The Islmic University of Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Arts

Master of Arabic Language

الجامعـــــة الإســـــلاميـة – غـزة

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

كليـــــــــــــــــــة الآداب

ماجستـــيـــر لغـــة عربيـــــة

الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْرِ مُحَمَّد الْعموش ومُحَمَّد عَبْد الْباري

"دِراسَة سيمْيائِيَّة مُوازِنَة"

Thresholds of Interpretation in the poetry of Mohammed Al-Amoush and Mohammed Abd Al-Bari:

A Semiotical Study

إِعْداد الْباحِثَة

أمل تحسين يحيى أبو عاصي

إِشْراف

الأُسْتاذ الدُّكْتور

وليد محمود أبو ندى

قُدِّمَ هَذا البحثُ استِكمَالًا لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِيرِ

فِي اللغةِ الْعَرَبِيَّة بِكُليةِ الآدابِ فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

نوفمبر/2019م – ربيع أول/1441هـ

إقـــــرار

أنا الموقعة أدناه مُقَدِّمَة الرسالة التي تحمل العنوان:

الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري

"دراسة سيمْيائِيَّة موازنة"

Thresholds of Interpretation in the poetry of Mohammed Al-Amoush and Mohammed Abd Al-Bari:

A Semiotical Study

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	أمل تحسين يحيى أبو عاصي	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:	2019/11/18	التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
هاتف داخلي: 1150

الرقم Ref ج س غ/35/.....
التاريخ Date 2019/12/14م.....

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **أمل تحسين يحيي ابوعاصي** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ برنامج **اللغة العربية** وموضوعها:

العتبات النصية في شعر محمد العموش ومحمد عبد الباري
"دراسة سيميائية موازنة"

Textual-thresholds in Mohammed Al-Amoush and Mohammed Abdul Bari poetry's
"Semiotics Balancing Study"

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **السبت 16 ربيع الثاني 1441**هـ الموافق **2019/12/14**م الساعة **التاسعة صباحاً**، في **قاعة مؤتمرات مبنى اللحيدان** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. وليد محمود أبو ندى	**مشرفاً ورئيساً**	.....
أ. د. كمال أحمد غنيم	**مناقشاً داخلياً**	.....
د. علي يوسف اليعقوبي	**مناقشاً خارجياً**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/برنامج اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. بسام هاشم السقا

التاريخ: 6/ 6/ 2020م | الرقم العام للنسخة 237186 | اللغة ع | ☑ ماجستير ☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام **النسخة الإلكترونية** من رسالة

للطالب/ة/ أمل محمد محمد أبو عامر

رقم جامعي: 220160021 قسم: اللغة العربية كلية: الآداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمَّعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF +WORD).
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.

ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،

توقيع الطالب أمل أبو عامر

إدارة المكتبة المركزية

ملخص الرّسالة

تتناولُ هذه الدّراسَة (الْعَتَبات النَّصّيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري) وفقًا للمنهج السّيمْيائِيّ، مستكشفةً دورها في إثراءِ المعنى، وتوسيع دلالة النصّ، وإماطة اللثام عن طاقاته الدّلالِيّة والإيحائية، وأشارت الدّراسَة لأهمية السّيمْيائِيّة منهجًا لمقاربة النُّصوص الْأَدَبيّة، ثم انطلقَت شارحةً ومحللةً ومعرفةً الْعَتَبات النَّصّيَّة التي كانت عماد هذه الدّراسَة؛ ومحاولةً تأويلها تفكيكًا وتركيبًا، وإضاءةً وتشريحًا، حضورًا وغيابًا.

واهتمت الدّراسَة بِتحليلِ الغلاف بشقيهِ الأماميّ والخلفيّ، وحلَّلَت الدّراسَة ما يحتويه الغلافُ من لوحةٍ وألوانٍ وخطوط، وأيقونة الناشر، وموقع العنوان واسم الشاعر من الغلاف، كذلك تطرّقت الدّراسَة إلى العناوين الرئيسة للدواوين، فأوَّلَتها، وتناولت مفهوم العنوان، وتطوره، ووظيفته، وأنواعه ومكوناته، ثم وقفت على العنوان بين النثرية والشِّعْرِيَّة، ثم حلّلت الدّراسَة مستويات العنوان، وتناولت كذلك اسمَ الكاتب من حيث المفهوم والوظيفة، وحللت أشكاله ومكان ظهوره في دواوين الشاعرين، وكذلك النوعَ الأجناسي، ومفهومه، ووظيفته ومكان ظهوره، ودلالته، كذلك اهتمّت الدّراسَة بالْإِهْداءات، فوقفت على مفهومها، وأنواعها، ووظائفها، ودلالاتها في دواوين الشاعرين، وكذلك اهتمت بعتبة الْمُقَدّمَة، ومفهومها، ووظائفها وأنواعها، ووقفت على الْمُقَدّمَة في دواوين الشاعرين، واستكشفت الدّراسَة عَتَبَة التصدير، من حيث مفهومه وأنواعه، ووظائفه، ودلالاته في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري، إضافةً إلى الاستهلال، فتطرّقت إلى مفهوم الاستهلال، وأنواعه، وظائفه، ودلالاته في شِعْر الشاعرين، وتناولت كذلكَ عَتَبَة العناوين الدّاخِلِيَّة، فوقفت على مفهومها، وتطورها، ووظائفها، والعلاقة بينها وبين العناوين الْخارِجِيَّة للدواوين، ودرسَت كذلكَ عَتَبَة الهوامش، من حيث مفهومها، ووظائفها، ودلالتها، وعتبة المطلع، من حيث المفهوم، ثم استقرأَت الدراسةُ نماذج له من شِعْر الشاعرين، وكذلك تناولت الفضاءَ النصي وتقنية التَّشْكيل الكاليغرافي، متطرقةً إلى مفهوم الفضاء النصي ووظائفه، ونهاية الشكل التناظري، ومستوى الخط، والبياض والسواد، وعلامات الترقيم والنبر البصري، وفي الخاتمة سُجِّلَت أبرز النتائج التي كشفت عن أهمية الْعَتَبات في الدراسات الحديثة، ودورها في الهندسة المعمارية للنص الشِّعْرِيّ، وأُعقِبَت النتائج بتوصياتٍ تقضي بأهمية التوسُّعِ في دراسة باب الْعَتَبات النَّصّيَّة، كما أوصت بضرورة دراسة شِعْر العموش وعبد الباري وفق مناهج نقدية أخرى.

Abstract

This study examines the paratexts (Thresholds of Interpretation) in the poetry of Mohammed Al-Amoush and Mohammed Abd Al-Bari, following the semiotic approach. The study explores the role of paratexts in enriching meaning, expanding the meaning of the text, and disclosing its semantic and connotative significance. The study highlights the importance of the semiotic approach for the interpretation of literary texts. The study starts with explaining the meaning of paratexts and making attempts to trying explain it from constructive and deconstructive perspectives.

The study then focuses on analyzing the cover its front and back pages analyzing the cover's painting, colors and lines, the publisher's icon, naturalization, the location of title's and the poet's name on the cover. The study explained the titles of the poetry collection, and studied the concept of the title, its development, function, types and components, and then analyzed the title form prosaic and poetic perspectives. The study then analyzed the levels of titles, and dealt with the name of the writer in terms of concept and function, and analyzed its forms and place of appearance in the two poet's books. The study also analyzed the genre; its concept, function, appearance, and significance. Moreover, it analyzed the dedications; its significance, function, types, and its presentation in the authors' poetry collections. The study then explained the paratext of the introduction; its concepts, functions and its types. The study also explored the paratext of the epigraph

in terms of its concept, types, functions, and evidence in the poetry of Mohammad Al-Amoush and Mohammad Abd Al-Bari. The study then explores the prologues, its types, functions, and its significance in the poetry of both poets, and also dealt with the threshold of internal titles, its concept, its development, its functions, and the relation between them and the external titles. The study also explained the margin threshold in terms of its concept, its functions, and its meaning, and the threshold of starting lines in terms of its concept, then explained examples of poems for the two poets. The study then dealt with the textual space and its paleographical formation; explaining at the same time the concept and functions of textual space, the end of the analogue form, the line level, the black and white spaces on the writing page, the punctuation and visual formation.

In conclusion, the study lists the most important findings of the study that were followed by recommendations requiring giving more importance to the thresholds in modern studies, their role in the paratexts of poetry. The study also recommends studying Mohammed Al-Amoush and Mohammed Abd Al-Bari poetry according to other crtical methods.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿أَمَّنْ هُوَ قَانِتٌ آنَاء اللَّيْلِ سَاجِدًا وَقَائِمًا يَحْذَرُ الآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةَ رَبِّهِ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُوا الأَلْبَاب﴾

[الزمر:9]

الْإِهْداء

إلى عصافير أبي التي تُبعثُ من جديدٍ كلما أَطعَمَها بيديه

أخبريهِ أنَّ السرطانَ جبان

إنه عاجزٌ عن مواجهته كفكرةٍ فاستقوى على جسدِه كإنسان

أخبريه أنه كلما صاح (آآآه)

بُعِثَتْ سفينةُ نوح لتنتشلَ حزنَه

وعادَ هدهدُ سليمان ليهدهدَ وجعَه

وفاضَ يَمُّ موسى كي لا يصبح فؤادُه فارغًا

وأقبلَت السبعُ السمانُ لتُمطرَه بشرياتِ يعقوب

وغَنّى مزمارُ داوود أغنيةَ البقاء

وجاءَتْهُ زمزمُ تمشي على استحياء

وَشوشيهِ أنني لن أبرحَ حتى أبلغَ سدرةَ منتهى حبِّهِ أو أمضي حقبًا

شكر وتقدير

الحمد لله الذي رزقنا هداياه على شكل بشر، والصلاة والسلام على سيدنا محمد كلما طار طيرٌ أو سبح الشجر وبعد:

منَّ الله عليَّ في رحلة البحث هذه بعظيم كرمه وكان لي العون والهادي، فالشكر له أولًا ومن قبل ومن بعد أنْ منحني الصبرَ ووفقني لإتمام هذه الرسالة، وأتقدم بعميق الشكر من أستاذي الدكتور/ وليد محمود أبو ندى، الذي وهبني من وقته وجهده، وأسدل عليَّ من فيض علمه، ومنحني شرفَ التتلمذِ عليه، لقد كان هديةَ الله لي في لوحةٍ بشرية، غلافها القيم والمبادئ، واستهلالها البِشْر والتواضع، وتصديرها البذل والعطاء، وعنوانها الصدق والأخلاق، وفضاءاتها العلم الغزير، وخطها الصبر الكبير، ومطلعها الخير الوفير، حيث لا سواد، بل مستقرُّ البياض ومستودعه، وأصلُ النبل ومطلعُه، تقدِّمُه سعةُ صدره، ونقاءُ سريرته، فلهُ كل التقدير أن كانَ لي سيمياء تهديني السبيل.

كما أتقدم بجزيل الشكر والاحترام من أ.د. نبيل أبو علي، أ.د. أسامة أبو سلطان، أ.د. عاطف أبو حمادة، أ.د. كمال غنيم، الذين كانت لهم يد فضلٍ في إعداد خطة البحث، وأشكر كلَّ من علمني حرفًا مُذ خُلِقْتُ، وأخصُّ جهابذةَ العلم في جامعتي العريقة، الذين تركوا بصمةً طيبةً فِيَّ طالبةً وابنةً تجتهد أن تكون بارةً بالعلم أولًا، وبهم ثانيًا، كما أشكر الشاعرَين على تعاونِهما المثمر البنّاء.

وأطيّر أعمق الود وقوافل الامتنان لمن بذلوا لإسعادي فوق ما يستطيعون، زوجي العزيز وسندي وحصني وجيشي ومتكئي بعد الله عز وجل، وأبي وأمي التي ينبثق نورُ حياتي من عينيها، وتهتدي خطواتي بفضلِ دعائِها، وإخوتي عصام، ووسام، ومحمد، وأحمد، ومؤمن، وآية شموعُ دربي، وشموسُ ليلي، وأبنائي رامي ونغم وصهيب وهديل التي شاركتني تفريغ جزء كبير من هذه الدِّراسَة، فحفظهم الله وجعلهم قرة عين لي ولأبيهم وخدمًا للإسلام والمسلمين.

وأشكر رفاق الدرب، وشركاء المسعى زميلات الدِّراسَة الراقيات جميعهن لما كان بيننا من روح تبادل معرفي وشغفٍ وانتماءٍ للورق، للأرق، للجهد، للسهر، للغرق بين آلاف الأسطر ومئات الكتب بحثًا عن معلومةٍ من سطرٍ واحد، فالمجد لمن أخلص وسعى، وأشكرُ كل من أَسْهَم معي لأبلغ هذا اليوم، فإن سقط اسمٌ سهوًا ههنا، فحسبي أنه لن يسقط من دعاء صادق في جوف الليل، والحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه.

الباحثة/ أمل تحسين أبو عاصي

فهرس المحتويات

إقـــــرار ..... أ

نتيجة الحكم ..... ب

ملخص الرّسالة ..... ت

Abstract ..... ث

الآية القرآنية ..... ج

الإهْداء ..... ح

شكر وتقدير ..... خ

فهرس المحتويات ..... د

فهرس الجداول ..... ز

الْمُقَدِّمَة **2**

الفصل التمهيديّ **9**

الْفَصْل الأول: الْعَتَبات النَّصِّيَّة (المفهوم والإجراء) **14**

الْمَبْحَث الأول: السّيمْيائِيّة، المفهوم والعلاقة 15

الْمَطْلَب الأوَّل: مفهوم السّيمْيائِيّة 15

الْمَطْلَب الثاني: ثلاثية الْعَلامات (الماثول والموضوع والمؤول) 38

الْمَطْلَب الثالث: السّيمْيائِيّة وعلاقتها بالْعَتَبات النَّصِّيَّة 42

الْمَبْحَث الثاني: الْعَتَبات النَّصِّيَّة. 46

الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْعَتَبات النَّصِّيَّة، وتعدد المُصْطَلَح 46

الْمَطْلَب الثاني: الْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة في النَّقْد الحداثي 55

الْمَطْلَب الثالث: وظائف الْعَتَبات النَّصِّيَّة 61

الْمَطْلَب الرابع: الْعَتَبات والنَّصّ الشِّعْرِيّ 64

الْمَطْلَب الخامس: علاقة المتلقي بالنَّصّ الشِّعْريّ والْعَتَبات 66

الْفَصْل الثاني: الْعَتَبات النَّصِّيَّة الْخارِجِيَّة في شعر محمد العموش ومحمد عبد الباري **71**

الْمَبْحَث الأول: الغلاف. 71
الْمَطْلَب الأول: لوحة الغلاف 72
الْمَطْلَب الثاني: الناشر 107
الْمَطْلَب الثالث: موقع العنوان واسم الشاعر من الغلاف 109
الْمَبْحَث الثاني: العنوانات الرئيسة للدواوين. 113
الْمَطْلَب الأول: مفهوم العنوان وتطوره..... 113
الْمَطْلَب الثاني: وظيفة العنوان..... 115
الْمَطْلَب الثالث: أنواع العنوان ومكوناته..... 117
الْمَطْلَب الرابع: العنوان بين النثرية والشِّعْرِيَّة..... 118
الْمَطْلَب الخامس: مستويات العنوان..... 119
الْمَبْحَث الثالث: اسم الكاتب..... 127
الْمَطْلَب الأول: المفهوم والوظيفة..... 127
الْمَطْلَب الثاني: أشكال اسم الكاتب ومكان ظهوره لدى محمد العموش ومحمد عبد الباري 128
الْمَبْحَث الرابع: النوع الأجناسي..... 130
الْمَطْلَب الأول: مفهومه ووظيفته ومكان ظهوره..... 130
الْمَطْلَب الثاني: النوع الأجناسي في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش..... 131
الْفَصْل الثالث: الْعَتَبات النَّصِّيَّة الدّاخِلِيَّة في شِعْر محمد عبد الباري ومحمد العموش 134
الْمَبْحَث الأول: عَتَبَة الْإِهْداء 136
الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْإِهْداء وأنواعه..... 136
الْمَطْلَب الثاني: أهمية الْإِهْداء ووظيفته..... 138
الْمَطْلَب الثالث: دلالة الْإِهْداء في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش..... 138
الْمَبْحَث الثاني: عَتَبَة الْمُقَدِّمَة 149
الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْمُقَدِّمَة ووظائِفها وأنواعها..... 149
الْمَطْلَب الثاني: الْمُقَدِّمَة في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري..... 151
الْمَبْحَث الثالث: عَتَبَة التصدير 154
الْمَطْلَب الأول: مفهوم التصدير وأنواعه 154

الْمَطْلَب الثاني: وظائف التصدير 156
الْمَطْلَب الثالث: التصدير في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش 156
الْمَبْحَث الرابع: عَتَبَة الاستهلال 158
الْمَطْلَب الأول: مفهوم الاستهلال وأنواعه 158
الْمَطْلَب الثاني: وظائف الاستهلال 160
الْمَطْلَب الثالث: الاستهلال في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري 160
الْمَبْحَث الخامس: عَتَبَة العناوين الدّاخِلِيَّة 167
الْمَطْلَب الأول: مفهوم العناوين الدّاخِلِيَّة وتطورها 167
الْمَطْلَب الثاني: وظائف العناوين الدّاخِلِيَّة في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري 167
الْمَطْلَب الثالث: العلاقة بين العنوان الخارجي للديوان والعناوين الدّاخِلِيَّة للنصوص 169
الْمَطْلَب الرابع: عناوين القصائد في دواوين العموش وعبد الباري (بنيتها ودلالتها) 181
الْمَبْحَث السادس: عَتَبَة الهوامش 192
الْمَطْلَب الأول: مفهوم الهوامش ووظيفتها 192
الْمَطْلَب الثاني: الهوامش في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري 193
الْمَبْحَث السابع: عَتَبَة المطلع 197
الْمَطْلَب الأول: مفهوم المطلع 197
الْمَطْلَب الثاني: المطلع في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري 198
الْمَبْحَث الثامن: الفضاء النصي وتقنية التَّشْكيل الكاليغرافي 208
الْمَطْلَب الأول: مفهوم الفضاء النصي ووظائفه 208
الْمَطْلَب الثاني: نهاية الشكل التناظري 209
الْمَطْلَب الثالث: مستوى الخط 210
الْمَطْلَب الرابع: البياض والسواد 213
الْمَطْلَب الخامس: علامات الترقيم والنبر البصري 220
النتائج والتوصيات 237
المصادر والمراجع 242

فهرس الجداول

جدول رقم (2.1): يبين دواوين الشعراء ودور النشر وسنة الإصدار.....109

جدول رقم (3.2): يبين بنية العناوين الدّاخِلِيَّة في دواوين محمد عبد الباري.....183

جدول رقم (3.3): يبين بنية العناوين الدّاخِلِيَّة في ديوان محمد العموش.....184

جدول رقم (3.4): يبيّن العناوين التي جاءت على هيئة إهداء في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش.....191

جدول رقم (3.5): يبيّن توزيع عدد القصائد على المدن في دواوين محمد عبد الباري.....195

جدول رقم (3.6): يبيّن عدد قصائد عبد الباري وفقًا للسنوات التي أثبتها في دواوينه.....196

المقدمة

الْمُقَدِّمَة

بسم الله الذي رزقنا الشِّعْر نعمةً تستحق الشكر الأبديّ، والحمد لله الذي جعله مكرمةَ كعب بن زهير من النبيّ الأُمِّيّ، وله الفضل والمنَّةُ أن رزقنا النَّقْد نغرقُ فيه بحثًا عن المعنى البهي، والأسلوب الشهي، وله التسبيح الدائم، والشكر المطلق أن جعلَ للروحِ أجنحةً تطلب ما فوق فضاء الحرف النَّديّ.

كمغناطيس، يتفنَّنُ النَّصّ الشِّعْرِيّ في خلقِ تحدياتٍ تفتحُ شهيةَ القارئ إلى عوالم تستفزُّ وعيَه، وتستثمر قدراته التحليلية الكامنة، بل إنها كثيرًا ما تترك لهُ الخيار ليشغلَ حيّزًا مِن التأويل محاوِلةً إشراكَه في صناعة النص، وتمنحُهُ فضاءً جديدًا للقراءةِ حين تنقله من الاهتمام بالشِّعْرِيَّة المقروءة فقط إلى الاهتمام بالشِّعْرِيَّة المرئية، فالنصُّ الشِّعْرِيّ المعاصر يفاجِئنا بجرأته في مفارقة مصطلح الشعر، إذ يعمدُ إلى الاهتمام بما هو خارج الشِّعْر حين يحتفي بأنماطٍ جديدةٍ تشارك في استجلائِها العينُ المجردة، لا السمع فقط، وهي أنماط لم تعطِها الْقَصيدَة القديمةُ اهتمامًا، فالتأثير النصي تعدّى إلى ما هو خارج الكتلة النَّصِّيَّة، أي إلى (الْعَتَبات النَّصِّيَّة).

إنَّ الْعَتَبات النَّصِّيَّة في الشِّعْر الحديث نصٌّ جديدٌ يدعم النَّصّ الأصلي، ويميط اللثامَ عن خفاياه وإيحاءاتِه، فتراودُ النَّصّ الْأَدَبيّ الصامتَ لينطق، وتقفُ على أصالتِه وتفرُّدِه، ومن هنا بدأت تظهرُ عناية النَّقْد الحديث بدراسة الْعَتَبات النَّصِّيَّة في النصف الثاني من القرن العشرين، وأهمها دراسة (جيرار جينيت) في كتابه "الْعَتَبات"، فانتقل بذلك مفهوم الْعَتَبات من كونه عنصرًا ثانويًا إلى كونه عنصرًا أساسًا في دراسة النَّصّ الْأَدَبيّ، وجديرٌ بالذكرِ أنَّ الدراسات التطبيقية في هذا المجالِ ما زالت شحيحةً في مقابل الدراسات التطبيقية في مجالات أخرى.

ووَفقًا لما تقدَّمَ جاءت هذه الدِّراسَة الموسومة باسم "**الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري–دراسة سيميائِيَّة موازنة**"، وقد ارتأت الباحثةُ أن تكون الدِّراسَة في دواوين الشاعرَيْن إنصافًا للإبداع، وتحييدًا له عن كل المتعالقات التي لا تمتُّ للأدب بصلة، ولِما يتميَّزُ به الشاعران من متانةٍ في اللغة، وقوةٍ في السبك، ودهشةٍ في العبارة، وجدَّةٍ في الأسلوبِ، وجزالةٍ في اللفظ، فالجوامع بينهما كثيرة، مع وجود فوارق ستكشفُ عن نفسِها خلال الدِّراسَة.

- **أهداف الدِّراسَة:**

تسعى الدِّراسَة إلى تحقيق أهداف متعددة منها:

- إعادة قراءة النُّصوص الشِّعْرِيَّة للشاعرين عبر دراسة طبيعة الْعَتَبات النَّصِّيَّة فيهما.
- الموازنة بين محمد عبد الباري ومحمد العموش، واستجلاء مواطن الشبه والاختلاف في كل معلم من معالم الْعَتَبات النَّصِّيَّة.
- إلقاء الضوء على أهم الْعَتَبات البارزة في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش الشِّعْرِيَّة.
- بيان أهمية الْعَتَبات النَّصِّيَّة في فهم النَّصّ وتأويله واستجلاء مقاصده وخفاياه.
- دراسة مدى التوافق بين الْعَتَبات والنُّصوص الْأَدَبيّة، والكشف عن العلاقة بين الْعَتَبات وتجربة الشاعر الذاتية.

- **أسئلة الدِّراسَة:**

وتطرح الدِّراسَة أسئلةً مهمةً، ثم تحاول الإجابة عنها:

- ما أثر غياب الْعَتَبات عن النَّصّ الشِّعْرِيّ على القارئ؟
- ما الجماليات التي تضيفها الْعَتَبات للنص؟
- هل جاء اختيار الأغلفة والعنوانات في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش اعتباطيًّا؟
- إلى أي مدى تمنحنا الْعَتَبات إضاءات تأويلية للنصوص الشِّعْرِيَّة؟
- كيف تجلت الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة والْخارِجِيَّة في دواوين الشاعرين؟
- ما هي أبعاد الْعَتَبات الدّلالِيّة والجمالية؟

- **أهمِّيَّة الدِّراسَة:**

وتكمنُ أهمية الدِّراسَة في أنها:

- تحاول تطبيق نظريةٍ حديثةٍ على أعمال أدبية جديدة لم تُدْرَس بعد.
- تحاول الإسهامَ في إثراء معرفة الدارسين في موضوع الْعَتَبات النَّصِّيَّة.
- تقدِّم صورةً مستوفيةَ الملامح والسمات لعتبات النص، وكيفية تحليلها، وتأويلها، وتناولها.
- تفيد القارئَ في معرفة العلاقة بين السّيمْيائِيّة والْعَتَبات من خلال شرحٍ متكاملٍ للعلاقة بينهما.
- تكشف جماليات الْعَتَبات النَّصِّيَّة، وتأثيرها على القارئ، وعلاقتها بالنُّصوص الْأَدَبيّة.

- تحاول إضاءةَ أعمال الشاعرَين، والانطلاق منها إلى دراسة نصوص أخرى، من خلال مناهج أخرى.
- تمثِّلُ مرجعًا أصيلًا لقراءة دواوين الشاعرين، كونها الدِّراسَة الأولى التي تتناول إصداراتهما.

- **منهج الدِّراسَة:**

تتبعُ الباحثةُ في دراستِها الْمنْهَج الوصفيَّ التحليليَّ، مستخدمةً السّيمْيائِيّة كأداةٍ نقدية؛ نظرًا للعلاقة الوطيدة بين الْعَتَبات النَّصِّيَّة والسّيمْيائِيّة، وهي تعمدُ بذلكَ إلى دراسة النَّصّ ذاته لذاته، والانفتاح على دلالاته القريبة والبعيدة، والسطحية والعميقة، وقد تستعين بالأسلوبية في بعض مواطن الدِّراسَة.

- **صعوبات الدِّراسَة:**

واجهت الباحثةُ في رحلةِ البحثِ صعوباتٍ منها:

- قلة المراجع الورقية في باب الْعَتَبات النَّصِّيَّة، ما دفع الباحثة للتواصل عبر الإنترنت مع أناسٍ من الخارج لتوفير ما أمكن منها.
- تشعُّب موضوع الدِّراسَة وتعدده.
- قلة الدراسات في دواوين الشاعرين محمد العموش ومحمد عبد الباري.

وتأمل الباحثةُ ألا تكون هذه العقبات أثَّرت على جودة البحث، فقد بذلت كلَّ ما بوسعِها للتغلُّبِ عليها.

- **الدِّراسات السّابقة:**

لا توجد دراساتٌ سابقةٌ تتناول الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر محمد العموش، ومحمد عبد الباري، وعليه فإن هذه الدِّراسَة هي الأولى من نوعها التي تدرسُ الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر الشاعرين، لكن هناك مراجع تتحدث عن الْعَتَبات النَّصِّيَّة بشكلٍ عام، ومن أهمها:

- (عتباتSeuils) لجيرار جينيت، واستندت إليها جُلُّ الدراسات الْعَرَبِيَّة، كمقاربة محمد حسن حماد (تداخل النُّصوص في الرواية الْعَرَبِيَّة)، وحاول من خلالها مقاربة مجموعة من النُّصوص الموازية: الغلاف، والْإِهْداء، والعنوان.
- (الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، الرومانسية، الشِّعْر المعاصر) لإبراهيم بنيس، وكانت له وقفة مع بنية المكان في كتاب (ظاهرة الشِّعْر المعاصر في

المغرب)، وأثبت محمد بنيس أن الشِّعْرِيَّة اليونانية الأرسطية، والشِّعْرِيَّة الْعَرَبِيَّة القديمة لم تهتما بالنصِّ الموازي، وهو ما يُؤخذ على بنيس، فلو تصفحنا النَّقْد العربي القديم في المشرق والمغرب فسنعثر على مصنفاتٍ اهتمت بالْعَتَبات، لا سيما عند الكتاب الذين اهتموا بمعالجة الْكِتابَة، كابن قتيبة في (أدب الكاتب)، والجاحظ في (البيان والتبيين)، وابن عبد ربه في (العقد الفريد)، وأبي هلال العسكري في (الصناعتين)، وأبي بكر الصولي في (أدب الكتاب)، وقد تناول الصولي العنونةَ، وفضاء الْكِتابَة، وأدوات التخيير، وإن كان هؤلاء لم يقيموا منهجًا متكاملًا، أو نظريةً نقديةً واضحة المعالم.

- (القراءة والتجربة)، و(انفتاح النَّصّ الرِّوائِيّ) و(الرواية والتراث السردي) لسعيد يقطين، وقد فرَّق بين التوازي النصي والنُّصوص الموازية، واستعمل لها مصطلح (المناصصات) في الكتاب الأول، ثم عاد وأدغمها، فاستعمل مصطلح (مناص) في الكتابين الآخَرين.
- (مدخل إلى عَتَبات النص–دراسة في مقدمات النَّقْد العربي القديم) لعبد الرزاق بلال، الذي عمل على دراسة خطاب المقدمات في التراث النَّقْدِيّ القديم.

وأَسْهَمَت بعض الدراسات المنشورة في منح الفائدة للدراسة الحالية، منها: (الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر إبراهيم نصر الله– دراسة سيمْيائِيَّة) لياسمين الدرديسي، و(النص الموازي للرواية–استراتيجية العنوان) لشعيب حليفي، و(السيموطيقيا والعنونة) لجميل حمداوي، و(شعرية النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي) لروفيه بوغنوط.

- **خطة الدِّراسَة:**

ثمة اختلافٌ منهجيٌّ كبيرٌ بين النقاد في تقسيم الْعَتَبات داخليةً وخارجيةً، فلا تكاد تتفقُ دراستان في منهجيةٍ واحدة، إذ عدَ بعضهم الْإِهْداء والْمُقَدِّمَة من الْعَتَبات الْخارِجِيَّة، وخالف بعضهم ذلك، وكذلك اختلفوا في تقسيم الْعَتَبات محيطةً ونصًّا فوقيًّا، والباحثةُ –مع تقديرها لكافة المجتهدين اتفاقًا واختلافًا– ارتأتْ أن تقسم الْعَتَبات إلى عَتَبات داخلية، وعتبات خارجية، وعدَّت كلَّ ما هو داخل الغلاف عَتَباتٍ داخليةً، وكلَّ ما شملَه الغلافُ عَتَباتٍ خارجيةً، دون التطرق إلى النَّصّ الفوقي، إذ إنه ليس من العتبات بالمعنى الفني، فالعتباتُ تكونُ ملتصقةً بالنصِّ الشعري ومتصلةً به، والنص الفوقي ليس كذلك، وحتى لا يُغبَن الشاعران حقوقَهما؛ خصصت الباحثةُ التمهيدَ لعرض رحلة حياة الشاعرين وإنجازاتهما، كما استثنت الباحثةُ من الدراسةِ العتباتِ غير الموجودة في دواوين الشاعرين.

قُسِّمت الدِّراسَة إلى مُقَدِّمَة، وتمهيدٍ، وثلاثة فصول، **الْفَصْل الأول** منها تناول **(الْعَتَبات النَّصِّيَّة، المفهوم والإجراء)**، وفيه تنظيرٌ للمنهج السّيمْيائِيّ المُستخدم في الدِّراسَة، فتطرّقت الدِّراسَة لمفهوم السّيمْيائِيّة، وتسمياته المختلفة، وأعلامه الغربيين والعرب، وأنواع الْعَلامات، والسّيمْيائِيّة وعلاقتها بالْعَتَبات النَّصِّيَّة، وتناول الْمَبْحَث الثاني: الْعَتَبات النَّصِّيَّة من حيث المفهوم والوظيفة، والْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة، وعلاقة الْعَتَبات بالنَّصّ الشِّعْرِيّ، وعلاقة المتلقي بالنَّصّ الشِّعْرِيّ والْعَتَبات، ودوره في تأويل الْعَتَبات وإعادة إنتاج النُّصوص.

وتناول **الْفَصْل الثاني (الْعَتَبات النَّصِّيَّة الْخارِجِيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري)**، حيث تناول الْمَبْحَث الأولُ الغلافَ، وما يحتويه من لوحةٍ أمامية وخلفية، مع تحليل ألوانها ورسوماتها وخطوطها، وأيقونة الناشر، وموقع العنوان واسم الشاعر من الغلاف. ودرس الْمَبْحَث الثاني العناوين الرئيسة للدواوين، فتناول مفهوم العنوان، وتطوره، ووظيفته، وأنواعه ومكوناته، ثم وقف على العنوان بين النثرية والشِّعْرِيَّة، ثم حلّلت الدِّراسَة مستويات العنوان (معجمي، تركيبي، دلالي). وفي الْمَبْحَث الثالث دُرِس اسمُ الكاتب من حيث المفهوم والوظيفة، ووقفت الدِّراسَة على أشكال اسم الكاتب ومكان ظهوره في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري، ودرس الْمَبْحَث الرابع النوعَ الأجناسي، مفهومه، ووظيفته ومكان ظهوره، ووقف على النوع الأجناسي في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري.

أما **الْفَصْل الثالث**، فتناول **(الْعَتَبات النَّصِّيَّة الدّاخِلِيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري)**، واشتمل الْمَبْحَث الأول على عَتَبَة الْإِهْداء؛ فوقف على مفهوم الْإِهْداء وأنواعه، وظيفته، ودلالة الْإِهْداء في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري، بينما سلّط الْمَبْحَث الثاني الضوءَ على عَتَبَة الْمُقَدِّمَة ومفهومها، ووظائفها وأنواعها، ووقف على الْمُقَدِّمَة في دواوين الشاعرين. وجاء الْمَبْحَث الثالث مستكشفًا عَتَبَة التصدير، من حيث مفهومه وأنواعه، ووظائفه، ثم التصدير في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري، وتناول الْمَبْحَث الرابع عَتَبَة الاستهلال، فتطرّق إلى مفهوم الاستهلال، وأنواعه، وظائفه، ثم دلالة الاستهلال في شِعْر الشاعرين. وتناول الْمَبْحَث الخامس عَتَبَة العناوين الدّاخِلِيَّة، فوقف على مفهومها، وتطورها، ووظائفها، والعلاقة بينها وبين العناوين الْخارِجِيَّة للدواوين. ودرسَ الْمَبْحَث السادسُ عَتَبَة الهوامش، من حيث مفهومها، ووظائفها، ودلالتها في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري. ودرسَ الْمَبْحَث السابعُ عَتَبَة المطلع، فتطرقت إلى مفهوم المطلع، ثم استقرأَت نماذج له من شِعْر الشاعرين. وفي الْمَبْحَث الثامن تناولت الدِّراسَة الفضاء النصي وتقنية

التَّشْكيل الكاليغرافي، متطرقةً إلى مفهوم الفضاء النصي ووظائفه، ونهاية الشكل التناظري، ومستوى الخط، والبياض والسواد، وعلامات الترقيم والنبر البصري، ونلاحظ الفارق في حجم الفصول؛ فالْفَصْل الثالث الذي تناول الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة جاء أطول من الفصلين الأول والثاني، ولا ترى الباحثةُ في ذلك خللًا منهجيًّا، كون الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة في حد ذاتها أكثر تشعُّبًا وتنوُّعًا من الْعَتَبات الْخارِجِيَّة.

وتختم الدِّراسَة تحليقَها بجملةٍ من النتائج والتوصيات، هادفةً إضافةَ شيءٍ جديدٍ إلى مجال النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث، فلعلها تفتحُ أبوابًا جديدةً ترتاد آفاقًا لم يَتسنَّ للباحثة ارتيادها، عبر الانطلاق من مناهج نقدية أخرى، فالستارُ لا يُسدل أمام البحث والتأويل والتنقيب في مجال الْعَتَبات النَّصِّيَّة.

إنَّ مقاربة عَتَبَة واحدة من عَتَبات النَّصّ فيه من الصعوبة ما يكفي، فكيف والجمع بين الْعَتَبات في دراسةٍ واحدة، خصوصًا مع صعوبة الحصول على المراجع المهمة ورقيًّا، في ظل افتقار المكتبات المحلية لها، وعلى الرغم من ذلك حاولت الباحثةُ الإلمامَ بما وقع بين يديها، وما استطاعت الحصول عليه عبر علاقاتها الْخارِجِيَّة، ولا تدَّعي الباحثةُ أن دراستَها سلمت من النقصِ والقصورِ والخطأ، لكنَّها اجتهدت، وحسبُها أنها حاولت، فإنْ كَتب اللهُ لها التوفيقَ فبفضلِه ومِنته، وإن أخطأَتْ فعليها وزرُ الخطأ، وما هي إلا إنسان.

الفصل التمهيدي

الفصل التمهيديّ

يمثِّلُ الشاعران محمد العموش ومحمد عبد الباري حالةً شِعْرِيَّة مميزةً، نستقرئُ ملامحها في شِعرهما، إذ تتجلى مكامن الشِّعْرِيَّة في ديوان العموش من تناسل أغلب نصوصه من جمالية تراجيدية، تشكل الخيط الناظم بينها، فيتحول إلى نصٍّ طويلٍ يمثِّلُ سيرةً للفقد، بينما نجد الدهشة والغموض والسقوط الحر في فضاء المستقبل في دواوين عبد الباري الذي يُولعُ باستقراء الغد محاولًا هتكَ حجابه، مستقرِئًا، عارفًا، كاشفًا عن شِعْرِيَّة فطريةٍ مُطلَقةٍ، ولا تقل عَتَبات الدواوين شِعْرِيَّة عن النُّصوص التي تندرجُ تحتها، وللوقوفِ على الْعَتَبات النَّصِّيَّة في دواوين العموش وعبد الباري لا بد من تمهيدٍ يمنحُ الشاعرين حقوقهما في التقديم والتعريفِ.

وُلِدَ محمد حامد العياف العموش في الأردن عام (1971م)، تحت سماء قريةٍ تُدعى (دير ورق) في المفرق، ودرسَ بكالوريوس دراسات إسلامية في الجامعة الأردنية، ثم حصل على درجة الماجستير في الدراسات الإسلامية والقانونية من جامعة السلطان زين العابدين في ماليزيا، وهو عضو في العديد من الجمعيات الثقافية والشِّعْرِيَّة المحليّة والْعَرَبِيَّة.

شاركَ محمد العموش في الموسم الثاني من مسابقة أمير الشعراء في (أبو ظبي)، عام (2008م)، وحصلَ على المركز السابع، كما حصل على المركز الأول في مسابقة نقابة المعلمين الأردنيين للشعر الفصيح (2017م)، وشارك في التصفيات النِّهائية لشاعر عكاظ في الطائف، في المملكة الْعَرَبِيَّة السعودية عام (2019م)، كما شارك في الموسم الثاني لمهرجان إسطنبول للشعر عام (2019م).

وشارك العموش في أمسياتٍ عديدةٍ في مدينة العين، ومدينة (أبو ظبي) الإماراتيَّة، وذلكَ مع الجمعية الأردنية في احتفالاتها باليوم الوطنيّ للإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة، وأحيا هناك مناسباتٍ وطنيَّةً أردنيَّةً عديدة، كما شارك عام (2015م) في افتتاح بيت الشِّعْر في مدينة المفرق، الذي أسّستهُ إمارةُ الشارقة؛ أوّل بيتٍ خارجَ دولة الإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة، وشارك كذلك في مهرجان بيت الشِّعْر في المفرق، التابع لإمارةِ الشارقة في موسمَيْهِ الأول والخامس (2017م، 2019م)، إضافة إلى مشاركته في مهرجان إربد للشعر العالمي في الموسمين الأول والثاني، (2016م، 2017م)، وكذلك في الدورة الثانية من مهرجان الشِّعْر العربي، الذي أقامتهُ وزارةُ الثقافةِ الأردنية، وفي قافلة

التَّجمع الْأَدَبيّ، الذي أقيم في مدينة المفرق (2019م)، وشارك في عشرات الأمسيات في المدن الأردنيَّةِ مع بيت الثقافة والفنون والبيت العربي للثقافة ومنتدى الجياد الثقافيّ.

وللعموش لقاءاتٌ إعلاميةٌ كثيرة، منها استضافةٌ عبر قناة الحقيقة الدولية عام (2017م) في يوم المعلم بمناسبة فوزه بالجائزة الأولى للشعر الفصيح، والتي أقامتها نقابة المعلمين الأردنيين، وله لقاء مع قناة الرافدين في برنامج بيت القصيد عام (2017م)، وله حوار مع أكاديمية الفينيق عام (2013م)، وله ديوانٌ مطبوعٌ بعنوان (الصافناتُ الجياع)، وهو محلُّ هذه الدِّراسَة، وله مسوّدةُ ديوانٍ بعنوان (أهكذا عَرشُك)[1].

أما الشاعر محمد عبد الله عبد الباري فقد وُلِد يوم السبت 12 يناير من عام (1985م)، في مدينة (المناقل) بولاية الجزيرة، ثاني كبرى ولايات السودان من حيث كثافة السكان، انتقلت عائلته في السنة الأولى من عمرِه إلى المملكة الْعَرَبِيَّة السعوديّة، حيث استقر بها المقامُ في مدينة (الرياض)، وفيها نشأ وترعرع، وأكمل مراحلَ تعليمِه في أحد أقدم أحيائِها الشعبيّة، وهو حيّ (الجراديّة) في قلب العاصمة، حيث أتمَّ جميعَ مراحل تعليمِه، من المرحلةِ الابتدائيّة إلى مرحلةِ البكالوريوس، في مدينة الرياض، وبعد أن حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الْعَرَبِيَّة وآدابها انتقل إلى المملكة الأردنيّة الهاشميّة، حيث حصل على درجة الماجستير من الجامعة الأردنية بعمّان، من خلال أطروحة تتناول قضيةَ الشِّعْر في تراثِ فلاسفةِ الإسلام ومناطِقَته وعلماء الكلام والأصول فيه.

استطاعَ محمد عبد الباري أن ينتزعَ اعترافًا مبكِّرًا بشاعريَّته، ففي مفارقةٍ نادرةٍ كان هو نفسه طالبًا جامعيًّا في أوائلِ العشرين من عمره حين كان أقرانُه من طلابِ الجامعات السعوديّة يدرسون قَصيدَة له، ضمَّنها الدكتور حسين علي محمد –رحمه الله– كتابَه (في الْأَدَب السُّعوديّ الحديث)، الذي أصبح فورَ صدوره مقرَّرًا في جامعاتٍ سعوديةٍ عديدةٍ، منها جامعة الإمام محمد بن سعود، ومنذ ذلك الحين استُقبِلَت أعمالُه الشِّعْرِيَّة استقبالًا حارًّا على المستويين الخاصّ والعام، ففي الوقت الذي توزعت أمسياته الشِّعْرِيَّة الجماهيريّة، ولقاءاته الثقافيّةُ والإعلاميّةُ على امتداد بلدان العالم العربي والشرق الأوسط، وفي الوقتِ الذي أَعلنَ فيه موقعُ الْقَصيدَة كوم الذي يُعنى بالشِّعر المعاصر أنه الشاعرُ الأولُ في عددِ مرات القراءةِ والتصفحِ منذ تأسيس الموقع، كانت أعماله كذلكَ موضوعًا

[1] محمد العموش، شاعر، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية عبر WhatsApp، 2019/11/13).

لسلسلةٍ من المراجعات النَّقْدِيَّة والأكاديميّة، كما أنَّ بعضَ هذه الأعمال أصبح مقرَّرًا في المناهج الجامعيّة، ومناهج التعليم العام في الدول الْعَرَبِيَّة، وقد تجاوزَ هذا التأثيرُ حدودَ العالمِ العربيّ إلى ما جاوره من مناطق، فقد كان لبلدان مثلَ تركيا والصين والسنغال نصيبٌ من التفاعلِ في أشكالِه المختلفة مع قصائدِه وأعمالِه.

