر ،ط1، منشورات مقاربات، المغرب ، 2008.

7. الأسد (ناصر الدين) : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية،ط7، دار الجيل، بيروت ، 1977.

8. إسماعيل (عزوز علي):عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية ،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،2010.

9. أسمهر(الهاشم) :عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي الأخبار والكرامات والطرف،ط1 ،الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، 2008.

10. أشهبون (عبد الملك): الرواية العربية (من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح)، ط1،وزارة الثقافة المغربية ،2007.

/ :عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ط1، دار الحوار ، سوريا ، 2009.

/ : الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط ،ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، 2010.

/ :العُنوان في الرواية العربية ، ط1، دار المحاكاة /دار النايا، سوريا ،2011.

11. الأعرج (واسيني): ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا للشعر الجديد في الجزائر ، أصوات الراهن ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، دت.

12. أوشان (على آيت):السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ،ط1 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 2000.

/ : الذاكرة والصورة ، قراءات نقدية في الشعر المغربي المعاصر، أبي رقراق، المغرب.

13. بحري (سعيد حسن) : علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط1،دار نوبار للطباعة ، القاهرة، 1997.

14. البخاري (أبو عبيد الله محمد بن إسماعيل): صحيح البخاري، ط1، دار ابن كثير، دمشق ، 2002.

15. براضة (نزهة): الأنوثة في فكر ابن عربي ، ط1، دار الساقي ، بيروت ،2008.

16. البريكي(فاطمة) : مدخل إلى الأدب التفاعلي ،ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، 2006.

/ : الكتابة والتكنولوجيا ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء ، 2008.

17. براهيمي (عبد الحميد) : في أصل الأزمة الجزائرية (1958- 1999)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ،2001.

18. بنكراد (سعيد) : سيرورة التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات ، ط1، منشورات الاختلاف ،/الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر /بيروت ، 2012.

19. بلعابد(عبد الحق):عتبات،من النص إلى المناص ، ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت/الجزائر،2007.

/ : عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، ط1، الانتشار العربي، ونادي أبها، 2013.

20. بلعلى (آمنة) : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،ط3، دار الأمل للطباعة، الجزائر،2009.

21. بلقاسم(خالد): أدونيس والخطاب الصوفي،ط1، ، دار توبقال ،المغرب ،2000.

22. بلال(عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص ،ط1، إفريقيا الشرق ، المغرب ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2000.

23. بنعمارة (محمد): الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ، ط1، المدارس للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء/ المغرب ، 2000

/ : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، المغرب ، 2001.

24. بنيس(محمد) : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية . ط1، درا التنوير للنشر ، المغرب ،1985.

/ : حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1988.

/ : الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ج1، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1989.

/ : كتابة المحو ، ط1، دار توبقال ، المغرب ، 1994.

25. بوحمالة (بنعيسى): أيتام سومر في شعرية الشيخ حسب جعفر ،ج2، ط1، دار توبقال ، المغرب ، 2009.

26. بورايو(عبد الحميد) : المنهج السيميائي الخلفيات النظرية وآليات التطبيق ، ط1، دار التنوير ، الجزائر ، 2014.

27. بوسريف (صلاح) : فخاخ المعنى قراءات في الشعر المغربي المعاصر ،ط1، دار الثقافة ،المغرب ، 2000.

/ : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر ، ط1إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2012.

/ : نداء الشعر ، ط1، دار الثقافة ، المغرب ، 2013.

/ : الشعر وأفق الكتابة ، ط1، منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف، 2014.

28. بوطيب (جمال): الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية أعمال واسيني الأعرج متنا،ط1، منشورات التونخي ، فاس ، 2008 .

/ : الشعري والسردي، ط1 ،منشورات مقاربات ، المغرب ، 2012.

/ : أعراف الكتابة والتأليف بحث في إستراتيجيات النص العربي ، ط1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز ، فاس /المغرب.

29. بوقرورة (عمر احمد) : دراسات الشعر الجزائري المعاصر ، الشعر وسياق المتغير الحضاري ، ط1، دار الهدى ، الجزائر ، 2004.

30. بومسهولي (عبد العزيز) : الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس ،ط1 ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 1998.

31. التفتازاني (سعد الدين): شروح التلخيص ، ج1،دار الكتب العلمية ، بيروت ، دت.

32. ثامر(فاضل): مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة و الإبداع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1987.

/ : اللغة الثانية،في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ، 1994.

33. الثعالبي (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل): خاص الخاص ، شرحه وعلق عليه مأمون بن محي الدين الجنان، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1994.

34. التوحدي (أبو حيان) : الهوامل و الشوامل ، تحقيق أحمد أمين و السيد أحمد صقر، ط1 ، هيئة قصور الثقافة، مصر ،2001 .

35. الحافظ (منير) : الوعي الجسدي الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، ط1، دار النايا ، سوريا ، 2012.

36. حسين (خالد حسين) : في نظرية العنوان:مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة،ط1دار التكوين سوريا، 2007.

37. حسن (عبد الكريم) : الموضوعية البنيويّة (Thématique structurale) دراسة في شعر السيّاب ،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت، 1983.

38. الحلوجي(عبد الستار) : المخطوط العربي ، ط1، مكتبة الصباح ، المملكة العربية السعودية ، 1989.

39. حليفي (شعيب) : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، دار الثقافة ، ط1، المغرب ، 2005.

40. حماد (حسن محمد): تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1998.

41. الحمراوي (محمد عبيد): فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2001.

42. حمودة (عبد العزيز): الخروج من التيه دراسة في سلطة النص ،سلسلة عالم المعرفة رقم 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،2003.

43. الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبيد الله): معجم البلدان ،ط1، مج 1 ، دار صادر ، بيروت ،1977.

44. الحميري (عبد الواسع) : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت ، 1999،

45. / : في الطريق إلى النص ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

46. حيدر (حيدر) : وليمة لأعشاب البحر ،نشيد الموت،ط6، ورد للطباعة والنشر ، سوريا ، 1998.

47. جاسم (جاسم محمد) : جمالية العنوان ، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري ،ط1، دار مجدلاوي ، الأردن ، 2014.

48. الجزار (محمد فكري): العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي،ط1، الهيئة المصرية للكتاب،مصر ،1998.

49. الجوة (أحمد): بحوث في الشعريات ، مفاهيم واتجاهات ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، صفاقس ، تونس ، 2004.

50. بن الجوزي (أبي الفرج عبد الرحمن): ذم الهوى ،تحقيق خالد عبد المطلب ،ط1 ، دار الكتاب العربي ، 1998.

51. جيدة (عبد المجيد) : صناعة الكتابة عند العرب ، ط1، دار العلوم العربية ، بيروت ، 1998.

52. الخبو (محمد):الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة 1976 إلى سنة 1986 ، ط1 ، دار صامد للنشر ، تونس ، 2003 .

53. خرفي (محمد الصالح): جماليات المكان في الشعر الجزائري دراسة نقدية ،ط1، منشورات (ENAG) ، الجزائر 2015.

54. الخطيبي(عبد الكبير) : الاسم العربي الجريح ،ترجمة محمد بنيس ، ط1، منشورات الجمل ، بغداد ، 2009.

55. خمري (حسين): نظرية النص من بنية المعنى على سيميائية الدال ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت/الجزائر، 2007.

56. خميسي (ساعد) : منزلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية ، ط1،دار بهاء الدين و دار عالم الكتب ، الأردن/ الجزائر ، 2009.

57. خوجة (غالية) : قلق النص محارق الحداثة ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، 2003.

58. / : أسرار البياض الشعري موسيقى الحدس ..تفاعيل الرؤيا،ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2009.

59. داغر(شربل): الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت، 1988.

/ : الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية ، ط1، منتدى المعارف، بيروت، 2012.

/ : القصيدة والزمن الخروج من الواحدة التمامية ،ط1، روؤية، مصر، 2016.

60. الداهي (محمد) :سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس ،ط1 ، رؤية للنشر ،القاهرة ،1999.

61. درويش (أسيمة) : مسار التحولات ، قراءة في شعر أدونيس ، ط1، دار الآداب، 1992.

62. درويش (محمود) والقاسم (سميح) : الرسائل ، ط1، دار العودة ، بيروت ، 1990.