أصدر محمد عبد الباري حتى تاريخِه ثلاثَ مجموعاتٍ شِعْرِيَّة، لاقَت كلُّها رواجًا بين قراء الشِّعْر ومتذوقيهِ، وهذه الأعمالُ هي (مرثية النار الأولى)، (كأنك لم)، (الأهلة)، وتتضمن هذه الدواوينُ الثلاثة عددًا من القصائدِ التي ذاع صيتُها في المشهد الشِّعْرِيّ العربي المعاصر، مثل (خاتمة لفاتحة الطريق)، و(بكائية الحجر والريح)، و(الحمامة)، و(أندلسان)، و(شكل أول للوجد)، و(إلى الضد من وجهة الريح)، و(الأصدقاء)، وغيرها من الأعمال، غير أنَّ الْقَصيدَة التي شكَّلت ظاهرةً على مستوى التلقّي والاستقبال الهائل، والتي لفتَت الأنظارَ لتجربة محمد عبد الباري، وحجزت له مكانًا بين مصاف الشعراء الكبارِ هي قصيدتُه الشهيرةُ (ما لم تقُلْهُ زرقاءُ اليمامة)، التي تنبأتْ في وقتٍ مبكّرٍ، وبشكلٍ دقيقٍ ومفصَّلٍ بما ستؤولُ إليه حركةُ الربيعِ العربيّ، وقد أصبحت هذه الْقَصيدَة مؤخرًا جزءًا من المنهاجِ الْأَدَبيّ الفلسطينيّ لطلابِ مرحلة الثانويّة العامَّة[1]، وهو المنهاج الذي اقتصر على نصوص شعراء كبار مثل (محمود درويش)، و(بدر شاكر السياب)، و(نزار قباني)، وحاز محمد عبد الباري على جوائز مهمة في مجال الشِّعْر العربيّ من أبرزها:

- جائزة الأمير عبد الله الفيصل العالمية لعام (2019م) في دورتها الأولى في مجال الشِّعْر العربي الفصيح.
- جائزة الشباب العربي الأفريقي "أفرابيا" لعام (2016م) في دورتها الثانية في مجال الشعر، وهي جائزة يشترك في الإشراف عليها الاتحاد الأفريقي وجامعة الدول الْعَرَبِيَّة.
- جائزة السنوسي الشِّعْرِيَّة من المملكة الْعَرَبِيَّة السعودية لعام (2016م) في دورتها الرابعة.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي بالإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة في دورتها السادسة عشرة عام (2013م).
- جائزة مهرجان ليالي الشعراء بالمملكة الْعَرَبِيَّة السعودية لعام (2012م).
- جائزة النادي الْأَدَبيّ في الرياض (2010م).

[1] انظر: كتاب اللغة الْعَرَبِيَّة (2) الْأَدَب والبلاغة، للصف الثاني عشر، ص22.

وشاركَ عبدُ الباري في كثيرٍ من الأمسيات والمهرجانات الشِّعْرِيَّة في دول مختلفة، منها الكويت، وتركيا، والسعودية، والسودان، ولبنان، كما أَجرَت وسائل إعلام مختلفة معه كثيرًا من اللقاءاتِ التلفزيونيةِ والإذاعية، منها إذاعةُ (مونت كارلو) الدولية، وقناة (TRT) التركية، والتلفزيون اللبناني الرسمي، وقناة الشارقة، وقناة النيل الأزرق (برنامج ريحة البن)، وقناة (S24)، ومن الصُّحف التي أجرت معه مقابلاتٍ صحفيةً جريدةُ الحياة اللندنيَّة، والعربي الجديد، والاتحاد الإمارتية، وعكاظ السعوديَّة، ومن المقالات والدراسات التي كُتِبت في شعرِهِ:

- عصر عبد الباري، اقرأ الأهلة–د. عدي الحربش.
- محمد عبد الباري خاتمة لفاتحة الطريق–رائد الحواري.
- ديوان الأهلة–عويد السبيعي.
- محمد عبد الباري وعودة الشاعر الأولى–خالد عمر.
- المثاقفة الشِّعْرِيَّة في (كأنك لم) للشاعر السوداني محمد عبد الباري–د.سعيد البازعي.
- النبوءة المسافرة في نهر الرؤى والحدْس قراءة في شِعْر محمد عبدالباري–د.سامي العجلان (الجزء الأول 1)، (الجزء الأول 2).
- مرثية النار الأولى–سعد بن سعيد الرفاعي.
- نكهةُ المجاز في «مرثيَّة النار الأولى»–جاسم الصحيح.
- الرؤية الحدسية في نصّ (مَا لَمْ تَقُلْهُ زَرْقَاءُ اليَمَامَةِ)، التناص سبيلًا لاستقراء المستقبل.–مشاعل عمر بن جحلان.
- محمد عبد الباري وعمودية الشعر–شتيوي الغيثي[1].

إنَّ هذه الدِّراسَة تتناولُ شاعرَين لهما في الْأَدَب العربي المعاصرِ بصمةٌ خاصةٌ، واسمٌ نُقِشَ بالقلقِ الدائم، والتنبؤ والكشف، والإظهار والمواراة، إنَّ محاولةَ الولوج إلى فضاءات نصوصِ العموش وعبد الباري هي مغامرةٌ جديرةٌ بالتعبِ والمخاطرةِ لما يرافقُها من لذةٍ وشوق.

[1] محمد عبد الباري، شاعر، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية: عبر WhatsApp، 2019/11/19).

الْفَصْل الأول

الْعَتَبات النَّصِيَّة (المفهوم والإجراء)

الْفَصْل الأول: الْعَتَبات النَّصِّيَّة (المفهوم والإجراء)

ويشتمل على:

- **الْمَبْحَث الأول: السّيمْيائِيّة (المفهوم والعلاقة).**
- الْمَطْلَب الأول: مفهوم السّيمْيائِيّة.
- الْمَطْلَب الثاني: ثلاثية الْعَلامات.
- الْمَطْلَب الثالث: السّيمْيائِيّة وعلاقتها بالْعَتَبات النَّصِّيَّة.
- **الْمَبْحَث الثاني: الْعَتَبات النَّصِّيَّة.**
- الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْعَتَبات النَّصِّيَّة، وتعدد المصطلح.
- الْمَطْلَب الثاني: الْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة.
- الْمَطْلَب الثالث: وظائف الْعَتَبات النَّصِّيَّة.
- الْمَطْلَب الرابع: الْعَتَبات والنَّصّ الشِّعْرِيّ.
- الْمَطْلَب الخامس: علاقة المتلقي بالنَّصّ الشِّعْرِيّ والْعَتَبات.

الْمَبْحَث الأول: السّيمْيائِيّة، المفهوم والعلاقة

الْمَطْلَب الأوَّل: مفهوم السّيمْيائِيّة

- **أولًا: السّيمْيائِيّة في اللغة**

السُّومة والسيمة والسّيمْياء: الْعَلامَة، وعليه سيما حسنة أي: عَلامَة، وهي مِن وسَمتُ أَسِمُ[1]، والسيما هي الْعَلامَة التي يُعرف بها الخيرُ والشرُّ في الإنسان، قال الله تعالى ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾[2]، "يعني: الخشوع"[3]، يقول القرطبي (ت671هـ) في تفسير هذه الآية إنَّ أهل الجنة يُعرفون بعلاماتهم، وهي بياض الوجوه وحسنها في أهل الجنة، وسوادها وقبحها في أهل النار[4]، أو "بالوسم الذي على أنوفهم التي كانوا يشمخون بها في الدنيا"[5]، والسّومَة بالضم هي الْعَلامَة تُجعل في الشاة، وفي الحرب كذلك، ومنه: تسوَّم، وفي الحديث: "تسوموا فإن الملائكة قد تسوّمت"[6]، والخيل المسومة: المرعية، والمسوّمة: المعلَّمة[7]، وهي التي عليها السيما والسومة، وهي الْعَلامَة، وقال ابن الأعرابي: "السِّيَم: الْعَلامات على صوف الغنم"[8]، وقال الليث: سوَّم فلانٌ فرسَه إذا أعلم عليه بحريرةٍ أو شيءٍ يُعرفُ به[9]، وسوَّم الفرس: جعل عليه السمة، وقوله تعالى: ﴿لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ*مُسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾[10]، قال الزجاج: روي عن الحسن أنها معلَّمةٌ ببياض وحمرة، وقال غيره: مسوّمةٌ بعلامةٍ يُعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا، ويُعلم بسيماها أنها

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 440/6، تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350/8.

[2] الأعراف: 48.

[3] كتاب العين، الفراهيدي، 321/7.

[4] انظر: الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، 423/4.

[5] في ظلال القرآن، قطب، 1293/3.

[6] عن محمد ابن أبي عدي عن ابن عون عن عمير بن إسحاق قال: قيل لهم يوم بدرٍ: "تسوموا فإن الملائكة قد تسومت"، قال: فأوّل ما جُعِل الصوف ليومئذ. (رواه ابن جرير الطبري، 173/7، وورد في زاد المسير في علم التفسير، ابن الجوزي، 365/1، وغريب القرآن، ابن قتيبة، ص109.

[7] انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350، الصحاح، الفارابي، 1587/4.

[8] تهذيب اللغة، الأزهري، 112/13.

[9] انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350/8، الصحاح، الفارابي، 1587/4.

[10] الذاريات: 34/33.

مما عذَّب اللهُ بها[1]، وقيل: عليها أمثال الخواتيم[2]، قال ابن كثير (ت774هـ): "مسومة أي مُعلَّمة مَختومةٌ عليها أسماء أصحابها، كلّ حجر مكتوبٌ عليه اسم الذي ينزل عليه"[3]، وأورد الشوكاني معنى (مسومة): معلَّمة بعلاماتٍ تعرف بها، وقيل كانت مخططة بحمرةٍ وسوادٍ في بياض[4].

وورد في قوله تعالى: ﴿ بَلَى إِن تَصْبِرُواْ وَتَتَّقُواْ وَيَأْتُوكُم مِّن فَوْرِهِمْ هَـذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلافٍ مِنَ الْمَلآئِكَةِ مُسَوِّمِينَ ﴾[5]، قال الأخفش: يكون معلمين ويكون مرسلين[6]. وقرِئت بفتح الواو وكسرها، فمن قرأ مسوَّمين أراد معلَّمين، ومن قرأ مسوِّمين أراد معلِّمين[7]، وقال كثيرٌ من المفسرين: مسومين مرسلين خيلهم في الغارة[8].

وقد ترد السيمى مقصورة من الواو، قال تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴾[9][10]، وتعني الْعَلامَة. وقال الضحاك: إذا سهر الرجل أصبح مصفرًّا، فهذا هو السيمى[11]، ومنه قوله تعالى: ﴿وَلَوْ نَشَاء لأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ﴾[12]، أي: بعلاماتهم، قال أنس بن مالك (ت93هـ): "ما خفي على النبيّ –صلى الله عليه وسلم– بعد هذه الآية أحدٌ من المنافقين، كان يعرفهم بسيماهم،

---

(1) انظر: لسان العرب، ابن منظور، 440/6، تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350/8.

(2) انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350/8، الصحاح، الفارابي، 1587/4.

(3) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، 180/4.

(4) انظر: فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، الشوكاني، 585/2.

(5) آل عمران: 125.

(6) انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350/8، الصحاح، الفارابي، 1587/4.

(7) انظر: تهذيب اللغة، الأزهري، 112/13.

(8) انظر: الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، 71/3.

(9) الفتح: 29.

(10) انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350/8، الصحاح، الفارابي، 1587/4.

(11) انظر: الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير، الشوكاني، 65/5.

(12) محمد:30.

وقد كنا في غزوةٍ، وفيها سبعةٌ من المنافقين يشكُّ فيهم الناس، فأصبحوا ذات ليلةٍ وعلى جبهةِ كلِّ واحدٍ منهم مكتوبٌ هذا منافقٌ، فذلك سيماهم"[1]، ومما ورد في الشِّعْر في تأنيث السِّيمى مقصورة:

ولهم سيما إذا تبصرهم بيّنت رِيبَة من كان سأَلْ[2]

والأصل في سيما وسْمَى، فحوّلت الواو من موضع الفاء إلى موضع العين، كما قالوا: ما أطيبه وأيطبه، فصار: سومى، وجُعِلت الواو ياءً لسكونها وانكسارِ ما قبلها[3].

وقد تجيء السِّيمَى والسِّيمِيَا ممدودين، ومنها قول أسيد بن عنقاء الفزاري:

غلامٌ رماه اللهُ بالحسنِ يافعا له سيمياء لا تَشُقُّ على البصر[4][5]

أي يفرح به من ينظر إليه[6]، ومما يُثير الانتباه والتساؤل هنا أنّ كلمة (سيماهم) المقصورة وردت في القرآن غالبًا مرتبطةً بالتعرف: (تعرفهم، يعرفون، يعرفونهم، فلعرفتهم، نعرف)، ومن هنا يمكننا أن نُسمي هذا العلم (علم التعرف).

مما سبق يتضح أن السّيمْياء هي الْعَلامَة المميزة الدالة على وَصْفٍ ما، سواءً كانت في الوجوه، أو الهيئات، أو الأفعال، أو الأخلاق، أو الأحوال.

- **ثانيًا: السّيمْيائِيّة في الاصطلاح:**

شهد مُصْطَلَح السّيمْيائِيّة اختلافًا في المسميات، واضطرابًا في الدراسات النَّقْدِيَّة، ولعل تعدد المُصْطَلَح دليلٌ واضحٌ على ذلك؛ فالسّيمْيائِيّة، أو السّيمائية، أو السّيمْيولوجْيا، أو السّيموطيقْيا، أو

---

[1] الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، 85/9.

[2] ديوان النابغة الجعدي، ص120.

[3] انظر: تهذيب اللغة، الأزهري، 112/13.

[4] انظر: الدر المصون، الحلبي، 622/2.

[5] البيت لأسيد بن عنقاء الفزاري، قال ابن بري: حكى علي بن حمزة أن أبا رياش قال: لا يروي هذا البيت إلا أعمى بصيرة؛ لأن الحسن مولود، وإنما هو: "رماه الله بالخير يافعًا"، (انظر: لسان العرب، ابن منظور، 441/6).

[6] انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، 350/8، الصحاح، الفارابي، 1587/4، لسان العرب، ابن منظور، 440/6.

علم الإشارة، أو علم الْعَلامات، أو علم الأدلة[1]، كلها أسماء لعلمٍ السّيمْيائِيّة، وهو في المدرسة السوسيرية السّيمْيولوجْيا (Semiologie)، وفي المدرسة البيرسية السيمْيوطيقْيا (Semiotic)، فالمتحدِّثون بالفرنسيَّة يتبعون مدرسةَ جنيف التي يقودُها (دي سوسير)، ويطلقون على هذا اللونِ (السّيمْيولوجْيا)، بينما المتحدثون بالإنجلوسكسونية يتبعونَ المدرسة الأمريكيةَ التي يقودُها (بيرس)، ويسمونها (السّيموطيقْيا)، أما النقاد العرب فهم يتوزَّعون في ثلاثةِ اتِّجاهات، فمنهم من اختار (السّيمْيولوجْيا)، ومنهم من اختار (السّيميوطيقْيا)، ومنهم من بحث في التراثِ العربيّ عن الْكَلِمَة التي يمكنُ أن تؤَدّي الدَّلالَة اللغَوِيّة المطلوبة في العلم الحديث[2].

واشتُقّت هذه الْكَلِمَة من أصلٍ يونانيٍّ مؤنث (Semantike)، مذكرُهُ (Semantikos)، أي: يعني، ويدل، ومصدره كلمة (Sema)، أي إشارة، ونقلت كتب اللغة هذا الاصطلاح إلى الإنكليزية، وحظي بإجماعٍ جعله متداولًا بغير لبس (Semantis)[3]، وقد كانت (سيميون) تُستعملُ منذ عهد اليونان مُصْطَلَحًا تقنيًّا في مدرسة (أبيقراط)[4].

ومرّت السّيمْيائِيّة في الفكر الغربي بمخاضٍ عسيرٍ، وقد استطاعت في وقتٍ وجيزٍ أن تفرضَ سلطتها على البحوثِ التي يتبنّى أصحابُها مقتضياتِ الْخِطاب العلميّ في قراءة الأنظمة الدالة باللسان، وغير اللسان، فما تحقق ليس وليد لحظةٍ حاضرةٍ، بل هو محصلةٌ لمسارٍ طويلٍ محفوفٍ بتوتراتٍ ناشئةٍ عن بؤرِ معارضاتٍ رافضةٍ ونابذةٍ كلَّ ما له علاقة بالتفكير العلمي، فهو محصلة تجارب عديدة في البحث المتواصل[5]، ويرى (أمبرتو إيكو) أنَّ تاريخ السّيمْيائِيّات يعودُ إلى ألفي سنة مضت، وقد تتبَّعَ النشاط الغربي القديم في هذا المجال، وقسّمَهُ إلى مراحلَ كالآتي:

- **المرحلة الأولى: مرحلة الرواقيين**، وعلى يديهم وُلِدت فكرة إنشاء مذهب خاص بالْعَلامات، وهم أول من رأى أنَّ للعلامةِ وجهين: دالٌّ ومدلول، وارتكزت السّيمْيائِيّات المعاصرة على اكتشافهم في انطلاقتِها الأولى، وشملت لديهم كل مناحي الحياة الاجْتِماعِيّة.

---

[1] انظر: سيمياء العنوان، قطوس (ص12)، نقلًا عن آلية تلقي النَّصّ الشِّعْرِيّ العربي القديم في ضوء الْمَنْهَج النَّقْدِيّ السّيمْيائِيّ، رضا عامر، مجلة دنيا الوطن 2010، ميلا، الجزائر.

[2] انظر: مناهج النَّقْد المعاصر، فضل، ص122.

[3] انظر: علم الدَّلالَة العربي–النَّظَرِيَّة والتطبيق، الداية، ص6.

[4] انظر: السّيمْيائِيّة وفلسفة اللغة، إيكو، ص43.

[5] انظر: من المعجميات إلى السّيمْيائِيّات، ابن مالك، ص10.

- **المرحلة الثانية: مرحلة القديس الجزائري أوغسطين،** فهو أول من طرح السؤال: ماذا يعني أن نفسر ونؤوّل؟ وراح يشكِّل نَظَرِيَّة التأويل النَّصِّيّ، وأكَّدَ على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند معالجته موضوع الْعَلامَة.
- **المرحلة الثالثة: مرحلة العصور الوسطى،** وكانت فترة التأمل بالْعَلامات واللغة، وأشهر رواد السّيمْيائِيّة في هذا العصر (أبيلار)، و(روجيه بيكون).
- **المرحلة الرابعة:** تشظَّت فيها نَظَرِيَّة الْعَلامات والإشارات مع المفكِّرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر، ومن أشهر رواد السّيمْيائِيّة في هذه المرحلة (جون لوك)، الذي استعمل مُصْطَلَح سيموقراطيا (Simiotics)، ويعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق، واستمر الأمر على حاله حتى القرن الثامن عشر مع ظهور الموسوعيين، وفي القرن العشرين نلاحظ بدْء تناول مشكلات اللغة[1].

إنَ هذه المراحل لم تقدمْ مفهومًا واضحًا ناضجًا للسيميائية كونها منهجًا، بل كانت أشبه بالومضاتِ والمخاضِ الذي ينبئ بولادةٍ جديدة.

ظلَّت السّيمْيائِيّةُ مختلطةَ المفاهيم، غير محددة الحقول، حتى جاءَ الرائدان الفعلِيّان لها؛ الأمريكي (شارل بيرس 1839م–1914م)، والسويسري (فرديناند دي سوسير1857م–1913م)، وعلى الرغم من أنهما لم يلتقيا، ولم يتعرفْ أحدُهما على أبحاثِ الآخر؛ إلا أن (بيرس) كان أكثر إقناعًا، وأوضح درسًا، ويرى فايز الداية أنَّ مُصْطَلَح السّيمْياء – أو علم الدَّلالَة كما يسميه بعضهم – قد تبلورَ في صورتِه الفرنسية (Semantique) لدى اللغَوِيّ الفرنسي (بريال) في أواخر القرنِ التاسع عشر، عام 1883م، ليعبِّر عن فرعٍ من علم اللغة العام، وهو (علم الدلالات)، ليقابل (علم الصَّوْتيات)، الذي يُعنى بدراسَةِ الأصْوات اللغَوِيّة[2].

وعلى الرغمِ من وجود تعريفٍ عامٍّ متقاربٍ للسّيمْيائِيَّة والمُصْطَلَحات الموازية لها؛ إلا أنَّ هناك فوارقَ بين هذهِ المُصْطَلَحات، فالمُصْطَلَحان (السّيمْيائِيّة، والسّيمْيولوجْيا) من المترادفات، وقد استعمل (ج. لوك) مُصْطَلَح السّيمْيائِيّة، ولكن (رولان بارت) يرى أن هنالكَ فرقًا بين هذين

---

[1] انظر: شِعْرِيَّة الْمنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون ص26–28.

[2] انظر: علم الدَّلالَة العربي–النَّظَرِيَّة والتطبيق، الداية، ص6.

المُصْطَلَحين، يكمنُ في أنَّ علمَ السّيمْيولوجْيا يعدُّ علمًا عامًّا، يستمدُّ أصولَهُ النَّظَرِيَّة من السّيمْيائِيّة والألسنيَّة، وأن السّيمْيائِيّات فرعُ هذا العِلْمِ العام[1]، أي أنه يرى أنّ السيميولوجيا جزءٌ من علم اللسانيات الذي هو أعمّ، وهو في ذلك يخالف سوسير، الذي يرى أن اللسانيات جزءٌ من علم الدلالة والإشارة (السيميولوجيا).

وقد اختلف عددٌ مِن الدارسين بين مُصْطَلَحين هما؛ السيمْيولوجْيا (Semiology)، والسيميوتيك (Semiotic)، فيسمّون الأول (علم العلامات)، ويعرّفونهُ بأنه العلم الذي يبحث في الإشارات والأَنْظِمَة الإشاريَّة عامَّةً، ويسمّون الثاني (العلامية)، ويذهبون إلى أنَّه يبحثُ في دلائل نظامٍ إشاريٍّ معيَّن، فمثلًا إذا بُحِثَت الشاراتُ والألبسةُ في قطرٍ معيَّنٍ فالعملُ (علاميَّةٌ اجْتِماعِيّةٌ)، وإذا بُحثَ الحوارُ في الشِّعْر أو المسرح فالعمل (علاميَّةٌ أدبيةٌ)، ويرى (بيرس) أن المُصْطَلَحَين (Semiolique) و(Semiologie) يعنيان السّيمْياء، والكلمتان تغطيان المضمار نفسه[2]، كما ربط بيرس بين المنطق والسيميوطيقْيا، إذ جعل "المنطق في مفهومِه العامّ اسمًا آخر لها"[3]، فهو يرى أن المنطق والسيميوطيقيا متشابهان.

ونلحظ بوضوحٍ اختلافَ العُلماءِ في استعمالِ مُصْطَلَحين يُطلَقان على هذا العلم؛ السيميوطيقيا، والسّيمْيولوجْيا، وهذا الاختلاف البراجماتي لا ينفي القربَ الشديد بين المُصْطَلَحين، بل وترادفهما، فالسّيمْيولوجْيا مرادفة للسيميوطيقيا، وموضوعهما دراسة أَنْظِمَة الْعَلامات أيًّا كان مصدرها، لكنَّ (غريماس) يرى فرقًا بينَ المُصْطَلَحين، يكمن في أن السّيميوطيقيا تُحيل إلى الفروعِ، أي إلى الجانب العملي، والأبحاث المنجزة حول الْعَلامات اللفظيَّة وغير اللفظيَّة، وأن السّيمْيولوجْيا تُستعملُ للدّلالة على الْأُصول، أي على الإطارِ النظريّ لهذا العلم، وذهب آخرون إلى أنَّ السّيمْيولوجْيا تدرسُ الْعَلامات غير اللسانِيَّة كقانون السَّير، وأن السّيميوطيقْيا تدرس الأَنْظِمَة اللسانِيَّة، كالنُّصوصِ الْأَدَبيّة[4].

---

[1] انظر: سيمْيائِيَّة التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، الحموز، ص26-27.

[2] انظر: اللغة والدَّلالَة-آراء ونظريات، ذريل، ص50-51.

[3] شِعْرِيَّة الْمنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون، ص31.

[4] انظر: سيمْيائِيَّة التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، الحموز، ص28.

ومع انتشار هذا العلم في جميع أنحاء العالم في الستينيات من القرن العِشرين؛ نشأت له مدارسُ وجمعياتٌ، كالجمعيَّة العالمية في باريس (1969م) التي أصدرت دوريةً بعنوان (سيموطيقيا)، ومن أعضائِها (جوليا كريستيفا) الفرنسية، و(أمبرتو إيكو) الإيطالي، و(يوري لوتمان) من روسيا، واستعمل (غريماس) هذا المُصْطَلَح، بينما استعملَ الأوروبّيّون مُصْطَلَح (السّيمْيولوجْيا) متَّبعين (دي سوسير)، وكذلك (بارت) وأتباعه، و(مارتيني) وأتباعه[1].

ومهما تبايَنت التّعريفات؛ فإننا نجدُ صلةً بين المَعنى اللغَوِيّ والاصطلاحيّ في تعريف السّيمْياء، فهي العلمُ الذي يبحثُ في أَنْظِمَةِ الْعَلامات، سواءً كانت لُغَوِيَّةً أم أيقونيَّةً أم حركيَّةً، وبالتالي، فإنها تبحثُ في الْعَلاماتِ غير اللغَوِيّةِ التي تنشأ في حضنِ المجتمع[2]، ومن هنا فالسّيمْيائِيّة هي "دراسةٌ شكليَّةٌ للمضمونِ، تمرُّ عبر الشَّكلِ لمساءلةِ الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالْمَعنى"[3]، أو هي "دراسةُ الإشارات، أي الأَنْظِمَة التي تمكّنُ الكائناتِ البشريَّةَ من فهم بعض الْأحداث أو الوحدات، بوصفها علامات تَحملُ معنى"[4]، فمن خلالِها يُتوصَّلُ إلى المعنى المقصود.

بينما يفسّر (دي سوسير) مفهوم السّيمْيولوجْي، يقول: "اللغةُ نظامٌ من الْعَلامات التي تعبّر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذه بنظام الْكِتابَة، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السَّمع والنُّطق، أو الطقوس الرمزيَّة، أو الصيغ المهذَّبة، أو الْعَلامات العسكريَّة، أو غيرها من الأَنْظِمَة، ولكنه أهمّها جَميعًا، ويمكننا أن نتصوَّر علمًا موضوعه دراسة حياة الْعَلامات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءًا من علمِ النَّفْس الاجْتِماعِيّ، وهو بدورِه جزءٌ من علمِ النَّفْس العام، وسأطلق عليه علم الْعَلامات (Semiology)"[5]، وعرّفه على أنه "علمٌ يهتمُّ بدراسةِ حياة الدلائلِ داخلَ الحياةِ الاجْتِماعِيّة، ويحيلنا إلى معرفةِ كنْهِ هذه الدلائل وعلتها وكينونتها، ومجمل القوانين التي تحكُمُها، فالكون مركَّبٌ من دلائل، وبذلك فالسّيمْيولوجْيا هي علمٌ يعرّفنا على وظيفة هذه الدلائل، والقوانين التي تتحكم

---

[1] انظر: سيمْيائِيَّة التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، الحموز، ص28.

[2] انظر: بناء المعنى السّيمْيائِيّ في النُّصوص والخطابات، حمداوي، ص4.

[3] السّيموطيقْيا والعنونة، حمداوي، عالم الفكر، مج25، ع3، ص79.

[4] السّيمْياء والتأويل، شولز، ص13.

[5] الاتجاه السميولوجي ونقد الشعر، كامل، ص17.

فيها"[1]، والسّيمْيولوجْيا لدى دارسيها تعني "علم أو دراسة الْعَلامات (الإشارات) دراسةً منظَّمةً منتظمةً"[2].

وعرَّفها (بيارغيرو) بأنها: "العلم الذي يهتمُّ بدراسةِ أَنْظِمَةِ الْعَلامات: اللغات، والْأَنْظِمَة، والإشارات، والتعليمات"[3]، بينما يعرفها (شارل بيرس) بأنها "العلم الذي يدرسُ الدلائلَ اللسانِيَّة وغير اللسانِيَّة. ومن الواضحِ أن مفهومَ الدليلِ ما كان له أن يكونَ كذلكَ لو لم يوسعْ ليشملَ مختلف الظواهر كيفما كانَت طبيعتُها"[4].

ويُعرِّفُ (أمبرتو إيكو) السّيمْيائِيّةَ بأنها العلمُ الذي يُعنى بكلِّ ما يمكن اعتباره إشارة[5]، وهي في قاموس (روبير) "نَظَرِيَّةٌ عامةٌ للدلالةِ وسيرِها في الفكر، أو نَظَرِيَّة للأدلّة والمعنى وسيرها في المجتمع، وفي علم النَّفْس تظهر وظيفة السّيمْيائِيّة في القدرةِ على اسْتعمالِ الرُّموز"[6].

مما تقدَّم يُمكن القولُ أنَّ السّيمْياءَ هي علمُ الْإشاراتِ، أو الْعَلامات، أو الدلائل، أو هي علمُ التعرُّفِ المستنبط من إشاراتٍ ودلائل وعلاماتٍ لُغَوِيَّةٍ أو غير لُغَوِيَّة.

- **جهود العرب في مجال السّيمْيائِيّة:**

عرفَ العربُ السّيمْياءَ مُصطلَحًا يعني الدَّلالَة، وهو يتناول: اللفظ وأثره في النَّفْس، أي ما يسمى بالصّورَة الذهنيَّة، والْكِتابَة الدالة على الألفاظ، والتي بدورها تدلُّ على المعاني[7]، فالعربُ رأوا الدَّلالَة صلةً رابطةً بين اللفظِ والمعنى، فصبغوها بطابعٍ فلسفيٍّ منطقيٍّ، ونلحظ بوضوحٍ أنَّ التَّفكيرَ السّيمْيائِيّ لديهم نشَأَ مرتبطًا بعلومٍ مختلفةٍ، منها النَّحو، والبلاغة، والفلسفة، والمنطق، وتفسير الأحلام، والطب.

---

[1] دروس في السّيمْيائِيّات، حنون، ص79.

[2] دليل الناقد الْأَدَبيّ، الرويلي والبازعي، ص177.

[3] سيمْيائِيَّة النَّصّ الْأَدَبيّ، المرتجى، ص3.

[4] دروس في السّيمْيائِيّات، حنون، ص79.

[5] انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص28.

[6] شِعْرِيَّة الْمنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون، ص34.

[7] انظر: علم الدَّلالَة عند العرب–دراسة مقارنة مع السّيمْياء الحديثة، فاخوري، ص7.

وجعل العربُ المتقدّمون لكلِّ موقفٍ ما يناسبه من إشاراتٍ، يقول الأصفهاني (ت502هـ) مدلِّلًا على أن نغمة الصوت تختلف تبعًا للمقاصد والأغراض: "فاختلافُ الألسنةِ إشارةٌ إلى اختلافِ اللغات، وإلى اختلافِ النغمات، فإنَّ لكلِّ إنسانٍ نغمةً مخصوصةً يميِّزُها السمع، كما أن له صورةً مخصوصةً يميِّزُها البصر"[1].

ويمنح الجاحظ (ت255هـ) السّيمْياء مكانًا مهمًّا، ونلخص ملامح السّيمْيائِيّة لديه فيما يأتي:

1- تعريفه البيان بأنه: "اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشف لك قناعَ المعنى، أي كلّ ما أوصل السامع إلى المعنى المُراد، يستوي في ذلك كلُّ أجناسِ الأدلة، فبأيِّ شيءٍ بلغت الأفهام ووضحت المعنى فذلكَ هو البيانُ في ذلك الموضع"[2].

2- تعداده الْعَلامات والإشارات التي تدلُّ على المعنى، وهي خمسَةُ أشياء؛ اللفظُ والْإِشارةُ والعقدُ والخطُّ والحال[3].

3- تفصيله الإشارات الناقلة للمعاني، وشرحه لكيفيتها، وتطورها، وتحديده للمواقف الاجْتِماعِيّة التي تستدعي التعبير بالإشارة كالرغبة في سترِ بَعْضِ الأمورِ وإخفائها عن الحاضرين.

كذلك نجد ابن قتيبة (ت276هـ) قد أورد في كتاب "العلم والبيان" الوسائل غير اللفظية، وهي الاستدلال بالعين، والإشارة النَّصِّيَّة، وهي الحال الناطقة بغير لفظٍ، والمشيرة بغير يدٍ، مثل قول الفضل بن عيسى بن أبان (ت221هـ): "سل الأرض فقل: من شق أنهارك؟ وغرس أشجارك؟ وجنى ثمارك؟ فإن لم تجبْك حوارًا أجابتْكَ اعتبارًا "[4].

وتناول عبدُ القاهر الجرجاني (ت471هـ) الأمرَ من جهةِ العلاقةِ بين اللفظِ والمعنى، فنجدُه يتقصّى الألفاظَ ومعانيها الخفيَّة، فيقول: "والمراد بالكنايةِ أن يريدَ المتكلمُ إثباتَ معنى من المعاني، فلا يذكرُه باللفظِ الموضوعِ لهُ في اللغة، ولكن يجيءُ إلى معنى هو تاليهِ وردفهُ في الوجودِ، فيومِئُ به إليهِ، ويجعله دليلًا عَلَيه"[5]، ويرى الجرجاني (ت471هـ) أنَّ الكلامَ على ضَرْبَين، ضربٌ تصلُ

---

[1] مفردات غريب القرآن، الأصفهاني، ص450.

[2] البيان والتبيين، الجاحظ، 75/1-76.

[3] انظر: المرجع السابق 76/1.

[4] الحيوان، الجاحظ، ص31، البيان والتبيين، الجاحظ، 81/1، كتاب الصناعتين، العسكري، ص 14، ونسب فيه القول إلى الرياشي.

[5] دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص66.

منه إلى الغرضِ بدلالةِ اللفظِ وحده، وضربٌ لا تصل منه إلى الغرض بدلالَةِ اللفظ وَحْده، ولكن يدلُّكَ اللفظُ على معناه الذي يقتضيهِ موضوعُه في اللغةِ، ثم تجد لذلك المعنى دلالةً ثانيةً تصل بها إلى الغَرَض[1]، فالجرجانيّ يتطرقُ إلى الدَّلالَة بمفهومِها المرتبطِ بالمعنى.

أما ابن جني (ت392هـ) فتنحو آراؤُه المنحى السّيمْيائِيّ حين يذكر غرضَه من تأليفِ كتابِه (الخصائص)، فيقول: "إذ ليس غرضُنا فيه الرفع والنصب والجرّ والجزم، وإنما هذا الكتابُ مبنيٌّ على إثارة معادن المعاني، وتقرير حال الأوضاع والمَبادئ"[2]، فتَظهر مما سبق إشارةٌ لعلم السّيمْياء على الرغم من عدم ورودِ اسمه الاصطلاحيّ، فهو يسعى إلى إثارة معادن المعاني، وما تخفيه خلفها.

إنَّ المساهمةَ التي قدَّمَها المناطقةُ والأصوليّون والبلاغِيّون العربُ لها دورُها المهمُّ في علم الدَّلالَة، وقد كانت محصورةً في إطار الدَّلالَة اللفظيَّة، وتوصَّل العربُ إلى تعميمِ مجال أبحاث الدَّلالَة على كلِّ أصنافِ الْعَلامات، ومن الواضح أنهم اعتَمَدوا الدَّلالَة اللفظية نموذجًا أساسيًّا، وكانت أقسامُ الدَّلالَة عند العربِ قريبةً من تقسيمِ بيرس[3]؛ وعليهِ فإنَّ أبحاثَهم تمثِّلُ مدخلًا جديدًا ذا منفعةٍ للسيمياء المعاصرة، فكانت إرهاصاتٍ لا بأس بها.

ويتبيّن مما سبق الوعيُ النَّقْدِيّ العربي القديم، حيث عرفوا الْعَلامَة، ومكوّناتها، وطُرُق إنتاجِها وتلقيها، وحاولوا فَهْم أسرار الدّلالات التي يُنتجُها الإنسان، وقد اختلف مفهوم السّيمْياء لدى القدماء، فكان غامضًا في كثيرٍ من الأحيان، فنجد أن السّيمْياء لديهم ترتبط حينًا بعلوم السِّحر، والطلسمات التي تعتمدُ أسرارَ الحروف والرموز، وأحيانًا ترتبطُ بالسّيمْياء وعلم الدَّلالَة، وأحيانًا بالمنطقِ وعلم التفسير، غير أنَّ نتاجَهم لم يكن إلا شذراتٍ هنا وهناك، فلم يتوصَّلوا إلى خلقِ منهجٍ متكاملٍ، وعلمٍ له ضوابطه وقوانينه، فقد استوى هذا الْمَنْهَج على سوقِه على يدِ الغَرْب.

أمّا لدى العربِ المُحدِثين فقد سطعت أسماء عَديدةٌ في فضاءات البحثِ السّيمْيائِيّ، من أبرزها:

---

[1] انظر: دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص66.

[2] الخصائص، ابن جني، 32/1.

[3] انظر: علم الدَّلالَة عند العرب– دراسة مقارنة مع السّيمْياء الحديثة، فاخوري، ص70–71.

- **سعيد بنكراد[1]:**

الْقارِئ لآراء سعيد بنكراد في السّيمْيائِيّة يمكنه أن يرى بسهولةٍ ووضوحٍ تأثُّره بمدرسةِ بيرس الأمريكية، فهو يرى أنَّ كلمةَ (سيمياء) ترجمةٌ عربيَّةٌ لكلمة (سيمْيوطيقْيا) الأمريكية، وهي الْكَلِمَة التي ابتدَعها بيرس.

يدرسُ بنكراد السّيمْيائِيّات من حيث المَوضوع، والأصول الفلسفِيَّة العامَّة، والامتداد في التاريخ القديم والحديث، فهي كما يقول: "نشاطٌ معرفيٌّ بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته، ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية، كما أن موضوعها غير محددٍ في مجالٍ بعينه، فالسّيمْيائِيّات تهتم بكل مجالات الفعل الْإِنْسانِيّ، إنها أداةٌ لقراءة كلِّ مظاهر السُّلوك الْإِنْسانِيّ، بدءًا من الانفعالات البسيطة، ومرورًا بالطقوس الاجْتِماعِيّة، وانتهاءً بالأنساقِ الإيديولوجية الكبرى"[2].

كما عرضَ بنكراد التصورَ السوسيري للسيميولوجيا، وكشف عن تصورِه للسانِ، وتحديده للعلامةِ اللسانِيَّة ومكوناتِها وطبيعَتِها، وعرض لتصورِ بيرس للسيميائيات، وكذلك سيميولوجيا الصّورَة، كما حاول البحثَ عن الأسسِ اللسانِيَّة ودورها في قراءةِ الصّورَة، وحددَ المقترحات التي جاءت بها السّيمْيولوجْيا في هذا المجال، وميّز كذلك بين مستويين في دراسةِ الأنساقِ البصريَّةِ عامةً، والصّورَة خاصَّة، ما يعود إلى ميكانزمات إدراك الصّورَة من خلال الإحالة على قضايا، كالتَّناظر والتَّشابه والاعتباطيَّة والتَّسنين المسبق، وما يعود إلى الطريقة التي تنتجُ من خلال الصّورَة مجمل دلالاتها، وميَّز بين مكوّنين، الْعَلامَة الأيقونية بعناصرها، وطريقتها في الإحالة على دلالة هي من صلب الوجود الْإِنْسانِيّ ذاته (النظرة، والوضعة والإيماءات..)، وبين الْعَلامَة التشكيليَّة بعناصرها التي تغادر بنيتَها الأصليةَ عندما تلجُ عالمَ الصور؛ لكي تتحولَ إلى حامل دلالاتٍ شاهدة على الحضور الْإِنْسانِيّ في هذا الكون (الأشكال، والألوان، والخطوط..)، ولم يكتفِ بنكراد بالحديث النظري، بل

---

[1] سعيد بنكراد: هو ناقد أدبي مغربي، أستاذ السّيمْيائِيّات بكلية الآداب، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، المغرب، له كثير من المؤلفات منها: "السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، وهج المعاني–سيميائيات الأنساق الثَّقافِيَّة، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السّيمْيائِيّات، مسالك المعنى، السّيمْيائِيّات والتأويل، سيمْيولوجْيا الشخصيات الرِّوائِيّة، وترجم كذلك كثير من الكتب. (انظر: سعيد بنكراد، أبجد، موقع إلكتروني).

[2] السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص15.

قدّم تطبيقًا جيّدًا لذلك، حيث قدّم نموذجا تَطبيقيًّا خاصًّا بقراءةٍ في ألبوم فوتوغرافي لداود أولاد السيد، نجده في كتابه (السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها)[1].

وكذلك قدّم بنكراد دراسَةً لنمطٍ آخر في وُجود السميوز، وهو عنده واحدٌ في مختلف الوقائع الحياتية، والنُّصوص المكتوبة، أو المنطوقة، أو المسموعة، وذلك من حيث طَبيعَته وجوهره، إلا أن الاختلاف يكمن في الاشتغال والتَّحقق من كلِّ واقعةٍ نَصِّيَّة أو حياتيَّة، فمكوّنات كلِّ واقعةٍ تقود إلى تحديد نوعيَّة السميوز ونوعية اشتغالها، فالسرد – مثلا – تختلف قواعدُه عن قواعدِ الشعر، وهما يختلفان عن المسرح والصّورَة وغيرها، فكلُّ فنٍّ من هذه الفنون، أو واقعةٍ من هذه الوقائع، تختلفُ عن الأُخْرى، وهو ما يجعلُ للسّميوز خصوصيَّةً في كلِّ واقعةٍ[2]، والسميوز يرتبطُ لديهِ بدراسَةِ الجسد، واللغة المنبثقَة عن جسدٍ كليِّ الوجود، يقول بنكراد عن هذه اللغة: "لا يمكن أن تكشِفَ عن طاقاتِها التَّدليليَّة إلا من خلال اسْتحضارِ نصّ الثَّقافة، الذي يدفع الأعضاء إلى الاستقلالِ عن بعضها البعض؛ لكي تتحوَّل إلى بؤرةٍ دلاليَّةٍ لا حدَّ لامتداداتها"[3].

إن الْعَلاماتِ لا يمكن أن تكونَ ذات قيمةٍ إذا كانت معزولةً عن سياقاتها، فالْعَلاماتُ تستمدُّ قيمتَها من طبيعة السميوز الذي تمثِّله، ويتفق (بنكراد) مع (سوسير) في أنَّ الْعَلامَة اللغَوِيّةَ تشتملُ على تمثيلٍ اعتباطيٍّ يتمُّ وفقَ علاقةٍ عرفيَّةٍ، وتقوم هذه العلاقةُ من خلال الاعتباطيَّة بإنتاج المعاني وتدوالها، وفق قواعِد خاصَّة، وهي ما يأتي بها التَّرميز[4]، فالسّيمْيائِيّات في نظر بنكراد هي نتاجُ علاقاتٍ بعضها مع بعض.

ويرى بنكراد أن السّيمْيائِيّة تدخلُ في كلِّ مظاهر حياتنا اليوميَّة العادية وجوانبِها، ومن هنا تنطلق نظرته السّيمْيائِيّة من التركيز على طبيعة السميوز، لا على الْعَلامَة نفسها، أو تلك التي تشكل سندًا مباشرًا لهذه الْعَلامَة، فكل شيء يمكن أن يكون كيانًا مستقلًّا بسياقاته الْخاصَّة، استنادًا إلى عناصر ذاتيَّة خاصة، وبالتالي إنتاج معانيه الْخاصَّة به[5]. وهو يتَّفقُ في ذلكَ مع آراء أمبرتو إيكو، إذًا فهو يقدِّمُ محاولةً جديرةً بالاحترام في تحديد طبيعة المعنى، والأولويات المؤدية إلى إنتاجه

---

[1] انظر: المرجع السابق ص159 وما بعدها.

[2] انظر: السّيمْيائِيّات وموضوعها، بنكراد، مجلة علامات، العدد 16، ص78.

[3] السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص18.

[4] انظر: السّيمْيائِيّات النشأة والموضوع، بنكراد، مجلة عالم الفكر، مج35، ع 3، ص43.

[5] انظر: السّيمْيائِيّات وموضوعها، بنكراد، مجلة علامات، ع 16، ص78.

وتداولِه؛ استنادًا إلى التصورات النَّظَرِيَّة التي عرضَها في كتبه، كما كان لبنكراد دورٌ واضحٌ في إزالة الغموض الذي علقَ بالدراسات النَّقْدِيَّة الحديثة، التي تكتفي بظاهرِ النَّصّ، دون استِنْطاقِ خَباياه.

- **صلاح فضل[1]:**

يعرضُ صلاح فضل للاختلاف في تسمية الْمنْهَج السّيمْيائِيّ، ويبيّن أصلَ كلّ تسمية، لكنه يخالف سعيد بنكراد، فيفضِّلُ التَّسمية الأوروبيَّةَ على التَّسمية الأمريكيَّة، بل يُفضلها على التسمية الْعَرَبِيَّة كَذلكَ، دون أن ينكرَ إبداعَ العربِ عندما أطلقوا على هذا المجال اسم السّيمْياء، يقول: "آثرتُ مُصْطَلَح السّيمْيولوجْيا لمحاولة استزراعه في الثقافة الْعَرَبِيَّة الحديثة، بعدًا عن مظنَّةِ اشتباهه بالمجالات الْعَرَبِيَّة القديمة من ناحية، وتوثيقًا للعلاقة مع الفكر النَّقْدِيّ الحديث، وتيسيرًا على المتلقين من ناحيةٍ ثانِيَة"[2]. فهو يفضل السّيمْيولوجْيا على ما سواها، وهو في موضعٍ آخر يعللُ ذلك لكون النقل عن اللغات الأخرى أَوْلى من الاشتِقاق، فيقول: "وقد اقترح تسميته في اللغة الْعَرَبِيَّة (السّيمْيائِيّة)، أي الْعَلامات، وهي تسميةٌ موفقةٌ في استخدامِها للكلمةِ الْعَرَبِيَّة (سيمياء)، أي عَلامَة أو ملمح، ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسمِ الغربي عليه؛ لأنَّ النقلَ أولى من الاشتقاقِ في استحداثِ الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاقُ سيؤدّي إلى الخلط"[3]، وعلى الرغم من هذا فإنَّ صلاح فضل لا يكترثُ كثيرًا إلى الخلافاتِ الناتجةِ عن التَّسمية، فهو يراها أمرًا ثانويًّا، ويهتمُّ بِإبراز ماهية السّيمْيولوجْيا.

إنَّ السّيمْيولوجْيا من منظورِ صلاح فضل هي تطويرٌ للمفاهيم اللغَوِيّة والتقنية والْأَدَبيّة؛ لتجعلها قادرةً على احتضان التوليفات الإبداعيَّة الجَديدة التي تدخل فيها الأشياء في نسيجٍ مع الكلمات والشُّخوص؛ لتحقيقِ عملٍ إبداعيٍّ فَنيٍّ[4].

---

[1] ولد الدكتور صلاح فضل (محمد صلاح الدين) في مصر عام 1938م، وهو ناقد بصير بفنون الْأَدَب العربي، يتميز بلغته الفصيحة الرشيقة، ومتابع لما ينتجه الأدباء من شِعْر وقصة ومسرحية، وهو ناقد معايش لكل اتجاهات الْأَدَب العالمي وتياراته النَّقْدِيَّة، له مؤلفات عديدة أثرت المكتبة الْعَرَبِيَّة في الْأَدَب والنَّقْد الْأَدَبيّ والْأَدَب المقارن، منها: أساليب الشِّعْرِيَّة المعاصرة، أساليب السرد في الرواية الْعَرَبِيَّة، بلاغة الْخِطاب وعلم النَّصّ، نبرات الْخِطاب الشِّعْرِيّ. (انظر: الناقد المصري صلاح فضل، ديوان العرب، موقع إلكتروني).

[2] مناهج النَّقْد المعاصر، فضل، ص122.

[3] نَظَرِيَّة البنائية في النَّقْد الْأَدَبيّ، فضل، ص297.

[4] انظر: مناهج النَّقْد المعاصر، فضل، ص130.

ويبني صلاح فضل رؤيته السيميولوجية على اللغة التي تتجاوزُ المكتوبَ والمنطوقَ – وإن كان هو الأساس – فهو يعدُّ الإشاراتِ الخارجةَ عن حدود اللغة المعروفةِ لغةً، ويُتَحدَّثُ عنها لغويًّا. يقول صلاح فضل: "فالسّيمْيولوجْيا تضع الأسسَ العامَّة لعلم الرموز، وأبنيتها المختلفة، وكيفية استخدامها في الرسائل بجميع أنواعها، ولهذا تعد الحلقةَ المركزيَّةَ التي تحيط بعلم اللغَةِ الذي يقتصر على التواصلِ بالرمزية اللغَوِيّة"[1].

ويرى فضل أنَّ السّيمْيولوجْيا من أهم المناهجِ النَّقْدِيَّة الفكريَّة الحديثة؛ ذلك لأنَّها "من أكثر مناهج الفكر النَّقْدِيّ الحديث قابليةً لأن تنتشر في دوائر الْأَدَبِ والفن والثقافة في إطارها الكليّ الشامل، إذ إننا سرعان ما سندركُ أنَّ هذه الْعَلامات تختلف في دلالتها من ثقافةٍ إلى أخرى"[2]. فالسّيمْيولوجْيا تبحثُ عن الدلالاتِ الاجْتِماعِيّة للعلامة، وكذلك تبحثُ عما وراءَ هذه الْعَلامَة أو تلك، في إطارِ ثقافةٍ مجتمعيَّةٍ معينة، فهي كما يقول فضل: "تربط بين الإشارات الدالة في النظم الْأَدَبيّة والفنية الجديدة، وبين مرجعيَّتها في الإطار الثقافي العام"[3].

- **سعيد يقطين**[4]:

أثرى يقطين المكتبةَ الْعَرَبِيَّة بمراجع عديدة، منها (القراءة والتجربة)، الذي بحث فيه مكونات الْخِطاب الرِّوائِيّ البنيوي، وكتاب (انفتاح النَّصّ الرِّوائِيّ–النص والسياق)، الذي درس فيه الطريقة التي تقدَّم بها المادة الحكائية في الرواية، وكتاب (تحليل الْخِطاب الرِّوائِيّ)، ودرس فيه النَّصّ وعلاقته بالقارئ والسياق الاجتماعي، ودرسَ المادة الحكائية في الرواية، وانطلق فيهِ من السرديات البنيوية، كما وقف على مكوناته، الزمن والصيغة والرُّؤية السَّرْدِيَّة[5].

---

[1] نَظَرِيَّة البنائية في النَّقْد الْأَدَبيّ، فضل، ص299.

[2] مناهج النَّقْد المعاصر، فضل، ص125.

[3] المرجع السابق ص130.

[4] سعيد يقطين هو ناقد وباحث مغربي، ولد في مايو1955م، في الدار البيضاء، وأَسْهَم في تجديد الدرس الْأَدَبيّ بالجامعات المغربية والْعَرَبِيَّة، وكرّسَ جهدَه لخدمة السرديات الْعَرَبِيَّة بنحت مفاهيمها، وتتبع مكوناتها في النُّصوص الْعَرَبِيَّة القديمة والحديثة. (سعيد يقطين، الجزيرة، موقع إلكتروني).

[5] انظر: تحليل الْخِطاب الرِّوائِيّ(الزمن–السرد–التبئير)، يقطين، ص8.

ينطلقُ يقطين في دراستِه النَّصّ من كونِه بنية دلالية، مستفيدًا من أهم إنجازات نظريات النَّصّ وسوسيولوجيا النَّصّ الْأَدَبيّ، ويطمحُ في ذلك إلى إقامةِ تصورٍ متكامل، يسعى إلى تجاوز الدِّراسات السوسيولوجية التبسيطيَّة والمضمونيَّة التي هيمنت طويلًا في النَّقْد الْأَدَبيّ العربي[1].

ويتناول يقطين فروعَ الْعَتَبات النَّصِّيَّة بالدِّراسَة، ويدرسُ الْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة ويحدِّدُ لها خمسةَ أنماط؛ التناص، والمناص، والميتانص، والنص اللاحق، ومعمارية النص. كما يدرسُ التفاعلَ النصيَّ وأنواعه الثلاثة، المناصة، والتناص، والميتانصية، كما درس علاقة القارئ التفاعلية بالنص، حيث ميّز بين أشكالِ التفاعل النصيِّ الثلاثة، التفاعل النصي الذاتي، والتفاعل النصي الخارجي، والتفاعل النصي الداخلي[2].

[1] انظر: انفتاح النَّصّ الرِّوائِيّ، يقطين (د.ص–الْمُقَدِّمَة).

[2] انظر: المرجع السابق ص97–100.

- **رشيد بن مالك**[1]:

يقدّمُ رشيد بن مالك دراساتٍ عديدةً وثرية في السّيمْيائِيّات، نذكر منها كتابه الشهير (مقدمة في السّيمْيائِيّة السَّرْدِيَّة)، الذي سعى فيه إلى دراسة الأُصول اللسانِيَّة والشكلانية التي انبنت عليها النَّظَرِيَّةُ السّيمْيائِيّة (مدرسة باريس)، واستمدت منها مصطلحاتها العلمية، مع إجراء تعديلات على مفاهيمها، منسجمًا مع التوجهات الجديدة للبحث السّيمْيائِيّ المعاصر، كما رصدَ المُنحَدرات التاريخيَّة للبحثِ السّيمْيائِيّ[2].

ومن نتاجات رشيد بن مالك التي أثْرَت المكتبة الْعَرَبِيَّة كتابُه (من المعجميات إلى السّيمْيائِيّات)، وكذلك كتابه (قاموس مصطلحات التحليل السّيمْيائِيّ للنصوص)، الذي سعى فيه لدمج بعض المعارف العلمية وتكثيفها في الشُّعبة الْأَدَبيّة، وخلق قنوات تواصل تضمن تنظيمَ المعرفةِ داخل المؤسسة العلميَّة، هادفًا إلى ترقيةِ البحث، وإرساء قواعد الحوارِ العلمي المثمر[3]، وتناول فيه كثيرًا من المصطلحات السيمائية، منها السيموزيس، الذي عرفه بأنه "شبكة من العلاقات، منظمة تسلسلية، ملتقطة كنظام، أو كعمليات سيمْيائِيَّة"[4].

بعد هذه الجولة في فضاءات الجهود الْعَرَبِيَّة في السّيمْيائِيّة؛ لا بدَّ من الوقوف على آراء أهم أعلام السّيمْيائِيّة الغربيين؛ لإيفاء هذا الْمَطْلَب حقه وتوضيحًا للمصطلح، نذكر منهم:

- **فرديناند دي سوسير (1857م-1913م):**

تعطي الرسائل التي تركها (دي سوسير) صورةً عن عالِمٍ متقشفٍ، منقطعٍ للبحثِ العلمي، أمضى حياتَهُ في معاقلِ المعرفةِ الأوروبية الكُبرى، فدرس الفيزياءَ والكيمياء واللسانِيّات بجامعة جينيف، كما درسَ في جامعة (لايبزيغ)، و(السوربون)، لكن (لايبزيغ) خيبت أمله، فعاد إلى باريس

---

(1) رشيد بن مالك هو باحث وناقد جزائري، ولد عام 1956م بتلمسان، حصل على البكالوريا سنة1977م، وأكمل دراسته العليا في فرنسا، والدكتوراة في فيفري، (تلقي السّيمْيائِيّة السَّرْدِيَّة في النَّقْد العربي-رشيد بن مالك أنموذجًا، بغدا، ص54)، وهو المؤسس الفعلي لكثير من الملتقيات السّيمْيائِيّة في الجزائر، ويشرف على رسائل وأطروحات، ويسهم كثيرًا في المنشورات الأكاديمية. (الرؤية السّيمْيائِيّة عند رشيد بن مالك، لكحل لعجال وهاجر مدقن، مجلة الأثر، ص143، ع26).

(2) انظر: مُقَدِّمَة في السّيمْيائِيّة السَّرْدِيَّة، بن مالك، ص5.

(3) انظر: قاموس مصطلحات التحليل السّيمْيائِيّ للنصوص، ابن مالك، ص12.

(4) المرجع السابق ص178.

طالبًا، وعمل في التعليم بالمدرسة العليا للدراسات، واستمر نشاطُه في جمعيَّةِ اللسانِيّات، وعلى امتداد 21 عامًا كان يعطي دروسًا في السنسكريتية، اتسمت بالتنوع والكثافة والخصوصية، وتشكلت له في جينيف مجموعةٌ من التلاميذ الأوفياء[1]، وبعد مؤتمر المستشرقين المنعقد في 1894م، قلَّت علاقات (سوسير) بالعالم الخارجي، وادّعى أنه مصاب بالإيبيستولوفوبيا (Epistolophobie)، وانصرف إلى شِعْر النيبيلانجن[2](Nibelungen)، كما اهتم دي سوسير بالجناس التصحيفي (Anagrammes)، الذي عاينه في الشِّعْر الهوميري[3]، وفي الشِّعْر الهندي الأوروبي عمومًا، وفي سنة (1905م) شغل في جينيف كرسيَّ الأستاذية في اللسانِيّات العامة والتاريخ المقارن في اللغات الهندية الأوروبية، ونشطت بديهته في التنظير اللسانِيّ، وكان يخططُ لكتابةِ كتابٍ في ذلك، لكن تعذر عليه الأمر، فقام طلبتُه عام (1915م) بجمع محاضراته من الكراسات المتنوعة والحواشي التي كتبها (سوسير) نفسه، وأصدروا كتاب (دروس في اللسانِيّات العامة) بعد وفاتِه[4].

لم يتناول (دي سوسير) علم السّيمْيائِيّات بالدِّراسَة، ولم يضع له قوانين محددة، لكنه تنبّأ به في محاضراته التي جمعها طلابُه، فيقول: "يمكننا أن نتصورَ علمًا موضوعُه دراسةُ حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءًا من علم النَّفْس الاجْتِماعِيّ، وهو بدوره جزءٌ من علمِ النَّفْس العام، وسأطلق عليه علم الإشارات (Semiologie)، وهي لفظة مشتقة من الْكَلِمَة الإغريقية إشارة

---

[1] انظر: السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو، ص78.

[2] يقال هي قَصيدَة ملحمية من حوالي 1200 مكتوبة باللغة الألمانية العليا، من المحتمل أن يكون شاعرها المجهول من منطقة باساو، ويستند Nibelungenlied إلى تقليد شفهي له أصل في الأحداث التاريخية والأفراد من القرنين الخامس والسادس، والتي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا الناطقة باللغة الألمانية تقريبًا. (From Wikipedia,Nibelungenlied).

[3] سمي الشِّعْر الهوميري نسبة إلى هوميروس، وهو شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة. بشكلٍ عام، آمن الإغريق القدامى بأن هوميروس كان شخصية تاريخية، لكن الباحثين المحدثين يُشككون في هذا، ذلك أنه لا توجد ترجمات موثوقة لسيرته باقية من الحقبة الكلاسيكية، كما أن الملاحم المأثورة عنه تمثل تراكمًا لقرونٍ عديدة من الحكي الشفاهي وعرضًا شعريًّا محكمًا، ويرى مارتن وست أن هوميروس ليس اسمًا لشاعرٍ تاريخي، بل اسمًا مستعارًا. (انظر: مؤلفات الشاعر الإغريقي هوميروس، شبكة روايتي الثَّقافِيَّة، موقع إلكتروني).

[4] انظر: السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو، ص79-80.

(Semeion)، ويوضح علمُ الإشارات ماهيةَ مقومات الإشارات، وماهية القواعِد التي تتحكَّمُ فيها، ولمّا كان هذا العلمُ لم يظهر إلى الوجود حتى الآن؛ فلا يمكن التكهن بطبيعته وماهيتــه، ولــكن له الحق في الظهور إلى الوجود، فعلم اللغة هو جزءٌ من علمِ الإشارات العام"[1]، وقد أبدى (دي سوسير) استغرابَه من عدم اعترافِ الباحثين بعلمِ الإشاراتِ كعلمٍ مستقل بذاته، له هدفه الخاص كبقية العلوم، ودعا إلى دراسةِ اللغة بصورةٍ مستقلة، وقد كانت تُدرس من قبل من وجهات نظر العلوم الأخرى[2]، وقد تكون مقولته السابقة هي التي جعلته الأبَ الشَّرعي لهذا العلم فيما بعد، حيث كان يبحثُ عن موقعِ اللغةِ بين الحقائق البشرية، مؤكدًا أنها ليست كلماتٍ منفصلة، وإنما هي كلٌّ مركَّبٌ من عناصر لا قيمة لها في حد ذاتها، بل تكمن قيمتُها في ارتباطِها بِبعضها.

إنَّ أهمَّ ما نادى به (دي سوسير) هو كون اللغة نظامًا من الإشارات يعبّر بها بنو البشر عما يدور في أذهانهم من أفكار وأحاسيس، فاللغةُ لديه نسقٌ من الدلالاتِ التي تعبرُ عن المعاني، ومن ثم يمكن مقارنته بالْكِتابَة، وبالأحرف الأبجدية عند المصابين بالصممِ والخرس، وكذلك مقارنته بالطقوسِ الرمزية، وبأشكالِ الآداب وسلوكِها، وبالإشاراتِ المتعارفة عند الجنود، وغير ذلك، إلا أن اللسان أعظم أهمية من بين هذا الأنساقِ كلها[3].

ويحدد (سوسير) مفهومَ الْعَلامَة، فيرى أنها ذلك الكل المركَّب من الدال والمدلول، فالْكَلِمَة أو المفردة اللغَوِيّة بنية، وسماها عَلامَة، والْعَلامَة ليست مسطحةً وبسيطة، بل هي مكونةٌ من مفهومٍ سَمّاه مدلولًا (Signifie)، ومن صورةٍ سمعيةٍ سمّاها دالًّا (Signifiant)، فالْعَلامَة ليست الدالَّ بذاته، ولا المدلول بذاته، بل هي بنيتهما، أي ما ينهض بالعلاقةِ بينهما، والعلاقَة بين الناس والمَوجودات[4]، "ويميلُ الشُّرّاحُ المعاصرون إلى وصفِ الدالّ بأنه الشَّكلُ الذي تتخذهُ الإشارةُ،

---

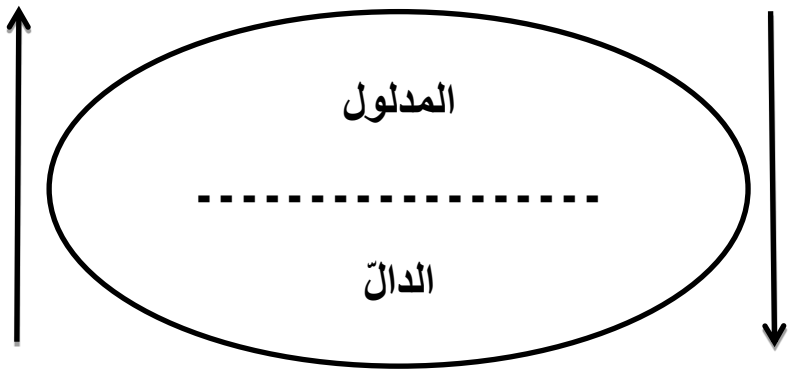
[1] علم اللغة العام، سوسير، ص34.

[2] انظر: المرجع السابق ص35.

[3] انظر: المرجع نفسه ص34.

[4] انظر: الاتجاه السميولوجي ونقد الشعر، كامل، ص33.

والمدلول بأنه الأفهوم الذي تُرجعُ إليه"[1]، وكلاهما بالنسبة له شكليٌّ نفسيٌّ مَحض، وليسا مادةً، ويوضِّح الشكلُ الآتي العلاقةَ بين الدال والمدلول لدى (دي سوسير):[2]



شكل (1.1): يبين العلاقة بين الدال والمدلول لدى سوسير

وتُسمّى العلاقةُ بين الدال والمدلول (دلالة)، وتعبِّر عنها السِّهامُ في مخطَّط (سوسير) البيانيّ، ويسمى الخطّ الأفقي المتقطع الذي يفصل بين الدال والمدلول (الحاجز)[3].

- **تشارلز ساندرز بيرس:**

هو منظّر السّيمْيائِيّة الأول في الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة، ولد في ولاية ماساشوستس الأمريكية، ودرسَ في جامعة هارفرد، ونشرت أعماله بعد موته في ثمانية مجلدات[4]، وله كتابٌ بعنوان (كتابات حول الْعَلامَة)، ظهر قبل كتاب (دي سوسير).

وفي الوقت نفسه تقريبًا الذي كان (دي سوسير) يحضِّرُ فيه نموذجَه للإشارة والسّيمْيولوجْيا كان (بيرس) – فيلسوف الذرائعية وعالم المنطق – على الجهة الأخرى من الأطلسي يقوم بعملٍ نظريٍّ

---

[1] أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص46.

[2] المرجع السابق ص48.

[3] انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص47–48.

[4] انظر: شِعْرِيَّة الْمنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون، ص31.

وثيق الاتصال بعمل (سوسير)[1]، ويذكر بعض الدارسين أن (بيرس) كان سابقًا على (سوسير)، ما جعلهم يعدّونهُ الأبَ الشرعيَّ لهذا العلم.

وأطلق (بيرس) على علم السّيمْيائِيّة اسم (السّيميوطيقْيا)، وهي عنده نَظَرِيَّةٌ معرفيةٌ شاملةٌ، تهتمُّ بكلِّ ما ينتجه الإنسانُ عبرَ مجملِ لغاته، وتنظرُ له على أنه عَلامَة، بل ترى الكونَ بكلِّ ما فيه من أشكالٍ وأشياء ورموز وكائناتٍ وطقوسٍ وحقائقَ على أنَّه عَلامَة، فالإنسانُ عَلامَة، وما يحيطُ به عَلامَة، وما ينتجهُ عَلامَة، وما يتداولُه عَلامَة، فلا شيء يفلت من سلطانِ الْعَلامَة[2].

إنَّ غاية السّيمْيائِيّة عند (بيرس) البحث عن الأَنْظِمَة الدالة في مختلف العلوم العقليَّةِ والْإِنْسانِيّةِ، فهو يرى أنَّ الطريقَ الأمثل لدراسة أيّ علمٍ من العلوم هو دراسَة النظام السيميولوجي لهذا العلم، يقول (بيرس): "ليس باستطاعتي أن أدرسَ أيَّ شيءٍ في الكونِ كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزيقا، والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية، والبصريات، والكيمياء، والتشريح، وعلم الفلك، والنَّفْس، وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد، وتأريخ العلم والكلام... إلا على أنه نظام سيميولوجي"[3].

ويرى (بيرس) أنّ المنطق بمفهومه العام ليس إلا اسمًا آخر للسيموطيقيا، وهي نَظَرِيَّةٌ شبه ضرورية، أو شكليَّة للعلامات[4]، وهو يعرِّف الْعَلامَة، أو المصورة، أو الإشارة بأنها: شيءٌ ما، ينوبُ عن شخصٍ ما، عن شيءٍ ما، من جهةٍ ما، وبصفةٍ ما، فهي توجّهُ لشخصٍ ما، أي تخلق في عقل ذلك الشخص عَلامَةً معادلةً، أو ربما عَلامَةً أكثر تطوُّرًا[5].

ويقسم (بيرس) الْعَلامَة إلى ثلاثة أقسام، وهي: دوال، ومداليل، وعلاقات تربطها معًا، ويرى أن علمَ الْعَلامات هو العلمُ الذي يدرسُ كيف يتكوَّنُ الموضوعُ تاريخيًّا، يقول بيرس: "بما أنَّ الإنسان لا يمكنه أن يفكرَ إلا بواسطَةِ الكلمات، أو بواسطة رموزٍ خارجيَّة، فإنه بإمكان هذه الرموز والكلمات أن تقولَ له (أنت لا تعني شيئًا غير ما علمناك، ولذا أنت تعني فقط لأنك تقولُ بضعَ كلماتٍ

---

[1] انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص69.

[2] انظر: السّيمْياء والتأويل–مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، بنكراد، ص72–73.

[3] السّيمْيائِيّة والنَّصّ الْأَدَبيّ، أعمال ملتقى الْأَدَب الجزائري في ميزان النقد، ص 10.

[4] انظر: شِعْرِيَّة الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص31.

[5] انظر: المرجع السابق ص31.

باعتبارها مؤولات لفكرك)، وبالفعل فإنَّ البشرَ والكلمات يتعلمون بصفةٍ متبادلة"[1]، ويفسِّر (بيرس) ذلكَ لاحقًا، فيقول: "الْكَلِمَة أو الْعَلامَة التي يستعملها الإنسان هي الإنسان نفسه، وبما أنَّ تأكيد أنَّ كلَّ فكرٍ هو عَلامَة – باعتبار أن الحياة هي تيار أفكار – يدل على أن الإنسان هو عَلامَة؛ كذلك فإنَّ تأكيد أنَّ كل فكر هو عَلامَة خارجية يدلُّ على أنَّ الإنسان عَلامَةٌ خارجيةٌ، بمعنى أن الإنسان والْعَلامَة الْخارِجِيَّة متماثلان، بنفس معنى أن كلمتي (homo) وإنسان متماثلان، وهكذا فإن لغتي هي المجموع الكلي لذاتي، بما أن الإنسان هو الفكر"[2]، وترى الباحثةُ أنّ الإنسان ليس فكرةً بذاته، بل أعقد من ذلك بكثير، لكنّ الْعَلامَة اللغَوِيّة تساعد على فهم الإنسان وتحليل طريقة تفكيره، بدليل قوله تعالى: ﴿وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ﴾[3].

إن ما يجعل الرمز رمزًا هو استعمالُهُ على أنَّهُ كذلك، فهو إشارةٌ اصطلاحيَّةٌ، تعتمدُ على العادةِ المكتسبةِ أو الفطريَّة[4]، فالشيءُ لا يصبح عَلامَةً إلا عندما يصوِّرُ شيئًا آخر، يُسمّى موضوعته، فإذا كانت الْعَلامَة متباينةً مع موضوعتها؛ فلا بد أن يكونَ هناك تفسيرٌ أو حجةٌ أو سياقٌ في الفكر أو التعبير، وبما أن كلَّ عَلامَةٍ ترتبطُ بثلاثة أشياء؛ الركيزة، والموضوعة، والمفسرة؛ فإنَّ لعلم السّيموطيقْيا ثلاثة فروع؛ الفرع الأول هو النَّحو النظري (الخالص)، والفرع الثاني هو المنطقُ الصَّرف، والفرع الثالث هو البلاغَةُ الخالِصَة[5].

- **رومان ياكبسون:**

وُلِدَ (رومان ياكبسون) في موسكو لأسرةٍ مثقفة، وكان يتقنُ أكثر من لغة، وترك مجموعةً من الأعمال يزيد عدد ورقها على ستة آلاف ورقة، أسسَ في موسكو جمعيةً سماها (جمعيةَ موسكو للألسنة)، وانتقلَ إلى براغ عام (1920م) حتى عام (1939م)، وفي براغ أسس جمعيةً شبيهةً بالجمعية التي أسسها في موسكو، وأسماها جمعية براغ للألسنية، والجديد الذي جاء به(رومان) أنه كان يعزل النَّصّ عن مؤثراته الْخارِجِيَّة، فيدرسُ النَّصَّ بحد ذاته، أي يدرسُه من الداخل، فيتناولُ ما

---

[1] السّيمْيائِيّة وفلسفة اللغة، إيكو، ص112.

[2] السّيمْيائِيّة وفلسفة اللغة، إيكو، ص113.

[3] محمد:30.

[4] انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص85.

[5] انظر: شِعْرِيَّة الْمنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص31.

يجعلُ النَّصّ أدبًا (أي جماليته الفنيَّة)، ويعدُّ مؤسسَ البنيوية في العالم، وقد نقلها (كلود ليفي شتراوس) إلى فرنسا[1]، وأول ما يُوصف به (ياكبسون) ذو الاهتمامات المتعددة هو أنه لسانيٌّ، ومع أهمية دراسته اللسانِيَّة إلا أنها بقيت غير مترجمة إلى اللغة الْعَرَبِيَّة مدة طويلة[2].

اهتمَّ (رومان ياكبسون) منذ وقتٍ مبكرٍ بأوجه الاتفاق بين اللغاتِ الطبيعيَّةِ والأَنْظِمَة السيميوطيقيَّة الأخرى، وبدأ في تحليل الأَنْظِمَة السيميوطيقيَّة مستلهمًا دروسَ (دي سوسير) في أَنْظِمَة الْعَلامات، وتُرجمَت له العديد من المقالات منها (اللغة نظام علامات)، (حديث حول الفيلم)، (علامات مرئية ومسموعة)، كما كتبَ عن الفلكلور الروسي، وعن الشِّعْر بوصفهِ نظامًا سيمْيوطيقيًّا، وفي الولايات المتحدة الأمريكية اطّلعَ على أعمال (بيرس)، الذي عدَّه مؤسس السيمْيوطيقْيا الحديثة، وانطبعت أعمال (ياكبسون) بقوةٍ بطابع (بيرس)، لكنه حافظ على تنوُّع اهتماماته السيميوطيقيَّة، وتتلمذ على يديه كثيرون، منهم (أمبرتو إيكو)[3].

- **أمبرتو إيكو:**

يعدُّ (أمبرتو إيكو) أحد أهم أعلام النَّقْد الإيطالي خاصة، والأوروبي عامة، وولِدَ سنة (1932م) بأليساندريا بإيطاليا، بالقرب من ميلانو، حصل على الأستاذية في الفلسفة سنة (1954م) بجامعة تورينو، واشتغل في البرامج الثَّقافِيَّة للإذاعة والتلفزة الإيطالية (RAI)، عُرِف بمقالاته في الصحف الإيطالية، وعملَ أستاذًا في السّيمْيائِيّة بجامعة بولونيا، ويدير الدورية العالمية المتخصصة في السّيمْيائِيّة (VS)، وقد اهتم في دراساته بالجمالية في القرون الوسطى، وصاغ نَظَرِيَّةً متماسكةً في السّيمْيائِيّة، وله العديد من الرواياتِ التي كان لها الأثر في الْأَدَبِ المعاصر[4].

واستعمل (إيكو) مُصْطَلَح (السّيموطيقْيا) في دراساته، وميَّز بين السّيمْيائِيّات الخصوصية والسّيمْيائِيّة العامة، فالأولى تختصُّ بنظامٍ معينٍ من الْعَلامات، إذ تُوجد أنحاء للغة الحركيَّةِ المستعملة عند الْبُكْمِ الأمريكيين، وأنحاء للغة الإنجليزية، وأنحاء لعلاماتِ المرور، وقد استعملَ عبارة (أنحاء) في معناها الأوسع، أي إنها إلى جانب قواعدِ التركيب والدَّلالَة؛ تحتوي كَذلكَ على

---

[1] انظر: المدرسة الشكلية الروسية، المؤرخون والفلاسفة، (موقع إلكتروني).

[2] 6محاضرات في الصوت والمعنى، ياكوبسون، مُقَدِّمَة المترجمين:حسن ناظم وعلي صالح، ص5.

[3] انظر: مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، بارتشت، ص154-156.

[4] انظر: السّيمْيائِيّة وفلسفة اللغة، إيكو، ص9.

جملةٍ من القواعدِ التداوليَّة[1]، أما السّيمْيائِيّة العامَّة فهي ذات طبيعة فلسفيَّة؛ لأنها تدرس نظامًا معيَّنًا، ولكنها تطرحُ مقولاتٍ عامة، يمكن في ضوئِها مقارنة أَنْظِمَة مختلفة فيما بينها، فالْخِطاب الفلسفيُّ هنا هو خطابٌ تأسيسي[2]، ويرى (إيكو) أن السّيمْيائِيّة العامة هي "الشكل الأكثر نضجًا لفلسفة اللغة"[3].

وقد عرّف (إيكو) الْعَلامَة بأنها "إشارة واضحة تمكننا من التوصلِ إلى استنتاجاتٍ بشأن أمرٍ خفيّ"[4]، وليس بالضرورة أن تكون قد تُرِكت عن قصدٍ، نتيجة رسالةٍ بلَّغها البشر، فإن أيَّ حدثٍ طبيعيٍّ يمكن أن يكون عَلامَة، كذلك فإن الحركة عَلامَة، والرايات وإشارات المرور هي علامات كَذلكَ، فكل ما يعبَّر عنه بالرموزِ هو عَلامَة[5]، ويقسمُ إيكو نظريته السّيمْيائِيّة إلى ثمانية عشر تفريعًا، ويجعل السّيمْيائِيّة غطاءً شاملًا لكلّ مناشطِ الحياةِ الْإِنْسانِيّة، حتى جعلها تحيط بنا تمامًا، لكنه مع ذلك لا يفرّق بينَ الرَّمز والإشارةِ والصّورَة[6].

- **(رولان بارت):**

وُلِد رولان بارت في نوفمبر (1915م)، في (شيربورغ) في فرنسا، فَقَدَ والده في طفولتِه، وكتب أول نصوصه عام (1933م)، وانخرط في العملِ السياسيّ ضدَّ النازيَّة، مرضَ بالسلِّ في سنٍّ مبكرةٍ، وأنهى دراستَه الجامعية في الآداب الكلاسيكية عام (1943م)، والتقى (غريماس)، ودرَس (سوسير) و(ياكبسون)، ودرس السوسيولوجيا، وعمل في المدرسةِ التطبيقيَّة للدراسات العليا، ذاع صيته، وسافر إلى اليابان لإلقاء محاضرات، ثم إلى المغرب للتدريس في جامعة الرباط، وشغل أستاذَ كرسي السيميولوجيا الْأَدَبيّة في الكوليج دي فرانس (Colleg de France) عام (1976م)، ومات في باريس عام (1980م)[7]، وتحظى أعمال (بارت) باهتمامِ النقاد حتى يومنا هذا، إضافةً

---

[1] انظر: السّيمْيائِيّة وفلسفة اللغة، إيكو، ص34.

[2] انظر: المرجع السابق ص36.

[3] المرجع نفسه ص40.

[4] المرجع نفسه ص46.

[5] انظر: المرجع نفسه ص47-49.

[6] انظر: دروس في السّيمْيائِيّات، حنون، ص24.

[7] انظر: الْخِطاب النَّقْدِيّ عند رولان بارت-الْكِتابَة والقراءة، شنيني، ص4-5.

إلى اهتمامهم بشخصيَّتِه الثقافيَّة الكاريزمية والرمزيَّة، ومن أشهر كتبه التي لاقت جدلًا واسعًا كتابه (س.ز)[1].

مارس (بارت) التحليل السّيمْيائِيّ على أكمل وجه، ووسَّع مفهوم السيمائية لتشمل دراسة الأساطير، وزعم – بخِلافِ (دي سوسير) – أن اللسانِيّات هي الأصل، وأن السيمولوجيا فرعٌ عنها، وقد فنَّد هذه المقولة (جاك دريداوتاري)، ودعا إلى ضرورة العودة إلى رأي (دي سوسير)[2].

ويرى (بارت) أن الْعَلامات لا معنى لها إذا فقدت عنصر الإدراك، أي إدراك الْعَلامات بين الدال والمدلول؛ لأن الدال بذاته لا يعني شيئًا، وهذه العلاقة لا تساوي بينهما، حيث إن الدال لا يفضي إلى مدلول آخر أو معين، وإنما يفضي إلى عَلامَةٍ معروفةٍ نفسيًّا وذهنيًّا لدى المتلقي[3]، ويقصد أن الدّالَّ ينفصلُ عن المدلولِ على مستوى المادة.

ويضعُ (بارت) في نظريته السّيمْيائِيّة تسمياتٍ جديدة بديلة عن التسميات الألسنية التي أنتجتها نظرة (سوسير)؛ فالدَّلالَة عند (بارت) هي الْعَلامَة عند (سوسير)، والشكل عنده هو الدال عند (سوسير)، والمفهوم هو المدلول عند (سوسير)[4]، وعلى الرغم من ابتداع (رولان بارت) هذه المُصْطَلَحات البديلة؛ إلا أنه لا يكاد يغادر سيمْيولوجْيا المدرسة السوسيرية.

الْمَطْلَب الثاني: ثلاثية الْعَلامات (الماثول والموضوع والمؤول)

يرى (بيرس) أَنه يمكن تقسيم الْعَلامات إلى ثلاث ثلاثيات، أولًا وفقًا لماهية الْعَلامَة في ذاتها، وذلك بِعَدِّها إما مجردة نوعية، أو كونها وجودًا حقيقيًّا، أو عرفًا عامًّا، ويمكن تقسيمها ثانية وفقًا لعلاقة الْعَلامَة بموضوعاتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجعُ إلى طبيعة الْعَلامَة نفسها، أم ترجعُ إلى الرابطة الوجودية بين الْعَلامَة والموضوعة، أم ترجعُ إلى الرابطةِ بين الْعَلامَة والمفسرة، ويكون التقسيم الثالث وفقًا لتصوير المفسرة للعلامة، إما كونها عَلامَةً على أمورٍ احتماليَّة، أو

---

[1] انظر: س/ز، رولان بارت، مُقَدِّمَة المترجم ص9.

[2] انظر: مبادئي في علم الأدلة، جادين، ص32.

[3] انظر: دليل الناقد الْأَدَبيّ، الرويلي والبازعي، ص183.

[4] انظر: المرجع السابق ص183.

عَلامَة على أمور واقعيَّة، أو عَلامَة على أمور عقليَّة[1]، ويمكن تفصيل أقسام الْعَلامات على النَّحو الآتي:

أولًا: من حيث الماثول، ويعَرِّف (بيرس) الماثول بأنه شيءٌ يعوض بالنسبة لشخص ما، شيئًا ما، بأي صفة، وبأي طريقة، ويخلق عنده عَلامَةً موازية، أو عَلامَة أكثر تطورًا، فهو يحلُّ محلَّ شيءٍ آخر، وهو أداةٌ للتمثيل، ولا يوجد إلا من خلال تحيينه داخلَ موضوع ما، ولا يستطيع الإحالة على موضوعه إلا من خلال وجود مؤول يمنح للعلامةِ صحَّتها (توفير شروط التمثيل)، وهو يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الدال في التصور السوسيري[2]، وتتفرع الْعَلامات من حيث الماثول إلى ثلاثة أنواع:

1- **الْعَلامَة النوعية:** هي نوعية تشكل الْعَلامَة، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد تجسدًا لا يرتبط بكونها عَلامَة[3]، ومثال ذلك أنغام الموسيقى والألوان.
2- **الْعَلامَة المنفردة:** وتُسمى كَذلكَ المفردة، أو العينية، و"هي شيءٌ موجودٌ وواقعيٌّ في شكل عَلامَة"[4]، ولا يمكنها أن تكون عَلامَة إلا عبر نوعيتها؛ ولهذا تتضمن علامات عرفية متعددة[5]، وتكون "رسمًا أو أثرًا مميَّزًا"[6]، ومثال الْعَلامَة المنفردة الرسم والصوت وأعراض المرض.
3- **الْعَلامَة العرفية:** وهي عرفٌ يشكِّلُ عَلامَة، وكلُّ عَلامَةٍ عرفيةٌ، وليس العكس، وليس للعلامة العرفية موضوعًا واحدًا، بل هي نمطٌ عامٌّ تواضعَ الناسُ على كونِه دالًّا[7]، وتسمى

---

[1] انظر: دور السّيمْياء اللغَوِيّة في تأويل النُّصوص الشِّعْرِيَّة-شعر البردوني إنموذجا، علي، ص22، نقلًا عن أنظمة الْعَلامات لتشارلز بيرس، ترجمة فريال غزول، ص141، ولم أجده.

[2] انظر: السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص97.

[3] انظر: شِعْرِيَّة الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص32.

[4] السّيمْياء والتأويل، شولز، ص113.

[5] انظر: شِعْرِيَّة الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص32.

[6] السّيمْيائِيّات أو نَظَرِيَّة الْعَلامات، دولودال، ص52.

[7] انظر: شِعْرِيَّة الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص32.

الْعَلامَة العرفية عَلامَةً مقننة، أو عَلامَة نموذج مثاليّ[1]، وكلُّ عَلامَةٍ متواضعٌ عليها هي عَلامَةٌ عرفيَّة، كعلامات السَّير مثلًا، وكدلالة الأسود على الحزن والأبيض على الفرح لدى بعض الشعوب، وهي دلالةٌ تختلفُ من ثقافةٍ إلى أُخرى.

ثانيًا: من حيث الموضوع، إن الموضوعَ هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواءً كان هذا الشيء الممثل واقعيًّا، أو متَخَيَّلًا، أو قابلًا للتخيُّل، أو لا يمكن تخيّله على الإطلاق، ويلخص (بيرس) موضوع الْعَلامَة بأنه المعرفة التي تفترضها الْعَلامَة؛ لكي تأتي بمعلوماتٍ إضافيَّة تخصُّ هذا الموضوع[2]، وتتفرَّع الْعَلامات من حيث الموضوع إلى ثلاثة أنواع:

1- **الأيقونة:** هي كلمة لاتينية تعني التمثال، أو الصّورَة النمطية، والأيقونة هي الْعَلامَة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعَلامَة فقط، وتمتلك الْعَلامَة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة أم لم توجد[3]، فالأيقونة "لها دوافعها ومبرراتها، أي نستطيع أن نعللَ الرابطةَ بين الدال والمدلول منطقيًّا أو عقليًّا"[4]، ويعدُّ فيها الدال شبيهًا بالمدلول، أو مقلدًا له، فيمكن التعرُّف على شبهٍ في المنظر، أو الصوت، أو الإحساس، أو المذاق، أو الرائحة، ما جعله يشبهه في بعض صفاته، ومثال الأيقونة: الكاريكاتور، والمجسَّم، والتأثيرات الصوتيَّة في الدراما الإذاعيَّة[5].

2- **المؤشر:** هو عَلامَةٌ تشير إلى الموضوعة التي تعبِّر عنها عبر تأثُّرها الحقيقيّ بتلك الموضوعة، ويقومُ المؤشرُ بالدَّلالَة بصفته متأثرًا بالموضوعة، فهو يتضمن نوعًا خاصًّا من الأيقون[6]، وهي صيغةٌ لا يكونُ الدالُّ فيها اعتباطيًّا، ولكنه يرتبط مباشرةً، وبطريقةٍ ما (ماديًّا أو سببيًّا) بالمدلول، ويمكن ملاحظة هذه الصلة أو استنتاجها، ومثاله من

---

[1] انظر: السّيمْيائِيّات أو نَظَرِيَّة الْعَلامات، دولودال، ص52.

[2] انظر: السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص98.

[3] انظر: شِعْرِيَّة الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص32.

[4] سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيمْيائِيَّة، موكاروفسكي وآخرون، ص5.

[5] انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص81.

[6] انظر: شِعْرِيَّة الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص32.

الإشارات الطبيعية؛ الدخان، والرعد، وآثار القدم، ومن العوارض المرضية؛ الألم، الطفح الجلدي، وغير ذلك[1]، وتختص الإشارة بثلاثة ملامح وضعها النقاد لها، وهي[2]:

أ- ليس لديها مشابهة مع موضوعاتها.

ب-تحيل إلى أفراد.

ت-تلفت الانتباه إلى موضوعاتها.

3- **الرمز:** هو عَلامَةٌ تشير إلى المَوضوعة التي تعبّر عنها (عرف)، غالبًا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته، فالرمز نمَطٌ أو عُرفٌ، أي هو الْعَلامَة العرفيَّة[3]، وهي صيغةٌ لا يشبهُ فيها الدالُّ المدلولَ، إنما هو اعتباطيٌّ في أساسه، أو محض اصطلاحِيّ، ومثاله اللغة بشكلٍ عام، إضافة إلى اللغاتِ الْخاصَّة، والحروف الأبجديَّة، وعلامات الوَقف، وغيره[4]، ويختلف السّيمْيائِيّون في العلاقةِ بين الرَّمزِ والشَّيءِ أو المدلول، فمنهم من يرفضُ وجود علاقةٍ بينهما، ومن هؤلاء (أوكدن)، و(رتشاردز)[5]، بينما يرى صلاح فضل أن النموذج الأول للرمز هو الْكَلِمَة اللغَوِيّة، فعلاقة الرمز تصلُ بين مدلول الْكَلِمَة وعلاقته بالعالم الخارجي، مثل دلالة الميزان على العدل وإعطاء كلّ ذي حقٍّ حقَّه، وأن هذه العلاقَة اعتباطيَّةٌ، تتمُّ بالصدفة وليست سببيَّةً[6]، وهو في هذا يتفق ونظرة (دي سوسير)، ومن الجدير ذكرُه أنه يمكنُ للرمزِ أن يرتقي ليصبح أيقونة، فالحمامة مثلًا رمزٌ ارتقى ليصبح أيقونةً للسلام.

ثالثًا: من حيث المؤول، وهو ثالث عنصر داخل نسيج السيموز، ويعدُّ عمادها وبؤرتها الرئيسة، فهو يشكل التوسّط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالةِ على موضوعِه وفق شروطٍ معينة، فلا يمكن الحديث عن الْعَلامَة إلا من خلال وجود المؤول، فهو شبيهٌ بالمدلولِ السوسيري في صورته

---

[1] انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص81.

[2] نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نَظَرِيَّة بورس، حوشي، ص98.

[3] انظر: شِعْرِيَّة الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ في اللغة والثقافة والشعر، مناصرة، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص32.

[4] انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص81.

[5] انظر: الصّورَة الشِّعْرِيَّة في الْخِطاب البلاغي والنقدي، محمد، ص191.

[6] انظر: مناهج النَّقْد المعاصر، فضل، ص83.

البَسيطة، أي هو الفكرة التي بموجبِها يحيلُ ماثول ما على موضوع، أو هو التصوُّر الذِّهني العامّ الذي نملكهُ عن الشَّيء الموجود في العالم الخارِجِيّ[1].

وتتفرَّع الْعَلامَةُ من حيث المؤول إلى ثلاثة أنواع:

1- **التصور**: ويعني كلَّ عَلامَةٍ مفردةٍ أو مركَّبة، لا تصلح لأن تكونَ حكمًا، بل حدًّا في الحكم، وهي بالتالي لا تحتملُ لا الصِّدقَ ولا الكَذب[2].
2- **التصديق**: هو عَلامَةٌ قابلةٌ للحكم، أي تقبلُ الصِّدق أو الكَذب[3].
3- **الحجة**: هي تأليفٌ من الْعَلامات لا يتعلَّق سوى بالقواعد، وهي أكمل سائر الْعَلامات، وهي بنيويًّا تعدُّ صحيحةً، أي دائِمَة الصِّدق[4].