63. دنقل (أمل): الأعمال الكاملة الشعرية الكاملة، ط 3، مكتبة مدبولي ،1983

64. أبو ديب (كمال): في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

65. الربيعي (محمود): في نقد الشعر ، ط1، دار المعارف ، مصر ، 1968.

66. الرويلي(ميجان) . البازعي (سعد) : دليل الناقد الأدبي ، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ،2002.

67. الرياحي (كمال) : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال ، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس ، 2009.

68. زايد(علي عشري): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ط1، دار الفكر العربي،مصر،1997.

69. الزركشي (بدر الدين محمد عبد الله): البرهان في علوم القرآن ، خرج حديثه وقدّم له وعلّق عليه مصطفى عبد القادر عطا،ج1،دار الفكر ، بيروت،2009.

70. زمال (أبو بكر) :الصوت المفرد ، شعريات جزائرية ، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر 2008.

71. الزمرلي(فوزي) : شعرية الرواية العربية ، ط1، مؤسسة القدموس الثقافية ، سوريا ، 2007.

72. الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي): أساس البلاغة ، تحقيق مزيد نعيم و شوقي المعري ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1998.

73. زناد (الأزهر) : نسيج النص بحث فيما يكون الملفوظ نصا ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء ، 1993.

74. الزيات(أحمد حسن) : تاريخ الأدب العربي ، ط5، دار المعرفة ، بيروت ، 1999.

75. زيتوني (لطيف) : معجم مصطلحات نقد الرواية ،عربي ، انجليزي ، فرنسي، ط1 ،مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار ، بيروت /لبنان ، 2002.

76. أبو زيد (نصر حامد) : مفهوم النص ، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب.

77. الزيني (محمد عبد الرحيم): شهداء الفكر، ط1، دار اليقين ، مصر ، 2011.

78. الزين (محمد شوقي): الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع ، ط1، منشورات ضفاف،/منشورات الاختلاف ، بيروت /الجزائر ، 2012.

79. السامرائي (قاسم) :علم الاكتناه العربي الإسلامي،ط1،مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية،الرياض ،2001.

80. الستار(ناهضة) : بنية السرد في القصص الصوفي ، المكونات ، والوظائف ، والتقنيات ، دراسة ،اتحاد الكتاب العرب ، ط1، دمشق ، 2003.

81. السد(نور الدين): الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، 1997.

82. بن سلامة(رجاء): العشق والكتابة قراءة في الموروث ط1، منشورات الجمل، ألمانيا ، 2003.

83. سلوى (مصطفى): عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف ، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيةرقم71، سلسلة بحوث ودراسات،22، جامعة محمد الأول ، وجدة،2003.

84. السمان (غادة) : رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان ،ط2، دار الطليعة ، بيروت، 1993.

85. السيوطي (جلال الدين) : الإتقان في علوم القرآن ويليه كتاب إعجاز القرآن للإمام أبي بكر الباقلاني ،طبعة منقحة، دار الفكر ، بيروت، 2008.

86. ابن سينا : أحوال النفس رسالة في النفس وبقائها ومعادها ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ،ط1، دار بيبليون ، باريس ، 2007.

87. الشاذلي (سعدية) : مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي " مقدمة حديث عيسى بن هشام " وإنشاء الروايات العربية ، سلسلة الرسائل و الأطروحات ، جامعة الحسن الثاني . عين الشق ، الدار البيضاء ، مطبعة المعرف الجديدة، المغرب ، 1998.

88. شبيل(عبد العزيز) : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جلسة الحضور والغياب ،ط1، دار محمد علي الحامي ، تونس ، 1984.

89. شلبي (محمود) : حياة جعفر بن أبي طالب ، ذي الجناحين . الطيار ، دار الجيل، بيروت ،1996.

90. الشنتوف (عز الدين) : شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة ، ط1، دار توبقال، المغرب ، 2014.

91. صدوق (نور الدين) : البداية في النص الروائي ، دار الحوار ، ط1، سوريا،1994.

92. صموئيل (مجدي وهبة):العشاء الأخير وأحاديث ما بعد العشاء ، تقديم نيافة الأنبا رفائيل ، مؤسسة القديس انطونيوس، المركز الأرثذوكسي للدراسات،الإبانية بالقاهرة، 2002.

93. الصولي (أبو بكر) : أدب الكُتاب ، تحقيق محمد بهجة الثري ، دار الكتب العلمية، بيروت.

94. ضيف (شوقي): فنون الأدب العربي ، الفن الغنائي 2 الرثاء ، ط4، دار المعارف، مصر ،1987.

95. طاليس (أرسطو): كتاب النفس ، ترجمة أحمد فؤاد الهواني ،ط1، دار الإحياء للكتب العربية ، مصر ،1949.

96. الطبال بركة (فاطمة): النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1993.

97. طقوس (محمد سهيل) : تاريخ الدولة الأموية (41–132هـ)، ط7،دار النفائس، بيروت،2010.

98. الطوفي(نجم الدين سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم بن سعيد) : موائد الحيس في فوائد امرئ القيس ، تحقيق مصطفى عيلان، ط1، دار البشير، عمان ، 1994.

99. عابدين (عبد المجيد): مزالق في طريق البحث اللغوي والأدبي وتوثيق النصوص، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001.

100. العالمي (أكرم بركات) : حقيقة الجفر عند الشيعة،ط1،دار الصفوة ، بيروت، 1995.

101. العباس (محمد) : سادنات القمر ، سرّنية النص الشعري الأنثوي ،ط1، نينوى ، سوريا، 2010.

102. بن عبد ربه الأندلسي (أحمد بن محمد) : العقد الفريد، ط1 ، ج4، تحقيق عبد المجيد الرحيني ، دار الكتب العامة ، بيروت ، 1983.

103. عبد الستار (ناهضة) : بنية السرد في القصص الصوفي ، المكونات ، والوظائف، والتقنيات ، دراسة ،اتحاد الكتاب العرب ، ط1، دمشق ، 2003.

104. عبانية(سامي): اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2004

105. عبد المطلب (محمد): قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر،1995.

106. عبد المطلب (محمد) : جدلية الإفراد والتركيب ، ط1، الشركة المصرية للنشر لونجمان ، مصر ،1995.

107. عبد الوهاب (محمود) : ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،1997.

108. عبيد (كلود) : الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ، ودلالتها) ، مراجعة وتقديم محمد محمود،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2013.

109. عبيد (محمد صابر) : مرايا التخييل الشعري ،ط1، عالم الكتب الحديث ،جدار للكتاب العالمي ، الأردن ، 2006.

110. العجيمي(محمد ناصر) :النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربي،ط1كلية الآداب سوسة ودار محمد علي الحامي ، تونس ، 1998.

111. العداوني (معجب) : تشكيل المكان وظلال العتبات ، النادي الأدبي الثقافي ، ط1، السعودية ، 2002.

112. عرابي (أسعد) : الخصائص التشكيلية للمنمنمات الإسلامية ، مجلة الحياة التشكيلية ، عدد71، لبنان، 2004

113. ابن عربي(محي الدين): فصوص الحكم ، تعليق أو العلاء عفيفي ،ط2 ، دار الكتاب العربي ،1980.

114. / : شجرة الكون ، ضبطه وحققه وقدم له رياض العبد الله، ط3، درا العلم للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1985.

115. / : توجهات الحروف ، تحقيق عبد الحمد بن السيد بن أحمد بن محمد والشيمى الشاذلي ،ط10، مكتبة القاهرة ،مصر ، 2004.

116. / : مشاهد الأسرار القدسية ومطالع الأنوار الإلهية، تحقيق سعيد عبد الفتاح ،ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ،2005.

117. العشي (عبد الله): زحام الخطابات مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة، ط1، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر 2005.

118. عصفور(جابر) :نظريات معاصرة ط1، الهيئة المصرية العامة ، مصر ،1998.

119. العلام (عبد الرحيم): الفوضى الممكنة ، دراسات في السرد العربي الحديث ، ط1، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001.

120. بن عودة (بختي) : ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية ،ط1،دار صفحات،سوريا،2013،

121. العوفي(بوجمعة) : من المشافهة إلى الكتابة جمالية المكتوب- المرئي وتشكيل المكان في القصيدة ،ط1، روافد للنشر ، مصر،2015.

122. عويس(محمد) : العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور ، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية ،مصر ،1988.