لقد أثَّر (سوسير) و(بيرس) على مجمل العلوم النَّقْدِيَّة، حيث أسهما في إعادةِ النظر إلى طرق التَّعاطي مع النُّصوصِ ومَعانيها ودلالاتِها، فَفُتِحت بفضلهم أبوابُ الدِّراساتِ النَّقْدِيَّة على مصراعيها.

الْمَطْلَب الثالث: السّيمْيائِيّة وعلاقتها بالْعَتَبات النَّصِّيَّة

إنَّ السّيمْيائِيّة هي تساؤلاتٌ مشروعةٌ حول المعنى، والأساس الأول الذي تقوم عليه هي اللغة، فالنظام اللغَوِيّ يتميّز عن الأَنْظِمَة السّيمْيائِيّة المختلفة كونه قادرًا على وصف الأَنْظِمَة الأخرى، وهو يوفر حصادًا أثرى وأوفر على مستوى توليد الدَّلالَة وإمكانات التأويل والتفسير، فنحن نترجم ما نحسُّ به، وما تدركه حواسنا، إلى كلماتٍ، سواءً كانت إصدارًا لأصواتٍ، أم رسومًا لحروف؛ بقصد تبليغها إلى الآخرين[5]، وهي تهتمُّ بما يرويه النص، وبتشكيلاتِه العميقة، وبالجوامع المشتركةِ بين النُّصوص[6]، كما أنَّ السّيمْيائِيّةَ هي امتدادٌ للألسنيَّةِ وتطويرٌ لها، فالكلمات في حقيقتها رموز؛ لأنها تمثِّل شيئًا آخر غير الذي وُجدت للتَّعبير عنه أصلًا، والْكَلِمَة في التجربة الجمالية إشارةٌ حرة، حُرِّرَت على يدي المبدع الذي يرسلُها صوبَ المتلقي للتفاعلِ معها بفتح أبواب

---

[1] انظر: السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص101.
[2] انظر: تيارات في السّيمْياء، فاخوري، ص62.
[3] انظر: المرجع السابق ص62.
[4] انظر: المرجع نفسه ص62.
[5] انظر: السّيمْيائِيّة وفلسفة اللغة، إيكو، ص17.
[6] انظر: النَّقْد النصي (2) وتحليل الخطاب- نظريات ومقاربات، أيوب، ص32.

خيالِه لها[1]، محمّلةً بالدلالات والإحالات، فإنّ "الطاقة الإبداعية في الْكَلِمَة طاقةٌ رمزية"[2]، فالكلماتُ تُسهمُ في استدعاء فَهْم المُخاطب لإبلاغه أمرًا ما، مشيرةً إلى دلالاتٍ أعمق، وهذا يدل على قيمة الْعَلامَة في حياتِنا، وبما أنَّ السّيمْياء هي العلم الذي يدرس الإشارات الدالة على اختلاف أنواعها وأشكالها؛ فإنّ علاقتها بالْعَتَبات النَّصِّيَّة تتَّضحُ كون الْعَتَبات علامات لِسانِيَّة وغير لِسانِيَّة، تكشف عن العلاقة بين النَّصّ الشِّعْرِيّ وبعض متعالياته، كما أنَّ السّيمْيائِيّة تمارسُ التفكيك والتركيب، وتحدِّد بنيات النُّصوص العميقة المختفية وراء البنيات السَّطحية، فهي تبحثُ في العلاقةِ بين الْعَلامات، والكشفِ عن المضامين، وتأويل الدّلالات؛ لاستنطاقِ النَّصّ.

ولأنَّ النَّصّ "يجب أن يكون قبل كلِّ شيءٍ نسيجًا للقول الرفيع المعبر من شطحات الخيال وأطياره المحلقة في عوالمه دون حدود"[3]؛ فإنَّ قراءة أي نصٍّ من منظور سيميائي تستهدف غالبًا الْعَتَبات المحيطة به، وتشملُ الْعَتَبات "كلّ ما يدخلُ في محيطِ النَّصّ الأصليّ وأحوازه، ويمثله (العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، والديباجات، والتذييلات، والتنبيهات، والتصدير، والحواشي الجانبية، والحواشي السفلية، والهوامش المذيّلة للعمل، والعبارة التوجيهية، والزخرفة، والرسوم، ونوع الغلاف، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النَّصّ بحواشٍ مختلفة، أحيانًا بشرحٍ رسميٍّ وغير رسميّ"[4].

إنَّ الْعَتَبات بالنسبة للسيميائي هي نواةٌ للنصِّ الْأَدَبيّ، فهي مصباحٌ يستنير به للوصول إلى ما في النَّصّ من الحياة والروح والمعنى، وهي خطابٌ قائمٌ بذاته؛ كونه شبكةً دلاليَّةً، يُفتتح أو يُختتم بها النَّصّ الْأَدَبيّ، وإنَّ الاستعانةَ بالْمنْهَج السّيمْيائِيّ في فهم الْعَتَبات هو أمرٌ ضروريٌّ مُلِحٌّ، فإنَّ "الحركات والإشارات المرئية المختلفة، وكذلك الرسم، والصور الفوتوغرافية، والسينما، والفن التشكيلي، تعدُّ لغاتٍ من حيث إنها تنقل رسالةً من مرسلٍ إلى متلقٍّ، من خلال استعمال شفرة نوعية، وذلك دون أن تخضع لقواعد بناء اللغة الكلاميَّة كما يقننها النحو"[5].

---

[1] انظر: تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شِعْرِيَّة معاصرة، الغذامي، ص17.

[2] النَّقْد العربي نحو نظرية ثانية، ناصف، ص177.

[3] مساهمة في التعريف بالسّيمْيائِيّة، العشي، مجلة الحياة الثَّقافِيَّة، عدد36، ص93.

[4] النَّصّ الموازي– آفاق المعنى خارج النَّصّ، المنادي، مجلة علامات في النقد، مج16، ج61، ص141–142.

[5] السّيموطيقْيا في الوعي المعرفي المعاصر، راشد، ضمن كتاب أَنْظِمَة الْعَلامات، ص56.

إنَّ اهتمام السّيمْياء بالْعَتَباتِ النَّصِيَّة ليس اعتباطيًّا، بل هو ضرورةٌ كتابية، فالعنوان مثلًا أولى عَتَبات النَّصّ التي لا يجوز تخطّيها، وهو مفتاح الدَّلالَة الكليَّة التي يضيءُ بها الْقارِئُ الناقدُ المتفحّصُ ثنايا النَّصّ وعتمتَه، وبواسطته يقف على أفكار الكاتبِ من خلال علاقةِ العنوان بالمضمون، فيضيئُه للقارئِ إضاءةً شاملةً، إنَّ النَّقْد "ضروري للقارئ، إذ يسهم في هدايته إلى تكوين رأيٍ صحيحٍ عن النتاج الْأَدَبيّ"[1]، فعبر قراءة النَّصّ الناقدة يمكن للناقد أن "يفسر حدسًا شاعريًّا أصيلًا، وأن يقدم لنا معادلًا منطقيًّا له في شكلٍ نثريٍّ تعليميّ"[2].

وتتَّسمُ السّيمْيائِيّة بالشُّمولية؛ حتى إنَّ الدراسات التي تُتناولُها لا تمتلكُ أن تكون وافيةً، كونها تعتمد في تحليل الدَّلالَة على بعض المسلمات والمبادئ القاعدية، التي يتم من خلالها إعداد النَّظَرِيَّة السّيمْيائِيّة، ومنها مبدأُ المُحايَثَة.

- **مبدأ المُحايثة:**

شاع مُصْطَلَح المحايَثة في بداية ستينيات القرن العشرين، على يد البنيَويّين، وأصبح فيما بعد مفهومًا مركزيًّا، يُفهم النَّصُّ وتُنجَز قراءاتُه استنادًا إليه، وأصبح التحليلُ المحايث كلمة السرِّ التي يتداولُها البنيويون، فهو وحده الذي يجيبُ عن كلِّ الأسئلة، ويدركُ كلَّ المعاني، والمحايثة لديهم تعني عزْلَ النَّصّ، والتخلص من كلِّ السياقاتِ المحيطةِ به، فالمعنى ينتجه نصٌّ مستقلٌّ بذاته، ويمتلك دلالاته في انفصالٍ عن أيِّ شيءٍ آخر[3]، لكن هذا المفهوم القائم على عزلِ النَّصّ عن كلِّ ما يحيطُ به هو مفهومٌ قاصرٌ على البنيويين، فلقد عرّف (أوغسطين) المعرفة المحايثة بأنها "ما يرسله الله سبحانه وتعالى إلى عبادِه عبر وسائل مختلفة"[4]، وفي تعريف آخر للمحايثة عُرّفت على أنها "رصد لعناصر لا تفرزها السيرورة الطبيعية لسلوكٍ إنسانيٍّ مدرج داخل المدى الزَّمَنيّ"[5]، وهي

---

[1] دراسات في النَّقْد الْأَدَبيّ، أبو شاويش، ص12.

[2] مناهج النَّقْد الْأَدَبيّ، إمبرت، ص46.

[3] انظر: السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص255.

[4] المرجع السابق ص255.

[5] التداولية ومنزلتها في النَّقْد الحديث والمعاصر، محمد، موقع سعيد بنكراد الإلكتروني، العدد 12.

تقومُ على أنَّ النَّصّ كلٌّ دلاليٌّ، يُبرِزُ الوحدةَ المضمونيَّة للنصّ، فهي "تقتصرُ على وصف الأشكال الدّاخِلِيَّة لدلالة النَّصّ، أو التَّمفصلات المشكِّلة للعالم الدّلالِيّ المُصغَّر"[1].

لذا فللمحايثة أصولٌ أخرى غير التي أثبتَتها البنيوية، فهي "معطى بشكلٍ سابقٍ على الفعل الْإِنْسانِيّ وتمفصُلاته، إذ ترتبط بنشاطَين: نَشاط يحيل على كلّ ما هو موجودٌ بشكلٍ ثابتٍ وقارٍ عند كائنٍ ما، وآخر يحيلُ على ما يصدرُ عن كائنٍ ما، معبرًا عن طبيعتِهِ الأصليَّة برؤيةٍ ديناميَّة"[2]، وتتحقَّق المحايثةُ من خلال القراءةِ المستندة إلى فهمِ المضمونِ الشّامل للنَّصّ قراءةً محايدةً خاليةً من الذاتيَّة.

---

[1] السّيمْيائِيّة- نَظَرِيَّة لتحليل الخطاب، جيرو وبانييه، ضمن كتاب السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ، إينو وآخرون، ص230.

[2] السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص255.

الْمَبْحَث الثاني: الْعَتَبات النَّصِيَّة.

الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْعَتَبات النَّصِيَّة، وتعدد المُصْطَلَح

- **الْعَتَبات في اللغة:**

ورد في المعاجم أنَّ العتبة هي: أُسْكُفَّة الباب التي تُوطَأ، وقيل: العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى، الحاجب، والأسكفة: السفلى، والعارضتان: العضادتان، والجمع: عتبٌ وعتَبات، والعتَب: الدرج، وعتَبَ عَتَبَة اتَّخَذَها، وعتبُ الدرجِ: مراقيها إذا كانت من خشب، وكلُّ مرقاةٍ منها عَتَبَة[1]، وما عتبتُ بابه: لم أطَأْ عتبَتَه[2].

وجاء في العين أن إبراهيمَ – عليه السلام – جعلَها كنايةً عن امرأة إسماعيل – عليه السلام – إذ أمره بإبدال عتبته[3]، وعتبات الدرجة وما يشبهها من عَتَبات الجبالِ وأشراف الأرض، وكلُّ مرقاةٍ من الدرج عَتَبَة، والجميع العتب[4].

مما سبق يتضح أن الجذر (عَتَبَ) يحمل معاني متقاربة، فهي الممر الذي نلجُ خلاله إلى جهةٍ ما، وهي تنتسبُ إلى حقلٍ دلاليٍّ واحد، وهو مدخل الشيء ومفتتحه.

- **الْعَتَبات في الاصطلاح:**

شهدت الدراساتُ في السَّنوات الأخيرة اهتمام بعض النقاد بالْعَتَبات النَّصِيَّة، كما يسميها (جيرار جينيت)، ولفهم المُصْطَلَح وعلاقته بالنَّصّ الشِّعْرِيّ لا بد بدايةً من تأصيله، والرجوع إلى أصل المُصْطَلَح وترجمته، ما يؤدي بنا إلى الكشف عن مفاهيمه المصاحبة والمفارقة في الوقت نفسه.

يتكون مُصْطَلَح الْعَتَبات النَّصِيَّة من مقطعين (para/texte)، أما المقطع الأول (para) فهو صفة حاملة لمعانٍ عديدة وهي: الشبه والمماثل والمساوي، المشابهة والمماثلة والمجانسة والملاءمة، الموازي والمساوي للارتفاع والقوة، الزوج والقرين والوزن بين مقدارين والمساواة بين شخصين، تحاذي

---

(1) انظر: لسان العرب، ابن منظور، 28/9.

(2) انظر: مختار الصحاح، الرازي، ص206.

(3) انظر: أساس البلاغة، الزمخشري، ص407، و كتاب العين، الفراهيدي، 75/2.

(4) انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 75/2.

الجمل بين بعضها بعضًا، وينقل (جينيت) قول (ج.هيليس–ميلر): تعد (para) سابقة ضدية، نقصد بها القرب والمجاورة والبعد في آنٍ، والائتلاف والاختلاف، والدّاخِلِيَّة والْخارِجِيَّة[1].

أما مقطع (texte)؛ فقد كثُرت تعريفاتُه، وارتبطت بعلومٍ أخرى منها؛ علم الاجتماع، والنَّفْس، واللسانِيّات، والسّيمْيائِيّات، وتحليل الخطاب، إلا أنَّ أصلَه التاريخيَّ في الثقافة اللاتينية يرجع إلى (texte)، والتي تعني النسيجَ، والثوب، وتسلسل الأفكار، وتوالي الكلمات، وهو في مجال الثقافات الإسلاميَّةِ يحمل معنى البروز والظهور، وغاية الشيء ومنتَهاه[2]، ونجدُ تقارُبًا في التعريفين، فالثقافتان تتَّفقان في أنَّ النَّصَّ هو بلوغُ الغايةِ واكتمالُ الصّنع.

إنّ مُصْطَلَح الْعَتَبات النَّصِّيَّة شهد اضطرابًا واضحًا بين المشارقةِ والمغارِبة، فالْعَتَبات النَّصِّيَّة هي هوامش النَّصّ عند (هنري متيران)، بينما هي النَّصُّ الموازي لدى محمد بنيس، ويقصد به: "تلك العناصر المَوجودة على حدود النَّصّ، داخله وخارجه في آنٍ واحد، تتصل به اتصالًا تجعله يتداخلُ معه إلى حدٍّ تبلغ فيه درجةً من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالًا تسمح للتداخل النَّصِّيّ، كبنيةٍ وبناء، أن يشتغلَ وينتج دلاليَّته"[3].

ويسميها سعيد يقطين (المناصصات)، كما ورد في كتابه (القراءة والتجربة)، بينما يستعمل مُصْطَلَح (المناصة) في كتابه (انفتاح النَّصّ الرّوائِيّ)، يقول في تعريف المناص: "ونجده حسب تعريف جنيت في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر.."[4]، لكنه فيما بعد وظَّفَ مُصْطَلَح (المناص) في كتبه اللاحقة (من النَّصّ إلى النَّصّ المترابط)، و(الرواية والتراث السردي)، واستعمل محمد عزام المُصْطَلَح نفسه في كتابه (النَّصّ الغائب)، بينما يسميها عبد الرزاق بلال (المكملات)، يقول في تعريف الْعَتَبات النَّصِّيَّة: "هي مجموعُ النُّصوص التي تنتظمُ في شكلِ استجواباتٍ، ومراسلاتٍ، وندواتٍ، ومناظراتٍ، ومذكرات، وشهادات، وغيرها، مما لا يسمح لها في صورتها الأولى بظهور هذه الْعَتَبات إلا بعد الانتقال إلى مرحلة الطباعة

---

[1] انظر: عَتَبات– جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص41–42.

[2] انظر: المرجع السابق ص43.

[3] الشِّعْر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، بنيس، 77/1.

[4] انفتاح النَّصّ الرّوائِيّ، يقطين، ص97.

والإخراج، وحينها تستفيدُ مما يصطلحُ عليه بالمكملات، وهي ترجمةٌ أقرب لكلمة (peritexte)"[1]، ويقول في موضع آخر إنها "مجموعة النُّصوص التي تحفّز المتنَ، وتحيط به"[2].

ونجد أنَّ محمد الهادي المطوي يطلقُ عليها اسمَ (الموازنة النَّصِّيَّة)، أو (الموازي النَّصِّيّ)[3]، وهي ترجمةٌ حرفيَّةٌ قاموسيَّةٌ، وهناك من يترجم مُصْطَلَح الْعَتَبات النَّصِّيَّة بالْخِطاب الموازي، أو الإطار الموازي، أو الجهار المقدماتي، ويترجمه حليفي شعيب بالْخِطاب المحاذي، ويترجمه عبد الإله قيدي بالمصاحبة النَّصِّيَّة[4]، وهو (النَّصّ المحاذ) كما أسماه عبد العزيز شبيل، ويسميه مختار حسني (التوازي النَّصِّيّ)، وتسميه جليلة طريطر (النَّصّ المؤطر)[5]، بينما يطلق عليه عبد السلام هارون(ت1988م) في كتابه (تحقيق النُّصوص ونشرها) اسم (المكملات)[6].

مما سبق يظهرُ لنا حجمُ الاختلافِ في التَّرجمات، حسب الاتِّجاه الفكريّ والنقدي، ويرجع ذلك إلى أسبابٍ كثيرةٍ منها ما في اللغةِ من خصوبة الألفاظ والمعاني وثرائِها، وتنوع التراكيب الْعَرَبِيَّة ومرونتها، وعدم وجود تنسيقٍ بين الباحثين عند اعتماد مصطلحٍ مُعيَّن، لكننا نلحظ بوضوحٍ أن جميع الترجمات السابقة تنتمي إلى حقلٍ معرفيٍّ واحد، ويكاد يكون منبعُها واحدًا، وهو (جيرار جينيت)، فهو من أهم الدارسين الذين منحوا الْعَتَبات أهميةً وبعدًا نقديًّا عميقًا، وقد عرّف الْعَتَبات النَّصِّيَّة بأنها: "كل ما يجعل من النَّصّ كتابًا يقترح نفسَه على قرائه، أو بصفةٍ عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدارٍ ذي حدودٍ متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكلٍّ منا دخوله أو الرجوع منه"[7]، فهيَ "مجموعة الافتتاحيات الْخِطابِيّة المصاحبة للنص أو الكتاب"[8]. وإنَّ ما يجعلنا مطمئنين إلى اختيارنا مُصْطَلَح (الْعَتَبات) هو أن جميع من ترجم كتاب (عتبات) لمؤلفِهِ (جيرار جينيت) ترجم المُصْطَلَح بالتسمية ذاتها (عتبات).

---

(1) مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص22.

(2) المرجع السابق ص21.

(3) انظر: في التَّعالي النَّصِّيّ والْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة، المطوي، المجلة الْعَرَبِيَّة للثقافة، ع32، ص96.

(4) انظر: عَتَبات النَّصّ في ديوان (آدم الذي..) للشاعرة حبيبة الصوفي، الأيوبي، مجلة علامات، ع19، ص45.

(5) انظر: عَتَبات– جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، حاشية ص43.

(6) انظر: تحقيق النُّصوص ونشرها، هارون، ص83.

(7) عَتَبات– جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص44.

(8) المرجع السابق ص44.

ويعرّف نبيل منصر الْعَتَبات النَّصِيَّة بأنها العناصر التي تساند النَّصّ، وتصاحبُه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثَّقافِيَّة النوعية، ضمن تداولية عامة أو خاصة، وهي في مجموعها تمثل وسائلَ انخراط النَّصّ في المؤسسة الْأَدَبيّة، وانكتابه في المجتمع الثقافي، إنها جملة عناصر تحيط بالنَّصّ، من أجل تقديمه بالمعنى المألوف لهذه الْكَلِمَة، وكَذلكَ بمعناها القوي، أي جعل النَّصّ حاضرًا؛ لتأمين حضوره في العالم، وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب[1]، بينما يرى سعيد يقطين أنها "البنية النَّصِّيَّة التي تشترك وبنية نَصِّيَّة أصلية في مقام وسياقٍ معيّنين، وتجاورها، محافظة على بنيتها كاملةً ومستقلة، وهذه البنية النَّصِّيَّة قد تكون شعرًا أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سرديٍّ، أو حوارٍ، أو ما شابه"[2]، وتشمل "شبكة من العناصر النَّصِّيَّة والخارج نَصِّيَّة، التي تصاحب النَّصّ وتحيط به، فتجعله قابلًا للتداول"[3].

ويمكن تعريفها كذلك بأنها: "عتباتٌ دلاليةٌ، تشرع أبوابَ النَّصّ أمام المتلقي/ الْقارِئ، وتشحنهُ بالدفعةِ الزاخرة بروح الوُلوج إلى أعماقِهِ، لِما تحمله هذه الْعَتَبات من معانٍ وشفراتٍ لها علاقةٌ مباشرةٌ بالنَّص تنيرُ دروبَه، وهي تتميز باعتبارها عَتَبات لها سياقاتٌ تاريخيَّةٌ ونَصِّيَّة، ووظائف تأليفية، تختزل جانبًا مركزيًّا من منطق الْكِتابَة"[4]، ويعرّفها حميد لحمداني بأنها: "الحيز الذي تشغله الْكِتابَة ذاتها، باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نَظَرِيَّة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الْكِتابَة المطبعية، وتشكيل العناوين، وغيرها"[5]، بينما يعرّفها عمر عبد الواحد بأنها "العلاقة التي ينشئها النَّصّ مع محيطه النَّصِّيّ المباشر: العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، والتصدير، والتنبيه، والملاحظة، والحواشي أسفل الصفحات، والهوامش في آخر العمل، والعبارة التوجيهية، والزخرفة، والديباجات، والبيان، والرسم، والغلاف، والملاحق"[6]، وهي كذلِكَ "علاقة نَصِّيَّة تنعقد بين النَّصّ الأصلي أو المتن،

---

[1] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص25.

[2] انفتاح النَّصّ الرِّوائِيّ، يقطين، ص99.

[3] الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص21.

[4] بيانات الشِّعْرِيَّة الْعَرَبِيَّة من خلال مقدمات المصادر التراثية، فلوس، ص13.

[5] بنية النَّصّ السردي من منظور النَّقْد الْأَدَبيّ، لحمداني، ص55.

[6] التعلق النَّصِّيّ، عبد الواحد، ص68.

ونصوص أخرى تتخلله، أو تتقدم عليه، أو تتأخر عنه، ولكنها تقع في محيطه، وتعيش في صحبته"[1].

ويمكنُ أن نعدَّ تعريفَ عزوز إسماعيل أفضلَ التعريفات الواردة في هذا السياق، إذ يرى أن الْعَتَبات هي "مجموعة النوافذ والتنبيهات والخدمات والمنطلقات والإضاءات والمقدمات، التي تفضي إلى نتائج حتمية، نتيجة التَّلاقحِ بينها وبين النَّصّ، وهي كَذلكَ الرَّسائل التي تطوف حول جسم النَّصّ محدثةً به تغييرًا، وهذا التغيير تحكُمُه المقارباتُ التفسيرية لتلك الْعَتَبات، وما يقوم به المتلقي من فك شفراتها"[2].

ونخلُصُ مما سبق أنَّ الْعَتَبات النَّصِيَّة هي نصوصٌ محاذيةٌ للنص، تحيطُ به من كلِّ جوانبِه، ولها فضاءاتٌ تنطلق من الخارجِ إلى الدّاخل، ومن الداخلِ إلى الْخارج، في تمازجٍ وظيفيٍّ، يكشفُ دلالاتِ النَّصّ، ويزيلُ غموضها.

لقد بحث كثيرٌ من النقاد الغربيين في باب الْعَتَبات النَّصِيَّة، وعلى الرغم من أنهم لم يخصِّصوا له كتبًا منفردةً في البداية إلا أنهم درسوا تمظهراته المفاهيميَّة، وتجلياته المُصْطَلَحيَّة، قبل أن يلامس (جينيت) المُصْطَلَح[3]، وتمثَّل ذلك في وجود بعض الملاحظاتِ والإشارات السَّريعة للموضوعِ أكَّدت ضرورة الاهتمام به، كما في كتاب المقدمات (لبورخيس)، إذ لاحظ أن الدراسات الْأَدَبيّة ما زالت تشتكي من نقصٍ يتمثل في عدم ظهور قاعدةٍ تقنيةٍ لدراسة المقدمات، كما شُكِّلت حلقاتٌ دراسيةٌ تهتم بموضوع الْعَتَبات، أبرزها مجلة (أدب) الفرنسية، وجماعة مجلة (الشِّعْرِيَّة)[4]، وكذلك خُصصت بعض الفصول من بعض المؤلفات لمعالجة أشكال الْعَتَبات، من حيث بنائها الفنيّ والفكريّ والوظيفيّ[5].

ويعدُّ (ميشيل فوكو) من أوائل النُّقاد الغربيين الذين أثاروا هذا الباب تحت مُصْطَلَح (النَّصّ المحاذي)، يقول: "حدود كتابٍ من الكتبِ ليست أبدًا واضحَةً بما فيه الكفاية، وغير متميزةٍ ودقيقة،

---

[1] التعلق النَّصِّيّ، عبد الواحد، ص68.

[2] عَتَبات النَّصّ في الرواية الْعَرَبِيَّة، إسماعيل، ص46.

[3] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت مِن النَّصّ إلى الْمَناص، بلعابد، ص29.

[4] انظر: مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص24.

[5] انظر: المرجع السابق ص25.

فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الدّاخِلِيَّة، وشكله الذي يضفي عليه نوعًا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومةٌ من الإحالاتِ إلى كتبٍ ونصوصٍ وجملٍ أخرى"[1]، فهو يجعل كل العناصر السابقة ابنةً شرعيّةً لنصوصٍ وكتبٍ أخرى، ترتبط بها بطريقةٍ ما، وكأنه يريد أن يقول لنا إن أيَّ كتابٍ لا يمكنُ فهم محتواه بفصله عما سبقه من نِتاج، ولعله يشير بشكلٍ ما إلى التعالقِ النصي، وَالتناص.

كما تعرض (فيليب لوجان) في كتابه (الميثاق السير الذاتي) لما سماه (حواشي النص)، أو (أهداب النص)، وهي التي تتحكمُ بقراءةِ اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، واللعب الغامض للاستهلال، ويرى بلعابد أنه ليس ثمة فرق بين ما قدمه (جينيت) وما قدمه (بالتار)، الذي تناول مواضيع النَّصّ الدّاخِلِيَّة والمحيطَة بالدِّراسَة، فتحدثَ عن مُصْطَلَح المناص لأول مرة بالدقَّة المنهجية، والسعة المفاهيمية، فهو مجموع النُّصوص التي تحيط بالنَّصّ أو جزء منه، وتكون مفصولةً عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص[2]، وكان (لوسيان غولدمان) ممن أكدوا أهمية الْعَتَبات النَّصِّيَّة، لا سيما العنوان، ومدى تعلقه بالمتن النَّصِّيّ[3].

وكان (ميتران) كثير التركيز على المقدمات الرِّوائِيّة؛ لأنها بمنظوره وثيقةٌ عن الجنس الرِّوائِيّ، وجنسٌ من الخطاب[4]، كما تعرض (ك. دوشي) لمُصْطَلَح المناص، وذلك في مقاله (من أجل سوسير – نقد) الذي نُشِر في مجلة الْأَدَب عام (1971م)، وورد فيه أن المناص هو منطقة مترددةٌ، تجمع مجموعتين من السنن: سنن اجْتِماعِيّ في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص، بينما يتعرض (ج. دوبوا) لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمُصْطَلَح الميتانص، معينًا حدوده وعتبته[5].

---

[1] حفريات المعرف، فوكو، ص230.

[2] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت مِن النَّصّ إلى الْمَناص، بلعابد، ص29–30.

[3] انظر: المرجع السابق ص24–25.

[4] انظر: مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص26.

[5] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت مِن النَّصّ إلى الْمَناص، بلعابد، ص29.

كذلك يتحدث (جاك دريدا) عن النَّصّ المحاذي، فقد أشار إلى البناء الفني، والفكري، والوظيفي، والاهتمام بالملفوظات والمستوى الأيديولوجي في الْمُقَدِّمَة ووظائفها[1]، فهو يعد الْمُقَدِّمَة دافعًا محفزًا للولوج إلى عالم النَّصّ، وتحدث في كتابه (التشتيت)، عام (1972م) عما أسماه (خارج الكتاب)، ويعني به الاستهلالات، والمقدمات، والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات، وحلَّلها لأنها برأيه تُكتب لتنتظر محوَها، والأفضل أن تُنسى نسيانًا جزئيًّا، ويظل أثرُها يلعب دورًا مميزًا، وهو (تقديم) أو (تقدمة) النَّصّ، لجعله مرئيًّا قبل أن يكون مقروءًا[2]، وقد عُنِيَ بالقوانين العامةِ المنظمة لكتابة الْمُقَدِّمَة كونها خطابًا[3].

وعلى الرغم من كلِّ ما سبق؛ إلا أنَّ بابَ الْعَتَبات النَّصِّيَّة لم يَصل حدَّ النضج إلا في النصف الثاني من عقد الثمانينيات، وذلك "بعد أن أشبَع خطابُ الشِّعْرِيَّة وصفَ المقولات الجوانية (الجوهرية) لمفهوم النَّصّ في تجريده، أو تجنيسه الشِّعْرِيّ أو السردي، تلك المقولات التي بدا في النهاية أنها لا تصف كفايةً الكلية النَّصِّيَّة، أي كل العناصر المحايثة أو المفارقة، التي لا تؤمِّن فقط نَصِّيَّة النَّصّ، بل كَذلكَ تداوليَّته، وكذلك حتى أدبيَّته المشروطة بلذَّة القراءة، ضمن نسقٍ ثقافيٍّ محدَّد"[4].

- **العتبات النصية لدى جيرار جينيت:**

ويعدُّ كتاب (عتبات) الصادر عام (1987م)، لصاحبِه (جيرار جينيت)، مصدرًا أساسًا لكلِّ بحثٍ يهدفُ إلى فكِّ شفرات خطابِ الْعَتَبات النَّصِّيَّة، التي تتمثلُ في النُّصوص المحيطة بمتنِ الكتاب من جوانبه المختلفة.

ولا بد من فهم الاستمرارية والانتظام في جهاز (جيرار جينيت) المفاهيمي والمُصْطَلَحي، تلك الاستمرارية التي تتَّضحُ في تتبُّعِنا للبنية المفاهيميَّة لمُصْطَلَح (المناص) في جل كتاباته، فإننا نجد (جينيت) في كتابه (الْعَتَبات) يحيلنا في أول هوامشه إلى كتابه (أطراس)، والذي يحيلنا إلى كتابه (مدخل إلى جامع النص)، الذي وضع فيه أرضيةَ مشاريعه الشِّعْرِيَّة ومُصْطَلَحاته القادمة،

---

[1] انظر: مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص24-25.

[2] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت مِن النَّصّ إلى الْمَناص، بلعابد، ص29.

[3] انظر: مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص25-26.

[4] الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص25.

مثل عرضِه مفهوم الشِّعْرِيَّة، والْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة، والتناص، والميتانص، والمناص، وهي مُصْطَلَحاتٌ ما إن تقترب مفاهيمُها حتى تبتعد، لهذا أعاد نظمَ هذا السلك المفاهيميّ بوضعِ تحديدٍ لكلِّ مُصْطَلَحٍ منها، فهو مثلًا يُشيرُ إلى الْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة على أنها مُصْطَلَحٌ جامعٌ للتناص الذي يأخذه بمعناه الكلاسيكيّ، بجعله نمطًا من أنماطِ هذه الْمُتَعالِياتِ النَّصِّيَّة، إلا أنَّه ما يزال يعتقد أنَّ النَّصّ الجامع هو موضوع الشِّعْرِيَّة[1].

ويقدم (جينيت) في كتابه (مدخل إلى جامع النص) تعريفًا للمناصية يشبه تعريفه للمتعاليات النَّصِّيَّة، لكنه لمّا أحسَّ بهذا القلق المُصْطَلَحي أرجأ بحثَ المناص إلى مشاريع قادمة لضبط قائمتِه المُصْطَلَحية، وهذا ما فعله في كتابه (أطراس)، حيث فرّق بين المناصيَّة والْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة، يقول فيه: "موضوع هذا العمل هو ما كنت قد أسميته من قبل، لعدم وجود ما هو أفضل آنذاك (بالمناصية)، فمنذ ذلك الوقت وجدت الأفضل – أو الأسوأ، سنحكم عليه لاحقًا – لأحرك المناصية، لتعني شيئًا آخر تمامًا؛ لذا فمجملُ هذا المشروع غير المتبصّرِ يحتاجُ إلى معاودة الطَّرح"[2]، إذن فقد صحَّح مُصْطَلَحاتِه، وأعاد تدقيقَها وتبيانَ مفاهيمِها، وبهذا رفعَ القلق عن المُصْطَلَح، وثبّتَ قواعده بأمان.

ولم يكن بمستطاع (جينيت) أن يتتبع مجمل تاريخ المناص في تطوره، وهذا ما عابه عليه (فيليب لان)، إلا أنه حدَّدَ منهجه منذ البداية؛ باشتغاله على الدِّراسَة الآنيَّة التي ساعدته على الكشف عن حدود المناص ومحدداته، وضبط مبادئه ووظائفه[3]، والنَّصّ لدى (جينيت) لا يُعرف ويُسمّى إلا بمناصِّه، ويحصر (جينيت) المناصَّ في نوعين، هما: المناص النشري/ الافتتاحي (مناص الناشر)، والمناص التأليفي (مناص المؤلف)[4].

وعلى الرغم من سبْق الدرس الغربيّ إلى عقلنة موضوع الْعَتَبات وتنظيمه نظريًّا وتطبيقيًّا؛ إلا أنه كانت هناك التفاتاتٌ عربيةٌ دقيقةٌ في الموضوع، وُجِدت متناثرةً هنا وهناك، لكن يعوزُها الجِهاز النَّظريّ العام الذي يؤطِّر القول فيها[5]، وقد بدأت تظهرُ ملامحُ الوعيِ العربيّ بضرورة

---

[1] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت مِن النَّصّ إلى الْمَناص، بلعابد، ص32–34.

[2] المرجع السابق ص34.

[3] انظر: المرجع نفسه ص35.

[4] انظر: المرجع نفسه ص45–47.

[5] انظر: مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص26.

تحديد ضوابط الْكِتابَة وقواعدها مع تطور حركة التأليف في القرن الثاني الهجري، وقد عملت كثير من الكتب منذ القرن الثالث الهجري على تحديد تلك الضوابط، ونجد ذلك في كتب النَّقْد القديمة، ومن أشهر من عالج هذه الضوابط الصولي (ت335هـ) في (أدب الكتّاب)، الذي تحدَّث عن التصدير، والخط، وما قيل في القلم، والخطأ في الكتاب، والمحو في الكتاب، وعرض الكتاب، واللحن في الكتاب، والعنوان، والتقديم، والتختيم، وتحرير الكتاب، وقراءة الكتاب بعد كتبه[1].

وقد كان العلماء قديمًا يلتزمون ما عُرف بالرؤوس الثمانية في التأليف، التي كانت تمنح للكتابِ ذيوعًا ومصداقيةً، وقد أوردها المقريزي (ت845هـ) في كتابه (المواعظ والاعتبار)، إذ قال: "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض، والعنوان، والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التَّعاليم المستعملة فيه"[2]، فقد عرف العربُ العتباتِ محتوى لا تسميةً.

أما العنوان فقد قيل قديمًا "إن العنوان مشتق من العناية؛ لأن الكتب في القديم كانت لا تطبع، فلما طبعت وعنونت جَعَل الْقارِئ يقولُ من عنى بهذا الكتاب؟"[3]، أما الْمُقَدِّمَة فكانت أهم ما عُنِي به القدماء؛ لارتباطها بأصولٍ دينيَّة، تطورت فيما بعد لتأخذَ أبعادًا فنيَّةً وبلاغيَّةً، شملت إلى جانب النَّصّ القرآني كلَّ أصنافِ الخطابات، فقد تقرَّرَ أنَّ كلَّ عملٍ يجب أن يفتتحَ بالبسملة، ويختتمَ بالحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم[4]، ومن اعتنائهم بالخاتمة أنهم اشترطوا "أن تكون حسنةً، جيدةً، بليغةً، هادفةً؛ لأنها آخر ما يعلقُ بالأسماع، وربما حُفِظت من دون غيرها لقرب العهد بها"[5]. وبناءً على ما سبق؛ فإنَّ ما ينقصنا هو المزيدُ من جهد نقادنا في مسألة التنظير والتطبيق.

---

[1] انظر: أدب الكتاب، الصولي (ص3 وما بعدها).

[2] المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، المقريزي، 3/1.

[3] الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، البطليوسي، 190/1.

[4] انظر: مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص31.

[5] المرجع السابق ص31.

أما عن الصّورَة، فنعود قليلًا إلى الوراء، إنَّ اللغة التي نقرأها للإنسان القديم لا تكاد تخلو من الصور، فاللغة الهيروغليفية – مثلًا – تتشكّلُ حروفها من صورٍ متعددةٍ للطيور، والحيوانات، والكائنات التي تحيط بهم، وتدلُّ الظواهر كلُّها على أنَّ نظام الْكِتابَة في مصر قد بدأَ بالصور[1].

وجديرٌ بالذكر أنَّ عبد السلام هارون(ت1988م) من أوائل النقاد العرب الذين ألَّفوا كتابًا فيه كثير من الإشارات المتعلقة بعنوان الكتاب، وتحقيق اسم المؤلف، وتحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه، وذلك في كتابه (تحقيق النُّصوص ونشرها)، وقد أشار فيه إلى المكملات الحديثة، ومنها؛ العناية بتقديم النَّصّ ووصف مخطوطاته، والعناية بالإخراج الطباعي، وصنع الفهارس الحديثة، والاستدراكات والتذييلات[2]، كما أن بعضَ النقاد العرب المُحدثين توسَّعوا في الحديث عن الْعَتَبات النَّصِيَّة، ومنهم؛ فريد الزاهي، ومحمد بنيس، وأسامة الملا، وسعيد يقطين، وعمر عبد الواحد، ونبيل منصر، وعبد الحق بلعابد، وعبد الرزاق بلال، وعبد الفتاح الجحمري، وأثمر ذلك كثيرًا من الدراسات والرسائل الجامعية المنجزة، ما يعني أن للعتبات حضورًا فاعلًا في الساحة النَّقْدِيَّة الْعَرَبِيَّة، غير أنّه مما لا شك فيه أن العرب المحدثين اعتمدوا الصّورَة الغربية، التي تعدُّ المرجع الأساس الذي استلهموا منه أعمالهم، ويبيّن ما سبقَ أن الكاتب العربيَّ يدركُ أهميَّة أن يُلحقَ المتنُ بعناصر تعرِّفُه، وتحددُ طبيعتَه، وتعيّنُ مجالَهُ المعرفي.

الْمَطْلَب الثاني: الْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة في النَّقْد الحداثي

إنَّ ما كتبه (جيرار جينيت) في الْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة هو أكثر ما كُتِب دقةً وملاءمةً في هذا الباب، إنه ينقل سؤال (رومان ياكبسون) عمّا يجعل الملفوظَ اللغَوِيّ نصًّا أدبيًّا، وللإجابة عن هذا السؤال انطلق (جينيت) في بحثه النَّقْدِيّ مقدّمًا ثلاثة كتب، وهي؛ (مدخل لجامع النص) الذي تحدث فيه عن معمارية النَّصّ، و(أطراس) الذي خصصه للتعلق النَّصِّيّ، و(عتبات) الذي كرَّسَه للمصاحبات النَّصِّيَّة، لتأتي الإجابة متدرجةً خلال هذه الكتب، فيقول إنه مما يصنع شِعْرِيَّة المحكي، ومما يميّزُ المحكيُّ عن غيره، أنه يفتح ممراتٍ للعبورِ إلى البحث فيما ينسج من المحكي

---

[1] انظر: التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد، الجويدي، ص15.

[2] انظر: تحقيق النُّصوص ونشرها، هارون، ص83-84.

نصًّا، ثم إلى مكاشفة دقائق تشكله؛ لتقصّي حقيقة انتمائه وأجناسيته[1]، ويرى (جينيت) أنَّ اللغز في جامع النَّصّ، أو معمارية النَّصّ، هو موضوع الشِّعْرِيَّة، يقول: "فموضوع الشِّعْرِيَّة – ولنقل بكل ثقة – ليس النَّصّ، وإنما جامع النص"[2]، وهو يرى أن جامع النَّصّ موجود دومًا وباستمرارٍ فوق النَّصّ وتحته وحوله، ولا تُنسج شبكة النَّصّ إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة (جامع النسج)، والذي يحتل المرتبة الفوقية هو جامع النص[3]، إذًا فإنَّ (جينيت) لا يكتفي بسؤال (ياكبسون) عما يجعل النَّصّ عملًا فنيًّا، ولكنه يتساءل عن مجموع العناصر التي تجعل النَّصّ كتابًا، أي "تلك التي تصاحب النَّصّ في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثَّقافِيَّة النوعية، ضمن تداولية عامة أو خاصة، وهي في مجموعها تمثل وسائل انخراط النَّصّ في المؤسسة الْأَدَبيّة، وانكتابه في المجتمع الثقافي"[4]، فالنصُّ هو شبكةٌ ثقافيةٌ تتغلغلُ في المجتمع وتنخرطُ فيهِ كاشفةً عن ثقافتِه.

ثم يأتي (جينيت) بالْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة، ويجعلها موضوعًا جديدًا للشعرية، فيرى أن التَّعالي النَّصِّيّ في النَّصّ هو "كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النُّصوص"[5]، ويحصر جيرار العلائق النَّصِّيَّة التي تنظم التَّعالي النَّصِّيّ في خمسة أضرب هي؛ التناص، والنَّصّ الموازي/الْعَتَبات، والميتانص، والنَّصّ الجامع، والتَّعالي النَّصِّيّ.

1- التناص (Intertextualite):

وهو أن يأتي المتناص "مندمجًا ضمنَ النَّصّ، بحيث يصعب على الْقارِئ غير المكون أن يستطيع تبيُّن وجود التناص أحيانًا إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنيَةٍ نَصِّيَّة مدمجةٍ في إطار بنيةٍ نَصِّيَّةٍ أخرى هي أصل"[6]، وفي هذا التعريف دعوةٌ واضحةٌ للقراءة الإبداعيَّة، التي تعيد إنتاج النَّصّ المقروء، في ضوء التعالقات النَّصِّيَّة، وهو عند (جينيت) "الحضور الفعلي لنصٍّ ما في نصٍّ آخر،

---

[1] انظر: الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر إبراهيم نصر الله– دراسة سيمْيائِيَّة، الدرديسي، ص27، نقلًا عن شِعْرِيَّة النَّصّ عند (جيرار جينيت) من الأطراس إلى الْعَتَبات، سليمة لوكام، التواصل، ع23، جانفي، 2009م، ص32، ولم أجده.

[2] مدخل لجامع النَّصّ، جينيت، ص94.

[3] انظر: المرجع السابق ص92.

[4] الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص25.

[5] مدخل لجامع النَّصّ، جينيت، ص90.

[6] انفتاح النَّصّ الرِّوائِيّ، يقطين، ص115.

فيغدو النَّصّ فضاءً رحبًا تلتقي فيه نصوص مختلفة؛ للتفاعل فيما بينها"[1]، ويرتبط التناص لديه بمجموع التفاعلات القائمة بين النُّصوص الْأَدَبيّة، من خلال طرائق كالاستشهاد، والسَّرقة، والتلميح، وما يشبه ذلك من تلاقح النُّصوص عبر المحاورة، والاستلهام، والاستنتاج، بطريقةٍ واعيةٍ أو غير واعية[2]، فيرى (جينيت) أن التناص لا تكون له أهمية إلا إذا ارتبط مع غيره من عناصر الْمُتَعالِيات النَّصِيَّة في عمله داخل النَّصّ.

ويمكن أن نعرِّفَ التَّناصَّ بأنَّهُ حضورُ نصٍّ داخلَ نصٍّ آخر، بطريقةٍ ما، بحيث يتعسّر على الْقارِئ العاديّ تمييز النَّصّ الأصليّ من النَّصّ الدَّخيل دون وجود ما يميّزه.

وجدير بالذكر أن نبيل منصر يطلقُ على التناص مُصْطَلَح (التداخل النَّصِّيّ)[3]. إن تبلور التناص في شكل نَظَرِيَّة نقدية خضع لتعديلاتِ الباحثين، وشهد اضطراباتٍ اصطلاحية عديدة، وعلى الرغم من أن (جوليا كريستيفيا) كانت أول من ظهر لديه المُصْطَلَح بصورةٍ واضحة؛ إلا أنها تدين به إلى العالم اللغَوِيّ فرديناند (دي سوسير)، كما أنها أفادت من (باختين) في صياغة المُصْطَلَح وبلورته، وهو ما أقرّته الْباحِثَة نفسها[4]، بينما يرى نبيل منصر أن (جيرار جينيت) هو الذي اقترض هذا النوع من الْمُتَعالِيات النَّصِيَّة من (جوليا كريستيفيا)[5]، وهذا يخالف ما أقرت به (كريستفيا).

ويتجسد التناص في ثلاثة أشكال كبرى، هي:

1- **الشاهد (La citation)**: ويلتزم فيه بحرفية النَّصّ، ويصرّح فيه بالحضور، وهو شكلٌ تقليدي، يقوم على وضع المزدوجتين، والإحالة على المرجع فيه غير إلزاميَّة.
2- **السرقة الْأَدَبيّة (La plagiat)**: لا يتم فيها التصريح باستعارة نصٍّ على الرغم من اقتباسِه حرفيًّا.

---

[1] نَظَرِيَّة التناص، حسني، مجلة علامات في النقد، مج10، ج4، ص263.
[2] انظر: السّيموطيقْيا والعنونة، حمداوي، عالم الفكر، مج25، ع3، ص103.
[3] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص21.
[4] انظر: شِعْرِيَّة النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، بوغنوط، ص30-32.
[5] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص21.

3- **التعريض والإلماح (L'allusion)**: وفيه لا يُؤخذ النَّصّ بحرفيته، ولا يصرح بعملية الاستعارة التي يفترض حدوثها بين نص وآخر، فشكلت حضورًا قد يكون صحيحًا، أو مضمرًا[1].

2- النَّصّ الموازي/ الْعَتَبات:

هي من أهم عناصر الْمُتَعالِيات النَّصِيَّة، ويقوم عليها بناءُ النَّصّ، ويكمن دورها في نقل مركز التلقي من النَّصّ إلى النَّصّ الموازي، وهي مفتاحٌ مهم في دراسة النُّصوص المغلقة كما تكاد تجمع الدراسات النَّقْدِيَّة الحديثة، ويسميها بعض النقاد (المناص)، والنُّصوص الموازية هي "مجموعة من النُّصوص، تؤطر وتكون مداخلَ للكتاب، فتشكِّل بذلك منطقةً بين خارج النَّصّ والنص، بحيث يجب المرور عبرها لولوجه"[2]، وقد سبق تعريفُ الْعَتَبات تعريفًا وافيًا بين ثنايا الرسالة.

وتفرضُ الْعَتَبات نفسها على الْقارِئ منظومةً فكريةً، أو ثَقافِيَّة، أو إيديولوجية، أو دينيَّة، أو فلسفية، فلا يمكن تجاوزها، أو تهميشها، فحضورُها مثقلٌ بالمُضمر والجليّ، والمُعلن والمَسكوت عنه[3]، ويقسّم (جينيت) عَتَبات النَّصّ إلى:

أ- **النَّصّ المحيط:** وهو كل ما يحيط بالنَّصّ ويدورُ في فلكه، ويرتبطُ بالعناوين الدّاخِلِيَّة والْخارِجِيَّة المدونة على ظهر الغلاف، واسم الكاتب، والصّورَة المصاحبة للغلاف، وكلمة الناشر، والمقدمات، والْإِهْداءات، والتصديرات، والفهارس، والهوامش.

ب-**النَّصّ الفوقي:** ويندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب من حوارات، واستجوابات، وندوات، ومؤتمرات، ومراسلات خاصة، وقراءات نقدية، ومسودات[4].

ويُضاف إلى ما سبق شكلٌ آخر للنص الموازي كما يقول يحياوي، وهو الذي "نكوّنُه من مجموعِ الكلمات، والجمل، والمقاطع التي يبرزُها الشاعر إبرازًا خاصًّا، ككتابتها بأحرفٍ سميكة، أو كُبرى،

---

[1] انظر: الْعَتَبات النَّصِيَّة في شِعْر إبراهيم نصر الله- دراسة سيمْيائِيَّة، الدرديسي، ص27، نقلًا عن شِعْرِيَّة النَّصّ عند (جيرار جينيت) من الأطراس إلى الْعَتَبات، سليمة لوكام، التواصل، ع23، جانفي، 2009م، ص34.

[2] عَتَبات النَّصّ في ديوان آدم الذي للشاعرة حبيبة الصوفي، الأيوبي، مجلة علامات، ع19، ص46.

[3] انظر: شِعْرِيَّة النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، بوغنوط، ص45-46.

[4] انظر: عَتَبات- جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص49-50.

مقارنةً مع جاراتها"[1]، ولا تخفى أهميَّة الْعَتَبات النَّصِيَّة على الناقد البصير، وسنفرد لذلكَ الحديث فيما بعد.

3-الميتانص:

أي الماوراء نَصِيَّة، أو المافوق نَصِيَّة، ومصطلح (الماوراء نصية) هو الأفضل؛ لأنه يعني النص الخفي، أو المختفي خلف النصّ المرئي، بينما مصطلح (المافوق نصية) يُحدِثُ خلطًا بينها وبين النص الفوقي الذي ذكرناهُ في الصفحة السابقة.

يطلقُ نبيل منصر على الميتانص اسم (النَّصّ الواصف)، ويُسميهِ كذلك (اللغة الثانية) قياسًا للنص، كونه لغةً أولى، ويمثِّل الْخِطاب النَّقْدِيّ الذي ينهض بوظيفةِ تفسير العمل الْأَدَبيّ، وتحليلهِ والتَّعليق عليه، من حيث بنيَته وقيمَته المعرفيَّة الجماليَّة، والإيديولوجيَّة[2]، وبينما يرى منصر أن وظيفة الميتانص تفسير العمل؛ يرى (جينيت) أن وظيفته الربط بين نصٍّ وآخر، وهو يعرّف الميتانص بأَنّهُ "علاقة التعليق الذي يربط نصًا بآخر، ويتحدث عنه دون أن يذكره أحيانًا"[3]، أو هو "علاقة الوصف النَّصِّيّ التي تقرن التَّحليل بالنَّصّ المُحلل"[4]، إن النَّصّ الواصف بقدر ما يسمح بممارسة التفسير والتعليق، في سياق تأويليَّة شِعْرِيَّة، أو نفسية، أو اجْتِماعِيّة، أو جمالية، بقدر ما يسمح باحتواء ممارسة نقد النقد، الذي يمثِّل أحدَ وجوه الحواريَّة النَّقْدِيَّة، بين نصٍّ واصفٍ أوَّل ونصٍّ واصفٍ ثانٍ[5]، وتعريف جينيت أقرب إلى الصواب من تعريف منصّر الذي يعتمد على تفسير العمل، فهو تعريفٌ لا يعطي الجانب الجمالي والفلسفي قيمةً كافيةً.

ويرى سعيد يقطين أن الميتانص نوعٌ من أنواع المناص، لكنه يأخذ بعدًا نقديًّا محضًا في علاقة بنيةٍ نَصِيَّةٍ طارئة، مع بنيةٍ نَصِيَّةٍ أصل، لذلك فإننا في مرحلة ما قد نحدد المتفاعل النَّصِّيّ على أنه

---

[1] الشِّعْر العربي الحديث- دراسة المنجز النَّصِّيّ، يحياوي، ص25.

[2] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص22.

[3] السّيموطيقْيا والعنونة، حمداوي، عالم الفكر، مج25، ع3، ص79-112.

[4] مدخل لجامع النَّصّ، جينيت، ص90.

[5] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص22.

مناص، وبعد تحديد نوعه وعلاقته بالنَّصّ ننتقل إلى كونِه ميتانص ثانيًا[1]، وتعريف يقطين أكثر دقةً من تعريف منصر.

4-التعالق النَّصّيّ:

ويُسمّى التحويل النَّصّيّ، أو الاتساعية النَّصّيَّة، أو النَّصّ المتفرع كما يسميه نبيل منصر[2]، ويعرفه (جينيت) بأنه: "كلُّ نصٍّ مشتقٍّ من نصٍّ سابقٍ، بواسطة التحويل البسيط، أو التحويل غير المباشر الذي نسميه محاكاة"[3]، أي هو عبارة عن علاقات تحويل ومحاكاة في النَّصّ، ويعرفه سعيد يقطين بأنه: "العلاقة التي تجمع النَّصّ (ب) كنصٍّ لاحق، بالنَّصّ (أ) كنصٍّ سابق، وهي علاقة تحويل ومحاكاة"[4]، ويرى (جينيت) أن التعالق النَّصّيّ – أو النظير النَّصّيّ كما يسميه – يمثِّل التَّعالي النَّصّيّ بمعناه التام، ويتمثَّلُ في المحاكاة الساخرةِ والمعارضة[5]، ولأنّ هذا النوع من الْمُتَعالِيات يصفُ علاقة الحضور المتزامن لأكثر من نصٍّ داخل النص؛ فإننا نملكُ مؤشرًا قويًّا على أنهُ يحتوي على التفاعلات النَّصّيَّة المتضمنة في نموذج النَّصّيَّة المتفرعة، ما دامت هذه النَّصّيَّة تحيل على علاقة الحضورِ بين نصٍّ سابقٍ وآخر لاحق[6].

5-جامع النص:

أو النَّصّ الجامع، ويسميه يقطين (معمارية النص)، وهو نمطٌ أكثر تجريدًا وتضمّنًا، إنه علاقةٌ صماء تأخذ بعدًا مناصّيًّا، وتتَّصل بالأجناس الْأَدَبيّة: الشعر، والرواية، والبحث، وغيره[7].

وهو نوع من أنواع التَّعالي النَّصّيّ، يحيل على العلاقة التي تجمع بين النَّصّ وبنيته الفوقيَّة الافتراضية، التي تقرنُهُ بمختلف أجناس الخِطاب[8]، كالجنس الْأَدَبيّ مثلًا، ويعرفه (جيرار جينيت)

---

[1] انظر: انفتاح النَّصّ الرّوائِيّ، يقطين، ص99.

[2] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص23.

[3] الْعَتَبات النَّصّيَّة في شِعْر إبراهيم نصر الله- دراسة سيمْيائِيَّة، الدرديسي، ص27، نقلًا عن شِعْرِيَّة النَّصّ عند (جيرار جينيت) من الأطراس إلى الْعَتَبات، سليمة لوكام، التواصل، ع23، جانفي، 2009م، ص34.

[4] انفتاح النَّصّ الرّوائِيّ، يقطين، ص97.

[5] انظر: مدخل لجامع النَّصّ، جينيت، ص91.

[6] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص23-24.

[7] انظر: انفتاح النَّصّ الرّوائِيّ، يقطين، ص97.

[8] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص24.

بأنه علاقة التَّداخل التي تقرن النَّصّ بمختلف أنماط الْخِطاب التي ينتمي النَّصّ إليها، وتدخل فيه الأجناس، وتحديداتها المتعلقة بالموضوع، والصيغة، والشكل، وغيرها، ويُسميه جامع النَّصّ، والجامع النَّصِّيّ، وجامع النسج[1]، فجامع النَّصّ هو وسيلة (جينيت) لإعادة قراءة الأجناس الْأَدَبيّة، وهي أساس التَّمييز بين الأجناسِ وتصنيفِها انطلاقًا من مبدأ المُحاكاة.

الْمَطْلَب الثالث: وظائف الْعَتَبات النَّصِّيَّة

تتمتع عَتَبات النَّصّ بأهمية كُبرى في الدراسات النَّقْدِيَّة الحديثة، فهي تحاولُ فكَّ شفرات النَّصّ، وتقرَعُ بابَه الرئيس؛ لذا اهتم الباحثون بالْعَتَبات اهتمامًا خاصًّا، حتى أصبح الدارسُ ملزمًا بالوقوف عليها واستقرائِها، فالْعَتَبات تُفضي إلى فهم النَّصّ، وتداخلاته، ضمن منظوراته الدّاخِلِيَّة التي تبعث الدلالات والمعاني، وهي وحدةُ اتصالٍ فعّالٍ، ومفتاحٌ دلاليٌّ يكشف ما استغلقَ من خبايا النَّصّ، كما أنها نقطة التماس الْأولى بين الكاتب والْقارِئ.

إنَّ النَّصّ "لا يمكن أن يُقدَّم عاريًا من هذه النُّصوص التي تُسيّجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل كَذلكَ بسياجاته وخارجه"[2]، فتبرز قيمةُ النَّصِّ بالْعَتَبات التي تحيطُ به، وتسبر أغوار النُّصوص بكشفها عن أقنعته، فهي مادةٌ خصبةٌ للنقد؛ نظرًا لموقعها، ووظائفها، وأدوارها، وعلاقتها بالنص.

ولأنَّ دراسة الأعمال الْأَدَبيّة تكون عبر إطارين: النَّصّ الرئيس، والإطار الخارجي المتمثل بالْعَتَبات[3]؛ فإنّ الاهتمام بالْعَتَبات صار درسًا نقديًّا يندرج ضمن السياقِ النظريّ والتحليليّ العام للنُّصوص، فكل ما يحيط بالنَّصّ هو علاماتٌ دالةٌ على شيءٍ ما، ذلك أنَّ كلَّ نصّ له لغتُه وهويَّتُه الْخاصَّة التي تبرزها الْعَتَبات، كما أن كلَّ ما في النَّصّ هو جزءٌ من النَّصّ كما يقول خليل الموسى: "لا شيء خارج النَّصّ، فالعنوان، والنص، والإخراج الطباعي، والإشارات، والصور، أجزاء لا تتجزأ من الخطاب، فكلها إشاراتٌ دالَّة، يكمل بعضُها بعضًا"[4]، وتعطي الْعَتَبات النَّصِّيَّة معاني ودلالاتٍ

---

[1] انظر: مدخل لجامع النَّصّ، جينيت، ص91.

[2] مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص22.

[3] انظر: السّيموطيقْيا والعنونة، حمداوي، ص102.

[4] قراءات في الشِّعْر العربي الحديث والمعاصر، الموسى، ص72.

كليَّة مجملة، ينبغي أن تجد لها وجودًا في طيات الخطاب، فيكون محمولها الدّلالِيّ قائمًا على تأويلٍ مجملٍ، فيه كثيرٌ من الاحتمالاتِ والتوقُّعات[1].

لقد استفادت الدراسات الحديثة مما تحقق من نتائج مهمة في مجالِ الأبحاث اللسانِيَّة، والسّيمْيائِيّة، وتحليل الخطاب، فأوْلَت الْعَتَبات عنايةً خاصَّةً تجعل منها خطابًا قائمًا بذاتِه، له قوانينه التي تحكمُه، فهي في حقيقتها نصٌّ موازٍ للمتن[2]، والجدير ذكره أن عَتَبات النَّصّ "لا يمكنها أن تكتسب أهميَّتها بمعزلٍ عن طبيعة الخصوصيَّة النَّصِّيَّة نفسها، وبمعزلٍ كَذلكَ عن تصورات المؤلف للكتابة، واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[3]، وإنما تكتسب أهميتها من خلال ما يسميه (جيرار جينيت) (وحدة التأثير)، أو ما يسميه في سياقٍ آخر (القوة التداولية)[4].

إنّ وظائف الْعَتَبات كثيرةٌ متنوعةٌ، رصَدَها كثيرٌ من النقاد، نبيّنها في البنود الآتية:

1- **وظيفة إخبارية:** تكمن في الإشارة إلى اسم الكاتب، ودار النشر، وتاريخ النشر، وتحيل على مقصديَّةٍ ما، أو على سيرورة تأويلية معينة متصلة بالكاتب من جهةٍ أخرى[5]، فهي "البهو الذي نلج إليه[6] لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل"[7]، كما لها دورٌ مهمٌّ في مجال تحقيق النُّصوص، فالمحققُ "ملزمٌ بالعناية الشاملة بالنص، بدءًا من اسمِ صاحبه، وانتهاءً بصنع الفهارس، ووضع الاستدراكات والتذييلات"[8]، فهي "تساعد في فتح مغاليق المخطوطات، وتساعد في قراءتها، وتحديد قيمتها المعرفيَّة والتاريخيَّة، وما إلى ذلك"[9]، و"تعين على تقويم آراء المؤلف، وتحديد زمن المخطوطة إن لم تكن تحمل تاريخًا، كما يساعدُ في تحديد هذا التاريخ اختيارُ النّساخ لواحدةٍ من العبارات التقليدية، التي تلي عادةً اسم المؤلف، أو الأديب، أو العالم، كقولهم: رحمه الله، أو غفر الله له، أو أطال الله عمره

---

(1) انظر: السيمياء والتأويل- دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، مداس، ص7.

(2) انظر: مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص16.

(3) عَتَبات النَّصّ البنية والدَّلالَة، الحجمري، ص16.

(4) انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص26.

(5) انظر: عَتَبات النص- مقاربة نَظَرِيَّة، إسماعيل، (موقع إلكتروني).

(6) الصواب نلج فيه.

(7) عَتَبات- جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص44.

(8) مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص16.

(9) المرجع السابق ص22.

وأمده بالقوة؛ لأنها تتضمن ما إذا كان الناسخ قد خط الكتاب في زمن المؤلف أو بعد وفاته"[1]، فالْعَتَبات تُخبرُنا بكلّ ذلكَ عبر الإعلان عن نفسِها مباشرةً، أو مواراةً، مشيرةً إلى النَّصّ ومؤلفه وعلائقه.

2- **وظيفة تسمية النص:** فالعنوان مثلًا عَتَبَةٌ أساسية ونصٌّ صغيرٌ؛ يحيل على اسم الكاتب[2]، يقول (جينيت) في ذلك: "فالنَّصّ في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصّـِهِ، فنادرًا ما يظهر النَّصّ عاريًّا من عَتَبات لفظيَّةٍ أو بَصَريَّة"[3]، فعتبة العنوانِ تُسمّي النص، وتشهِرُه من خلال اسمٍ يُعرَفُ به.

3- **وظيفة تحديد مضمون النَّصّ ومقصديَّته:** ويقوم بهذا الدور كلٌّ من: العناوين الدّاخِلِيَّة، وعنوان صفحة الغلاف، والْخِطاب التقديمي، والتنبيهات؛ قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب[4]، والْعَتَبات تقوم "بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءةٍ سليمةٍ للكتاب، وفي غيابِها قد تعتري قراءةَ المتنِ بعضُ التَّشويشات"[5]، فهي تكوّن معرفة أولية حول النَّصّ الرئيس، ولا تقل أهميَّةً عنه، كما أنها تفتح آفاقًا واسعةً من الدلالات والتأويلات، كذلك تشكّلُ علاماتٍ نهتدي عبرَها إلى مكامن الدَّلالَة داخل النَّصّ.

4- **وظيفة التعيين الجنسي للنص:** فاندراج النَّصّ ضمن سلسلة أدبية معينة (رواية، شعر، مسرحية، قصة)؛ تبرّر وجودَه في الإنتاج الْأَدَبيّ[6].

5- **وظيفة العبور السري للقارئ من اللانصّ إلى النص:** فالْقارِئ يُؤَدّي وظيفة تحقيق الخَيال، وتخييل الحقيقة؛ وَالْعَتَبات بمختلف أنواعها ووظائفها تجسر التَّواصل بين خارج النَّصّ وداخله، وتفتح عالمًا وتغلق آخر، وتميّز داخلًا (وهو النص)، عن خارجٍ (وهو ما قبل النص)[7].

---

[1] دراسة في مصادر الأدب، مكي، ص71.

[2] انظر: عَتَبات النص- مقاربة نَظَرِيَّة، إسماعيل (موقع إلكتروني).

[3] عَتَبات- جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص44.

[4] انظر: عَتَبات النص-مقاربة نَظَرِيَّة، إسماعيل (موقع إلكتروني).

[5] مدخل إلى عَتَبات النَّصّ، بلال، ص23-24.

[6] انظر: عَتَبات النص-مقاربة نَظَرِيَّة، إسماعيل (موقع إلكتروني).

[7] انظر: المرجع السابق.

وقد حصر جميل حمداوي وظائف الْعَتَبات في وظيفتين متكاملَتين: شكلية تزيينية، وتداولية تأثيرية، فالوظيفة الجمالية تتمثّل في تزيين الكتاب وتنميقه، والوظيفة التداولية تكمن في استقطاب الْقارِئ وإغوائه، فتشجعه على تصفُّح الكتاب، ثم الاقتناع به واقتنائه[1]، إنَّ المظهر الوظيفي للعتبات يتلخَّص في كونه خطابًا غير اسميٍّ، موجهًا، ومساعدًا، ومسخَّرًا لخدمة شيءٍ آخر يثبت وجوده الحقيقي، ويشكِّلُ وعيَ كينونته، وهو النَّصّ، وهذا ما يكسبُهُ تداوليًّا قوةً إنجازيَّةً إخباريَّةً، كونه إرساليَّة موجَّهة إلى القُرّاء أو الجُمهور[2]؛ إذًا؛ فإنَّ للعتبات أهميةً كُبرى في فهم النَّصّ وتأويله والإحاطة به من جميع جوانبه وتمفصلاته.

الْمَطْلَب الرابع: الْعَتَبات والنَّصّ الشِّعْرِيّ

إن الفضاء النَّصِّيّ محورٌ من محاور النَّصّ الْأَدَبيّ، وعنصرٌ بنائيٌّ يدخل في تشكيل النَّصّ وبناء لحمته، إذ "تحكمه بنيةٌ علائقيَّة إحاليَّة على دلالة"[3]، فالفضاء الذي يكتبه المبدع ليس اعتباطيًّا، بل له غاياتٌ ودلالاتٌ وإيحاءات، يرادُ بها معاني خفية، وهو "يشكِّل خطًّا موازيًا لخطِّ الصياغةِ الخارجِيّ، وهو ما لا يمكن تجاهله أو إغفاله لضرورة الحاجَة إليه في سدِّ الفجواتِ الدّلالِيّة والتركيبية، التي تتعمدها البُنية الشِّعْرِيَّة"[4].

والفضاء النَّصِّيّ هو "الفضاء الذي يحتوي الدالَّ الخطيَّ، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نصٍّ مقدَّم للقراءة، وهو الفضاء الخطّيّ الذي يعدُّ مساحةً محدودة، وفضاءً مختارًا ودالًّا، بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب"[5]، أو هو الحيز الذي تشغله الْكِتابَة ذاتها – كونها أحرفًا طباعية – على مساحة الورق، ويشملُ ذلك طريقةَ تصميم الْغِلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الْكِتابَة المطبعية، وتشكيل العناوين، وغيرها[6].

---

[1] انظر: لماذا النَّصّ الموازي، حمداوي، مجلة الكرمل، ع88–89، ص221.

[2] انظر: عَتَبات– جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، 56–57.

[3] الشكل والْخِطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، الماكري، ص114.

[4] البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، أبو حميدة، ص89.

[5] الشكل والخطاب–مدخل لتحليل ظاهراتي، الماكري، ص233.

[6] انظر: بنية النَّصّ السردي من منظور النَّقْد العربي، لحمداني، ص55.

ويمكن تعريف الفضاء النصيّ بأنَّه الطريقة التي تتشكَّل فيها الْكِتابَة، وذلك في شكلِ الْغِلافِ، والعناوين، والعبارات الافتتاحية، والْكِتابَة المطبعية، والفهارس، والهوامش، والرسوم، والأشكال، ويتشكّل الفضاءُ النَّصِّيّ من عناصر عديدة، منها (المتحولات)، التي تحمل دلالاتٍ تختلفُ باختلاف السياق الذي ترِدُ فيه، و"تتمثَّلُ تعدديتها في أنها لا تشيرُ في الصياغة إلى مرجعٍ محدد، وإنما يكون في الغالب تقديرًا وهميًّا يحلّقُ في فضاء النص"[1]، إنها تسهم في توسيع الفضاء النَّصِّيّ؛ لأنها لا تحمل دلالةً في ذاتها، بل تتحدد دلالتُها اعتمادًا على المرجع الذي تحيلنا إليه.

وللفضاء النَّصِّيّ في الْكِتابَة الحديثة أهميةٌ لا تقل عن النَّصّ نفسه، فالكتاب المنشور الجاهز للطباعة ليس هو ذاك الكلام المَطْبوع بين دفَّتي الكِتاب، أي المعروض بصريًّا للقراءة، بل هو مجموعُ مظاهرِهِ كنتاجٍ، تشمله العناية، بدءًا من الحجم، مرورًا بنوعيَّة الورق، والتقنياتِ الطباعيَّة الموظفة في تنظيم الصفحة، وانتهاءً بالغلاف وتركيبه العلامي البصري (عناوين، صور، رسوم، ألوان...)، إذ لم يعد المعروض نصًّا فقط، بل هو إلى جانب النَّصّ فضاء صوريٌّ شكليٌّ لا يخلو من دلالَة[2]، ويقسَّم الفضاء النَّصِّيّ إلى أربعة أقسام هي:

1- **الفضاء الجغرافي:** يقصد به الحيِّز المكانيَّ، وهو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.
2- **الفضاء النَّصِّيّ:** ويعدُّه (جون فسجربر) الموضعَ الماديَّ الوحيد الموجود في الرواية، ويتعلق بالصّورَة الشكليَّة للنصِّ السردي، أي بالمكان الذي تشغله الْكِتابَة الرِّوائِيّة أو الحكائية كونها حروفًا طباعية، على مساحة الورق.
3- **الفضاء كمنظور**: وهو الطريقة التي يستطيع فيها الكاتب أن يهيمن على عالم النَّصّ، بما فيهِ من أبطالٍ يتحركون على واجهةٍ تشبهُ واجهة المَسْرح.
4- **الفضاء الدّلالِيّ:** وهو ما ارتبط بالصّور، ويشير إلى الصّورَة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعدٍ يرتبط بالدَّلالَة المجازية بشكلٍ عام[3].

ثمة علاقة جليّة بين النَّصّ والفضاء المحيط به، حيث يمثِّل الفضاء النَّصِّيّ "حيّزًا واسعًا لطاقة النَّصّ الإيحائية والتصويرية المنتشرة حوله، والتي يكتسب بها شعريَّته وبُعدَهُ الجماليّ"[1]، ولأنَّ

---

[1] البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، أبو حميدة، ص91.

[2] انظر: الشكل والخطاب–مدخل لتحليل ظاهراتي، الماكري، ص6.

[3] انظر: بنية النَّصّ السردي من منظور النَّقْد الْأَدَبيّ، لحمداني، ص62.

الفضاء النَّصِّيّ فضاءٌ مكانيٌّ لا يمكن تجاهله أثناء نقد العمل الْأَدَبيّ وتحليله والإدراك الخاص لجمالياته؛ كونه خلفيةً يتشكَّلُ عليها فضاءُ الْكِتابَة؛ فإنَّ تناول الفضاء النَّصِّيّ بالدِّراسَة والتحليلِ أمرٌ لا يقل أهميةً عن النَّصّ نفسِه.

إن الفضاء النَّصِّيّ يحتضن الْعَتَبات النَّصِّيَّة في كنفه، فهي تدور في فلكهِ، وتضيءُ جوانبَ النَّصّ المعتمة، وتتآزرُ وظائفُهما؛ لإنتاج نصٍّ ثريٍّ محملٍ بالدلالات[2].

وبناءً على ما سبق؛ فإنَّ مفهومَ الفضاء النَّصِّيّ لا يبتعدُ كثيرًا عن مفهوم الْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة عند (جيرار جينيت)، ولا سيما الْعَتَبات النَّصِّيَّة، بل يتقاطع معها.

الْمَطْلَب الخامس: علاقة المتلقي بالنَّصّ الشِّعْرِيّ والْعَتَبات

نالت نَظَرِيَّة التلقي اهتمامًا كبيرًا في الدراسات النَّقْدِيَّة الحديثة، التي ترى أن أهم إشكال في عملية مقاربة النَّصّ الْأَدَبيّ الحديث هو انعدام المشاركة الفعالة بين النَّصّ الذي ألفه المبدع والْقارِئ المتلقي[3]، فالعمل الْأَدَبيّ لا تكتمل حياته إلا عن طريق إعادة إنتاجه بقراءته، والتفاعل المتولّد بين الْقارِئ والنص، فالاتصال الْأَدَبيّ هو "نشاطٌ مشترك بين الْقارِئ والنص، بحيث يؤثِّرُ أحدُهما في الآخر، في عملية تنظيمٍ من تلقاء ذاتها"[4]، وكان من أشهر من تناول هذا الموضوعَ بالبحث والدِّراسَة (ياوس)[5]، و(إيزر)[6]، فقد شرعا في مطلع السبعينيات بترتيب الأطر العامة لنَظَرِيَّة

---

[1] البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، أبو حميدة، ص89.

[2] انظر: الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر إبراهيم نصر الله– دراسة سيمْيائِيَّة، الدرديسي، ص40.

[3] انظر: الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ– آلية مقاربة الْخِطاب الشِّعْرِيّ الحديث وإشكاليته، خافاتي وعامر، ص72.

[4] نَظَرِيَّة التلقي، هولب، ص254.

[5] هانس روبرت ياوس: ناقد ألماني معاصر، أحد رواد نَظَرِيَّة التلقي في جامعة كونستانس بألمانيا الغربية، اهتم بقيام تحول فكري جذري في مناهج الدِّراسَة الْأَدَبيّة، وهو ما عرف بنَظَرِيَّة التلقي، من إصداراته: جمالية التلقي/ من أجل تأويل جديد للنص الْأَدَبيّ. (انظر: هانس روبيرت ياوس وجمالية التلقّي، مجلة نزوى الإلكترونية).

[6] فولفغانغ إيزر: ناقد ألماني، أحد رواد نَظَرِيَّة التلقي في جامعة كونستانس بألمانيا الغربية، درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في جامعات عديدة، وعضو بالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، والأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، كما أنه عضو بالأكاديمية الأوروبية، ومؤسس للجنة وحدة البحث المسماة (الشِّعْرِيَّة والهيرميتوطيقا)، ومن مؤلفاته: القارئ الضمني، وفعل القراءة، والتوقيع، والتخييلي والخيالي. (فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ص9).

التلقي، التي ربطوها بنَظَرِيَّة الاتصال، فالقصد منها "هو تقدير وظائف الإنتاج الْأَدَبيّ، والتلقي، والتفاعل، وكل ما يتصل بذلك"[1]، لقد انطلق (إيزر) من السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى الْقارِئ، ولا يقصد بالمعنى هنا المعنى المختبِئ في النَّصّ، بل المعنى الذي ينشأ نتيجةً للتفاعل بين الْقارِئ والنَّص، أي كونه أثرًا يمكن ممارسته، وليس موضوعًا يمكن تحديده[2]، وهو يرى أن العمل الْأَدَبيّ "يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النَّصّ، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحداتُ البنائية النَّصِّيَّة مع تصور الْقارِئ"[3].

إنَّ فعل القراءة، وبناء المعنى، وإنتاج الدَّلالَة التي استخلصها (إيزر) تصبُّ جميعُها في مفهوم المشاركة، واستجلاء النَّصّ القادر على استقطاب الْقارِئ؛ لبناء معناه، فتأتي القراءةُ السيميولوجية للنصِّ محققةً للمتلقي مبتغاه، فإنها تقوم "على إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعاليَّة قرائيَّة إبداعِيَّة، تعتمدُ على الطاقة التخييليَّة للإشارة، في تلاقي بواعثِها مع بواعثِ ذهن المُتلقي، ويصير الْقارِئُ المدربُ هو صانِع النَّصّ"[4]، حيث يعيد بناءَ النَّصّ بناءً على نمطين من القراءة:

أ- **النمط الأول:** يرى أن قراءة النُّصوص الْأَدَبيّة هي عملية استخراج المدلولات، أي المعاني الكامنة في النُّصوص، وهو النَّظَرِيَّة المهيمنة، حيث يعمل على احتواءِ النَّمط الثاني وتأطيرِه.

ب-**النمط الثاني:** يرى أن النُّصوص تؤوَّل حسب القدرة على الفهم لدى القراء، أو حسب النوايا والمقاصد الْخاصَّة بهم، فيرتبط بعمقِ فهمِهِم[5].

لقد كان المبدع مدركًا وواعيًا وجود المتلقي وأهميته في تحقق النَّصّ، والعمل الْأَدَبيّ بعتباته المختلفة يتمركز في الوسط، بين الْقارِئ والنص، من خلال التفاعل بينهما، فيحاول القارئُ الوقوف أمام الفضاء اللغَوِيّ، والانفتاح على النَّصّ وأسراره.

---

[1] التلقي والسياقات الثَّقافِيَّة- بحث في تأويل الظاهرة الْأَدَبيّة، إبراهيم، ص8.

[2] انظر: نَظَرِيَّة التلقي، هولب، ص18.

[3] المرجع السابق ص24.

[4] الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية نَظَرِيَّة وتطبيق، الغذامي، ص47.

[5] انظر: نَظَرِيَّة قراءة الْأَدَب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة، لحمداني، علامات، ع26، ص7.

وعن علاقة المتلقي بالْعَتَبات النَّصِيَّة؛ فإن الْعَتَبات النَّصِيَّة – كما قلنا – تقدّمُ مفاتيح مهمة لفهم النَّصّ الْأَدَبيّ، وتبيين مقاصده، من خلال الْقارِئ المتخصص "الذي لا يجد المعاني دائمًا في متناوله، بل عليه أن يتعبَ ويكدَّ في إعمالِ الحدس والفكر؛ لبلوغ المقاصد العميقة"[1]، ويكون للمبدع دورٌ أساسٌ في تحديد معالم الْعَتَبات النَّصِيَّة أثناء كتابته للنَّص، واختياره للعنوان والْإِهْداء، لكن المتلقي يظلُّ حاضرًا في ذهن الكاتب أثناء تشكيل ملامح النَّصّ الشِّعْرِيّ وعتباته، فيسعى جاهدًا إلى إشراكه في الْكِتابَة، من خلال ترك مفاتيح للتأويل والتحليل، وإثارة انتباهِه أو استفزازه، ولتفسير الْعَتَبات النَّصِيَّة يحتاج الْقارِئ إلى فهم روح النَّصّ، وليس الاكتفاء بتعليقات عامّةٍ دون الغوص في أعماقه، وذلك من خلال مفاتيح مهمة واضحة أو متخفّيَة يلتقطُها الْقارِئُ، وذلك بواسطة "خبرات قرائيَّة، تسمح للقارِئ أن يتجاوز تقلُّبات النَّصّ وانزياحاتِه، ويكون قادرًا في الآنِ ذاتِه على احتواء اتساع إشاراته، وأبعاده الكنائية، وليس من الضروري أن يكون هذا الْقارِئ مزودًا بكمٍّ من المُصْطَلَحات والإجراءات التحليلية، بقدر ما يستوجب أن يتوافر فيه من الرؤية التأويلية، والقدرة على اختراق الأثر بالحدس والتخييل"[2]، إنَّ تأويلَ الْعَتَبات يحتاجُ إلى قدرةٍ تخييليَّةٍ عاليةٍ، ومهارةٍ في الاستقراء، والربطِ والتحليل، والتعليق والبيان، والغوص في ما وراء الكلمات من معانٍ.

---

[1] القراءة وتوليد الدَّلالَة – تغيير عاداتنا في قراءة النَّصّ الْأَدَبيّ، لحمداني، ص105.

[2] الشِّعْرِيَّة وانفتاح النُّصوص "تعددية الدَّلالَة ولانهائية التأويل" الخطاب، حمر العين، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع6، ص18.

الْفَصْل الثاني

الْعَتَبات النَّصِّيَّة الْخارِجِيَّة في شعر محمد العموش ومحمد عبد الباري

الْفَصْل الثاني

الْعَتَبات النَّصِّيَّة الْخارِجِيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري

ويشتمل على:

- **الْمَبْحَث الأول: الغلاف**
  - الْمَطْلَب الأول: لوحة الغلاف
  - الْمَطْلَب الثاني: الناشر
  - الْمَطْلَب الثالث: موقع العنوان واسم الشاعر من الغلاف
- **الْمَبْحَث الثاني: العنوانات الرئيسة للدواوين**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم العنوان وتطوره
  - الْمَطْلَب الثاني: وظيفة العنوان
  - الْمَطْلَب الثالث: أنواع العنوان ومكوناته
  - الْمَطْلَب الرابع: العنوان بين النثرية والشِّعْرِيَّة
  - الْمَطْلَب الخامس: مستويات العنوان (معجمي، تركيبي، دلالي).
- **الْمَبْحَث الثالث: اسم الكاتب**
  - الْمَطْلَب الأول: المفهوم والوظيفة
  - الْمَطْلَب الثاني: أشكال اسم الكاتب ومكان ظهوره في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش
- **الْمَبْحَث الرابع: النوع الأجناسي**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهومه ووظيفته ومكان ظهوره
  - الْمَطْلَب الثاني: النوع الأجناسي في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش

الْفَصْل الثاني: الْعَتَبات النَّصِّيَّة الْخارِجِيَّة في شعر محمد العموش ومحمد عبد الباري

تهدفُ الْعَتَباتُ النَّصِّيَّة الخارجيَّةُ إلى تقديمِ النَّصّ تقديمًا شعريًّا مُلْهِمًا للقارئ، ومساعدته على الإمساكِ بالخطوط الأمامية التي تساعدُه على فهمِ النصّ، وتحديد مقاصده الدّلالِيّة والتَّداولية، ويندرج تحتها كلُّ ما نجدُه مثبتًا على صفحةِ الغلافِ الْخارِجِيَّة، كالعنوان، واسم المؤلف، والتجنيس، وصورة الغلاف، والناشر.

ويعرف نبيل منصر الْعَتَبات الْخارِجِيَّة بأنها نصوصٌ موازية، "تدور حول النص، ولكن عبر مسافة مهمة جدًّا، تجعلها لا تبرح –ضمن مقصدية الإنتاج الأصلية– الفضاءَ الثقافيَّ العمومي"[1].

الْمَبْحَث الأول: الغلاف.

الغلاف هو العتبةُ الأولى التي تخاطبُ المتلقي، وتساعدُه في الدخولِ إلى النصّ، وتَوقُّعِ مُحتواه، إنها تذكرةُ عبورٍ إلى فضاءاتِه، فهو يتولّى مهمة إثارة المتلقي وتحفيزه، ودعوته لكشف أسرار المتن وخفاياه؛ لذلك أصبح الغلاف محلَّ عناية الشعراءِ واهتمامهم، فحوَّلوه من وسيلةٍ تقنيةٍ إلى عالمٍ من المحفزات الْخارِجِيَّة؛ لذا يُعدُّ الغلافُ ومكوناته "المدخل الأول لعملية القراءة، باعتبارات اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب، يتم عبر هذه المكونات، وما تحمله من دلالة مؤطرة للنص، سواء في سياق النوع الْأَدَبيّ، أم في سياق المؤسَّسة الْأَدَبيّة"[2].

ويمكننا تعريف الغلاف بأنه "الحيز الذي تشغلُه الْكِتابَةُ بوصفها أحرفًا طباعيةً على مساحة الورق، ويشتمل طريقة تصميم"[3]، أو "هو الفضاء الذي تتمظهر فيه الملامح البارزة، والقسمات، والسمات، فهو الباعث الأول على الإقبال أو الاعتراض"[4]، ومن خلاله يعبُرُ السّيمْيائِيّ إلى أغوار النَّصّ الرمزي والدّلالِيّ[5].

ويعود ظهور الغلاف المطبوع إلى القرن التاسع عشر الميلادي، فَفي العصر الكلاسيكي كانت الكتبُ تغلَّفُ بالجلدِ ومواد أخرى، وكان اسمُ الكاتب والعنوان يتموقعان في ظهرِ الكتاب، أما

---

[1] الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص27.

[2] النسيج اللغَوِيّ في روايات الطاهر وطار، الخطيب، ص17.

[3] بنية النَّصّ السردي من منظور النَّقْد الْأَدَبيّ، لحمداني، ص55.

[4] الصّورَة الشِّعْرِيَّة وأسئلة الذات– قراءة في شِعْر حسن نجمي، الغزالي، ص17.

[5] انظر: سردية النَّصّ الْأَدَبيّ، لفتة ولفتة، ص111.

في زمن الطباعة الصناعية الإلكترونية الرقمية، فقد اتَّخذَ الغلافُ أبعادًا وآفاقًا أخرى[1]؛ فصار الغلافُ يحملُ لوحةً، وتصميمًا، وانتقلَ اسمُ الكاتب إلى الواجهة الأمامية للغلاف، إضافة إلى أماكن أُخرى.

وقد كان للتطور الذي شهدته أشكالُ الطباعة في العصرِ الحديث أثرٌ في منح الغلاف أهميةً كبرى، تتجاوزُ التعريفَ بالكاتب، والكتاب، إلى ما هو أعمق وأوسع، فاحتلّت صورة الغلاف اهتمام الأدباء، وعلى الرغم من أنَّ بعض الأدباء لم يستطيعوا اختيار الغلاف لوجود فاصل زماني أو مكانيّ؛ إلا أنَّ بعضهم يقضون الشهور في اختيار الصّورَة التي تعبِّر عن محتوى كتابه، وتتناسب مع فكرتِه العامة، فيشرفُ الْأَديب نفسه على تصميم الغلاف، كما حصلَ مع شاعرَينا، لذلكَ فإنَّ الغلاف من بين "مجموع اللواحق التي تحيط بالنص، وتشارك في مقروئيته، والتي لها موقعٌ ضمن بنائه الخارجي الذي يحوي معظم المعلومات، إذ يتضمن عنوان الكتاب، اسم المؤلف، لوحة الغلاف، دار النشر، وسنة الطبع، والتعيين الأجناسي"[2]؛ لذلك "فإنَّ العناية بتجويده وإخراجه على الوجه الأحسن هو إجراءٌ جماليٌّ ضروري"[3]، وقد يُستَغنى أحيانًا عن بعض المعلوماتِ كدار النَّشر وسنته على سبيل المثال، ولكن لا يمكن الاستغناء عن تفاصيل أخرى، كعنوان الكتاب، واسم المؤلف، ولوحة الغلاف[4]، فإنَّ موضوع البحث الآن لا يتمثل في النُّصوص فحسب، بل في عمليات استخدام النُّصوص[5]، وفي دراستنا للغلاف سندرس لوحة الغلاف، والناشر، وموقع العنوان واسم الشاعر من الغلاف.

الْمَطْلَب الأول: لوحة الغلاف

منذ نشأة الإنسان الأولى على وجه الأرض وهو محاطٌ بالصور، فالصورُ تسبق اللغة، والتفكير بالصور أسبق ظهورًا من التفكير اللغَوِيّ المنظم[6]، وسواءً كان هذا الكلام دقيقًا أم لا؛ فإن

---

(1) انظر: عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص46.

(2) عَتَبات الْكِتابَة في مدونة محمد صابر عبيد النَّقْدِيَّة، البياتي، ص36.

(3) الصّورَة الشِّعْرِيَّة وأسئلة الذات– قراءة في شِعْر حسن نجمي، الغزالي، ص17.

(4) انظر: عَتَبات الْكِتابَة في مدونة محمد صابر عبيد النَّقْدِيَّة، البياتي، ص36.

(5) انظر: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شِعْرِيَّة القص والقصيد، فضل، ص149.

(6) انظر: التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد، الجويدي، ص15.

الصّورَة كان لها مكانٌ منذ القدم، وإنَّ ما نراه في الآثار القديمة من تماثيل وأشكال على جدران المعابد القديمة دليلٌ على ذلك، فالصّورَة تسجل عاداتِ القدماء، وطبيعةَ حياتِهم، وطقوسَ عبادتهم.

ولا تخلو اللغةُ القديمة التي ترك الإنسانُ القديم آثارَها من الصور، فاللغة الهيروغليفية على سبيل المثال تتشكل حروفها من صورٍ متعددة للطيور والحيوانات والكائنات المختلفة[1]، ما يدلل على وجود الصّورَة التي تحمل التصور البصري للطبيعة والواقع، ونحن "لا نستطيع أن نفهم واقعنا إلا إذا حللنا الدور الذي تلعبه الصّورَة في المجتمع المعاصر"[2]، ناهيكَ عن حاجتنا للصورة في فهم التاريخ.

إنَّ ما يميز الصّورَة البصرية عن سائر الأنظمة الدالة هو حالتها التماثلية، أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله[3]، فالصّورَة المصاحبة للغلاف هي علامة خارجية غير لغوية، تمتلك قيمة إشارية[4]، ومن خلال "تشابه الصّورَة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصّورَة أو فك رموزها، وهي القراءة التي تستفيدُ هي نفسها من الأسسِ الداخلة في قراءة الموضوع نفسه"[5].