123. عياشي (منذر) : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ط1 ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، 2000.

124. الغذامي(عبد الله محمد): الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

125. الغزالي (عبد القادر): قصيدة النثر الأسس النظرية والبنيات النصيّة ، ط1، مطبعة تريفة ، بركان ، المغرب ، 2007.

126. غلاب (جمال) : مقاربات في جماليات النص الجزائري ، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، 2000.

127. فضل(صلاح) : بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ، 1996.

128. فيدوح(عبد القادر): معارج المعنى في الشعر العربي الحديث ، ط1، صفحات للدراسات والنشر ، سوريا ، 2012.

129. قاسم (سيزا): القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ط1،المجلس العلى للثقافة، مصر 2003.

130. القرطاجني (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد لحبيب بن خوجة ،ط1، درا الغرب الإسلامي ، تونس ، 1986.

131. قرور (معاشو): الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي،ط1، دار ميم للنشر ، الجزائر ، 2013

132. بن قدامة (قدامة بن جعفر) : الخراج وصناعة الكتابة ، تحقيق محمد حسن الزبيدي ، دار الرشيد للنشر، العراق ،1981.

133. القاشاني : لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام ، تحقيق أحمد عبد الرحيم السايح و توفيق علي وهبة مجلد1، ط1، مكتبة الثقافة العربية الدينية ، القاهرة ، 2005.

134. القشري (أبو القاسم عبد الكريم): الرسالة القشرية ، تحقيق الإمام عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة ، 1989.

135. قطوس (بسام) : تمنع النص قراءة في ما فوق النص ، ط1، اللجنة الوطنية للإعلام ، عمان /الأردن ،2002.

136. / : سيمياء العنوان، ط1، منشورات وزارة الثقافة ، الأردن ، 2001.

137. قلعة جي (عبد الفتاح رواس): السهروردي مؤسس الحكمة الإشراقية ،الهيئة العامة السورية للكتاب ،سوريا، 2013.

138. الكتاب المقدس : كتب العهد القديم والعهد الجديد، ط4، تصدر عن دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط ،مصر ، 1995.

139. الكتبي (محمد بن شاكر): فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، مجلد2، دار صادر، بيروت ، 1973.

140. كحلوش (فتيحة): بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري . ط1، الانتشار العربي ، الأردن 2008.

141. كعوان (محمد) : التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر ، ط1، درا بهاء الدين ،عالم الكتب الحديث ، الأردن،2009.

142. كليطو(عبد الفتاح) : الأدب والغرابة دراسة بنيوية في الأدب العربي ، ط6، دار توبقال ، المغرب ، 2006.

143. / : الكتابة والتناسخ،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، ط2، دار توبقال، المغرب ، 2008

144. الكندي (محمد علي) : لغة القصيدة الصوفية ، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، 2010.

145. اللبودي (منى إبراهيم): الحوار فنياته واستراتيجياته وأساليب تعلمه ، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة ، 2003.

146. لوكام (سليمة): تلقي السرديات في النقد المغاربي ،ط1، دار سحر للنشر ، تونس، 2009.

147. الماكري (محمد): الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، 1991

148. بن مالك(رشيد) : السميائية ، أصولها وقواعدها ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2002.
149. مبارك (زكي) : مدامع العشاق ، ط1، دار الجيل، بيروت ، 1993.
150. المتقي(عبد الله): القصيدة العربية بين هاجس التنظير وهاجس التجريب ، ط1،المطبعة والوراقة الوطنية ، مراكش/المغرب، 2009.
151. المتوكل(أحمد) : الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت /الجزائر ، 2010.
152. مجموعة من المؤلفين: النظرية السيميائية أسسها ومستوياتها وإمكانات الانفتاح ضمن التلقي والخطاب دراسات في النقد المغربي الجديد (محمد مفتاح . سعيد يقطين . المصطفى شاذلي) سلسلة أعمال وحدات التكوين والبحث ،عدد1 ، جامعة شعيب الدكالي ، المغرب.
153. مجموعة من المؤلفين : الرواية المغربية ، أسئلة الحداثة ، ط1، مختبر السرديات كلية الآداب بنمسيك ، وزارة الثقافة ، المغرب ، 1996.
154. مجموعة من المؤلفين : ميخائيل باختين الناقد الحواري، ترجمة أنور المرتجي ، ط1، منشورات زاوية ، المغرب ، 2009.
155. مجموعة من المؤلفين : آفاق التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي ، ط1، دار جداول ، بيروت ،2013.
156. محسب (محي الدين) : اللغة والفكر والعالم ،ط1، مكتبة لبنان ناشرون ،والشركة المصرية العالمية . لونجمان ، بيروت /القاهرة ، 1998.
157. محفوظ (عبد اللطيف): سيميائية التظهير ، ط1 ،منشورات الاختلاف ودار لبنان ناشرون ، بيروت /الجزائر ، 2009.
158. محمود (إبراهيم) : النص الجسد الهاوية ، قراءات في ظلال المعاني ، ط1، دار تموز، سوريا، 2011.
159. مخافي (حسن) : القصيدة الرؤيا ، دراسة في التنظير الشعري ، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، 2003.

160. مرتاض(عبد الملك) : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، سلسلة عالم المعرفة ، ط1، المطبوعات الجامعية . الجزائر ، 1995.

/ : نظرية النص الأدبي ، ط1، دار هومة ، الجزائر، 2007.

/ :قضايا الشعريات متابعة تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر ، ط1،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة الأمير عبد القادر ،الجزائر ،د ت.

161. المرتجى (أنور) : سيميائية النص الأدبي ، ط2، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ،2015.

162. المسدي (عبد السلام) : الأسلوب والأسلوبية ، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية ، ط3، الدار العربية للكتاب ، د ت.

/ : المصطلح النقدي ،ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، 1994.

163. المسعودي(أبو الحسن علي بن الحسين بن علي) : مروج الذهب و معادن الجوهر، اعتنى به وراجعه كمال علي مرعي ، ج1، ط1، المكتبة العصرية ، بيروت ، 2005.

164. المسيري(عبد الوهاب) : قصة أقصر قصائد شعرية في أدب العالم ، مجلة الدوحة عدد02، قطر ، 1984.

165. المصري (ابن أبي الإصبع): تحرير التحبير في صناعة الشعر وانثر وبيان إعجاز القرآن الكريم ،تحقيق حنفي محمد شرف ، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،مصر ، دت.

166. المصباحي (محمد): نعم ولا الفكر المنفتح عند ابن عربي ، ط1، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت/ الجزائر ، 2012.

167. مفتاح (عبد الباقي): الحقائق الوجودية الكبرى ،دراسة مفاهيمية حول حقيقة الحقائق و العماء، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر ، سوريا ، .2013

168. مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت، 1985.

/ : التشابه والاختلاف ، نحو منهاجية شمولية ، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1996.

/ : المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ،ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1999.

/ : ديناميّة النص ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء، 2006.

169. المقريزي (تقي الدين بن أحمد بن علي) : المواعظ والاعتبار بذكر الخِطط والآثار، المعروف بالخِطط المقريزية ، تحقيق محمد زينهم و مديحة الشرقاوي، ج1، مكتبة مدبولي ، مصر ، 1998.

170. مكاوي (عبد الغفار) : القصيدة والصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة ،رقم 119،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، نوفمبر 1997.

171. ملاحي (علي) : شعرية السبعينيات في الجزائر القارئ والمقروء ، منشورات التبيين، الجاحظية ، الجزائر ،1995.

172. مناصرة (حسين) : النِّسوية في الثقافة والإبداع ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن،2007.

173. المناصرة (عز الدين) : شاعرية التاريخ والأمكنة ، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة ،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2000 .

174. / : جمرة النص ، (مقاربات في الشعر والشعراء)، مقاربات في الشعر والشعراء ، والحداثة و الفاعلية)،ط1، دار مجدلاوي ، الأردن ،2006،

175. منصر (نبيل): الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ن ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ،2007.

176. منصف (عبد الحق) :أبعاد التجربة الصوفية ، الحب –الإنصات – الحكاية ، ط1، إفريقيا الشرق ،المغرب ، 2007.

177. منصوري (مصطفى) : سرديات جيرار جينت في النقد العربي الحديث ، ط1، دار رؤية ، مصر ، 2014.

178. الموسى (خليل) : آليات قراءة النص الشعري المعاصر،ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق /سوريا ،2010.

179. موسى صالح (بشرى): بيوطيقا الثقافة ، نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي ، ط1،دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ، 2012.

180. الميساوي (عبد السلام) : الموت المتخيل في شعر أدونيس ، ط1، النايا للدراسات والنشر والشركة الجزائرية السورية ، سوريا / الجزائر ، 2013.

181. الميلود (عثماني): شعرية تودوروف ، ط1 ، درا عيون ، المغرب،1990.

/ : الشعرية التوليدية مداخل نظرية ، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، 2000.

182. بن نبي (مالك) : الظاهرة القرآنية مشكلات الحضارة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ،2000 .

183. ناظم (حسن) : مفاهيم في الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم،

184. ناوري(يوسف) : الشعر العربي الحديث في المغرب العربي ، ج2، ط، دار توبقال المغرب ، 2006

185. النّدوي (سيد أحمد زكرياء الغوري) : مقدمات الإمام أبي الحسن النّدوي ،دط،ج1، دار ابن كثير ، دمشق ، دت.

186. النيسابوري (فريد الدين العطّار): منطق الطير ، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة ، ط1، دار الأندلس ، بيروت ، 2002.

187. نصر(عاطف جودت): الرمز الشعري عند الصوفية، ط1،دار الأندلس ودار الكندي ، الإسكندرية ، مصر ، 1978.

188. النقاش (رجاء) : قصة روايتين،دراسة نقدية فكرية لرواية (ذاكرة الجسد) ورواية(وليمة لأعشاب البحر) ، مع بحث عن أثر الحزبية السياسية في الأدب ، دار الهلال ، مصر ، 2001.

189. نوسي(عبد المجيد) : التحليل السيميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية . التركيب . الدلالة . ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، 2000.

190. الوراري (عبد اللطيف): نقد الإيقاع في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب ، ط1 ،دار أبي رقراق ، المغرب ، 2011.

/ : في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ط1، منشورات دار التوحيدي ، المغرب ، 2014.

191. وهابي(محمد) : من النص إلى التناص (Form text to intertextuality)، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2016.

192. وغليسي (يوسف) : محاضرات في النقد المعاصر ،منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة /الجزائر ، 2004.

/: الشعريات والسرديات ،ط1، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة قسنطينة، الجزائر ، 2007 ص 142.

/ : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ، بيروت/الجزائر، 2008

/ : خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي، ط2، جسور للنشر ، الجزائر ، 2014.

193. يحياوي (رشيد): الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي ،ط1، إفريقيا الشرق ، المغرب، 1998.

/ : الشعري والنثري ، ط1 ،منشورات اتحاد كتاب المغرب ،المغرب ، 2001.

/ : معابر أمجد ناصر ،ط1،دار الفارس للنشر والتوزيع /المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن،2010.

194. يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي ، الزمن . السرد . التبئير ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، المغرب /بيروت ، 1989 .

/ : الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، .1992.

/ : الكلام والخبر ،مقدمة للسرد العربي ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، 1997.

/ : انفتاح النص الروائي،النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء ،2001.

/ : السرد العربي مفاهيم وتجليات ،ط1، درا رؤيا ، مصر ، 2006

/ :السرديات والتحليل السردي ، الشكل والدلالة ن ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ،2012.

195. يوسف (أحمد): يتم النص الجينالوجيا الضائعة،ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر،2002

/ : القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة، ط1، الدار العربية ناشرون و منشورات الاختلاف ،2007.

196. اليوسفي (محمد لطفي) : بيانات ، طبعة جيب ، سراس للنشر ، تونس ،1993

/ : فتنة المتخيل ،خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق ، ج2،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، 2002.

/ : فتنة المتخيل الكتابة ونداء الأقاصي ،ط1،ج1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2002.

2-2 المراجع المترجمة:

1. ألان(جراهام) : نظرية التناص ، ترجمة باسل المسالمة ، ط1، درا التكوين ، سوريا ، 2011.
2. أنجينو(مارك): مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد،ضمن أصول الخطاب النقدي ،ترجمة أحمد المديني ، ط1،عيون المقالات ،1989.
3. أونج (والترج): الشفاهية والكتابة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مواجهة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
4. آيزر(ولفغانغ) : فعل القراءة نظرية فعل التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي كدية ، ط1، منشورات مكتبة المناهل ، المغرب،1995.
5. باختين(ميخائيل) :الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، ط1، درا الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، 1998.
6. بارت(رولان): لذة النص،ترجمة منذر عياشي ،ط1، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، 1992.

/ : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري ، 1993.

7. براون(. ب.)، بول (ج.): تحليل الخطاب ، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي و منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع ، جامعة الملك سعود ، د ت.
8. بيرش (لويس): كلوديل ، ترجمة حسيب نمر ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،1980.
9. برونل (هنري): أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو،ترجمة محمد الدنيا،مراجعة محمود رزوقي،سلسلة إبداعات عالمية رقم353،تصدر عن المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب ، الكويت ،2005.

10. تاديه (جان إيف) : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ، ط1، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1993.

11. تدوروف (تزفيتان): الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،ط1،دار توبقال ، المغرب،1990.

/ : مفهوم الأدب ، ترجمة عبود كاسوحة ، ط1، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 2002

/ : ميخائيل باختين المبدأ الحواري ،ترجمة فخري صالح ،ط1 . رؤية للنشر ، مصر ، 2012.

12. جاكوبسن (رومان): قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ط1 ،دار توبقال ، المغرب ، 1988.

13. جينت (جيرار): مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، ط1، دار توبقال ، المغرب،1986.

/ : طوروس الأدب على الأدب ،ضمن كتاب دراسات النص والتناصية ترجمة محمد خير البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري،سوريا ،1998.

14. ديك(فان) :النص بنياته ووظائفه ، مدخل أولي إلى علم النص ، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين لمجموعة من المؤلفين ، ترجمة محمد الولي ، إفريقيا الشرق ، د ت.

15. دي بوجراند(روبرت) : النص الخطاب والإجراء ، ترجمة تمام حسان ،ط2، عالم الكتب ، مصر ن 2007.

16. ريفاتير (مايكل): دلائليات الشعر ، ترجمة محمد معتصم، ط1 ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1997.

/ : دلائليات الشعر ، ترجمة محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، 1997،

17. روجي (جيروم): النقد الأدبي (بارت ، إيكو، جينت ،باختين ، غولدمان، لانسون، ورون ، ريشار)،ترجمة شكير نصر الدين ،ط1، دار التكوين ، سوريا، 2013.

18. شارودو (باتريك)، دومنيك مانغنو : معجم تحليل الخطاب ، ترجمة عبد القادر المهري وحمادي صمود ، ط1، المركز الوطني للترجمة ، دار سيترا ، تونس ، 2008.

19. بن الشيخ(جمال الدين) : الشعرية العربية تتقدمه مقالة حول خطاب النقد ،ترجمة مبارك حنون محمد الوالي ، محمد أوراغ، ط2، توبقال للنشر،المغرب ، 2008.

20. غروس (نتالي بيقي) : مدخل إلى التناص ، ترجمة عبد الحميد بورايو، ط1، دار نينوى ، سوريا ، 2012.

21. غريماس وآخرون : المنهج السيميائي ، الخلفيات النظرية وآليات التطبيق ، ترجمة عبد الحميد بورايو، ط1، دار التنوير ، الجزائر ، 2014.

22. غوته (يوهان فولغانغ) : فاوست ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ط2،دار المدى ، سوريا ،2007.

23. غي غوتي : الصورة المكونات والتأويل ، ترجمة سعيد بنكراد ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت /المغرب ، 2012.

24. فاليط (برنار) : النص الروائي ، تقنيات ومناهج ، ترجمة رشيد بنحدو ،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،1999.

25. فونتاني (جاك): سيمياء المرئي ، ترجمة علي سعيد، ط2، دار الحوار ، سورايا ، 2010.

26. كامبروبي (جوزيف بيزا) : وظائف العنوان ، ترجمة عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في الحكايات الشعبية،ضمن الكشف عن المعنى في النص السردي، السرديات و السيميائيات ، ط1، دار السبيل للتوزيع والنشر،الجزائر،2008،

27. كريستفا (جوليا): علم النص،ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، ،ط1، دار توبقال ، المغرب،1991، ب 1986.