ولا يعني ما سبق أن الصّورَة تكتفي بخاصية المماثلة، بل تدخلُ في علاقات مع سائر الأنظمة والْعَلاماتِ المجاورة، فهي لا تدرَك وحدها دون أن يكون لها صلةٌ مع العنوان والوحدات الغرافيكية الأخرى على ظهرِ الغلاف، وهذا يساعدُ على فكِّ رموزها، والوصول إلى دلالاتِها، فالصّورَة لا تشكلُ "إمبراطورية مستقلة، أي عالمًا منغلقًا، لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات، ومثل ما تبقّى من الأشياء، لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى"[6]، فالشكل البصري للغلاف ليس عنصرًا معزولًا عما سواه، بل هو منفتحٌ على النص، دالٌّ عليه، وقد "أصبحت فكرةُ المرئيّ تستوجبُ اللامرئي وتستدعيه بالضرورة... واقتضَت المعرفة بالمرئي وتقنياته معرفةً باللامشاهد، واللامرئي، واللامنظور"[7]، واللامرئي هنا لا يعني المسكوت

---

[1] انظر: التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد، الجويدي، ص15.

[2] خطاب الحداثة في الأدب–الأصول والمرجعية، شحيد وقصاب، ص69.

[3] انظر: الشِّعْر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها–الرومانسية الْعَرَبِيَّة، بنيس، 95/2.

[4] انظر: الشِّعْرِيَّة الْعَرَبِيَّة الحديثة، داغر، ص20.

[5] قراءة في السيمولوجية البصرية، غرافي، مجلة عالم الفكر، مج31، ع1، ص222.

[6] المرجع السابق ص222.

[7] التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد، الجويدي، ص31.

عنه في النص، أو ما تستدعيه اللغة السَّرْدِيَّة أو الواصفة من مشاهد تخييلية غير مرئية بصريًّا، وإنما يشمل في الوقت نفسه جزءًا كبيرًا من المشاهَد بصريًّا مثل المكتوب، أو المنطوق[1].

إنّ الصّورَة منسقةٌ بطرقٍ معقدةٍ تجعلها أعقد نُظُم الْكِتابَة[2]، وتقوم الصّورَة المصاحبة بوظيفة التذكير، ويمكن تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدرٍ متفاوتٍ من الدقة الكلمات ذات العلاقات النحوية المتنوعة[3]، لكن (إرنست غومبريتش) و(بيرس) يريان أن الكلام لا يمكن تحويله إلى صور، وأن الصور لا تقوم مقام القول، لكنّ هذا التوجه يتناول الصور التي لا ترتبط بنص[4]، فهو يرى أن قراءة أي صورة شبيهة بتلقّي أي مرسلة، فهي تستند إلى معرفةٍ مسبقة باحتمالاتٍ عديدةٍ، فلا يسعنا التعرف إلا إلى ما نعرف[5]، وردًّا على هذا الرأي ترى الباحثة أنّ الإعلانات المرئية المعاصرة هي مثالٌ قويّ على استعمال الصّورَة للدلالة على قول مضمرٍ، يفضِّل الإعلاميون المعاصرون عدم البوح به بواسطة الكلمات، وترك المجال للصورة لتتحدث؛ وقد يكون ذلكَ بغيةَ خلق المزيد من التشويق، وإثارة الانتباه، وجذب الجمهور.

وفي مقابل رأي (بيرس) و(إرنست غومبريتش) نجد أن (ليوناردو دافنشي) من أكثر المناصرين للصورة، فهو يرى أن قدرة الصّورَة على التوصيل أكبر من قدرة الكلمات؛ لأن مادته تتعامل مع حاسّة الإبصار لا مع الأذن، ولذلك فإنها لا تحتاج إلى الترجمة كما يحدث مع الكلمات في اللغات المختلفة، كما أن نتائجه قادرة على إشباع احتياجات النوع البشري، بل قدر تؤثر على الحيوانات كَذلكَ[6]، حتى إن (بودريار) عدَّ أن هذا "العالم مجرد صورةٍ نقلًا عن صورة، نقلًا عن صورة"[7].

ولسعيد بنكراد رأيٌ في هذا الأمر، إذ يرى أنّ الْعَلامات البصرية لا تقدم لنا تمثيلًا محايدًا لمعنى موضوعيّ منفصل عن التجربة الْإِنْسانِيّة، فهي تشكل لغةً مسننة، أودعها الاستعمال الْإِنْسانِيّ قيمًا

---

(1) انظر: التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد، الجويدي، ص31.

(2) انظر: الشفاهية والْكِتابَة، أونج، عالم المعرفة، ع184، ص169.

(3) انظر: المرجع السابق ص169.

(4) انظر: أسس السّيمْيائِيّة، تشاندلر، ص100-101.

(5) انظر: المرجع السابق ص298.

(6) انظر: التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد، الجويدي، ص32.

(7) المرجع السابق ص269.

للدلالةِ والتواصلِ والتمثيل، فالدلالات التي تكشفها الْعَلامات هي ليست جواهر مضمونية موحى بها، بل هي وليدة تسنين ثقافي[1].

وتشكلُ الألوانُ أيقونةً ثابتةً في تقاسيم الصّورَة، فهي فيها عنصرٌ أساسٌ، وتتمتَّعُ بدلالاتٍ وإيحاءاتٍ كثيرةٍ، إنها لم تأتِ اعتباطًا، بل لها دورٌ كبيرٌ في ترجمة أفكار المؤلِّف بطريقةٍ فنيّةٍ دالَّةٍ، ترتبط بطريقةٍ ما بالظروف النفسية والاجتماعية التي يعيشها الفرد، كما ترتبط بثقافته، فتعد الألوان شأنًا ثقافيًّا، و"لا يمكن مقاربة لون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها"[2]، فقد اكتسبت الألوان على مر العصور دلالاتٍ تمييزية في حياة الشعوب والأمم، واستقرت مفاهيمها في ألفاظٍ معينة، وتميَّز كلُّ قومٍ بجانبٍ منها؛ نظرًا لمستواهم الثقافي والحضاري، ومن أمثلة ذلك قولهم: القارة السمراء، والنهر الأصفر، والبحر الأحمر[3]، إن دلالة اللون تبقى رهينة خصوصيات الشعوب، وعقائدها، وأعرافها، وتقاليدها من حيث العموم، فاللون الأزرق لدينا له دلالة حسية وعقلية تختلف عنها في أوروبا، أو الهند، أو الصين، وهذا لا يلغي أن هناك دلالة حقيقية روحية لهذا اللون[4].

واللون هو "الانطباع الذي يولده النور على العين، فكل لونٍ يتخذ قيمةً معينةً بالنسبة للبيئة التي تحيط به"[5]، وهو "خاصية ضوئيَّة تعتمد على طول الموجة، ويتوقف اللون الظاهري للجسم على طولِ موجة الضوء الذي يعكسه"[6]، وهو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن الأثر الذي يحدثُ في شبكية العين، حيث تقوم الخلايا المخروطية بتحليل اللون المناسب، سواء أكان ناتجًا عن مادة صباغية ملونة، أو عن ضوء ملون[7].

---

[1] انظر: السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص118.

[2] الصّورَة الصحفية–دراسة سميلوجية، صبطي، ص29.

[3] انظر: العلم الوطني–دراسة الشكل واللون، محمد، ص18.

[4] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص7.

[5] سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص37.

[6] الموسوعة الْعَرَبِيَّة الميسرة، غربال وآخرون، 1581/2.

[7] انظر: سيمْيائِيَّة الصّورَة–مغامرة سيمْيائِيَّة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، عبد الله ثاني، ص150.

و"يعمل اللون في الْكِتابَة الإبداعية بوصفه علامة سيمْيائِيَّة، تؤدي وظائف دلالية وإشارية وعالمية متنوعة، تناسب الوضع الكتابي وحالاته"[1].

إنَّ استخدام اللون في السياقات الْأَدبيّة واللغَوِيّة أكثر صعوبةً من استخدامه في الرسم والتصوير؛ لأنه يعتمد على قدرة المبدع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالاتٍ في نفس السامع خلال التَّشْكيل اللغَوِيّ الذي يصوّر أفكارَ الْأَديب وانفعالاته[2].

وهناك تقسيماتُ مختلفة للألوان، فهي تقسم وفقًا للتأثير الحراري إلى ألوان حارة، وألوان باردة، وألوان معتدلة، وتشملُ الألوانُ الحارةُ الأحمرَ، والبرتقالي، والأصفر، وتشملُ الألوانُ الباردةُ الأخضرَ، والأزرق، والبنفسجي[3]، وتضم الألوانُ المعتدلةُ الأبيضَ، والأسود، والرمادي، والبني[4]، وتطلق على الألوان الحارة اسم الألوان الدافئة أو الساخنة؛ لأنها تميل إلى الضوء وألوان النار مصدر الحرارة، وهي تعبر عن السعادة والفرح والنور، أما الألوان الباردة فتميل إلى القتامة، وهي داكنَة إجمالًا، وسميت بالباردة لارتباطها بالفضاء القاتم، وعمق مياه البحر، وانتشار الليل (غياب الضوء)[5].

وتُقسم الألوانُ وفقًا للتكوين إلى ألوان أساسية، وثانوية، ومحايدة، وتشملُ الألوانُ الأساسية: الأحمر، والأصفر، والأزرق، وسميت بالأساسية لأنها تمثل الأساس الذي تتكون منه جميع الألوان الأخرى[6]، وتشملُ الألوانُ الثانوية: الأخضر، والبرتقالي، والبنفسجي، وهي ألوان مكملة للألوان الأساسية، فالأخضر يكمل الأحمر، والبرتقالي يكمل الأزرق، والبنفسجي مكملٌ للأصفر، وهي ناتجةٌ عن مزج الألوان الأساسية[7]، وتشملُ الألوانُ المحايدةُ: الأسود، والأبيض، وما بينهما من تدرج، وتشمل الرمادي بكل درجاته، وهي تدخل على الألوان الأساسية والثانوية فتغير شدتها،

---

[1] المغامرة الجمالية للنص الرّوائِيّ، عبيد، ص144.

[2] انظر: جمالية التَّشْكيل اللوني في القرآن الكريم، مرهون، ص66.

[3] انظر: الصّورَة الصحفية–دراسة سميلوجية، صبطي، ص29.

[4] انظر: سيمياء الألوان في شِعْر بلند الحيدري، المصري، ص48، نقلًا عن: إبداعات لونية وتأثيراتها النفسية، المحلاوي، ص42، ولم أعثر عليه.

[5] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص21–22.

[6] انظر: فلسفة الألوان، الصقر، ص64.

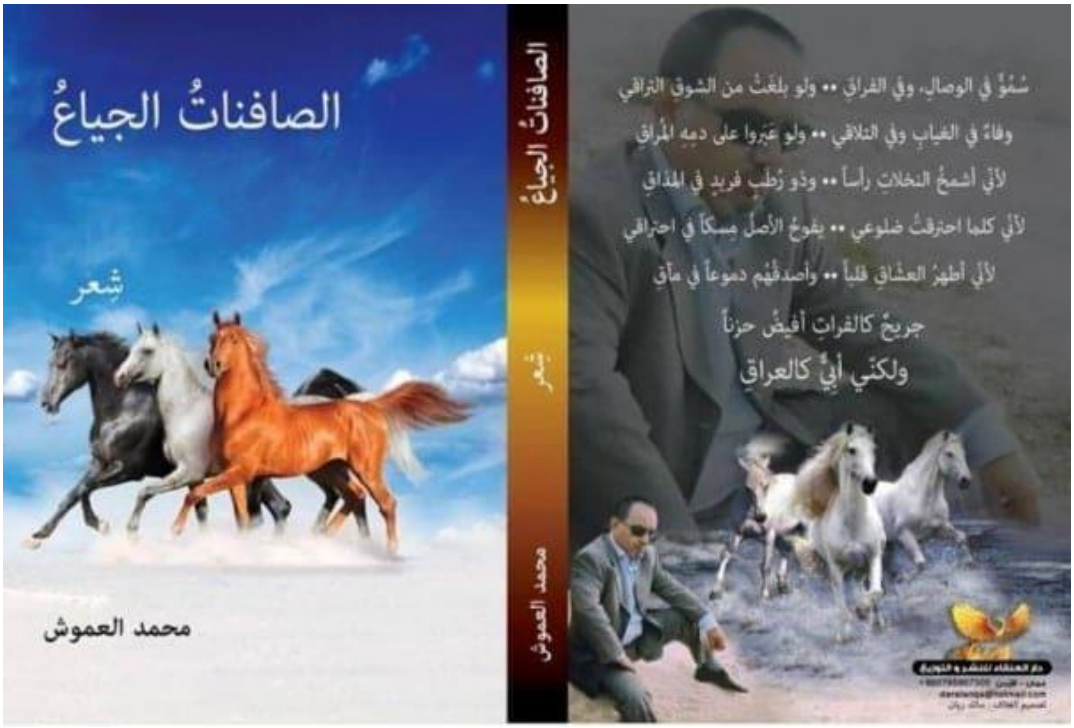
[7] انظر: مبادئ التصميم واللون، عبد الهادي، ص22.

فالأسود يعطي درجاتٍ قاتمةً، والأبيض يعطي درجات فاتحة، وكلاهما يكون مع الألوان المختلفة جميعها[1].

إن فلسفةَ الألوان علمٌ واسع الأبعاد، يتصل بالأمزجة، وبالذوق الْإِنْسانِيّ، وبالثقافات الحية، ولا يقتصر على المقتنيات، بل يمتد إلى المعاني، وأسس التذوق، وخصوبة التفكير، والمشاعر، ولا يخلو من انعكاسات الحياة، وكذلك التَّفاوت الذَّوقي للبشر، فالإنسان ميَّز الألوان منذ طفولته، واختياره الألوان المفضلة يرجعُ لِتلك المؤثراتِ المخزونة في ذاكرته[2]، وجديرٌ بالذكر أن الإحساسَ بجمال اللون يرتبطُ بالمضمون، فاللون الأحمر جميل إذا ظهر على وجنةِ فتاة، ولكنه ليس جميلًا إذا برزَ في أرنبة الأنف[3].

مما سبق نفهمُ أن الصور المصاحبة في دواوين الشاعرين تُنشِئُ فضاءاتٍ يقيم صرحها الدّلالِيّ إلى جانب العنوان، وهذا ما سنتحدث عنه بشيءٍ من التفصيل.

- **لوحة غلاف (الصافنات الجياع) لمحمد العموش:**



---

[1] انظر: مبادئ التصميم واللون، عبد الهادي، ص24.

[2] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص24.

[3] انظر: المرجع السابق ص128.

تتشكل لوحة غلاف ديوان الصافنات الجياع من جملة مكوناتٍ تتميز بحضورٍ خاصّ وكثافةٍ سيمْيائِيَّة، فالخيول مختلفة الألوان، والغيوم، والسماء، كلها لها دلالات خاصة.

ولا يخفى ما في الخيل من دلالة القوة والأصالة والأنفة والكبرياء، إنها سماتٌ تكاد تتطابق مع سمات الشاعر التي صرَّح بها في ديوانه، يقول:

إلى أين المسيرُ؟! وأنت صوتٌ

أصيلٌ في زمانِ الببـــغـــــاةِ[1]

والخيل نقيضُ العجزِ والضعفِ والخيانةِ التي سادت واقعَ الأمة، فربما يدعو الشاعر باختياره هذا إلى نهضةٍ عربيةٍ أصيلةٍ شاملةٍ، ذات قوةٍ وشكيمةٍ.

والخيل الأبيض وفارسه الوسيم رمز الأحلام الجميلة للفتيات، كما صاغت منه الدراما فنًّا يحاكي المشاعر واللواعج[2]، تلك المشاعر التي هي وقود الشاعر في كتابته، والأبيض رمزٌ لصفاء الضمير، والنوايا العفيفة، للصراحة والاستقامة[3]، كما قد يشير اللون الأبيض إلى الموت لأنه لون الكفن، لكن دلالته تختلف حسب السياق الشِّعْرِيّ، فالحالة النفسية والفترة الزمانية تعطيان دلالةً مغايرةً لاستخدام اللون[4]، وعليه؛ فإنَّ توشُّح الخيل باللون الأبيض هو دلالة القوة الممزوجة بالصفاء واليقين، يقول الشاعر في دلالةٍ على قوة اليقين باللهِ، وصفاء العلاقة به:

يا ثانيَ اثنـــينِ الشعوبُ بِغارِها لن يخذلَ اللهُ المهيمـــنُ غارَها[5]

أما الخيلُ الآخر فلونُه أسود، والأسود رمز الحزن، والألم، والخوف من المجهول[6]، وارتبط الأسود بالليل، وبكل ما فيه من خيالات مرعبة، وإحساس بالعدمية والضعف والشتات، يقول:

أنا الطفلُ اليتيمُ، أضعتُ وجـهًا

تـوزَّعَ في وجـــوهِ الأمـــهاتِ[7]

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص28.

[2] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص61.

[3] انظر: المرجع السابق ص62.

[4] انظر: اللون ودلالاته في الشعر، الزواهرة، ص78.

[5] الصافنات الجياع، العموش، ص35.

[6] انظر: بين التَّشْكيل والأدب–التأثير والتأثير المقاوم، أنور، مجلة الحوار المتمدن، ع2305، ص9.

[7] الصافنات الجياع، العموش، ص29.

وربما اشتقّ الشاعرُ من صورة الطفل اليتيم التائه صورةً للأمةِ الضائعة المشتتة، المنسلخة عن قيمِها وأصولِها.

وقد يكون اللونُ الأسود لونَ الزهدِ بالعالم الباطلِ كَذلكَ، ومن هنا جاءت المعاطفُ السوداء التي تعني إشهارَ الإيمان في المسيحيَّة ولدى الدراويش المسلمين[1]، ولعلَّ شاعرنا – الرومانسي بطبعه – يحتفظُ بدرويشٍ في قلبه!

ويرتبطُ الأسود بالظلام الجوهري البدئي اللامتميز، فهو يسترجع كرافعةِ معنى الأبيض البارد ومدلوله، من هنا استُعمل كرافعة لتصوراتٍ رمزيةٍ مماثلة، كأحصنة الموت، فهي تارة بيضاء، وتارة سوداء[2]، وقد جمعَ الغلافُ الخيولَ باللونين معًا، وكأنه يخبرنا أننا سنجد في هذا الديوان التضاد المطلق، الحزن والفرح معًا، الفقر والغنى معًا، الموت والحياة معًا، يقول الشاعر واصفًا نفسه:

نزِقٌ صبورٌ، حـــازمٌ متردِّدٌ متكــدرٌ صفــوٌ، وعــذبٌ مالحُ
لو غاص فيه الشافعي بفهمهِ لاحتار في فقه الهوى ما الراجِـحُ[3]

وفي مصر القديمة فإن اللونَ الأسود هو رمز الإخصاب، وفي أفريقيا الشمالية فهو لون الأرض الخصبة، والغيوم الممتلئة بالمطر[4]، إنها خصوبة شِعْر العموش في كل حالاته، يقول:

خبّأتُ في بحر القصيدِ جزيرةً
وكسرتُ أنفَ الريحِ تحت جناحي[5]

والأسود رمز الوقار، والشموخ، والعظمة، والكبرياء، وهو يعطي إحساسًا بالثقة في النفس[6]، وهي سمةٌ بارزة في شِعْرِ العموش، مستمَدَّة من معرفتِه بمستواه الشِّعْرِيّ، وإنصافه نفسه أمامَ ظلم المجتمع له، يقول في وصف نفسه:

وأُنبتُ للعشق بستــان لــوزٍ كلوا من ثماري ولوذوا بظلي
لأنَّ وضوئي مِن نارِ جرحي دعوني بمحرابِ حزني أُصلِّ

---

[1] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص64.

[2] انظر: المرجع السابق ص63.

[3] الصافنات الجياع، العموش، ص30.

[4] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص65.

[5] الصافنات الجياع، العموش، ص15.

[6] انظر: مبادئ التصميم واللون، عبد الهادي، ص39.

أموت وقــوفًا... ولا أنــحني لأن البديل عن المَوت... ذلي[1]

كما يرمز الأسود إلى المياه العميقة كما ورد لدى هوميروس (المحيط الأسود)[2]، وهذا يتناسب مع عمق نصوص الشاعر، كما "يعبر الأسود كَذلكَ عن المرجعية والقوة"[3]، إنها القوة التي ينشدها الشاعر ليجابه الحياة، يقول:

هويًّا على أنف الحياة بصَــفـــــعةٍ

كما انقضَّ من جوّ السماوات نيزكُ[4]

أما الخيل البنيّ فهو يرمز إلى القوةِ الممزوجة بالطبيعة، فالرمل بنيٌّ، وبشرة الإنسان بُنّيَّةٌ، وجذع الشجر بنيٌّ، كأن الشاعر يتَّحِدُ مع الطبيعة، ثم يتجاوزُ ذلك إلى الاتحاد مع الجنس العربي في كل مكان، بأبٍ شرعيٍّ واحدٍ وهو الإبداع، يقول:

يوحِّدنا الإبداع حتى كأنما

تأردَنَ نجديٌّ وأعرقَ مُمصِرُ [5]

ويتسم اللون البني بالهدوء، ونشاطه ليس متعلقًا بالحواس، ويتكون من درجاتٍ غامقة، وكثافة عالية للألوان الدافئة كالبرتقالي المحمر، والبرتقالي المصفر[6]، وتكون الشخصية المحبة للون البني حازمةً، قويَّةً، ماديَّةً، صبورة، غير يائسة[7]، أما كونها حازمةً قوية، فيقول الشاعر عن نفسه:

إلى أين المسيرُ؟! وأنت صوتٌ

أصيلٌ في زمـــــان الببغـــاةِ[8]

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص14.

[2] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص65.

[3] المرجع السابق ص66.

[4] الصافنات الجياع، العموش، ص18.

[5] المرجع السابق، ص41.

[6] انظر: فلسفة الألوان، الصقر، ص68.

[7] انظر: الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، جمعة، ص46.

[8] الصافنات الجياع، العموش، ص28.

ويقول في موضعٍ آخر:

هو لا يموتُ ولو قطعتم صوتهُ إذ أن سحرَ قصيدِهِ يُحيِيه[1]

أما كونه صبورًا، فهو يشحذ همتهُ بوقود الصبر، ويشعلُها بالنبوءات، يقول:

جدَّ عزمي إلى بلوغِ مـــرامي

والنبوءاتُ في طريقي مشاعِلْ[2]

وعلى الرغم من الجو الحزين العام لمعظم نصوص الديوان؛ إلا أن الشاعر كان يصارع اليأس ولا يستسلم، يقول:

كيف أبني من القوافي قصـــورًا

وظروفي من الأساس معـــاولْ

كلما قلت: يا طريـــقُ تعبـــنا

ردَّ روح الحنين: يا أنت...قاتلْ[3]

ونلاحظ في الغلاف الأمامي، أنّ اللون الأزرق النيليّ يحتلُّ القسم العلوي من الغلاف، ويمثِّل الجزء الأكبر منه، ويشيرُ اللونُ الأزرقُ النيلي في السماء إلى السمو، والعمق، ويرمز إلى المحبة والرومانسية، وهو في المياه يشير إلى البرودةِ والارتواء[4]، إنه الارتواء الناتج عن يقظة الأمة كما يقول الشاعر:

هطلت حرائقه ليغْسِـل عارَها جيلٌ أعاد إلى الحياةِ مسارَها

نامت على ظمأ وداعبَ ريقَـها فجرُ الكرامةِ فاستحثَّ نهارَها[5]

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص42، وتجدر الإشارة إلى أن همزة (إن) بعد (إذ) تكون مكسورةً.

[2] المرجع السابق ص33.

[3] المرجع نفسه ص33.

[4] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص57.

[5] الصافنات الجياع، العموش، ص35.

وعندما يكون الأزرق داكِنًا فإنه يطابق نزوعه الطبيعي، ويصبح طريق الحلم، فتترك الفكرة الواعية المكانَ شيئًا فشيئًا للفكرة اللاواعية، تمامًا كما يتحول ضوء النهار قليلًا قليلًا؛ ليصير ضوء الليل، الأزرق الليلي[1]، إن أزرق الغلاف هو صورة اللاوعي الناطق في عمق الشاعر، حتى أصبحت الْكِتابَة جزءًا من كينونته، يقول:

سأبرأُ من جنونِ الشّعر.. لكن

إذا برئَ العراقُ من الفـــــراتِ[2]

إنَّ اللون الأزرق "يشجعُ على الإبداع؛ لأن الناس تربط هذا اللون بالمحيط والسماء[3] والحرية والسلام"[4]، فالشاعر طفلٌ ينشد السلام وإن اشتعلَ شيبًا، يقول:

أنا ذلك الطفل الذي شفَّ رقَّـــةً

بريءٌ كوجهِ الطلِّ في الفجرِ يقطرُ[5]

والأزرق يوحي بفكرة الخلود الهادئ والسامي، الفوق إنساني، حركته من منظور (كاندنسكي) هي في الوقت ذاته حركة ابتعاد عن الإنسان، وحركة تتجه فقط إلى نقطة المركز الخاص به التي تجذبه نحو اللانهاية[6]، والشاعر يختار خلوده بِكلماته، ويتجاوز الإنسان إلى ما سواه، يقول:

أنا ذلك الطفـــل الذي اغتالَ يُتمَهُ

سقاهُ لبانَ الجنِّ في الشِّعْر عبقـرُ[7]

أما القسم السفلي للغلاف فهو من تدرجات الأبيض، وللأبيض دلالات مثل الضياء، والنور

---

[1] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص82.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص29.

[3] وردت في الكتاب (المساء)، والراجح أنها (السماء) وفقًا للدلالة، وربما سقطت سهوًا من الكاتبة.

[4] الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها، عبيد، ص24.

[5] الصافنات الجياع، العموش، ص39.

[6] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص82–83.

[7] الصافنات الجياع، العموش، ص41.

والصباح، وإشراق الشمس في الفجر، وهو لون وجوه أهل السعادة يوم القيامة[1]، إن شاعرنا يمتلك مقومات الإشراق، لكن حلمه ما زال مختبئًا خلف غيمةٍ ما، معتمًا لا يضيء، يقول:

لماذا لا يضيء سراج حلمي! وقلبي جذوتي وأفيضُ زيتا[2]

وفي الأبيض "إشارة إلى النقاء والطهارة والصلاح"[3]، فنراه يمدح نبي الهدى محمد – صلى الله عليه وسلم – في قَصيدَة طويلةٍ، يفتتحها بقوله:

نعم، وسع الدنيا –وما زال– قلبه

يتـيمٌ أبو الأيتام، ربّـاه ربُّـــه[4]

والأبيض هو لون الصفاء، والمحبة، والخير، والحق، والعدالة، وهو يقابل السواد في كل دلالاته، وبذلك يصور الأوصاف الإيجابية، والخصائص المحمودة[5]، ويرى (لوكور بوزييه) أن الأبيض هو الوضوح والنزاهة، لأننا إن وضعنا بجانبه ألوانًا أخرى سنكتشفُ عين الحقيقة[6]، والوضوح ليس سمتًا ثابتًا للعموش، إنه يكشف لغزَه تارة، ويختفي خلفه تارةً أخرى، يقول:

الآن أكشفـــــني لِـــــكي ترتــاحي

وسأطلق العفـــــريتَ من مصبـاحي[7]

إن الأبيض في بعده الأسطوري "هو لون آلهة الحب والجمال عند الرومان التي ولدت في زبد الماء الأبيض"[8]، بينما يدل الفرس الأبيض في الرؤيا "على الرسل القديسين الذين بيَّضوا سواد

---

[1] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص74.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص78.

[3] سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص79.

[4] الصافنات الجياع، العموش، ص73.

[5] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص77.

[6] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص61.

[7] الصافنات الجياع، العموش، ص15.

[8] الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص59.

الكفر، وأناروا الأمم التي يسيطر عليها الظلام"[1]، وكثيرًا ما يتقمّصُ العموش في قصائده شخص نبيٍّ ما، أو قديسٍ ما، وقد يظهر في علاقة تضادٍّ ومفارقةٍ معهم، يقول:

لأني لم أقل يومًا "معاذ الله" يا صوتي

فقالت نسوةٌ في الحيّ

هذا يوسف البُؤساء متهمٌ إلى الموتِ[2]

وجاء **الغلاف الخلفي لديوان الصافنات الجياع** مزيّنًا بصورتين للشاعر، إحداهما مكبرة، وأخرى مصغّرة، يرتدي بدلةً رماديّة اللون، كما أن اللون الرمادي صبغَ معظم الغلاف الخلفي، وهو لون يفتقر إلى الحيوية، ويتجه نحو اليأس والحزن[3] الذي يكاد يسيطر على ديوان العموش:

لا شيء في ظلمةِ التابوت غير "أنا"

وُلِدتُ موسى وهذا الحزنُ فرعَنـني[4]

وقد يتصف محب الرمادي أنه شديد الحزن، ذو نقدٍ لاذع، حريص على عدم توريط نفسه فيما يستدعي الملامة[5]، والقارئ لديوان العموش يرى قدرته العالية على النَّقْد اللاذع المتجاوز حدودَ التجميل، المحمّل بالغضبِ العارمِ المكنون في صدرِهِ على واقعِ أمته وهوانِها، يقول الشاعر:

فابصق على جهة اليسارِ وثنِّها	جهة اليميـــن، وجُذّ رأسَ اللاتِ
هذي الشعوبُ اليعربية أزكمـت	أنف الحياة بحرفـةِ الفضَـــلاتِ
مذ أسقِطَت راءاتُ رشاشـــاتِنا	خُضْنا النضالَ البكرَ بالشاشاتِ[6]

---

[1] الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص59.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص46.

[3] انظر: اللون لعبة سيمْيائِيَّة، جواد، ص163.

[4] الصافنات الجياع، العموش، ص26.

[5] انظر: الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، جمعة، ص46.

[6] الصافنات الجياع، العموش، ص72.

والرمادي لونٌ يدلّ على شخصٍ يشعر بالوحدة[1]، يقولُ الشاعر:

وحيدًا وشمس القصائد فوقي تصبُّ الحنين لهيبًا فأغلي[2]

ونلاحظ في صورةِ الشاعرِ ارتداءَه نظارةً سوداء تُخفي عيونه، والعيون هي بوابةُ الولوج للداخل البشري، وإخفاؤها يأتي في سياق محاولات الشاعر الحفاظ على جانبٍ مظلمٍ غامضٍ خاصٍّ به، ويؤيّدُ ذلكَ طريقة جلسته، فقد أخفى جزءًا من وجهه في الزاوية المختفية من الصّورَة، والشاعر لا يكتفي بالإيحاء إلى ذلك المعنى من خلال تفاصيل الصّورَة، بل هو يطلبه صراحةً، يقول:

لا تشرحوه فوجهـه يكفيهِ وجنونه عن عقلِكم يخفـــــيهِ[3]

وتضم اللوحة الخلفية ثلاثة خيول بيضاء، تمركزت في الغلاف بشكلٍ يوحي باحتضان الشاعر هذه الخيول، ما يشيرُ إلى تشاركيَّةٍ في الأصالةِ والقوة، غير أن أبعاد الرسم حملت معنى أكبر، حيث جاءت صورة الخيول صغيرةً مقارنةً بصورة الشاعر الكُبرى، كأن الشاعر أكثر أصالةً وقوةً وأنفةً من الخيول نفسها، فالخيول تموتُ، أما هو فلا يموت، إذ يحييه شعرُه:

هو لا يموت ولو قطعتم صوته إذ أن سحر قصيدِه يُحييهِ[4]

ولا يمكنُ أن يكون حضورُ الخيل بهذه الكثافة في وجهيّ الغلاف اعتباطيًّا، فرغم الدلالات السابقة التي أوردناها؛ إلا أنّ ثمة رابطًا لا يخفى من التناصّ بينها وبين آياتِ الخيل الكثيرة في القرآن، ومنها قوله تعالى: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴾[5]، ولعلّ في تكرار دالّ الخيل صورةً واسمًا إشارة ودعوة مُلِحَّة للجهاد والثورة، وكذلك العودة إلى حضن الطبيعة، حيث الخيل والرمل والبيداء والسيف والرمح والسماء.

ولعلَّ بيتا شعريًّا واحدًا يلخّصُ ما يحمله الغلاف بوجهيه من دلالاتٍ مكتنَزة، يقول في مطلع قصيدته (إني وجدت حزنًا يملكني):

---

[1] انظر: تأثير العطور والألوان على نفسية الإنسان، حجازي، ص134.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص14.

[3] المرجع السابق ص42.

[4] المرجع نفسه ص42.

[5] العاديات:1.

أمامي مثخنٌ بالأمنِـــــــــياتِ

وخلفي موحشٌ بالذكْـــــــرياتِ[1]

فالألوان في الغلاف الأمامي للديوان مشرقةٌ، منطلقةٌ في فضاء الأمنيات، بينما هي في الغلافِ الخلفيّ حزينةٌ، موحشةٌ، على شكل ظلالٍ تحيطُ صورةَ الشاعِر، ولعل الأمر هنا يتجاوز المقاربة الصوريَّة إلى المقاربة الزمنيَّة، فهو في أوائل حياته كان منطلقًا مشرقًا مزهرًا، حتى إذا اصطدم بالواقع السيء انقلب الانطلاق إلى إحجام، والإشراق إلى غروب، والإزهار إلى ذبول، كما أنَّ هذا الاختيارَ يتقاطعُ مع طبائعِ الأشياء، فالبدايات غالبًا تحملُ التفاؤلَ والبشريات؛ لذا حمّل الشاعرُ الغلافَ الأماميَّ كلَّ هذه الإشراقات، أما النهايات فهي غالبًا ذات دلالة باهتةٍ حزينةٍ، وهذا ما يتناسب مع الغلاف الخلفي، فالفرقُ كبيرٌ بين الصبا والشباب، والشيخوخة، وبين الصباح وإشراقه، والليلِ وظلامِه، وما فيه من توجسٍ وخوف!

وإضافةً إلى شارةِ دارِ النشر؛ فإننا نلحظُ وسمَ الغلاف الخلفي للديوان بِقَصيدَةٍ مطلعها:

سموٌّ في الوصالِ وفي الفراقِ ولو بلغت من الشوقِ التراقي

وهي ليست موجودةً بين دفتيّ الديوان، وقد جاءت صورة الشاعر خلفيةً لهذه الْقَصيدَة، كأنه يحاول ممارسة المزيد من لعبة الخفاء والتجلي، فينسجُ حولَهُ هالةً غامضةً، تنقضُ غزلَهُا قصائدُه، فتشهرُ في وجهِنا شاعريّتَه المرهفة.

ويقف الأصفرُ في منتصفِ الطريق، بين الغلافِ الأماميّ والغلافِ الخلفيّ، وهو يتدرجُ وصولًا إلى اللونِ البني من طرفيّ الخطِّ الفاصل بين الغلافَين، واللون الأصفر من الألوان الأساسية التي لا يمكن أن تتكوّن من مزجِ لونين، بل هو صبغة أساسية، تسهم من خلال مزجها بالألوان الأساسية الأخرى بإيجاد ألوان عديدة، كاللون البرتقالي، والأخضر، وغيرها من الألوان الحارة والباردة، وهو أحد الألوان الحارة، ويأتي من تحليل اللون الأبيض كأحد ألوان الطيف الشمسي السبعة، وله مدلولات كثيرة[2]، وهو أقرب الألوان لعملية الإشراق، التي هي نقيض الظلمة، فاللون

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص28.

[2] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص52.

الأصفر يبعث السرور في النفس المستعدة التي تنشد الكمال[1]، بدليل قوله تعالى: ﴿قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾[2]، أما السرور لدى الشاعر فمصدره الأول هو الأنثى، يقول:

فأنا بلا حواء نصـــفُ غوايةٍ

لو لم تكوني أنتِ لم يكمل أنا[3]

ويربط الخفاجي السرور الناتج عن اللون الأصفر بكونه في الحيوان، ويرى أنه يشير إلى الإفساد والدمار إن كان في الريح[4]، وقد يكون للأصفر دلالة القهر، أو الابتلاء[5]، ويبدو أن هذا الشعور هو المسيطر في ديوان شاعرنا، يقول:

وجعي – برغم ضخامتي – فضفاضُ

وأنا – بكُـلِّ فخامَـتي – أنـقــاضُ[6]

وفي موطنٍ آخر يقول:

ثلاثيــن قَهـرًا خاتم الوهمِ أدْعَكُ

ومارِدُ آمالي من الحزنِ يضحكُ[7]

وهذا يعني أن لهذا اللون ثنائية الدَّلالَة، السرور والتعاسة، الجمال والابتلاء، فهو جامعٌ لهما، ويشير إليهما، كما أنه يعود على النفس باللوم[8]، أي يوحي بالشعور بالندم، ولعل ديوان الشاعر حمل هذه الثنائية، وإن كان لمشاعر الابتلاء والقهر والتعاسة حضورٌ أكبر في الديوان، وهو لم يَخْلُ من لوم النفس الذي نراه نثراتٍ حزينةً هنا وهناك، يقولُ الشاعر:

---

[1] انظر: المرجع السابق ص53.

[2] البقرة:69.

[3] الصافنات الجياع، العموش، ص45.

[4] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص49.

[5] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص57.

[6] الصافنات الجياع، العموش، ص52.

[7] المرجع السابق ص17.

[8] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص57.

غافلًا كنتُ، هل متابٌ لغافِلْ؟

أنتِ فرضي، وما سواكِ نوافِلْ

فاغسليني بزمزم الصفح إني

قد تنجَّستُ من ظنونِ العواذلْ[1]

ولعل لوم النفسِ يناسبهُ الانطواء الذي يفسرُ سكونَ قوافي هذه الْقَصيدَة، بما فيها من انكفاء على النفس، واعتزال للحركة، وكأنه مضربٌ عن الحياةِ حتى إشعار آخر بالصفح. وقد جعلَ المصريون القدماء اللون الأصفر رمزًا لآلهة الشمس للوقاية من المرض[2]، وقد يكون للصفرة دلالة اليباس والنضوج الذي يعقبه وفرة البذور المتكاثرة من البذرة الواحدة[3]، وقد حمل الديوان هذا المعنى لا سيما أنه وافرٌ بدررٍ شِعْرِيَّة وافية النضوج وافرة الجمال.

- **لوحة الغلاف في ديوان (الأهلة) للشاعر محمد عبد الباري:**

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص32.

[2] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص49.

[3] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص59.

إن القارئ للوحة غلاف ديوان الأهلة يتسنّى له ملاحظة ما تكتنزه هذه العتبة من دلالاتٍ، فإن أولى معطيات الغلاف أنه تشكَّلَ من لوحةٍ تشكيليةٍ لسماء زرقاء، وضبابٍ أبيض، وللسماء دلالة الاتساع والبقاء، يقول الشاعر:

متكثِّرٌ فيَّ الوجودُ

وطالما أورقتُ في المقتولِ قبل القاتلِ[1]

وفي الضّباب دلالة الغموض الذي عدّهُ الشاعر أحدَ مكونات نصه، يقول:

بضبابية الأعالي

تحدّثْ

واقتبِسْ من أواخر الخمرِ نصّكْ[2]

إنَّ العمل الشِّعْرِيّ الذي يأخذ طابعًا إيجابيًّا خلّاقًا يستطيع أن ينتشل التجربة الشِّعْرِيَّة من الأعماق، من سراديب اللاشعور، وينقلها نقلًا مُشعًّا، وقويًّا مؤثِّرًا، وخاصة إذا كانت أدوات الشاعر الفنية قادرة على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها أفكاره وانفعالاته، وهذا يجعل المتلقي حائرًا من أي بابٍ يلجُ إلى المعنى المراد، لكنها حيرة لا تصل حد الإغلاق والإبهام، وإلا كان هذا ضعفًا في العمل الْأَدَبيّ.

ويجمعُ الغلافُ اللونين الأزرق السماوي، والأبيض، بتدرجاتهما المختلفة، وبتمازجٍ بينهما، مع لمساتٍ خفيفة للون الأصفر الفاتح في النصف السفلي من الغلاف، أما اللون السَّمائي فيَنتجُ عن امتزاج اللون الأزرق مع اللون الأبيض، وترتبط دلالته بمدلول السماء، وهو من أكثر الألوان شيوعًا في الطبيعة، وله كثير من المدلولات الروحية[3]، فهو مزيلٌ للهم، أي يدل على البهجة الروحية، والراحة النفسية، والاطمئنان، وتقليل الوسواس، فيساعدُ على طردِ الوهم والخيال الفاسد من

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص14.

[2] المرجع السابق ص36.

[3] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص25.

الفكر، فيغدو نقيًّا صافيًا من الشوائب، ويزيل وَهمَ الخوف، ومن دلالاته أنه يذكّر بالسماء وعظمتها وسعتها، ما يجرُّ الذهن إلى تذكُّرِ عظمة الخالق[1].

ويقع اللون السمائيُّ بين الأزرق والأبيض، وبذلك فهو حاملٌ لدلالةٍ تتوسط بين دلالة المرتبتين، فالأبيض له من الدَّلالَة الجود، والتوكل، والحكم، والعبادة، والشكر، والرضا، بينما للأزرق دلالة الحرص، والبخل، والأمل، والكبر، والشهرة، والحسد، والغفلة، ما يعني أن دلالات الأزرق تنتهي وتُستبدل لدخول الأبيض فيها، فتنتج اللون السماوي، فالبخل مثلًا في اللون السمائي ترقّى صاحبه إلى مستوى معين من الكرم، فأصبح متصفًا بصفاتٍ غير صفات البخل، وهذا ترقٍّ عن مرتبة الأزرق، ومغادرةٌ له بشكلٍ كامل[2]، ولعل الشاعر يُكرِمُ من حوله في هذا الديوان، فتارةً يكتب مادحًا أهل مدينته، وتارةً يمدحُ أصدقاءَه، يقول:

الداخلون إلى المعـنى علانيَـــةً

ودونهم تسقطُ الأبوابُ والحرسُ[3]

و"الأزرق الفاتح هو الأوهام وأحلام اليقظة"[4]، فنجد الشاعر يخاطب الجمادات حينًا، وتخاطبه حينًا، يقول:

قالت لي الطرقاتُ:

أهْلُك ها هنا

فخذ الحقيقـــة راحلًا عن راحلِ[5]

فالسمائي هو "لون الرسالة المفتوحة التي توجهت بها الرحمة الإلهية إلى الْإِنْسانِيّة"[6]، يقول الشاعر:

---

[1] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص26.

[2] انظر: المرجع السابق ص27.

[3] الأهلة، عبد الباري، ص37.

[4] الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص82.

[5] الأهلة، عبد الباري، ص15.

[6] دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص28.

مجلَّلـــــــونَ بما للهِ من مطرٍ

تقول صحراؤُهم:

حاولتُ...ما يبسوا[1]

والأزرق لونٌ أثيريٌّ، وهو أكثر تجريدًا بين الألوان، تقدمه الطبيعة كمظهرٍ للشفافية، للفراغ المتراكم، فراغ الهواء، فراغ الماء، فراغ صحيح، وصافٍ، وبارد[2]، تلك الشفافية التي يطلبها الشاعر:

كن خفيفًا على المرايا

خفيفًا حدَّ أن لا ترى مراياك

شخصَكْ[3]

والأزرق هو "طريق اللانهاية، حيث يصبح الحقيقي خياليًّا، أليس هو لون عصفور السعادة، العصفور الأزرق المنيع، الذي بقدر ما هو قريب، بقدر ما يتعذر الوصول إليه؟"[4] فالخيال هو مادة الشاعر الفنية، والفن "حدسٌ كما قال (كروتشه)، وهو أثرٌ من الخيال كما قال (كولردج) و(رودزورث)"[5]، يقول الشاعر:

آخيتُ آلهةَ الأولمب

فلم أغِبْ

إلا لأكشفَ عن حضورٍ كاملِ[6]

والشاعر في رحلتهِ يبحث عن اللانهاية، يقول:

أريد النَّــهار النهائي

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص38.

[2] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص81.

[3] الأهلة، عبد الباري، ص35.

[4] الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص82.

[5] دراسات في النَّقْد الْأَدَبيّ المعاصر، العشماوي، ص243.

[6] الأهلة، عبد الباري، ص11.

حـيث الوحيــدون

لا يعرفـــون الأفولْ[1]

وبهذا فقد تطابقت دلالات اللون مع الدالّ (السماء)، وفي البيتِ حيرةٌ، وبحثٌ لا ينتهي، وكأني به يستحضرُ حيرةَ إبراهيم – عليه السلام – في بحثِه عن ربّهِ، يقول تعالى:﴿فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَـذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لا أُحِبُّ الآفِلِين، فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَـذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّين﴾[2].