28. كريزويل(إديث) :عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ،ط1، دار سعاد الصُباح، الكويت ، 1993.

29. كلر (جوناثان): الشعرية البنيوية، ط1 ، ترجمة السيد إمام ،دار شرقيات للنشر ، مصر ، 2000.

30. كليطو (عبد الفتاح): الكتابة والتناسخ،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، ط2، دار توبقال ، المغرب ، 2008.

31. كليطو(عبد الفتاح) : الأدب والغرابة ، ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب/لبنان،.

32. كوريان (هنري) : الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي ،ترجمة فريد الزاهي ،ط1 ، منشورات مرسم ، الرباط، 2006.

33. كوهن(جون) : الكلام السامي نظرية في الشعرية ، ترجمة محمد الولي ،ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت ، 2013.

34. كوهن(جون) : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ط2، دار توبقال ، المغرب ، 2014.

35. ما نغونو (دومينيك): المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ،ترجمة محمد يحياتن ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ، 2008.

36. ميشونيك (هنري): راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

37. ياسودا (كنيث) : دراسة في جماليات قصيدة الهايكو ، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1999.

2- 3 المراجع الأجنبية

1-**Les Livres**.

38. Antoine compagnon :la seconde main .ou le Travail de la citation, édition du Seuil ,paris ,1979.

39. Benveniste : Problèmes de linguistique générale 1. Ed Gallimard ,Paris ,1966, p242.

40. Charles Grivel : Production de L'interet Romanesque. était du texte (1970-1880) un essai de constitution de sa théorie, Paris ,1973 .

Fernanad Hallyn et Georges Jacques :Aspects du paratexte(ouvrage collectif introduction aux études litteraires ,méthodes du texte,6 tirage ,ed Duculot ,paris, 1995 .

41. Gérard Genette : Palimpsestes la littérature au second degré, éditions du seuil, paris ,1982.

/ : Seuils , éditions du seuil, paris,1987.

42. Henri mitterand :Les Discours du roman .Puf écriture .paris.1986.

43. Jacques Derrida : parages, édition Galilée ,paris ,1986,p219

44. Jean-Marie Gleize : Manifestes, Préfaces Sur quelques aspects du prescriptif, In: Littérature, N°39, 1980.

45. Leo h. Hoek : La marque du titre Dispositifs sémiotiques D' une pratique textuelle ,mouton éditeur ,paris ,1981 .

46. Todorov ,et autres : Sémantique de la poésie ,éditions du seuil, paris.

Revues:

1. Claude Duchet : La fille abandonnée et la bête Humains éléments du titrologie romanesque, **littérature** ,volume12 ,numéro 04 ,paris ,1973

/ : Pour une socio- critique ou variations sur incipit ,**littérature** volume 01 ,numéro 01 ,paris ,1971.

2. Michal Riffaterre : l'intertexte inconnu , **littérature** ,volume 41,numéro 01,paris ,1981.

Dictionnaires :

3. Dictionnaire de l'académie française ,5 éme édition ,paris.

4. Oswald Ducrot /Tzvetan todorov :Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ,Edition du seuils .paris ,1974 .

2-4 الدوريات والمجلات:

1. الأثر ، تصدر عن جامعة ورقلة ، العدد 06 ، الجزائر ، 2007.

2. الآداب ، عدد07، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2004.

3. الآخر :عدد01، تصدر عن مؤسسة 40، بيروت، 2011.

4. الثقافة الجديدة : تصدر عن رئاسة تحرير محمد بنيس ، المغرب ،السنة الخامسة ،عدد 19 ،مطبعة الأندلس ، المغرب ، 1981.

5. الحياة الثقافية: ع168، س30، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس، 2005.

/ : عدد60- 70،وزارة الثقافة التونسية ، تونس ، 1995.

6. ضفاف : مجلة ثقافية تصدر في المغرب ، عدد 03، أكتوبر 2002، ص35.

7. عالم الفكر : مجلد25، عدد03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

/ : مج31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

/ :مجلد28،عدد01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1999.

8. علامات ، العدد06، المغرب ،1996.

9. علامات في النقد: مج18، عدد46،تصدر عن النادي الأدبي بجدة ، السعودية، 2003.

/ : مجلد15،جزء58، تصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية ، 2005.

/ : علامات في النقد، مج16،ج61، تصدر عن النادي الأدبي في جدة،السعودية، 2007.

/ : تصدر عن الأدبي جدة ، السعودية ، ج71،مج18، نوفمبر، 2010.

10. عمان: عدد98، أمانة عمان الكبرى، الأردن،2002.

11. فصول : عدد02،مج04، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر، 1984

12. فضاءات مسقبلية: عدد02، السنة الأولى ، مطبعة ليلى ، المغرب، 1996

13. الفكر العربي المعاصر :عدد105/104 ،بيروت ، 1998.

14. فكر ونقد: السنة السادسة، ع58، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2004.

15. الكرمل : عدد 26، تصدر عن مؤسسة الكرمل، فلسطين/باريس ، 1987.

16. / : عدد46،تصدر عن مؤسسة الكرمل، فلسطين/باريس،1992.

17. مؤتة للبحوث والدراسات: ع02، مج12، تصدر عن جامعة مؤتة ،الأردن، 1997.

18. مجلة جامعة دمشق: مج22. عدد(3+4)، سوريا ،2006.

19. مجلة جامعة الملك سعود :مجلد08، منشورات جامعة الملك سعود،المملكة العربية السعودية، 1996.

20. مجلة الدوحة : تصدر عن وزارة الثقافة والفنون والتراث بدولة قطر،عدد02، قطر، 1984.

21. مجلة المجمع اللغوي العراقي ، العراق ، 1989.

22. مجلة نزوى ،تصدر عن مؤسسة عُمان للصحافة والنشر ، عدد79، سلطنة عمان ، 2014.

23. مقاربات مج2 ، عدد4،تصدر عن منشورات مقاربات ، المغرب .2009

24. المناهل المغربية: عدد 55، السنة 22،تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية، المغرب،1997

25. الموقف الأدبي : عدد313، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 1997.

26. نوافذ : عدد رقم 10، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي ، جدة /السعودية ، 1999.

2-5 المؤتمرات والملتقيات:

1. أعمال ندوة الأدب القديم أية قراءة ،جامعة الحسن الثاني عين الشق الدار البيضاء ، فبراير،1993.

2. أعمال الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي 08/07 نوفمبر 2000)، جامعة محمد خيضر ،بسكرة ، الجزائر.

أعمال الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي16/15نوفمبر2008)، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر.

3. أعمال الندوة العلمية الوطنية جامعة ابن الطفيل كلية الآداب . القنيطرة ، أفريل 2008.

4. أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة 25-27 فيفري 2014)، جامعة الملك سعود.

2-6 المعاجم والقواميس:

1. البستاني(بطرس) : محيط المحيط ، ط، مكتبة لبنان ، بيروت،

2. الحفني (عبد المنعم) : معجم المصطلحات الصوفية ، ط2 ، دار الميسرة ،مصر ، 1987.

3. الحكيم (سعاد): المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة،ط1، دندرة للطباعة والنشر ،بيروت،1981.

4. الجوهري (إسماعيل بن حماد): الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ،ط4،ج5، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار الملايين ،1990.

5. الزاوي (الطاهر أحمد): ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، ط3، دار الفكر، بيروت، (د. ت)،

6. الزمخشري : أساس البلاغة ، تحقيق مزيد نعيم و شوقي المعري ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1998.

7. ديكرو(أوزوالد) وسشايفر (جان ماري): القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة منذر عياشي،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، (طبعة منقحة).

8. صمود(حمادي): معجم مصطلحات النقد،حوليات الجامعة تونسية عدد 15، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية ، 1977.

9. بن عباد(أبو القاسم إسماعيل) : المحيط في اللغة ، تحقيق محمد حسن آيسن،عالم الكتب،بيروت،1994.

10. العجم (رفيق) : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ، ط1 . مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، 1999.

11. علوش (سعيد) : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس ، لبنان /المغرب ، 1985.

12. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ج4، دار الكتب العلمية، إيران.

13. الكاشاني (كمال الدين عبد الرزاق): اصطلاحات الصوفية ، تحقيق عبد العال شاهين ، ط1، دار المنار ، القاهرة ، 1992.

14. بن مالك(رشيد) : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي (عربي . إنجليزي . فرنسي)،ط1، دار الحكمة ، الجزائر ، 2000،

15. مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي ودار محمد علي للنشر ، بيروت /تونس ، 2010.

16. مجموعة مؤلفين : معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، ط1، تونس ، 2010.

17. مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، طبعة جديدة منقحة، دار المشرق، بيروت، 2003.

18. ابن منظور : لسان العرب، المجلد الأول، ط1، دار صادر، بيروت،1990.

19. لالاند (أندريه) : موسوعة لالاند الفلسفية ، مج1،ط2، منشورات عويدات ، بيروت/باريس، 2001.

20. وهبة (مجدي) و مهندس (كامل): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2، مكتبة لبنان ، بيروت،1984.

3-7 أطروحات الدكتوراه و ورسائل الماجستير:

1. بوغنوط (روفيا) : شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي ، مخطوط ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة ،(2006-2007).

2. شنيني(عبد الله): الوعي الصوفي و الحداثي في الشعر الجزائري، مخطوط ماجستير ،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر،(2003-2004).

2-8 الـــــــوابـــــــــغرافيا:

1. بارة (عبد الغني) :الضيافة اللغوية وخطاب الهوية قراءة تأويلية ، أعمل المؤتمر الدولي للغة العربية،دبي ،متاح على الشبكة العنكبوتية : www.alarabiahconference.org/.../index.php
2. بوصلاح (نسيمة) : حوار مع الأديبة والأكاديمية نسيمة بوصلاح / حاورها علاوة كوسة ، منشور بتاريخ 04 ماي2012، متاح على الشبكة العنكبوتية: www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=26747
3. السعيد بوطاجين : ميلود خيزار الحداثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب علينا ،حاوره السعيد بوطاجين ، متاح على الشبكة العنكبوتية : www.djazairess.com/djazairnews/60105
4. بنكراد (سعيد) : التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى ، متاح على الشبكة العنكبوتية : saidbengrad.free.fr/ar/art1.ht*m*
5. بوحمالة (بنعيسى) : رهان التشبيب في الشعرية الجزائرية المعاصر ، عن انطولوجيا الصوت المفرد شعريات جزائرية ، متاح على الشبكة العنكبوتية موقع جهة الشعر السنة 2006 : ، www.jehat.com
6. جيرار جنيت : أطراس الأدب من الدرجة الثانية من التناص إلى الأطراس ، ترجمة المختار حسني ، مجلة فكر و نقد ،عدد16،1999،متاح على موقع المجلة www.fikrwanakd.aljabiabed.net/indexil.htm
7. حداد (قاسم) : دلمون القصيدة بمعطف القرن الواحد والعشرون،حاوره نعيم عبد مهلهل جريدة المدى للإعلام والثقافة، بتاريخ 2011/03/11، متاح على الشبكة العنكبوتية:www.almadasupplements.com
8. خيزار (ميلود): وحدها الدول المتخلفة لا تزال تتمسك بالتسيير المركزي ، جريدة الحياة الجزائرية ، منشور بتاريخ 27أوت2014، متاح على الشبكة العنكبوتية : www. elhayat.net/article7190.html

9. دراج(فيصل) : تدوروف ينتقل إلى نقد العالم، متاح على الشبكة العنكبوتية، http://daralhayat.com/Details

10. دلباني (أحمد) : الكاتب أحمد دلباني في حوار عن الشاعر عبد الله بوخالفة ، حوار لنوارة لحرش ، جريدة النصر،منشور بتاريخ 05أكتوبر2015، متاح على الشبكة العنكبوتية : www.an**nasr**online.com

11. رابحي (عبد القادر) : الأخضر بركة بعيدا ...في عمق الغياب، مجلة مسارب ، مجلة إلكترونية متاحة على الشبكة العنكبوتية بتاريخ 14 /2013/07: massareb.com/?p=4524

12. عجاجة(منال): *برنامج المشاء ، قناة الجزيرة عرض بتاريخ (13-08-2013)* شعراء جيل التابوت، *متاح على الشبكة العنكبوتية ، موقع القناة :* www.aljazeera.net/**programs**/.../11/...

13. العزاوي (ضياء) : www.encyclopedia.mathaf.org/ar/.../Dia-**Azzawi**.aspx

14. القاسمي(محمد) : الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية ، مجلة فكر ونقد عدد 51-60، متاح على الشبكة العنكبوتية www.aljabriabed.net

15. كمال الدين (أديب): موقع الشاعر www.**adeeb**k.com/

16. لحرش (نوارة) : شعراء يستطلعون عبد الله شاكري، (استطلاع لنوارة لحرش مع مجموعة من المثقفين)،جريدة النصر،منشور بتاريخ24نوفمبر 2014، متاح على الشبكة العنكبوتية : www.an**nasr**online.com .

17. منصر(زهية) : مقدمات الكتب هل هي طريق نحو التكريس ؟ جمع واستطلاع لدى مجموعة من المبدعين،جريدة الفجر الجزائرية،متاح على الشبكة العنكبوتية www.al-fadjr.com/ar/culture/240992.htm

18. الوراري (عبد اللطيف) : جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إلى إرثه التنويري متاح على الشبكة العنكبوتية www.maghress.com/almassae ، بتاريخ 2008/09/15.

19. يحياوي (رشيد): متعال على القيمة العابرة ، أنسي الحاج في (المقدمة) ، مجلة جهة الشعر ، متاح على الشبكة العنكبوتية :www.jehat.com

20. يوسف(أحمد) : تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السميائيات ، مجلة نزوى عدد12 متاح على الشبكة العنكبوتية www.nizwa.com

21. Gustave Flaubert : https://fr.wikipedia.org/wiki/.

ملخص البحث

شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر

الملخص باللغة العربية

عتبات النص أو النصوص الموازية علامات سيميائية قابلة للتحليل النقدي والسيميائي وذلك لما تمتلكه من سلطة قرائية خفية وجلية –في الآن ذاته– تمارسها على النص والقارئ ؛ إذ تشكل النصوص الموازية (le para– texte) ميثاقا قرائيا ، كما تمتلك شعرية بصرية يقيم عليها العمل الأدبي دلالته و يمنح حضورا لثقافة العين كخطوة نحو استحقاق الانتماء إلى الحداثة ، النص الموازي هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقدم بشكل عام إلى جمهور القراء.

تتغيا هذه الدراسة الموسومة بـ(شعرية العتبات في النص الشعري الجزائري المعاصر) الإبانة عن آليات اشتغال عتبات النص في الشعر الجزائري ،وبغية تحقيق هدفنا والوصول إلى إجابة عن هذا التساؤل ،ارتأينا تتبع الخطوات البحثية التالية:

1) –الخطوة الأولى : عملنا على طرح فكرة أساسية تتمحور حول تقديم مفاهيم لمصطلحات البحث (العتبات/النص الموازي، النص ، الشعرية)،ثم انتقلنا للعمل على مقاربة تلقي النصوص الموازية في النقد العربي المعاصر ،أما الفصل الثالث فرصدناه لأنماط النصوص الموازية/ العتبات المتمثلة في النص المحيط والنص الفوقي وأجناسهما الخطابية

2) الخطوة الثانية: تتناول الدراسة إستراتجية النصوص الموازية (العنوان الرئيس والعناوين الداخلية ، المقدمة)، نعمل على مقاربة العنوان في الشعر الجزائري المعاصر وتحليل العلاقة بين العنوان–النص ، وتبين آليات إنتاج الإثارة الشعرية .

3) الخطوة الثالثة : تشتغل دراستنا على مقاربة الخطاب المقدماتي والبيانات المقترحة في الشعرية الجزائرية .

4) الخطوة الرابعة: تعمل الدراسة في هذه الخطوة البحثية على النصوص الموازية وشعرية الداخل في الشعر الجزائري والمتمثل في مقاربة (التصديرات، الإهداءات، الهوامش)

5) الخطوة الخامسة : رصدناها لمقاربة الفضاء النصي والفضاء البصري، الأغلفة الشعرية ووحداتها الكاليغرافية من (لون، وصور مصاحبة، مؤشر تجنيسي).

6) الخطوة الأخيرة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصل إليه البحث .