إنها رحلةٌ من البحثِ عن الحقيقةِ المطلقة، في تناصٍّ عميق الدَّلالَة، يشترك فيها الأنبياءُ والشعراء، وعلى الرغم من اختلاف المبحوثِ عنه لدى كلٍّ منهم؛ إلا أن كلا الطائفتين لا تملُّ من البحث عن حقيقةٍ، ربما تكون في النهاية مستقرةً في أعمق نقطةٍ من ذواتهم.

أما اللون الأبيض فجاء ممتزجًا بالسماوي، كما جاء على شكل حروفٍ عربيةٍ متداخلةٍ منثورة على مساحة الغلاف، بينما بعض الحروف رُسِمت بالأزرق في أسفل يسار الغلاف بشكلٍ متداخلٍ كَذلكَ، وكأنها تخاطب بعضها:

يوتِّرنـــا

البـــرد والمســتحيلُ

تعـــاليْ إلى داخـــلي

وارجفي[3]

وتشير الحروفُ إلى اعتداد الشاعر باللغة الْعَرَبِيَّة الأم، وسيلته الأولى للتعبير، إن هذا الاعتداد ليس بغريبٍ على شاعر، فالشاعر هو جندي اللغة وحارسها، وهو مَن يوثّقُ تطوُّرَها وتاريخها وحاضرها، وقد عبَّر الشاعر عن تمكّنه من اللغة وامتلاكه ناصيتها في مقاطع متفرقة من قصيدته (الأسوار)، يقول:

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص57.

[2] الأنعام:76-77.

[3] الأهلة، عبد الباري، ص20.

الصمت والكلمـــات في متناولي

هو في النهاية حصتي من بابلِ

لم تستدر لغةٌ

لتشهد نفسَـــــها

إلا أخذتُ أواخـــــــري

لأوائِلي[1]

ونرى في أعلى يمين الغلاف ما يشبه قطرات ماء المطر، والمطر كما هو معروفٌ خيرٌ وبركةٌ ورزق، والشعرُ رزقٌ، والْكِتابَة رزق، ورضى الناس عما يكتبه الشاعر رزق، فكأنما رُزِق الشاعر هذه الخيرات جميعها.

واللون الأبيض في الضوء يُعدُّ علةَ الألوان جميعها؛ لأنه يتحلل من خلال تمريره بمنشور زجاجيٍّ إلى ألوان الطيف الشمسي، وهي الأصفر، والأحمر، والأزرق، والبنفسجي، والأخضر، والبرتقالي، وهذه الألوان هي أصل الألوان الموجودة في الطبيعة، والأبيضُ يخفف الألوان الأساسية وغيرها، محوّلًا إياها إلى درجات مختلفة لا تعد ولا تحصى[2]، هذا الصمت الحي يترجمه الشاعر في ديوانه على شكل أسئلةٍ مجهولةٍ تحتاج لإجاباتٍ ما زالت مجهولةً كَذلكَ، يقول:

فيما شقوقُ الليل تسألهم:

متى؟ ولِمَ؟

وكيف؟ ومن؟

وهل؟ وعلاما؟[3]

والأبيضُ مملوءٌ بالشباب وفرحه، يقول:

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص11-13.

[2] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص97.

[3] الأهلة، عبد الباري، ص28.

يسميكِ وقتُكِ (ما لا يُذاقُ)

أسمّيكِ (مَن ذاقَ لم يكتفِ) [1]

وللون الأبيض دلالاتٌ كثيرةٌ، منها التنويه[2] من أيّ أثرٍ جانبيٍّ سيء، وله دلالة الصفاء الكامل[3]، يقول واصفًا أصدقاءَه:

سالوا ولا ماءَ

لا مرآةَ وانعكسوا

وباسمهم في الأعالي صلصلَ الجرسُ[4]

واللون الأبيض في الإسلام هو لون إحرام الحجيج؛ لأنه يختزل أعمال الإنسان وسيرته وتاريخه ويمزجها، فتعود إلى بكارتها الأولى[5]، فهو أشبه بالولادة من جديدة، ولادة تشبه ولادة الْقَصيدَة، وولادة الشاعر بولادة قصيدته، يقول:

الكهاناتُ في يَديكَ

فسبِّحْ

من بكلِّ الْقَصيدَة البكرِ خصَّكْ[6]

أما **الغلاف الخلفي لديوان الأهلة**؛ فيحمل مزيج الأبيض والأزرق ذاته الذي يحمله الغلاف الأمامي، فالضباب الأبيض يسبحُ في سماء زرقاء، لكن الحروف المتداخلة هنا جاءت خلفيتها على شكل نصف قمرٍ تربّعَ في منتصف الغلاف، كأن الكاتب ادَّخر عنوان كتابه ليترك بصمته على الغلاف الخلفي، ويحمل القمر دلالات الحنين، يقول الشاعر:

---

[1] المرجع السابق ص18.

[2] ولا يخفى على القارئ ما بين (التنويه)، و(التنبيه) من فروق، فالثانية للأمور عامةً، والأولى لما حسُنَ منها فحمل البُشرى أو المدح.

[3] انظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، صالح، ص112.

[4] الأهلة، عبد الباري، ص37.

[5] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص61.

[6] الأهلة، عبد الباري، ص35.

الذاهبـــــون

أهلةً وغماما

تركوا شبابيــك البيوت يتامى[1]

لكن القمر لم يظهر بشكل كامل، بل الجزء الظاهر منه كان نصفه العلوي فقط، وكأنه يحتفظ بنصفه الآخر بعيدًا عن القارئ، مختبئًا بين ثنايا الكلمات، يقول:

ولطالما فشــلت مراياىَ التي

لم تقتنص وجهي بأيّ تماثلِ[2]

وتوضع الواجهة الخلفية للكتابِ عادةً للدلالةِ على إنجاز العملِ وانتهائه، كما تزيده جماليةً وجاذبيةً للتأثير على الذات المتلقية، فإن العمل الْأَدَبيّ يعتريه شيءٌ من النقصِ ما لم تكن هناك واجهة خلفية له، وقد قام الغِلاف الخلفي في ديوان عبد الباري بهذه المهمة، واحتوت الواجهةُ الخلفية عنوانَ الكتاب، وشارةَ دار النشر، ومقطعًا من قَصيدَة الحجازيّ، التي يرسلُ من خلالها رسائلَهُ الْإِنْسانِيّة، طالبًا نصرةَ أخيه، ووقفته الحقيقية معه حين يكون الوقوف واجبًا، والمساندةُ فرضَ عينٍ، يقول:

لست صوتي

إذا تأخرت عني

وأنا أرفض الطغـاةَ الكبارا

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص27.

[2] المرجع السابق ص15.

لست حريتي إذا لم تكـــوني

ضد أن تألف النجومُ المدارا[1]

ولغلافِ ديوان (الأهلة) ملحقٌ طوليٌّ، له لون الغلافين، الأمامي والخلفي، نفسه، يحوي صورة الشاعر، واسمه، وإصداراته السابِقَة، وجاءت صورةُ الشاعر صغيرةَ الحجمِ، متربعةً في أعلى الصفحة، تنطقُ ابتسامتُهُ عنهُ، فَتَشي بكثير من الحبِّ المنبعث للقارئ في أول الطريق، هذا الحبّ الذي أكّده الْإِهْداء، يقول عبد الباري: "إليكَ أنت أيها القارئ: افتتانًا بك إذ ينهار العالمُ وأنت تبحثُ عن قَصيدَة"[2].

ولطريقة جلوس عبد الباري إيحاءاتٌ ودلالاتٌ، فهي تنضح بالثقةِ بالنفس من خلال الظهرِ المعتدل، ووضعية الساق على الساق، إنها الراحة التامة التي تُخفي تعبَ الكتابة، والثقة المطلقة بالقارئ المتذوق، وبالنفسِ الشاعِرة، وكشفت نصوص الديوان عن تلك الثقة، يقول:

الصمت والكلمــاتُ في متناولي

هو في النهاية حصَّتي من بابِلِ

آخيتُ آلهةَ الأولمبِ

فلم أغِبْ

إلا لأكشفَ عن حضورٍ كاملِ[3]

إنه الحضور الكامل، والقدرة العالية على اللعبِ بالكلمات، والامتلاك المكتمل لناصيةِ اللغةِ وسحرِ بيانِها، ذلك كله مثَّلَ دافعًا ومبررًا منطقيًّا لثقة عبد الباري بنفسه، وبقرّائِه.

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص124.

[2] المرجع السابق ص7.

[3] المرجع نفسه ص11.

أما الجزء الفاصل بين الغلافين الأمامي والخلفي؛ فقد جاءَ باللون الأزرق، إن محمد عبد الباري في ديوانه (الأهلة) يجمع تلك الدلالات التي يحملها لونُ غلافِه، حتى لا تكاد تجد معنى شاذًّا عنها.

- **لوحة الغلاف في ديوان (كأنك لم) للشاعر محمد عبد الباري:**

يحتل اللون الرمادي الغلافين الأمامي والخلفي لديوان (كأنك لم)، وهو اللون الوسط بين الألوان المتضادة، بين الأصفر والأزرق، والأحمر والأخضر، والأبيض والأسود، فكلها تمتلك في الوسط لونًا رماديًّا معتدلًا[1]، وتتساوى فيه نسبة الأبيض والأسود، وهو يرمز في المسيحية إلى لون البعث[2] الذي لم يغِب عن ذهن شاعرنا، يقول:

---

[1] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص116.

[2] انظر: المرجع السابق ص115.

سأكبرُ في الرمادِ فيا نُعاتي

أقلّوا في مراثيَّ العَـــــويلا

تركتُ لكم وصـاياىَ اللواتي

ستغمركم مجازًا مستحيـــلا[1]

تولّد الرمادية في الأوقات المعتمة شعورًا بالحزن والانزعاج، فيسمى هذا الوقت بالوقت الرمادي[2]، الذي يستولي على مساحةٍ كُبرى من الديوان، يقولُ الشاعرُ مثالًا لا حصرًا:

ترصَّفَ: أعطتهُ الرصافةُ حزنَها

وأجهشَ فيه الكرخُ

حتى تكرَّخا[3]

و"كان العبريون يغمرون أنفسهم بالرماد تعبيرًا عن الهم والضيق، وفي الغرب، الرمادي هو لون النصف حداد"[4]، وشاعرنا استلهم المعنى كَذلكَ حين أعلن حداده على نفسه، يقول:

أناخت على وجهي النهاياتُ

فلتقمْ

مراثيَّ

ولتأمنْ ذئابُ المهالِكِ[5]

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص96.

[2] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص116.

[3] كأنك لم، عبد الباري، ص20.

[4] الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص115.

[5] كأنك لم، عبد الباري، ص72.

وقد يحمل الرمادي معنى الغربة، ونجد الديوان زاخرًا بهذا الشعور، يقول الشاعر:

أنام.. أنامُ

والغرباتُ تكتبني

من الأيقاظْ[1]

ويقول في موضعٍ آخر:

لمن نبتوا

بين كافٍ ونونٍ

وضاقت بهم وحشةُ الكائِناتْ[2]

والغلاف الخلفي لديوان (كأنك لم) كَذلكَ رماديّ اللون، يحمل الدلالات التي حملها الغلاف الأمامي نفسها، وطُبِع عليه مقطعٌ من قَصيدَة (كأنك لم)، إضافة إلى شعار دار النشر.

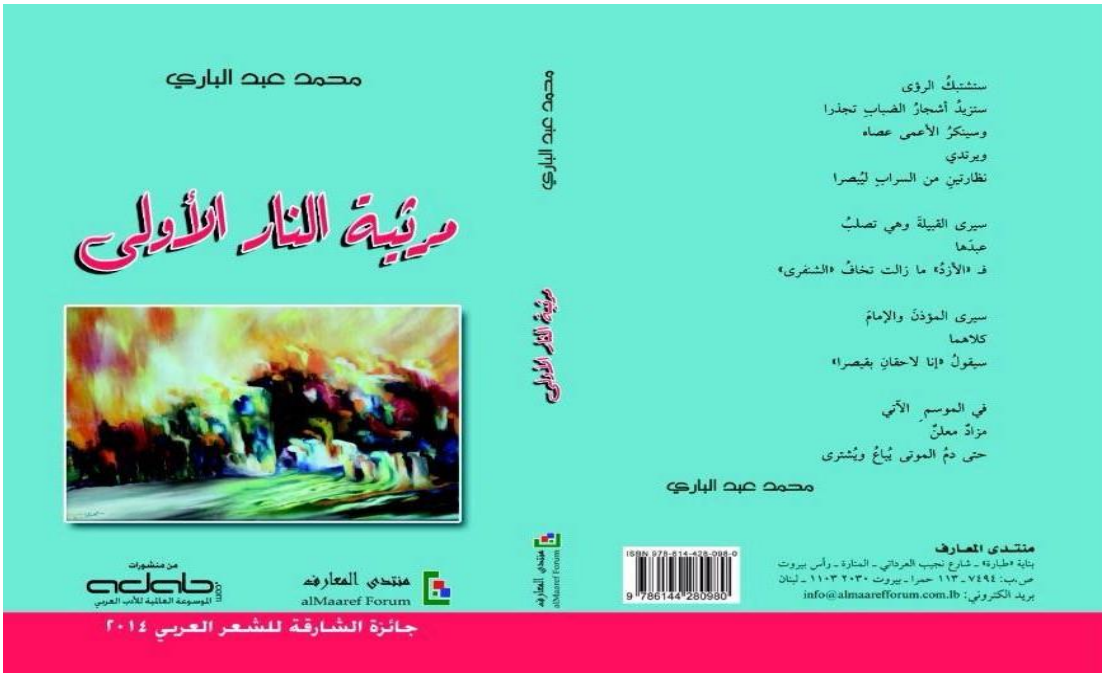
إذًا؛ فإنَّ غلاف ديوان (كأنك لم) للشاعر السوداني محمد عبد الباري هو مرآةٌ ضبابيةٌ، زادت النُّصوصَ غموضًا، فثمةَ خفايا فيها تأبى التكشُّف، محاولةً تحقيق شِعْرِيَّة الغيابِ الذي ترومُه نصوص الديوان التي تتأرجح بين كثير من الإضمارِ، وقليلٍ من الوضوحِ، ونثراتٍ هنا وهناك تمثِّلُ مفاتيحَ أسرارها، فالرماديُّ يجمعُ بينَ الغربة، والحزن، والحداد، والبعث، والوحدة، وهي ثيماتٌ تكاد تكون الباعثَ الأساس لمعظم قصائد الديوان.

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص25.

[2] المرجع السابق ص32.

- **لوحة الغلاف في ديوان (مرثية النار الأولى) للشاعر محمد عبد الباري:**



يحتل اللون الفيروزيُّ مساحة الغلاف، ولهذا اللون في الثقافات القديمة علاقةٌ بالنار والشمس، وهو لون كتومٌ، يوحي بعدم البوح[1]. تلك السمة التي نراها في مراوغةِ النُّصوص الشاعرة، حتى إنه كثيرًا ما يعتمد الحذفَ أسلوبًا بلاغيًّا، ويترك التأويلَ للقارئ، يقول عبد الباري في ختام قصيدته (زهرتان لحارس البرق):

لكَ اللهُ

حين اصطفاكَ احمرارًا

وأهداكَ للجرحِ

أقسم أنَّكْ... [2]

إن اللون الفيروزيَّ هوَ مزيجٌ من الأخضر والأزرق، أما اللون الأزرق ففيه دلالة الوقار، والسكينة، والهدوء[1]، تلك السمات التي وصف فيه الشاعر ممدوحيه، يقول:

---

[1] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص127.

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص39.

قديمًا مشوا

والأرضُ تثقلُ خطوَهم

فلمّا أحسوا بالسَّماءِ تخفَّفوا[2]

ويحمل الأزرق كذلك دلالة الصداقة[3]، يقول واصفًا أصدقاءَه:

هم القوم

آلاف القناديل أسهبتْ

تُعرِّفهم.. والضوء بالضوءِ يُعرَفُ[4]

وقد يكونُ للون الأزرق أثرٌ نفسيٌّ جميل، فهو يخفف من حدة ثورة الغضب، ويخفف ضغط الدم، ويهدّئ التنفس؛ وذلك لأنه يشجع على التخيل الهادئ، والتأمل الباطني[5]. يقول الشاعر متأمّلًا محبوبته:

يا أنتِ

هذي الضحكةُ/ السوناتا

تكفي

لكي نتعلّمَ الإنصاتا[6]

ويرمز الأزرق كذلك إلى الصدق والحكمة[7] التي نراها متناثرةً في مكامن الديوان، منها قوله:

---

[1] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص56.

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص125.

[3] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص56.

[4] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص124.

[5] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص56.

[6] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص49.

[7] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص56.

العرايا نحن

كم من عفةٍ

سترتْ ما قصّرت عنه الثيابْ[1]

ويقول في موضعٍ آخر:

يقول لي هدهدٌ

قد عاد من سبأ:

من لم يذقْ وحشةَ الأسفارِ

لم يذقِ[2]

وللأزرق كَذلكَ دلالة الإخلاص[3]، ذلك الذي يصف به أهل الله، في أسلوبٍ أقرب إلى التصوف، يقول:

يسمون (أهل الله)

والإسم[4] ناقصٌ

وهل تصف الأسماءُ ما ليسَ يُوصَف؟![5]

ولعمق الأزرق وقارٌ وجاذبيةٌ واحتفالية فوق دنيوية، هذه الجاذبية تستدعي فكرة الموت، وتعودُ بالذّهنِ إلى جدران مدن الأموات المصرية، التي تبرز مشاهد محاكمة الأرواح[6]، فالموتُ لم يغب عن شاعرِنا في أكثر من موضعٍ، هو يحاوره تارةً، ويستصرخه تارةً، ويبشر بهزيمته تارة أخرى، يقول:

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص27.

[2] المرجع السابق ص78.

[3] انظر: سيمائية الألوان في القرآن، الخفاجي، ص56.

[4] وردت (الإسم) لمناسبة الوزن، وهي ضرورة شِعْرِيَّة، والأصل (الاسم) همزة وصل.

[5] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص128.

[6] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص83.

هُزّي بجذعِ الموتِ

فالموتُ انحنى

لكِ يومَ ثارَ المارِدُ الجبّارُ[1]

أما الأخضر فيقع بين الأزرق والأصفر، وهو محصلة تزاوجهما[2]، ويرى (كاندنسكي) أن عمق الأخضر يعطينا الشعور بالراحة الدنيوية، والرضا الذاتي[3]، ذلك الرضا الذي تشكّل في نفس الشاعر، وتسرَّب – قصدًا أو دون قصدٍ – إلى نصوصه، من ذلك رضاه عن سمرته، وفخره بها، يقول:

قديمًا

شكَّلَ الكاكاوُ صوتي

فإنْ غنّيتُ يقطرُ مِن لساني[4]

والأخضر هو لون الأمل، والقوة[5]، والثقة واليقين، يقول الشاعر:

لا تعجلي

نفقُ الذئابِ مفخَّخٌ

وستستديرُ على الذئابِ النارُ[6]

وللأخضر إيحاء طول العمر، والخلود، وترمز إليهِ كونيًّا الغصونُ الصغيرة الخضراء[7]، إن الشاعر يسعى إلى الخلود عبر قصيدته، فهو يفتش عن لغةٍ لم يقلْها أحد، يقول:

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص42.

[2] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص91.

[3] انظر: المرجع السابق ص83.

[4] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص104.

[5] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص93.

[6] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص44.

[7] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص93.

متى أقولُ

فلا يسري إلى لغتي

شعرُ القبيلةِ مما قال آبائي[1]

والأولياء في الجنة يلبسون الأخضر، وهو يرمز إلى قيمٍ أسطورية، وجناتٍ خضراء، والأخضر يرمز إلى الحب الطفولي، وهو في الإسلامِ لونُ المعرفة[2]، تلك المعرفة التي ينشدها الشاعر حين يكثّفُ نصه بأسئلةٍ فلسفيةٍ مفتوحةٍ متتالية، تاركًا مساحةً للمتلقي ليمنحه إجابةً ما، يقول:[3]

هل البلادُ هي المَنفى؟!

فكيف إذًا

يستوطن الغيم –بعد البحرِ– في الأفقِ؟!

وأين يا أولَ الأشيـــاءِ آخرهــا؟!

لنمسكَ الخيط بين الشمسِ والشفقِ

وكيـف تلبســـنا أسماؤُنا؟!

ومتى

نعرّفُ الوردَ دونَ اللـونِ والعَبقِ؟![4]

كما يحمل الأخضر معنى الكرم الذي أطال مدحه في قصيدته الشهيرة (البدو)، يقول:

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص108.

[2] انظر: الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، عبيد، ص97.

[3] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص74.

[4] المرجع السابق ص74.

يُسهِرون الخيامَ..علَّ غريبًا

يطرقُ الحيَّ آخرَ الليلِ

علَّهْ

نارُهم

تستعيذُ من شرِّ ليلٍ

ما به عابـــــرون إلا الأهلَّةْ[1]

وللأخضرِ دلالاتٌ صوفية نجد لها ملامح في الديوان، يقول الشاعر في قصيدته المضيئة بالْعَلامات المتصوّفة (الدخول إلى البردة):

تصعدُ الحضرةُ بي للمُنتهى

حين أتلوكَ

مقامًا

فمقامًا[2]

وفي وسط الغلاف، تحت العنوان مباشرة، جاءت لوحةٌ تحملُ دلالة العنوانِ وتشير إليه، إنها النار التي تأكلُ كلَّ ما يمتد أمامها، وتبدو الأشجار المحترقة وكأنها أجساد تحترق، في إشارةٍ إلى الشعوب المقهورة المخذولة المحترقة بنارِ الظلمِ والفرقةِ والطغيانِ والتّيه.

إنَّ غلاف ديوان (مرثية النار الأولى) لمحمد عبد الباري يتناغم مع المحتوى، فهو أكثر ميلًا من دواوينه السابقة إلى السكينة، والوقار، والتأمل الباطني، والراحة، والرضى الممزوج بالأمل والقوة، إنه أكثر نضجًا في المحتوى، وأكثر بحثًا في المجهول، ومع ذلك فهو أكثر تكتُّمًا، كأنّ النضجَ قرينُ الكِتمان!

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص56.

[2] المرجع السابق ص134.

إذن، فقد اتخذ الشاعران من ألوانِ الغلافِ رمزًا ودالًّا على مكامن أسرارهما، فظهرت للألوان تأثيراتٌ مختلفة، ترتبط بالسياق، ولا تكاد تنفصلُ عنه، لا سيما أنَّ الشاعرين أشرفا بنفسيهما على اختيار أغلفة الدواوين؛ لذا ظهر أثرها البارز في تحريكِ الذوقِ الجماليِّ للمتلقي، بما يتناسب مع رؤية كلِّ شاعر.

وجاء ديوان (الصافنات الجياع) لمحمد العموش مجبولًا بالغربةِ والألم، تلك المشاعر التي لم تغادر قصائدَه التي خاطبَ فيها أمه وأباه ووطنه، وكذلك النُّصوص التي تتسم بالرومانسية، فهو حين يخاطب حبيبته يخاطبها من بُعدٍ.

إنه عذاب الشاعر العاشق، الذي يتمنى ولا ينال، ويرغب ولا يُلبّى، كما جاءت معظم قصائده تصفه في رحلة التأمل الذاتيّ لما يقاسيه، وهذه الثيمات التي شكلت معظم ديوان العموش إنما يمثلها الغلاف الخلفي للديوان، أكثر من الغلاف الأمامي، كأنَّهُ أراد أن يُخفي حزنه وغربتَه عن القارئ، فغلّفَ المحتوى المتشبع ألمًا بغلافٍ ورديّ المعنى، أزرق اللون، هادئ الدَّلالَة، بينما رسم نفسه صريحًا في الخلف، بصورته الشخصية، ورمادية حرة تكشفُ الحزنَ الدفينَ الشفيفَ، وليدَ التجارب العميقة، والمفتوحة على اتساعها في ديوانه المكتَحِل بالغربة، الغارق في الروح حتى السماء السابعة، لمَن أرادَ أن يشعر فقط!

أما الشاعر محمد عبد الباري، فهو أكثر إقبالًا على الحياة، وأوسعُ انفتاحًا على محيطه، إنه يمنح الأصدقاء، والأهل، والبدو، وأشهُرَ السنة، والشعراء السابقين نصيبًا من شعره، لكنه – رغم ذلك – لم يبقَ خارج حدود ذاته، بل منحها ما تستحق، مفتخرًا بسمرته، واصفًا عشقه وعشيقته التي شاركته إعادة إنتاج كثير من النُّصوص، وكذلكَ تلك التي غادرته بلا سببٍ.

وتتناسب جميعُ هذه المعاني مع الأغلفة ودلالاتها في دواوينه كافةً، بتناسقٍ دلاليٍّ أخّاذٍ، وتمازجٍ سياقيٍّ يمنح المتنَ اتساعًا وانفتاحًا.

الْمَطْلَب الثاني: الناشر

يخطُّ المؤلِّفُ عصارة مشاعرِهِ على شكل كلماتٍ يحتضنها الورق، يرسلها للقارئ ليشاركه تجربته الشِّعْرِيَّة، وذلك من خلال كتابٍ مطبوعٍ يمثّلُ حلقةَ الوصلِ بين الكاتب والقارئ، ومن هنا يبرز دور دار النشر، حيث تُسهم في إخراج العمل الْأَدَبيّ في صورته النهائية من حيث عدد صفحات الكتاب، وسمكه، وطوله، ونوع الخط والجلادة، كما تسهمُ في ترويج الكتاب.

وتجسِّد عَتَبَة الناشر السلطة الاقتصادية للعمل الإبداعي، أي أنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور/ القارئ، وتخضع عملية النشر لنظرية التواصل عامةً بأطرافها المختلفة: المؤلف، الناشر، القارئ[1].

إنَّ عملية النشر تساعدُ على ظهور ناشرين لا تكون لهم أي علاقة أدبية بالكتاب غالبًا، ما يجعل الكتاب بعيدًا عن القيمة الفنية، لأنه يصبح سلعة تخضع لقانون العرض والطلب، وينطبق هذا على إعادة طباعة الكتب القديمة، أو تلك التي مات مؤلِّفوها، لكن في عصرنا الحديث يغلبُ أن يُشرفَ الكاتبُ بنفسه على اختيار صورة الغلاف، وتنسيق النُّصوص الدّاخِلِيَّة، وهذا ما حدث مع شاعرينا[2]، فقد أشرف الشاعران على اختيار أغلفة دواوينهما، وتنسيق نصوصهما، وكثير من التفاصيل المتعلقة بإصدار الكتاب وتقديمه للقارئ، وفي الجدول رقم (2.1) نحصرُ دواوين الشعراء ودور النشر وسنة الإصدار.

---

[1] انظر: شِعْرِيَّة النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، بوغنوط، ص186-187.

[2] العموش وعبد الباري، شاعران، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية: عبر WhatsApp، 2019/1/22).

جدول (2.1): يبين دواوين الشعراء ودور النشر وسنة الإصدار

الديوان	اسم الشاعر	دار النشر	الطبعة	سنة النشر
الصافنات الجياع	محمد العموش	دار العنقاء للنشر والتوزيع– عَمّان، الأردن	الطبعة الأولى	2016م
كأنك لم	محمد عبد الباري	دار مدارك للنشر– دبي، الإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة	الطبعة الأولى	مارس 2014م
كأنك لم	محمد عبد الباري	دار مدارك للنشر_ دبي، الإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة	الطبعة الثانية	سبتمبر2014م
الأهلة	محمد عبد الباري	دار مدارك للنشر– دبي، الإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة	الطبعة الأولى	نوفمبر 2016م
الأهلة	محمد عبد الباري	دار مدارك للنشر– دبي، الإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة	الطبعة الثانية	يناير 2017م
مرثية النار الأولى	محمد عبد الباري	مطبوعات إدارة الثقافة والإعلام– الشارقة، الإمارات الْعَرَبِيَّة المتحدة	الطبعة الأولى	مارس 2013م
مرثية النار الأولى	محمد عبد الباري	دار المعارف– بيروت، لبنان	الطبعة الثانية	فبراير 2015م

نلاحظ أن دواوين عبد الباري جميعها طُبِعت مرتين، وذلك وفقًا لذيوع اسم الشاعر، لا سيما بعد فوزه في مسابقاتٍ كثيرة، بينما نجد ديوان العموش الوحيد لم يُطبع إلا مرةً واحدة، والمفاجئ في الأمر أن العموش جمع النسخ الورقية من الديوان، وأشعل بها النار أمام مقر وزارة الثقافة الأردنية؛ اعتراضًا واحتجاجًا على تجاهل الوزارة للشعراء، ليشتعل معها رماد القصيد في داخله من جديد[1].

[1] العموش، شاعر، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية عبر WhatsApp ، 2019/4/22).

وتُعدُّ بيانات الناشر عَتَبَةً نصيةً لدى بعض النقاد، بينما يرفض بعضهم إعطاءها هذه المرتبة، وترى الباحثةُ أنَّ عتبة الناشر لا علاقة مباشرة لها بالنص نفسه، فهي أقل العتبات تأثُّرًا بالنص، إن لم تكن منفصلةً عنه، وأيًّا يكن فإننا لا نتجاهل أنها تكسبُ العمل مصداقيةً أكبر من جهة، وتبرز قيمته الإبداعية من جهة أخرى، وقد ظهرت بيانات الناشر في جميع الدواوين في الصفحة التالية للغلاف الأمامي مباشرةً، وجديرٌ بالذكر أن أيًّا من دور النشر لم تقدِّم الديوان بكلمة خاصة بها، ربما أرادت أن تترك الْكَلِمَة للشاعر نفسه، فهو أعلم الناس بما يريد قوله، متى، وكيف، ولماذا.

الْمَطْلَب الثالث: موقع العنوان واسم الشاعر من الغلاف

إن العملَ الْأَدَبيّ هو ابنٌ لأبٍ شرعيٍّ هو الكاتب، ولأنه لا بدَّ أن يُنسبَ الابنُ لأبيه؛ فلا بد أن يُنسبَ الكِتابُ إلى مؤلِّفِه، فالمؤلّف هو النسبُ الحقيقيُّ للكتاب، ويعدُّ ذِكرُ اسمِهِ إعلانًا لحقوقِ الملكيَّةِ الفكريَّةِ والإبداعيّةِ، وإشهارًا لمسؤوليّتِهِ عن مُحتوى الكتاب، أما العنوان فهو وسمٌ يُعرَفُ به الكتابِ، فالعنوانُ والعملُ متكافِئانِ، بحيث يعدُّ الاهتمامُ بواحدٍ منهما دون الآخر إهدارًا للجهد المبذولِ كله[1]، فلا نصَّ دون عنوانٍ، ولا عنوانَ دون نصٍّ.

إنَّ العنوانَ الرئيسَ على صفحةِ الغلافِ هو إيجازٌ يحمل كثيرًا من الإيحاءات والدلالاتِ التي تتناسلُ، ليسَ من معاني الكلمات ودلالاتِها فحسب، وإنما من شكل العنوان، ولونه، وأنواع خطوطه، ومكانه من صفحة الغلاف كَذلكَ.

وعند حديثنا عن مكان ظهور العنوان فإنَّ الباحث في العصورِ السابقةِ لعصرِ النهضةِ وظهور الطباعةِ لن يجد العنوان أو اسم الكاتب في مكانٍ معينٍ من الغلاف؛ لأنَّ الكتب كانت في ذلكَ الوقتِ عبارةِ عن لفافاتٍ ورسائل مختومة، يكون فيها العنوانُ عبارة عن ملصقةٍ تلصقُ بهذه اللفافةِ، مثبتة بزرٍّ، فكان العنوانُ يُعرفُ إما من بدايةِ النصِّ، أو نهايتِه، ولم تظهر صفحة العنوان إلا في السنوات بين (1475م–1480م)، وبقيت مدةً طويلةً حتى تطوّرت صناعةُ الكتاب، ليظهر الغلاف المطبوع، ثم لينشأ الآن العنوان بخروجهِ من طابِعهِ/ مكانهِ النصيّ، إلى مكانِه المناصيّ، الذي يعدُّ اليومَ مكانهُ الخاصَّ[2].

---

[1] انظر: العنوان وسيموطيقيا الاتصال، الجزار، ص8.

[2] انظر: عَتَبات جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص69.

أما في العصر الحديثِ فإن العنوانَ يكون عادةً في بداية الكتابِ؛ لأنه خيرُ من يساعدنا في كشفِ غرضِ المؤلف؛ إذ كثيرًا ما يحملنا إلى العلمِ المصنّف فيه[1]، فيتموضعُ عادةً على صفحةِ الغلافِ؛ لأنهُ مكان أكثر رؤيةً[2]، ويحتل العنوانُ في النظامِ الحاليّ للطباعةِ والنشر خمسة أماكن:

أ- مقدمة الغلاف.

ب- ظهر الغلاف.

ت- صفحة العنوان.

ث- صفحة العنوان المختصر.

ج-سيف الكتاب

إنها مواقع تعضد سلطة العنوان المركزي، وتجعل منهُ دالًّا أكبر ضمن الجهاز العنوانيّ الذي يحرصُ الناشرُ عمومًا على احترامِ نظامِه، بحيثُ لا نصادفُ خروجًا عنهُ إلا في بعض الطبعات الشعبيَّة[3].

لقد احتلَّ العنوان واسم المؤلفِ أمكنةً مختلفةً في الدواوين، وقد اختلفت ألوانها، وَاللونُ جزءٌ مهمٌّ مِن خبرتِنا الإدراكيةِ الطبيعيةِ للعالمِ المرئيّ، فهو لا يؤثر على قدرتِنا على التمييز بين الأشياء فقط، وإنما يغيرُ مزاجَنا، وأحاسيسَنا، وخبراتِنا الجماليَّة بشكلٍ كبيرٍ[4]، وكذلكَ اختلفت أنواعُ خطوط العناوين، وكان لهذا الاختلاف أثرٌ دلاليٌّ، فاختيار خط العنوان في الدواوين ليس عشوائيًّا؛ والخطُّ العربيُّ "فنٌّ جميلٌ من فنون العربِ الأصيلةِ، وهو أجمل خطوطِ الأمم، وأكثرها عذوبةً وليونةً، وأنسبها للتكويناتِ الفنيّةِ المتنوعة"[5].

وحين نتأملُ الدواوين، نلاحظ أنّ العنوان في ديوان (الصافنات الجياع) ذو لونٍ أبيض بمحاذاة اليسارِ من أعلى رأس الصفحة، وفي البياض معنى النقاء، والخلود، والصفاء، والحرية التي كانت منشد الشاعر في ديوانه، بينما يأتي اسمُ الشاعر باللونِ الأسود أسفل الصفحة مع محاذاتهِ إلى اليسار، وفي الأسود حزنٌ عميقٌ خيّم على الجو العام للديوان، ولعل التناقضَ بين الأبيض والأسود

---

[1] انظر: مدخل إلى عَتَبات النص، بلال، ص29-30.

[2] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص70.

[3] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص42، البند الخامس أضافته الباحثة.

[4] انظر: فلسفة الألوان، الصقر، ص9.

[5] الخط العربي للناشئة، الصكار، ص5.

ينبئُنا أن خلفَ كل ضحكةٍ دمعةً مختبئة، وأنَّ كفنَ الميت الأبيضَ يتزامنُ مع ملابسِ الحداد السوداء، وفي ذلك آيةٌ لو أنَّنا نتدبَّر!

ويُمكننا أن نقرأَ في تأخير اسم الشاعر، بذلك الفاصل الإجرائي بينه وبين العنوانِ، معانيَ منها أنَّ الشاعر يؤخر نفسَه وينحّيها، ويترك لشعره مهمة الحديثَ عنه، مقدمًا إياه، واثقًا به، موكِّلًا إليهِ روايته كاملًا، هنالك من العمقِ القَصِيّ.

كذلك فإنَّ العموش لا يكتفي في ديوانه بالإعلان عن ذاتهِ من خلال اسمه في واجهة الغلاف الأمامي فقط، بل يعلنُ عن نفسهِ في الغلاف الخلفيّ من خلال صورة الشاعر الفوتوغرافية التي جاءت على طول الصفحة، وبذلك يكون الغلاف الخلفي امتدادًا لاسم الشاعر وإكمالًا له، وتعريفًا بهذه الذات المبدعة، فقد عكست آثار الزمن على ملامحه الذاتية والشِّعْرِيَّة.

أما العنوان في ديوان الأهلة فجاءَ متوسطًا في رأسِ الغلاف، في القسمِ العلويّ منه، بينما يقع اسم المؤلف أسفل العنوان، في الجزء السفلي من الغلاف، وقد كُتِبا باللون الأسود، وقد تسللَ اللون الأسودُ بدلالاته إلى نصوصِ الديوانِ دون حولٍ من الشاعرِ، فالكونُ في نظرِه مأتمٌ كبير، والدموعُ جيوشٌ، والغربةُ تسللت حتى وصلت إلى ما بين العظمِ واللحمِ والدم والملامح!

وجاءَ اسمُ الشاعرِ في ديوان (مرثية النار الأولى) متوسّطًا رأس الصفحة، سابقًا عنوان الديوان الذي جاء وسط الصفحةِ تقريبًا، متخذًا العلوَّ مكانًا، والسموَّ منزلةً، فهو يخترق الفضاء الأخضر بكثافته السوداء، مصرحًا بارتفاع اسمه على مكونات الغلاف الأخرى، ومشيرًا إلى أنه مصدر النُّصوص الشِّعْرِيَّة، ومؤكدًا حضوره الطاغي منذ البداية، وبالإشارة إلى أنَّ هذا الديوانَ هو الفائز بجائزة الشارقة للشعرِ العربي عام (2014م)، والتي اشتُهر بعدها؛ فإنَّه يمكن أن نربط ذلكَ بوجود اسم الشاعر في هذا المكانِ من الغلافِ سابقًا العنوانَ، إذ أُريدَ أن تُشرِق شمسُ شهرَتِه حينها كونه الفائز، بينما كان اسمُ الشاعرِ مؤخَّرًا على العنوان في دواوينه الأخرى، وذلكَ بعد أن اشتُهِر.

وجاء العنوان باللون الأحمرِ، وهو لون الدماء؛ دلالةً على الغضبِ، والثورة على الظلم والطغيانِ والجرائم، فهو يثور على الظلم في وطنه تارة، ويستصرخُ العالم لمناصرة الشام تارة أخرى، ويندب الموتى في كل مكانٍ تارة ثالثة، ويلاحَظ أن اسم المؤلف باللون الأسود، ودلالاته تتناسبُ مع اللون الأحمر جزئيًّا، من حيث الغضب والثورة، ويزيد عنها دلالته على الحزن والحدادِ، وهي حالاتٌ شعوريةٌ برزت في أماكن شتّى من الديوان.

وجاء العنوان في ديوان (كأنك لم) في وسط الصفحة مع محاذاته إلى اليمين، ثم اسم الشاعر تحته، وكلاهما باللون الأسود، وتناسبَ محتوى الديوان بشكلٍ عامٍ مع دلالات اللون الأسود، فالحزن، والغربة، والحداد، كلها أجواء خيّمت على كثير من النُّصوص، وهو تناسبٌ لا إراديّ.

إنَّ لكتلة العنوان انفتاحَ الخبر على المبتدأ، إنها لا تقفُ منغلقةً على ذاتها معزولةً عن اسم الشاعر، بل فيها ما في المفعول به من حاجةٍ إلى الفعلِ والفاعل، فالمخاطب في العنوان (كأنك لم)، هو الإنسان، إنه خطابٌ يحققُ الرغبة في أن يسبح النَّصّ في ذات الشاعر معبرًا عنه، ممثّلًا إيّاه.

وجديرٌ بالذكر أن العنوان في (الأهلة، وكأنك لم، والصافنات الجياع) جاء في أعلى صفحات الديوان الدّاخِلِيَّة، معلنًا ومذكِّرًا ومنبِّهًا ومؤكِّدًا ومعرِّفًا بالكتابِ.

الْمَبْحَث الثاني: العنوانات الرئيسة للدواوين.

الْمَطْلَب الأول: مفهوم العنوان وتطوره

للعنوانِ أهميّةٌ كُبرى في العمل الْأَدَبيّ، فهو أولى البوابات التي يحاولُ القارئ الولوجَ منها إلى العملِ الْأَدَبيّ، وهي أولُ ما يُخبرُنا الكاتبُ بهِ، بينما هو آخر ما يكتبه الكاتبُ غالبًا، ويقومُ بمهمة التعيينِ، والتسميةِ، والدَّلالَة المسانِدَة، ولا يمكنُ تجاهل العنوان أو القفز عنه عند دراسةِ أي عملٍ أدبيٍّ، وللوقوف على وظيفة العنوان ودلالاته لا بدَّ من الوقوف على مصطلح (العنوان).

العنوان لغة: مِن الفعلِ (عَنَنَ)، "عنَّ الشيءَ، يَعِنُّ ويعُنُّ عنَنًا وعُنُونًا: ظهر أمامك، وعنَّ يَعِنُّ ويعُنُّ عنًّا وعُنُونًا واعتَنَّ: اعترضَ وعرَضَ"[1]. و"العَنُونُ من الدواب: المتقدمة في السير"[2].

وعَنَنتُ الكتابَ وأعْنَنْتُهُ لِكذا، أي عرَّضتُه له، وصرفتهُ إليه، وعنَّ الكتابَ يعُنهُ عنًّا وعنَّنَه: كعنونَه وعنونتُهُ وعلْونتُهُ بمَعنى واحد، وقال اللحياني: عنّنْتُ الكتابَ تعنينًا وعنّيْتُهُ تعْنِيَةً إذا عنونتَه، أبدلوا من إحدى النونات ياءً، وسمي عنوانًا لأنه يعنُّ الكتاب من ناحيته، وأصله: عُنّان، فلما كثرت النونات قُلِبت إحداها واوًا[3].

مما سبقَ يتّضحُ أن العنوانَ ورد بمعنى السمة والأثر، والظهور والابتداء والاعتراض، وعنوان الشيء سمتُهُ التي تعيّنهُ وتحدّدُه، فالعنوان مشتقٌّ من العنايةِ؛ "لأن الكتب في القديم كانت لا تطبع، فلما طُبعت وعنونت، جعل القارئ يقول: من عَنى بهذا الكتاب؟ ولقد عَنى كتابه، وقد جرت العادة في التأليفِ العربيّ القديم أن تتغلب عناوينُ مؤلفات العلماء على أسمائِهم"[4].

أما **العنوان في الاصطلاح**؛ فقد اهتم النقاد بالعنوان، لا سيما السّيمْيائِيّين منهم، فهو المرجع الذي يتضمنُ الْعَلامَة والرمز، وتكثيفَ المعنى، إذ يحاولُ المؤلفُ أن يثبت فيه مقصدَهُ برمَّته، بوصفِهِ النواة المتحرّكة التي خاط عليها نسيجَ نصِّهِ[5]، فوجوده ليس هامشيًّا، وإنما مرتبطٌ ببنى النَّصّ الدّاخِلِيَّة ودلالاته.

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، 437/9.

[2] كتاب العين، الفراهيدي، 90/1.

[3] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 441/9.

[4] مدخل إلى عَتَبات النص، بلال، ص30.

[5] انظر: العنوان في قصص وجدان الخشاب، العبيدي، مجلة علامات، مج16، ع61، ص61.

وإذا كان "النص هو المولود فإنَّ العنوان هو المولّد الفعليّ لتشابكات النَّصّ وأبعاده الفكريَّةِ والأيديولوجية"[1]، التي يبحثُ عنها الناقد، ويتلمَّسُها القارئُ.

إنّ العنوان "خطابٌ رمزيٌّ يعتمدُ على ادخارِهِ لمخزونٍ وافرٍ من التّأويلاتِ التي تحملُ كمًّا من الأفكارِ والمَعاني ذات الصلةِ الوثيقةِ بالحمولةِ الدّلاليّةِ للنصّ وجمالياتِه"[2]، ويُعرف لوي هويك العنوان بأنه "مجموعة الْعَلامات اللسانِيَّة من كلمات وجملٍ، وحتى نصوص، قد تظهرُ على رأس النص؛ لتدلّ عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكليّ، ولتجذب جمهوره المستهدف"[3].

أو هو "مقطع لغوي أقل من الجملة نصًّا أو عملًا فنيًّا"[4]، وهو كَذلكَ "كتلة مطبوعة على صفحة العنوان، الحاملة لمصاحبات أخرى، مثل اسم الكاتب أو دار النشر"[5].

ويرى بسام قطوس أن العنوان هو "أعلى اقتصاد لغوي، وبهذا يصبح نصًّا مختزلًا ومبرمجًا"[6]، وهو "واقعة لغوية تتموقعُ على تخومِ النصّ، أو بعبارةٍ أدق على بوابةِ النصّ؛ لتؤطر كيانهُ اللغَوِيّ والدّلالِيّ"[7].