الكلمات المفاتيح:العتبات، النص الموازي، الشعرية ، النص المحيط ، النص الفوقي ، الفضاء النصي ، الفضاء البصري، الإثارة الشعرية ، الخطاب المقدماتي ، الشعر الجزائري المعاصر .

poétiques seuils dans la poésie d'Algérien Contemporain

Résumé de la langue française

Les paratextes sont des signes sémiotiques ouverts à l'analyse critique et sémiotique en raison de leur possession d'une autorité discrète et claire en même temps qu'ils exercent sur le texte et le lecteur, (l'ensemble des textes généralement brefs).

Les paratextes sont un pacte de lecture , ils possèdent une poésie visuelle qu' utilise le texte pour construire la signification de l'œuvre littéraire , le paratexte est tout ce qui contourne le texte et fait de ce texte un livre présenté particulièrement aux lecteurs d'une façon générale au grand public .

L'objet de cette étude est de montrer comment utiliser la poétique des seuils dans la poésie algérienne contemporaine. Pour répondre à cette question nous avons décidé de diviser le sujet de la thèse en plusieurs étapes:

1) **<u>Première étape</u> : l'idée principale proposée par cette étape est de donner des définitions et concepts précis aux termes : Paratexte, Texte et Poétique), en plus d'approcher la réception du terme Paratexte dans la critique arabe contemporaine. Dans le troisième chapitre, l'étude apprécie les différents types de paratexte (épitexte et prétexte).**

2) **<u>Deuxième étape</u> : L'étude porte sur la stratégie du paratexte : Le titre principal, les intertitres, la préface…). Nous avons recherché à approcher les titres dans la poésie algérienne contemporaine, à analyser la relation entre le titre et le texte, et à démontrer la capacité du titre sur création de l'interet poétique.**

3) <u>Troisième étape</u> : Notre étude se concentre sur le discours préfaciel et les manifestes proposés dans la poétique algérienne.

4) <u>Quatrième étape</u> : L'étude travaille sur les paratextes et la poétique interne dans les poèmes algériens (les épigraphes, les dédicaces, les notes…)

5) <u>Cinquième étape</u> : L'étude porte sur l'approche de l'espace textuel et l'espace visuel, les couverture et les unités calligraphique (les couleurs, les images, les indications génériques …).

6) <u>Dernière étape</u> : A la fin de cette étude, nous avons constitués un certain nombre de résultats.

Les mots clés : seuils, paratexte, poétique, prétexte, épitexte, l'espace textuel, l'espace visuel, l'interet poétique, le discours Préfaciel, les poèmes algériens.

Poetic thresholds in Algerian's poetry Contemporary

Abstract in English

Paratexts is semiotic signs opened to the critical and semiotic analysis because of their ownership of discreet and clear authority at the same time as they practice on the text and the reader (all the generally brief Texts)

Paratexts is a pact of reading a visual poetry which uses the Texts to build the meaning of the literary work. The paratext is all which by –passes the text and makes of this text a book presented particularly to the readers in a general way in the general public.

The object of this study is to show how to use the poetics of thresholds in the contemporary Algerian poetry to answer this question we decided to divide the subject of the thesis (theory) into several stages:

1) **First stage :the main idea proposed by this stage is to give definitions and precise concepts to the terms : (paratext- text and poetics) besides approaching the reception of the term paratext in the contemporary Arabic criticism. In the third chapter , the study appreciates (estimates) the various types of paratext (peritext ,epitext).**
2) **The second stage: The study concerns the strategy of the paratexte , the main title ,the Intertitles ,the Original preface .we looked for to approach the titles in contemporary Algerian poetry .to analyze the relation between the title and the text ,and to demonstrate the capacity of the title on creation of the poetic interest.**
3) **The Third stage: our study concentrates on the préfaciel speech and the manifestoes proposed in the Algerian poetics.**

4) **The Fourth stage: the study works on paratextes and the poetics interns in the Algerian poems (epigraphs, dedications, notes(marks))**
5) **The fifth stage: the study concerns the approach to the textual space and the visual space, calligraphic cover and the units (colors, images, generic indications …).**
6) **Last stage: at the end of this study, we established(constituted) a number of results(profits).**

The keywords :Paratext -Thresholds –the poetics- the peritext – the epitext - The textual space- The visual space- poetical interst-preface-

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ – ك
الباب الأول :بناء العتبات النصية في الشعرية	12- 279
الفصل الأول : إشكالية المصطلح- قضايا نظرية-	13-104
1- قضايا المصطلح وإشكالاته	14
1-1 عتبات النص /النص الموازي (Paratexte) وشعريات المتعاليات النصيّة	14
1-2 أنماط المتعاليات النصيّة	22
1-2-1 التناص	22
1-2-2 النص الموازي	25
1-2-3 الميتانص	32
1-2-4 التعالق النصي	33
1-2-5 الجامع النصي	35
1-3 إشكالات النص والخطاب	36
1-4 **قضايا الشعرية مفاهيم ووظائف**	55
1-4-1 الشعريات عند الغرب – قراءة مونتاجية	55
1-4-1 -1 الشعريات التواصلية عند رومان جاكوبسن	55
1-4-1-2 شعريات بنيوية- نظرية للأجناس الأدبية تزفيتان تدوردوف	69
1-4-1-2 شعريات الانزياح- جون كوهن	63
1-4-1-4 شعريات إيقاع- إيقاع الذات- هنري ميشونيك	66
1-4-1-5 الشعريات عند ريفاتير (دلائليات الشعر)	69
1-4-2 الشعريات في النقد العربي المعاصر	71
1-4-2-1 مصطلح (poétique) وإشكالاته عند النقاد العرب	71
1-4-2-2 شعريات الشعر عند النقاد العرب	87
1-4-2-2-1 شعريات التجاوز / أدونيس	87

1-4-2-2-2 الشعريات وهاجس الأفق المفتوح عند "محمد بنيس"	89
1-4-2-2-3 شعرية القصيدة العصرية(الشعرية البصرية) /"شربل داغر"	95
1-4-2-2-4 شعريات الفجوة- مسافة التوتر / "كمال أبو ديب"	98
1-4—2-2-5 شعريات الخلق /جمال الدين بن الشيخ	103
الفصل الثاني : العتبات النصية وأجناسها الخطابية	106-219
1 العتبات النصيّة الفاعلة في تشكيل النص المحيط	106
1-1 عتبة المقدمة (la préface)	106
1-1-1 المصطلحات المتاخمة لمفهوم (المقدمة)	108
1-1-2 السياق التواصلي في المقدمة	112
1-1-3 التصنيف الوظيفي للخطاب المقدماتي	115
1-1-4 الخطاب المقدماتي في الدرس النقدي العربي المعاصر	119
1-2 عتبة الإهداء **(Les dédicaces)**	128
1-3 عتبة التصديرات النصيّة **(Epigraphes)**	129
1-4 العنونة و إشكالاتها	131
1-4-1 مفهوم العنوان	131
1-4-1-1 الحدود اللغوية	131
1-4-1-2 الحدود الاصطلاحية	133
1-4-2 وظائف العنوان	138
1-4-3 أنواع العنوان	147
1-4-4 مكونات العنوان	150
1-4-5 العنونة من ثقافة الأذن على ثقافة العين	152
1-5 التشكيل البصري (الفضاء النصي والصوري)	161- 212
1-5-1 عتبة الغلاف وعلاماتها الغرافيكية	161
1-5-1-1 اللون والصور المصاحبة	162
1-5-1-2 اسم المؤلف	164

1-5-1-3 المؤشر الأجناسي	167
1-5-1-4 كلمة الناشر (le prière d'insérer)	170
1-5-2 التشكيل البصري في الشعر (الفضاء النصي والصوري)	171
1 – التشكيلي (Plastique)	172
2- الشكل (Forme)	174
1-5-2-1 تأثيث الفضاء النصي – الصوري	174
1-5-2-2 التضايف الأجناسي في الشعر العربي (الشعري والتشكيلي)	180
1-5-2-3 التفضية النصيّة (Spatialisation)	210
2- النص الفوقي وأجناسه الخطابية	212
2-1 الحوارات (Interview)	213
2-2 المراسلات	217
الفصل الثالث : عتبات النص وأنماط التلقي والبناء	279-220
1- تلقي (النص الموازي) في النقد العربي المعاصر (المفهوم والمنظور)	221
2-1 النصوص الموازية سبيلا على قراءة النص الإبداعي (الشعر والرواية)	256
2- عتبات النص في التراث العربي القديم	258
2-1 بناء العتبات النصيّة في النقد القديم	258
3- القرآن الكريم والنصوص الموازية	265
3-1 القرآن الكريم ونظام تسمية السور	265
3-2 فواتح السور	276
الباب الثاني : آليات اشتغال العتبات النصيّة في النص الشعري من العتبات إلى النص	554-280
الفصل الأول العنونة وإنتاج إثارة الشعرية	507-482
العنونة وإنتاج الإثارة الشعرية 1- الفيض الصوفي في تشكيل العنونة	282 283
1-1 فائض الهوى في أنطق عن الهوى لـ"عبد الله حمادي"	283

1-1-1 ظل الهوى /العناوين الداخلية	292
1-1-1-1 العنونة – الخرق والتجاوز /كتاب الجفر	292
1-1-1-2 عنوان مارق /طقوس خرمية	297
1-1-1-3 عنوان للحجب /ستر الستور	299
1-1-1-4 عنوان للخلق /كاف الكون	304
1-2 العنونة – منزلة الحرف في صحوة الغيم لـ"عبد الله العشي "	309
1-3 العنونة –معارج المعنى في معراج السنونو لـ "أحمد عبد الكريم"	325
2- شعرية الماء في العنونة –قلق الكتابة وتمجيد الماء	328
2-1 سماوات العنونة – سماوات الماء في جرس لسموات الماء لـ"عثمان لوصيف	329
2- 2 بلاغات العنونة – بلاغات الماء لـ "مصطفى دحية"	345
2-3 العنونة –حضرة الماء قدسية المكان عند" عبد الحميد شكيل	350
2-3-1 إشراقات الماء الدلالية في تحولات فاجعة الماء	352
2-4 تجليات تيمة الماء في العنونة الشعرية الداخلية –فلسفة العنونة بالماء	354
3- الجسد مشكاة العنونة	360
3-1 العنونة – يتم الجسد في شرق الجسد لـ "ميلود خيزار"	361
3-2 العنونة –فجائعية الجسد عند "ميلود حكيم"	368
4- العنونة – الذوات الفاعلة (قصيدة الرؤيا)	371
4-1 العنونة –أسطرة الذات تفضية الواقع في رجل من غبرا لـ"عاشور فني"	371
4-2 العنونة مرثية الذات – فاعلية الرؤية في (مرثية الرجل الذي رأى) لـ "الأخضر فلوس)	378
4-3 العنونة –الذات الرائية استشراف الآتي في (أرى شجرا يسير) لـ"عبد القادر رابحي "	382

4-4 العنونة –جوانية الذات في (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) لـ"يوسف وغليسي "	386
4-4-1 دائرة الذات –الهوى	387
4-4-2 دائرة الذات – الوطن – العقيدة	390
4-4-3 إفضاءات العشق والموت داخل النص	394
5- العنونة صدمة التلقي	397
5-1 العنونة –العدمية والفراغ في (فرغان) لـ "نجيب أنزار"	397
5-2 العنونة – محكي التفاصيل (مندسّ خف سبويه في الرمل) لـ"عبد الرزاق بوكبة"	404
5-3 العنونة – سردية النص شعرنة الواقع في محاريث الكناية لـ"الأخضر بركة "	400
6- العنونة – متاهات التلاشي والتيه	409
7- العنونة – مأساوية النص	421
7-1 العنونة – شعرية الموت عند عز الدين ميهوبي	421
7-2 العنونة – تغريبة الوطن في تغريبة (جعفر الطيّار ليوسف وغليسي "	437
8- العنونة في الشعر النسوي / فيض الأنثوية	445
8-1 العنونة – ترانيم الحزن	445
8-2 العنونة – ظلال الأنوثة	450
8-3 العنونة – فيض الأنوثة- قوة الانتهاك	453
9- العناوين وتشكيلاتها الشعرية	469
9-1 العنونة – جمالية اللون	469
9-2 العنونة – النسق الإيديولوجي	479
9-3 العنونة – هوس المكان	480
9-4 العناوين بين التشابه – التناص	493
الفصل الثاني : الخطاب المقدماتي وقوانينه	554-507
عتبة الخطاب المقدماتي في الشعر الجزائري	509

1- بيانات الشعرية الجزائرية	510
1-1 بيان لكتابة الاختلاف في الصوت المفرد / أبو بكر زمال	510
2- خطاب المقدمات في الشعرية الجزائرية المعاصر	515
2-1 التقديم الذاتي	515
2-1-1 سادن الشعر / ماهية الشعر في ديوان(أنطق عن الهوى)	515
2-1-1 حقيقة الشعر / روح الشعر في مقدمتي (الكتابة على الشجر ، آيات من كتاب السهو) للشاعر فاتح علاق	516
2-2 التقديم الغيري	519
2-2-1 المقدمات النقدية	519
2-2-1-1 تقديم يوسف وغليسي لديوان (ملصقات) للشاعر "عز الدين ميهوبي "	519
2-2-1-2 ظلال العراب – مقدمات أخرى تقديم يوسف وغليسي	520
2-2-1-3 تقديم السعيد بوطاجين ديوان (ربما) لـ"رقية يحياوي"	524
2-2-1-4 تقديم عبد الله العشي ديوان (مسقط قلبي لـ"سمية محنش"	525
2-2—1-5 تقديم عبد الغني بارة لنصوص (أرض الكلام) لـ"سفيان زدادقة"	526
2-2-1-6 مقدمات دواوين عمار شارف	527
2-2-1-7 قاب قوسين أو أدنى من محاريث الكناية / تقديم "معاشو قرور"	530
2-3 المقدمات الشهادة – نحو خطاب تقريظي	531
2-4 سينوغرافيا الخطاب المقدماتي	535
1-4-1 سينوغرافيا السيرة الذاتية /تغريبة جعفر الطيّار	535
1-4-2 سينوغرافيا الرسالة/ وطأة قلم في حداد التانغو لـ"نسيمة بوصلاح"	542
2-5 المقدمات وإشكالية ماذا تقول ؟	544

الباب الثالث : العتبات النصيّة وتأثيث الفضاء النصي	557-
الفصل الأول : العتبات النصية وشعرية الداخل	653-557
1- التصديرات وفضاء الدلالة في الشعر (بين سلطة الأنا والآخر	607-557
1-1 النص النسوي والتصدير الذكوري	557
1-1-1 تاء التأنيث / الصوت الآخر	558
1-1-2 التصدير / نرجسية الصوت الأنثوي	565
1- 2 عتبة التصدير والإشراق الصوفي	569
1-2-1 تمنع العتبة التصديرية في (أنطق عن الهوى) لـ"عبد الله حمادي"	569
1-3 عتبة التصدير – الغير في مرآة الأنا	577
1-4 التصدير الذاتي وعرفانية العتبة	599
2- حوار الأنساق في تشكيل عتبات الإهداء	644-608
2-1 الأنساق المفتوحة	607
2-2 عتبة الإهداء بين النسق المنفتح – المنغلق	615
2-3 النسق المنغلق / الإهداءات الخاصة (بوح الأنا)	631
2-4 الإهداءات والنسق الإيديولوجي	635
2-5 إهداء النسخة (La dédicace d'exemplaire)	638
2-6 ثقافة توقيع الإهداءات	643
3- النص وحواشيه (بين جمالية الرؤية وتقليديتها)	653-645
3-1 هوامش نص (تجليات نبي سقط من الموت سهوا)	647
الفصل الثاني : العتبات النصية وشعرية الخارج	728-654
1- الفضاء البصري وتشكيل عتبة الغلاف	655
1-1 اللون والصورة المصاحبة – ودار النشر	655
1-2 عتبة التجنيس أو المؤشر التجنيسي	668
1-3 اسم المؤلف	676
2 تشكيل الفضاء النصي	678
2-1 البياض وفيض المسكوت عنه	678

2-2 سطوة الحضور والتجلي / النبر البصري والسطر الشعري	689
3 جماليات الفضاء البصري	705
3-1 التشكي الخطي	705
3-2 التشكيل أداة للدلالة والتعبير	715
• خاتمة	726
• قائمة المصادر والمراجع	736
• المخلصات بـ(اللغة العربية – اللغة الفرنسية – اللغة الإنجليزية)	778
• فهرس الموضوعات	792-888