وتعرّف الباحثةُ العنوان بأنهُ كتلةٌ مطبوعةٌ على صفحةِ الغلاف، إلى جوار مصاحبات أخرى، مثل اسم الكاتب أو دار النَّشر، تضطلع بمهمة تمييز الكتاب عن غيره من الكتب.

ولم يكن الشاعر العربي القديم بحاجةٍ إلى تسمية قصيدته، فإن اسمها معها في البيت الأول، أو في قافيتها، فالباحث في الشِّعْر العربيّ القديم لن يجدَ قَصيدَة تحملُ عنوانًا وضعه قائلُها، بل إنَّ معظم العناوين اختارها النقاد، ومنها:

- الْقَصيدَة الفرارية لأبي القاسم محمد بن عبد الله الفزاري، في القرن الرابع الهجري.
- الْقَصيدَة المنفرجة لأبي الفضل يوسف التوزري (513هـ).
- الْقَصيدَة اليمامة (اليشامة) بأطواق الحمامة، لأبي المجيد بن عبدون (520هـ) [1].

---

[1] السّيموطيقْيا والعنونة، حمداوي، عالم الفكر، مج25، ع3، ص80.

[2] عَتَبات النص، درمش، ص40.

[3] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص67.

[4] معجم المصطلحات الْأَدَبيّة، علوش، ص155.

[5] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص67.

[6] سيمْيائِيَّة العنوان، قطوس، ص2.

[7] شِعْرِيَّة النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، بوغنوط، ص117، نقلا عن رسالة ماجستير بعنوان سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، لشيماء شقرون، ولم أجدها.

وكانت أكثر القصائد تُعرف بقافيتها، منها سينية البحتري، وبائية أبي تمام، وقد تعرفُ بمطلعها، منها قَصيدَة كعب بن زهير (بانت سعاد)، وقَصيدَة (ليل الصبّ) لأبي الحسن القيرواني.

ويعدُّ (لوي هويك) المؤسِّسَ الحقيقيَّ لعلمِ العنوان، وذلك في كتابه (سمة العنوان)، الذي حدد فيه الجهاز المفاهيميّ للعنوان ومعالمه التحليلية، وقام بدراسته من خلال اطلاعه على علم اللسانيات ونتائج السيموطيقيا، فرصد العنوان رصدًا سيموطيقيًّا، وعرفه بوصفه مجموعة من الدلائِلِ اللسانِيَّة التي يمكنها أن تثبتَ في بداية النَّصّ من أجلِ تعيينِه، والإشارةِ إلى مضمونِه الإجمالي، ومن أجل جذب الجمهور المَقصود[2].

الْمَطْلَب الثاني: وظيفة العنوان

بات العنوانُ ملمحًا بارزًا في النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث، فهو ليس إضافةً عابرةً شكليةً، بل يمثل مفتاحًا دلاليًّا تأويليًّا، تظل الدراسات التي تقفزُ عنه قاصرةً ناقصةً، فأهميته لا تقل عن أهمية النَّصّ نفسه، وقد قامت دراساتٌ نقديةٌ كثيرةٌ على عتبة العنوان وحدها؛ لما فيها من دلالاتٍ وإشارات، إذ يعد العنوانُ "مفتاحًا إجرائيًّا في التعاملِ مع النَّصّ في بعديهِ الدّلالِيّ والرمزيّ"[3]، فهو "بنية دلالية كُبرى؛ لأنه بطاقةُ تعريف النَّصّ وهويته التي تشكِّلُ وجودَه"[4]، وكذلكَ ترسم ملامحَه.

إنَّ العنوان هو "رأس النصّ، والرأس يحتوي الوجهَ، وفي الوجهِ أهم الملامح، ولذلك فإنَّ البحث في العنوانِ هو البحثُ في صميمِ النصّ، وكما أنَّ الرأسَ مرتبطٌ بالجسدِ ببُصيلاتٍ دقيقةٍ جدًّا؛ فعنوان أيّ نصّ مرتبطٌ به ارتباطًا عضويًّا، ونصٌّ بلا عنوان جسدٌ بلا رأس"[5]، ولأننا لا نتصورُ جسدًا بلا رأس؛ فإننا لا نتصورُ نصًّا بلا عنوانٍ؛ لذلك أصبح العنوانُ في النَّصّ ضرورةً ملحةً لا يُستغنى عنه، وحدَّد (جيرار جينيت) للعنوانِ أربعَ وظائف، هي:

1- الوظيفة التعنينيَّة (التعيينيَّة): وهي التي تبرزُ هوية النَّصّ وانتماءَه، وتعيّن اسمَ الكاتبِ، والجنسَ الْأَدَبيّ الذي ينتمي إليهِ، وتعرِّفُ به القراءَ بعيدًا عن اللبسِ والغُموض.

---

(1) الشِّعْر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، بنيس، 1/103-104، نقلا عن تاريخ الْأَدَب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة رمضان عبد التواب، دار المعارف، ج5، ط3، القاهرة، 1977م(ص104-109-126).

(2) انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص66.

(3) المرجع السابق ص78.

(4) عَتَبات النص، درمش، ص41.

(5) قراءات في الشِّعْر العربيّ الحديث والمعاصر، الموسى، ص84.

2- الوظيفة الوصفيَّة: وهي التي يقول العنوانُ عن طريقِها شيئًا عن النص، وتؤكد هذهِ الوظيفةُ أنَّ العنوانَ وصفٌ للنصِّ قبلَ كلِّ شيءٍ، فيُعيّنُ مضمونَ المؤلَّف، باعتبارهِ نواةَ النسيجِ النَّصيِّ.

3- الوظيفَة الإيحائِيَّة: وترتبطُ هذهِ الوظيفةُ بالوظيفةِ الوصفية، وهي بمثابة وظيفة دلاليَّة للمدلولِ.

4- الوظيفَة الإغرائيَّة: هي الوظيفةُ التي تؤكدُ جاذِبيَّةَ العنوان بالنسبةِ لقارِئه المفترض، من خلال التشويق وتوسيع أفق الانتظارِ لديهِ، فيحفّزهُ على القراءة، ويشكّكُ (جينيت) في نجاعةِ هذهِ الوظيفةِ مقارنةً بالوظائفِ الأُخرى، فهو يرى أنَّه لا بد أن يكونَ الكتابُ أغرى من عنوانِه، وهذا أفضل من أن يكون العنوانُ أغرى من كتابِه؛ كي لا نسوق القراءَ لعماء لا مرئي، ونبقى على ذلكَ الميثاق الأخلاقيّ للقراءة[1]. إنَّ المحتوى والعنوان كليهما مهمّان، ولعل من الكوارث العلمية أن يكون العنوانُ قويًّا، شيقًا، محفّزًا، ثم يصيبُ المحتوى القارئَ بالخذلان، كما أنَّ الكتابَ القيّمَ يحتاجُ عنوانًا يليقُ به، دون أن يظلمه، ويمنحُ القارئَ متعةَ الانتظار، ويؤزُّهُ بأتونِ الشوق.

أما (شارل غريفيل) فصاغَ ثلاثَ وظائف للعنوان، وهي:

1- تحديد هوية العمل.

2- تعيين مضمونه.

3- إبراز قيمته (ولهذه الوظيفة علاقة بإغواء الجمهور)[2].

وهنا علينا ألا نغفل أنه قد تتشابهُ عناوين بعض الكتب، وهذا يُفقدُ الكتابَ وظيفته التمييزية، وهنا يبرز دور الوظيفة التعيينية لاسم المؤلِّف والتعيين الأجناسيّ للكتاب.

---

[1] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص86-88، وهوية الْعَلامات في الْعَتَبات وبناء التأويل، حليفي، ص11.

[2] الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص45.

الْمَطْلَب الثالث: أنواع العنوان ومكوناته

رغم اختلاف النَّقْد في صياغةِ الوضع الاعتباريّ للعنوان؛ إلا أنه علامةٌ جوهريَّةٌ للمصاحب النصي، فهو تارة جزءٌ من النص، أي المتوالية اللسانِيَّة الأولى فيه، وهو تارة أخرى مكونٌ خارجيٌّ، أي عنصر أكثر خارجيةً ضمن المصاحبات النَّصِّيَّة المؤطرة للعمل[1].

ويتمظهرُ لنا العنوانُ ضمن أنواعٍ عديدةٍ، منها:

1- العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأصلي، كبطاقةٍ تعريفيّةٍ، تمنحُ النَّصّ هويةً دالَّةً.

2- العنوان الفرعي: يأتي بعد العنوان الرئيس، ويعملُ على تكملة المعنى[2].

وبعض العناوين تحيلُ على الداخلِ، وتُسمى بالعناوين الدّاخِلِيَّة، وتعمل على الوشاية بمكنون العنوان الرئيس، وتفصيل ما يُجمل، وهناك العنوان المزيّف، ويكون بين الغلافِ والصفحة الدّاخِلِيَّة[3].

ويمكنُ لنا أن نصنّف عناوين الدواوين بِناء على التقسيمات السّابقة، فالعنوان الحقيقي هو العنوان الرئيس للدواوين الأربعة، الأهلة، مرثية النار الأولى، كأنك لم، الصافنات الجياع، والعنوان الفرعي هو عنوان مكملٌ للعنوان الرئيس، ولم يرد في الدواوين الأربعة أي عنوانٍ فرعي، وكذلك خلت الدواوين من العناوين المزيَّفة، أما العناوين الدّاخِلِيَّة فسنفردُ لها الحديثَ فيما بعد.

وهناك تقسيمٌ آخر للعناوين أشار إليه (ليو هويك)، ونقلهُ عنه (جيرار جينيت)، وهي (العناوين الموضوعاتية)، وهي التي تحيلُ مباشرةً على موضوع النصّ، و(العناوين الْخِطابِيّة) وهي التي تحيل مباشرةً على النَّصّ وعلى موضوعِهِ في الوقتِ نفسِه[4]، وتعدُّ العناوين (كأنك لم)، و(الأهلة)، و(مرثية النار الأولى)، و(الصافنات الجياع)، عناوين موضوعاتية، فهي تحتفظُ في الْخِطاب الشِّعْرِيّ بدرجةٍ عاليةٍ من الغموضِ والإيحاء، وتخضعُ مكونات العنوانِ لبُعدَين:

أ- **البعد التركيبي**، ويأتي على خمسة أنماط هي:

الأول: يكون فيه العنوانُ جملة اسمية، إما اسمًا موصوفًا، أو اسمًا علمًا، أو اسمًا عددًا، ومن ذلك عنوان (مرثية النار الأولى)، (الصافنات الجياع)، (الأهلة).

---

[1] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص40.

[2] دينامية النص-تنظير وإنجاز، مفتاح، ص57.

[3] انظر: شِعْرِيَّة النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، بوغنوط، ص120.

[4] انظر: المرجع السابق ص118.

الثاني: يأتي في شكل ظرفٍ يتعلق بالزمانِ.

الثالث: وهو خاصٌّ بالنعوتِ، فقَد يأتي صفةً أو جملةً موصولة.

الرابع: يكون فيه العنوانُ جملةً طويلةً كاملةً، تحاولُ أن تستوفي معنى يفهمه القارئ.

الخامس: ويتأسس من صيغ التعجُّبِ[1].

ب- **البعد الدّلالِيّ**، ويخضع إلى مكوناتٍ، هي:

1- مكونات الفاعل، ويكونُ العنوان حاملًا لاسم شخصٍ.

2- المكون الزماني، في هذه الحال يتضمن العنوان معلوماتٍ عن الزمن، ومنه (مرثية النارِ الأولى).

3- المكون المكاني، ويَأتي للدلالة على المكانِ كفضاء مغلقٍ أو مفتوح، ويتخذُ هذا المكون عددًا من الروابط.

4- المكون الشيئي، وتكونُ فيه الأحداثُ هي الفاعلة، حين ينطوي العنوانُ على حدثٍ يحتاجُ إلى تأويلٍ[2].

وسيأتي الحديث عن عناوين الدواوين وفق هذه التقسيمات.

الْمَطْلَب الرابع: العنوان بين النثرية والشِّعْرِيَّة

يمثّلُ العنوانُ في الدراساتِ النَّصِّيَّة المعاصرةِ نواةً ومركزًا للنصّ الْأَدَبيّ، فبه نهتَدي لتحديد رسالة النص، وهو يقدم لنا تأشيرةَ عبورٍ إلى عالمِ النصّ؛ لنخلص إلى وجود رابطٍ بين النَّصّ وعنوانه، وهذا الرابط نوعٌ من أنواع الإسنادِ؛ لأن أجزاءَ النَّصّ مرتبطةٌ ببعضها، ولا بد لهذا الارتباط أن يكون ناتجًا عن وجود فكرةٍ تشكّلُ الموضوع ككل، فالعنوان في الغالب يشكلُ الموضوع، أو المحور العام، الذي تكون كل أفكارِ النَّصّ مستندةً إليه.

إنَّ العنونة الشِّعْرِيَّة هي انزياحٌ وخرْقٌ وانتهاكٌ لمبدأ العنونةِ في النثر[3]، فالعنوانُ يرتبط عند جون كوين بالنص النثري، علميًّا كان أو أدبيًّا، أكثر من ارتباطه بالنص الشِّعْرِيّ، لا سيما القديم

---

[1] انظر: النَّصّ الموازي في الرواية-استراتيجية العنوان، حليفي، ص33.

[2] انظر: المرجع السابق ص33.

[3] انظر: السيموطيقيا والعنونة، حمداوي، ص19.

منه، الذي يمكن للنص أن يستغني عنه؛ لافتقاره إلى فكرة عامة توحد النص، فالْقَصيدَة وحدها التي تسمح لنفسها بعدم حمله، على الرغم من اضطرارنا إلى تمييزها حينها بكلماتها الأولى، وهذا ليس إهمالًا أو تدلُّلًا من الْقَصيدَة[1].

ونجد أن العناوين الرئيسة للدواوين جميعها هي عناوين شِعْرِيَّة بامتياز، تتمتع بانزياحٍ كبيرٍ، وإيحاءاتٍ متعددةٍ.

الْمَطْلَب الخامس: مستويات العنوان

وتنقسم مستويات العنوان إلى ثلاثة أنواع، وهي: المستوى المعجمي، والتركيبي، والدّلالِيّ.

أولًا: مستويات العنوان في ديوان (الصافنات الجياع) للشاعر محمد العموش

1- المستوى المعجمي:

يتكون عنوان ديوان (الصافنات الجياع) من كلمتين، وردت معانيها في المعاجم اللغَوِيّةِ كالآتي:

(الصافنات): صفنت الدابة تصفن صفونًا: قامت على ثلاثٍ، وثنت سنبكَ يدها الرابع، وصفن الفرس إذا قام على طرف الرابعة، وفي التنزيل: ﴿إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَاد﴾[2]، وصَفَنَ يصفِنُ صُفُونًا: صفَّ قدميه، وخيلٌ صفونٌ: قاعدٌ وقُعود[3]. والصافن: هو عِرْقُ باطنِ الصُّلْبِ طولًا متصلٌ به نياط القلب، ويُسمى الأكحل من البعير: الصافن، وقيل الصافن فوق اليد[4].

(الجياع): من جاع يجوع جوعًا وجوعةً ومجاعةً، فهو جائعٌ وجوعان، والمرأة جوعى، والجمع جوعى وجياع وجُوَّع وجُيَّع، والجوع اسمٌ للمخمصة، وهو نقيضُ الشبع، والمَجاعةُ والمَجُوعة والمَجْوعة: عام الجوع[5].

---

[1] انظر: النَّظَرِيَّة الشِّعْرِيَّة، كوين، ص191.

[2] ص:31.

[3] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 369/7.

[4] انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 134/7-135.

[5] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 420/2-421، كتاب العين، الفراهيدي، 185/2-186.

2- المستوى التركيبي:

جاء العنوانُ في هذا الديوانِ مركّبًا اسميًّا أصابهُ الحذف:

(الصافنات): مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظّاهِرة، والخبر محذوف تقديره (تغني، تقول، تتكلم...)، وقد يكون التقدير: (الصافنات الجياعُ اسمُ هذا الكتابِ).

(الجياع): نعت مرفوع وعلامةُ رفعِه الضمة الظاهرة.

وقد تكون (الصافناتُ) خبرًا لمبتدأ محذوف والتقدير (اسمُ هذا الكتابِ الصافناتُ الجياع)، وفي كلٍّ نجدُ العنوانَ قولًا ناقصًا غير تامٍّ، هذا النقصُ يَخلق المزيدَ من التشويق، ويولِّدُ الأسئلة، من الصافنات؟ وماذا تفعل؟ وأين هي؟ ولماذا هي جوعى؟ وعلامَ تدلُّ؟ وهل ستشبع؟ وكيف تشبع؟ وكثيرًا من الأسئلة الأخرى التي يتركها الشاعر مفتوحةً للقارئ ليشاركَهُ رحلة الإجابةِ والبحثِ في المجهول.

3- المستوى الدّلاليّ:

إنَّ الاختزالَ اللغَوِيّ في عنوان (الصافنات الجياع) يستجيبُ للقصد التداولي، الذي يأخذ بعينِ الاعتبار حاجة المتلقي لعنوانٍ موجزٍ، وبسيط، وغامضٍ، وغريبٍ، ويُراعي العنوانُ دلالةَ المضمونِ مراعاةً تامةً، بما يتيح إمكانية قيام علاقةٍ بين العنوانِ والنُّصوص المندرجة تحته، حيث راعى دلالة هذه النُّصوص ودلَّ عليها، إذ يمكننا القول أَنَّ (الصافنات الجياع) تجاوز كونه عنوانًا إلى أن يكون نصًّا منجزًا بذاته، ويفضي إلى غيرهِ في الوقتِ ذاتِه، فالصافنات هي الخيول، وقد يحيلُ عَبْرَها عَلى الأمةِ الجائعة المهزومة المتعَبة، أو المرأةِ الملهمةِ، أو الرجل العاشق الجائع للحبِّ، فالجوعُ هنا يخرجُ عن كونِهِ حاجةً بيولوجية إلى معنى رمزيّ، كالجوعِ للحب، الجوع للراحة، الجوع للأمان، الجوع للسلامِ الدّاخلِيّ، هذا الجوعُ النهِم الذي وشَتْ بِهِ معظمُ قصائِد الديوان، فخيولُ الشاعرِ جَوعى لكلِّ هذهِ المعاني، فهل يَرويها الشعرُ؟ أم الخيال؟ أم تظلُّ جوعى ليظلَّ غيثُ الشِّعْر في ربوعِهِ هَمِيًّا!

ونلحظُ في العنوان التناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ﴾[1]، والصافنات هي الخيل التي تقوم على ثلاثة أرجل، كأن الشاعر يخبرنا أن قصيدتَه

---

[1] ص:31.

مبتورةٌ إذ ينقصها إنصافُ القراء وأولي الأمر، أو أنها محتاجةٌ للفرحِ، إنَّ هذا الشعور بالامتلاء بالحزن ليس عشوائيًّا، ولا يكون وفقًا لمزاج الشاعر، بل هو وليدُ واقعٍ سيءٍ يتجاهل المبدعين، ويقدّم الأقل إبداعًا لأغراضٍ ومآرب أُخرى.

ثانيًا: مستويات العنوان في ديوان (مرثية النار الأولى) لمحمد عبد الباري

1- المستوى المعجمي:

يتكون العنوانُ من ثلاث كلماتٍ وردت معانيها في المعاجم اللغَوِيّة كما يأتي:

(مرثية): من الفعل رثى، رثى فلانٌ فلانًا يرثيهِ رثيًا ومرثِيَةً: إذا بكاه بعد موته، فإنْ مدحَه بعد موته قيل رثَّاهُ يُرَثِّيهِ تَرْثِيَةً، ورثيتُ الميت رَثيًا ورِثاءً ومَرثاةً ومَرْثِيةً ورَثَّيْتُه: مدحته بعد الموتِ وبكيته، ورثوتُ الميت إذا بكيتُه وعددتُ محاسنه، وكذلك إذا نظمتُ فيه شعرًا، وامرأة رثّاءةٌ ورثّايةٌ: كثيرة الرثاء لبعلها أو لغيره ممّن يكرم عندها: تنوحُ نياحةً[1]، والإيراث: الإبقاء للشيء، يورث: أي يبقي ميراثًا، والمُترَثِّي: المتوجع المفجوع[2].

(النار): وهي من الفعل: نارَ، وأنارَ، ونورًا، وإنارةً، واستنارَ: أي أضاء، والنور الضياء، وتنوَّرتُ نارًا: قصدتُ إليها[3]، والنار هي السِّمة، نرتُ البعير جعلتُ عليه نارًا، وما به نُورَةٌ أي وسمٌ، والجُبار هي النار التي يوقدها الرجل في مُلكه، فتطيرها الرياح إلى مال غيره فيحترق، ولا يملك ردها فيكون هدرًا، وفي رواية سيبويه: يجد حطبًا جزلًا ونارًا تأجَّجا؛ والجمعُ أنْوُرٌ ونيرانٌ، انقلبت الواو ياءً لكسرة ما قبلها، وقد ترد النار بمعاني متعددة، منها: (لا تستضيئوا بنار المشركين)، فالمقصود هنا رأيهم، و(بورك من في النار ومن حولها) أي نور الله عز وجل[4].

(الأولى): والجمع الْأُوَل، مثل أخرى أخَر، وأول الشيء مطلعه[5]، و"الأوَّل والأولى بمنزلة أفْعَل وفُعلى، وجمع أوّل: أوّلون، والأولى: أولَيَات"[6].

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 138/5.

[2] انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 234/8-235.

[3] انظر: المرجع السابق 275/8.

[4] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 322/14-323.

[5] انظر: المرجع السابق 270/1.

[6] كتاب العين، الفراهيدي، 368/8.

2- المستوى التركيبي:

ثمة صفة على قدرٍ بالغ الأهمية فيما يخص بنية عنوان ديوان (مرثية النار الأولى)، وهي أنه خطابٌ ناقص النحوية بامتياز، وهذه صفة تطبع بنيته بطابع التَّكثيف على مستوى الدوال من جهةٍ، والاتساع على مستوى المداليل من جهةٍ ثانية، وهذا يؤسس للمتلقي متكأ تأويليًّا وفضاءً رحبًا، إنه عنوانٌ يقوم على اختزالِ التراكيب مقابل كثافة الدَّلالَة المتولدة عنه.

جاء العنوان في (مرثية النار الأولى) جملةً اسميةً، مكونة من خبرٍ حُذِف مبتدأُه:

(مرثية): خبر لمبتدأ محذوفٍ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة، والتقدير: (اسمُ هذا الكتابِ مرثيةُ النارِ الأولى).

(النار): مضاف إليهِ مجرورٌ وعلامة جره الكسرة الظاهرة.

(الأولى): نعت مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة.

وقد تكونُ (مرثية) مبتدأ مرفوعًا، والخبر محذوفٌ، والتقدير: (مرثيةُ النارِ الأولى اسمُ هذا الكتاب).

وورد العنوانُ هنا تركيبًا إضافيًّا، فكلمة (مرثية) نكرة، ثم عرفت بالإضافةِ، فأفادت بذلكَ التخصيصَ والتحديد.

3- المستوى الدّلالِيّ:

إنَّ استخدام الشاعر لمفردة (مرثية) فيه دلالة على الموت، والوفاء للموتى، والخلود الذي منحتهُ الْقَصيدَة لهؤلاء الموتى، بينما (النار) توحي بالألم، والحيرة، والقهر، والحزن، والغضب، والثورة، وقد توحي بالنبوة، مذكرةً بقصة سيدنا إبراهيم ﴿قُلْنَا يَانَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيم﴾[1]، وقد تحمل معنى الإشباع، إذ بواسطتها يُطهى الطعامُ، وإضافة (النار) إلى (مرثية) قد يوحي باندثارِ هذه النار وفنائِها، لكنَّ التحديد بلفظة (الأولى) يشير إلى أن هناك المزيد من النيران التالية، أو المراثي التالية، فربما قصد الشاعر بذلك العنوانِ ديوانَه الأول، لا سيما هو أول دواوينه، وربما أراد أن تكون (الأولى) نعتًا للنار، وبذلك يصحبُنا إلى القديم.

إن (النار) التي تحرق وتترك كل شيءٍ هباءً منثورًا، هي نفسها التي تحرّر في الثورات، وهي التي تستعملُ للعلاج، ولطهي الطعام، وهي ذاتها النار المعجزة التي صارت بردًا وسلامًا على

---

[1] الأنبياء:69.

إبراهيم – عليه السلام – تمامًا كما تحلُّ قصائد عبد الباري بردًا وسلامًا على نفس القارئ والناقد معًا.

ودون أن نقوّل النَّصّ ما لم يقله، فإنَّ هذا التنوعَ الدّلالِيّ الذي أنتجَه العنوان (مرثية النار الأولى)، برز في موضوعاتِ الديوانِ وقضاياهُ الْإِنْسانِيّة الكثيرة، صراع الحق والباطل، الصراع من أجل الحياة، الثورة، الحب، الحرب، الخلود، الموت، التضحية، وغيرها من القضايا، في دلالةٍ واضحةٍ على التنوع الفكري، وتعدد مشارب الشاعر وثقافاته، وتمازجه مع قضايا المجتمع العربيّ، منها الصراع في سوريا، التي لم يغفل الحديث عنها، بل خصَّها بقصيدتين، وكذلكَ قَصيدَة خصَّصها للحديثِ عن العراق، وغيرها.

ثالثًا: مستويات العنوان في ديوانِ (كأنك لم) لمحمد عبد الباري:

1- المستوى المعجمي:

يتكون عنوان ديوان (كأنك لم) من كلمتين، وردت معانيها في المعجم اللغَوِيّةِ كالآتي:

(كأنك): كأنَّ حرف تشبيهٍ، إنما هو أنَّ أُدخِلت عليها الكاف، فأصل قولنا (كأنَّ زيدًا عمروٌ إنما هو إنَّ زيدًا كعمرو، فالكاف هنا تشبيهٌ صريحٌ، وهي متعلقة بمحذوف فكأنك قلت: إن زيدًا كائنٌ كعمرو، فأرادوا الاهتمام بالتشبيه، فأزالوا الكافَ من وسط الجملة، وقدموها إلى أولها، فلما سبقت إنَّ وجبَ فتح همزة إن[1].

(لم): حرفُ نفيٍ لما مضى، تقول: لم يفعل ذاك، تريد أنه لم يكن ذلك الفعل منه فيما مضى من الزمان، وهي جازمة، وحروف الجزم هي: لم ولَما وأَلَم وأَلَمّا[2]، وهي من حروف الجحد، واللام مفصولة من الميم، إنما هي لام ضمَّت إلى (ما)، ثم حذفت الألف، كما قالوا (بِمَ)، غير أن الميم أُسكِنت لكثرة جريانها على اللسان[3].

2- المستوى التركيبي:

يتكوَّنُ العنوانُ من:

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 245/1.

[2] انظر: المرجع السابق 335/12.

[3] انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 321/8.

(كأنك): كأنَّ حرفُ تشبيهٍ ونصبٍ، مبني على الفتحِ، والكاف ضميرٌ متصلٌ مبنيٌّ على الفتح في محلِ نصب اسم كأنَّ.

(لم): حرف نفيٍ وجزمٍ وقلبٍ مبني على السكون لا محلَّ له من الإعراب، وفعله مقدّر، ولم مع فعلها المحذوف في محل رفع خبر كأنَّ.

والفعل بعد (لم) محذوفٌ، والتقدير (لم تكنْ، لم تغنِّ، لم تكتبْ، لم تولدْ...)؛ ما تركَ خبر (كأن) ناقصًا، ويتمتعُ العنوانُ وفقًا لتركيبِه الخارج عن المألوفِ بجاذبيةٍ عالية، وتشويقٍ كبيرٍ، فيفتحُ أُفقَ التأويلِ، وعوالمَ التحليلِ على مصراعَيها، فقد مثَّل بذلك أعلى اقتصادٍ لغويٍّ، ساعدَ الشاعرَ في استدعاءِ القارئ، وإذابة ثمارِ النُّصوص بينَ يديه.

3- المستوى الدّلالِيّ:

تتّسعُ دلالاتُ عنوان ديوان (كأنك لم)؛ وذلكَ بسبب جدة التركيب، والانحسار اللفظي الذي اعتراهُ، فتتناسلُ كثيرٌ من الأسئلةِ التي تعتري الذهن، من المخاطَب بالعنوان؟ هل يحدِّث الشاعر نفسه؟ أم القارئ؟ أم الإنسان عمومًا، وما هو الفعل المحذوف؟ هل يقصد كأنك لم تكنْ؟ كأنك لم تولد؟ كأنك لم تكتب الشعر؟ كأنك لم تحب؟ كأنكَ لم تَثُرْ؟ كلها أسئلةٌ تحتمل الصحة، لا سيما الديوان جامعٌ لإجاباتها المحتملة، وغير المُحتملة، وقد برزت القصديّة في اختيار العنوان، إذ يريدُ الشاعر من القارئ أن يكمل الجزءَ المحذوف من العنوانِ عبر ولوجِهِ إلى عالمِ النُّصوص؛ ليفتش بنفسه، ويسأل، ويجيب، ويحاور، ويناقش، ثم يختار الإجابةَ المناسبة مما بين الكلمات!

رابعًا: مستويات العنوان في ديوان (الأهلة) لمحمد عبد الباري

1- المستوى المعجمي:

يتكون عنوان ديوان (الأهلة) من كلمةٍ واحدةٍ، وردَ معناها في المعاجم اللغَوِيّةِ كالآتي:

(الأهلة): من الفعل أهلَّ، أهلَّ الرجل: إذا نظر إلى الهلال، وأهللْنا هلال شهرِ كذا واستهللناه: رأيناه، وأهللنا الشهر واستهللناه: رأينا هلاله، وورد في المحكم أنه يقال هلَّ ولا يقال أهلَّ، وهلَّ الهلالُ وأَهَلَّ وأُهِلَّ واستُهِلَّ، على ما لم يسمّ فاعله: ظهر، ومفرد الأهلة: الهلال، وهو غرة القمرِ حين يُهِلُّهُ الناسُ في غرةِ الشهرِ، وقيل يُسمى هلالًا لليلتين من الشهر، ثم لا يُسمى به إلى أن يعود في الشهرِ الثاني، وقيل يسمى به ثلاث ليالٍ ثم يسمى قمرًا، وقيل يُسمى هلالًا إلى أن يبهرَ ضوءُه سوادَ الليل،

وهذا لا يكون إلا في الليلة السابعة، والجمع أهلَّة[1]. والتهليل: قول لا إله إلا الله، والاستهلال: الصوت، وكل متهللٍ رافع الصوت أو خافضه فهو مهلّ ومستَهِلّ[2].

2- المستوى التركيبي:

جاء العنوان في هذا الديوان كلمة مفردة، إما مبتدأ أو خبرًا:

(الأهلة): مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة، والخبر محذوف تقديره (هنا)، أو (غابت)، أو (حضرت).

وقد تكون الأهلة خبرًا لمبتدأ محذوفٍ تقديره (اسمُ هذا الكتاب الأهلة)، وقد ترك الإخبار عنها غائبًا ليتسع أفق الدَّلالَة، فالأهلة غائبة، أو حاضرة، أو حزينة، أو تغني، أو تستمع إلى شِعره، أو تلهمُه الْكِتابَة.

3- المستوى الدّلالِيّ:

جاءَ العنوانُ كلمةً وحيدةً منفتحة الدلالات، فالهلالُ هو مصدر ضوء السماء الوحيد ليلًا، وهو بشارة مولد الشهر الهجري، ما جعله يحملُ البِشر والخيرَ والتجديد، وهو المتغزَّل به شعرًا ونثرًا، والمشبَّهُ بجمالِهِ في فصيح الكلامِ وعامّهِ، وهو صديق الأطفال ورفيقهم في الرسوم المتحركة، وهو اسمُ علم، ولعلَّ المجال الإحاليّ لمكونات الجهاز العنوانيّ هنا هو أكثر سعةً من غيرهِ من العناوين، فربما يريدُ الشاعرُ المعنى المجرد للفظة الأهلة، وليس المعنى الحسي، فقد يُقصدُ بالأهلّةِ الأصدقاء، أو الشهداء، أو القلوب العاشقة، أو الراحلين، وقد خصصَ لهم جميعًا بعض قصائد الدّيوان.

إن العنوان القصير يحتاجُ غالبًا إلى "قرائن فوق لغويةٍ توحي بما يتبعه"[3]، وتساعدُ على التفسيرِ الذي يسعى لهُ القارئ الطموح، لكنَّ هذه القرائن في ديوان (الأهلة) جاءت متواطئةً مع العنوانِ في غموضِه، كالغلاف مثلًا.

ونلحظ في العناوين الرئيسة لدى الشاعرين كليهما وجود تقانة الحذف، ولذلك أهميته، فالتواصل لا يَقوم على الجملة التي تُظهر كلَّ الوحدات الدّلالِيّة الأساسية دومًا، وإنما قد يحدث أن

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 121/15.

[2] انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 353/3.

[3] دينامية النص-تنظير وإنجاز، مفتاح، ص10.

يكون الصمتُ وسيلةً من وسائل التواصل، ومن ذلك تتجلّى لنا تلك الجدلية القائمة بين الكلام والصمت في العملية التواصلية، ليصبح بالإمكان تحقيق الوجه الإبلاغيّ بين المتكلمِ والمتلقي.

ويتضحُ مما سبق أن الشاعرين كليهما اختلفا في المستوى المعجمي لعناوين الدواوين، وكذلك المستوى التركيبي، وإن كان أحدهما لم يستعمل الجملة الفعلية، لكن جمعتْ بينهما دلالاتُ الحزن، والثورة، والحبِّ المنبثقة من العناوين، مع اختلاف بيئاتها وامتداداتها وجذورِها اللغَوِيّة.

الْمَبْحَث الثالث: اسم الكاتب

الْمَطْلَب الأول: المفهوم والوظيفة

يعلو اسم الكاتب عن أن يكون مجرد اسم عَلَمٍ يحيلُ على شخصٍ ما، بل يضطلع بوظائف وصفية وبنيوية وتعاقدية كَذلكَ.

ويرى منصر أن الاهتمام باسم المؤلف ينحدرُ من عمقٍ أنثروبولوجي بعيد، يتصل بحاجة المجتمعات الدينية الغربية إلى (معاقبة) الخطابات الانتهاكية التي تخترق قطب المقدس والشرعي، فالحاجة إلى تقييم مثل هذه الخطابات هي التي حملت مؤسسة الْأَدَب – فيما بعد – على الاهتمام بالمؤلف؛ لأنه المسؤول عن خطابه[1]، لكن الاهتمام باسم الكاتب هو تقليدٌ عربيٌّ إسلاميٌّ قديم، تطبيقًا لقوله تعالى: ﴿وَلَا تَبْخَسُوا النَاسَ أَشْيَاءهُمْ﴾[2].

إن اسم الكاتب هو تلك المنطقة المترددة بين الداخلِ والخارج، المصاحبة لنصها، والعاضدة له شرحًا وتفسيرًا، فالمناص نصٌّ، لكنّهُ نصٌّ يوازي نصَّه الأصلي، محققًا بذلك نصيَّتَه من خلال ميثاقه التّخييليّ مع الكاتب، ومحققًا كذلك مناصيّته بمعاقدته طباعيًّا مع الناشر، فالمناصِّيَّة هي ما تجعل من النَّصّ كتابًا يقترح نفسه على قرائه خاصةً، وجمهوره المستهدف عامةً[3].

إنَّ اسمَ الكاتب من المصاحبات النَّصِّيَّة التي تتولى مهمة نسبة العمل إلى صاحبه، وتتجاوز ذلكَ فَتَشي بدلالاتٍ أخرى، فإنّ "وضع الاسم في أعلى الصفحةِ لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثًا في الأعلى"[4]. ولا يؤدي اسم المؤلف وظيفته التصنيفية من خلال الإحالة، كما هو الشأن بالنسبة لاسم العَلَم، بل يطوفُ نوعًا ما على حدود النُّصوص، يقطعها، ويتبع أضلاعها، ويجسد طريقة وجودها[5] كما يقول فوكو، ومن أهم وظائف اسم الكاتب:

---

[1] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص36.

[2] الأعراف:85.

[3] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص63.

[4] تداخل النُّصوص في الرواية الْعَرَبِيَّة، حماد، ص64.

[5] انظر: الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص37، نقلًا عن (ما المؤلف) لميشيل فوكو، الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج 6–7، ص116، ولم أعثر عليه.

1- وظيفة التسمية: وتعمل على تثبيت هوية عمل الكاتب بإعطائه اسمه.

2- وظيفة الملكية: فإن اسمَ الكاتب علامة على الملكية الْأَدَبيّة والقانونية.

3- وظيفة إشهارية: وجوده على صفحة العنوان التي تعدُّ الواجهة الإشهارية على الكتاب وصاحب الكتاب كَذلكَ الذي يكون اسمه غالبًا يخاطبها بصريًّا لشرائِه[1].

وقد حقق اسما الشاعرين في الدواوين هذه الوظائف بوجودهما على أغلفة الدواوين، وسبق دراسة محل اسم الشاعر من الغلاف ودلالاته[2].

الْمَطْلَب الثاني: أشكال اسم الكاتب ومكان ظهوره لدى محمد العموش ومحمد عبد الباري

يمكن لاسم الكاتب أن يأخذ ثلاثة أشكال، وهي:

1- أن يدل اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب.

2- أن يدل على اسمٍ غير الاسم الحقيقي، كاسم فنيٍّ أو للشهرة، فنكون أمام ما يُعرف بالاسم المستعار.

3- ألا يدل على أيّ اسمٍ، فنكون أمام حالة الاسم المجهول[3].

وسمّى نبيل منصر النوع الأول (الاسم الشخصي)، والنوع الثاني (الاسم المستعار)، والنوع الثالث (العمل الغفل)، وجاء اسم الشاعرين كليهما حقيقيًّا من النوع الأول، يدل على شخصيتهما الحقيقية، فوقَّع الشاعران أعمالهما الشِّعْرِيَّة باسميهما.

ويتموضع اسم الكاتب عادةً في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وسائر المصاحبات المناصية، مثل قوائم النشر، والملاحق الْأَدَبيّة، والصحف الْأَدَبيّة، وغيرها، ويكون في صفحة الغلاف بخط بارزٍ وغليظٍ للدلالة على ملكية الكتاب وإشهاره[4]، وهذا ما حدث في دواوين الشاعرين، محمد عبد الباري، ومحمد العموش، حيث ظهر اسم الكاتب في ديوان (الأهلة) في الغلاف الأمامي، والخط الفاصل بين الغلافين، وكذلك في صفحة العنوان الدّاخِلِيَّة التالية للغلاف، وفي الغلاف الملحق الداخلي، أما في ديوان (كأنك لم) فقد ظهر في الغلاف الأمامي، وفي صفحة العنوان التالية له، وكذلك في أعلى صفحات الديوان كلها، وفي الخطِّ الفاصل بين الغلاف الأمامي

---

[1] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص64-65.

[2] لمزيد من التفاصيل؛ راجع هذه الدراسة ص111.

[3] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص64.

[4] انظر: المرجع السابق ص64.

والخلفي، بينما جاء اسم المؤلف في ديوان (مرثية النار الأولى) في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان التالية لها، وفي الخط الفاصل بين الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي، وأخيرا فإن اسم الكاتب في ديوان (الصافنات الجياع) تربّع على الغلاف الأمامي، والصفحة التالية له، وكذلك في الخط الفاصل بين الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي، وفي ذلك إشهارٌ للذات الشاعرة، التي أنتجت هذه النُّصوص، وإحقاقٌ لها.

الْمَبْحَث الرابع: النوع الأجناسي

الْمَطْلَب الأول: مفهومه ووظيفته ومكان ظهوره

إن ممارسة تعيين الأجناس ليس وليد الحاضر، وإنما يرجعُ إلى العهد الكلاسيكي، وهي ممارسةٌ تحرص على صفاء كلِّ جنسٍ من الأجناسِ الكتابية، وتسعى لرسم الحدودِ الفاصلة بين جنسٍ وجنسٍ آخر[1].

لقد كان الْأَدَب قديمًا قابلًا للفصلِ الكاملِ، وتحديد الحدود وتعيينها، دون تداخلٍ بين الأجناس الْأَدَبيّة، أما في عصرنا الراهن فإنَّ بعضَ الأعمال الْأَدَبيّة الحداثيَّةِ تمزجُ بين الشِّعْر والنثر معًا، أو بين الشِّعْر والقصة، أو بين الشِّعْر والرواية، وهنا يحلو لي أن أقترح تسمية (الْكِتابَة الشِّعروائية) للنوع الأخير منها، ولسنا هنا بصدد الحكم على مثل هذه الحالة الْأَدَبيّة التي لاقت مدًّا وجزرًا بين النقاد والأدباء، ومهما يكن؛ فإن مثل هذا النوع من الكتاباتِ أصبح يفرضُ نفسَه على الساحةِ الْأَدَبيّة، ولا يمكن تجاهلُه، أو الإعراض عنه.

إنَّ النوع الأجناسي نظامٌ سيميائيٌّ له غرضٌ معينٌ، يعبّرُ عن مقصدية الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، ولا يستطيع القارئُ تجاهلَ أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقيةٌ كموجهٍ قرائيٍّ لهذا العمل، ويتلقى الجمهور هذا النظامَ الرسميَّ كمعلومة[2]، وتنحصر مهمة التجنيس في تحديد طبيعة العمل الْأَدَبيّ من حيث كونه قصةً، أو شعرًا، أو رواية، أو مسرحيةً، فهو من المؤشرات التي تسعى إلى خلق علاقة مع المتلقي، فيساعد "القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص"[3].

ويتموضعُ النوع الأجناسي عادةً "على ظهر صفحة الغلاف، أو صفحة العنوان، أو هما معًا، أو في آخر الكتاب، أو في قائمة منشورات دار النشر، أو في قائمة كتب المؤلف بعد صفحة العنوان"[4].

---

[1] انظر: الصّورَة الشِّعْرِيَّة وأسئلة الذات–قراءة في شِعْر حسن نجمي، الغزالي، ص39.

[2] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص89.

[3] تداخل النُّصوص في الرواية الْعَرَبِيَّة، حماد، ص57.

[4] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص89–90.

الْمَطْلَب الثاني: النوع الأجناسي في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش

نلاحظ في ديوان (الصافنات الجياع) أن النوعَ الأجناسي يظهر في وسط صفحة الغلاف إلى اليمين، وكذلك في صفحة بيانات الناشر، بينما يغيب النوع الأجناسي عن أغلفة دواوين الشاعر محمد عبد الباري، ويتموضع في ديوان (كأنك لم) في صفحة العنوان داخل الديوان، وكذلك في صفحة بيانات الناشر، وفي ديوان (مرثية النار الأولى) يتموضع في صفحة العنوان فقط، بينما في ديوان (الأهلة) يتموضع النوع الأجناسي في صفحة بيانات الناشر فقط. لقد حضرت عَتَبَة التجنيس في غلاف (الصافنات الجياع) للعموش، وذلك إشارة إلى أهمية تلك العتبة الغرافيكية، بينما لم تكن حاضرةً في أغلفةِ دواوين عبد الباري، وإنما في الصفحة الأولى من دواوينه؛ ما أصاب القارئ بالحيرة في بدايةِ التلقي، وحثَّه غيابُها على أن يسعى لتشخيص العمل الْأَدَبيّ وتجنيسه بنفسِه، فتكون مهمته هنا "استنتاجية، إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنص الكائن بين يديه"[1]، وتُعِينه الْعَتَبات النَّصِيَّة الأخرى في هذه المهمة، فوحدة التجنيس لا تغيب إلا بوعيٍ من الشاعر، ورغبةً منه في استبدال صيغة التجنيس الصريح بما يشبه التجنيس الخفي، الذي يعطي الفرصة للقارئ أن يستخرج معطَيات النَّصّ وأفقه[2].

مما سبق يتضح أن النوع الأجناسي كان مُشْهَرًا بوضوحٍ في ديوان محمد العموش، فكلمة (شعر) الموجودة على الغلاف تجعلنا ندرجه مباشرة في حقل ذلك الجنس الْأَدَبيّ، مقدّمين الظنَّ أن ما بين دفتيّ الغلاف هو قصائد شِعْرِيَّة من نسج خيال الشاعر، تلتزم بالوزن والقافية، فقد تولّى الشاعر مهمة تعريف القارئ بالنوع الأجناسي الذي يقدمه له، بينما نلحظ غياب النوع الأجناسي عن الغلاف في دواوين محمد عبد الباري، وإن كان موجودًا بين دفتيّ الغلاف، وكأنه بذلك يراوغ القارئ ليكتشفه بنفسه، واثقًا به، معتمدًا عليه، مشركًا له.

إن أهم وظائف النوع الأجناسي هي "إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقرأه"[3]، وقد قام النوع الأجناسي في الدواوين بهذه المهمة وإن كان مؤخَّرًا في بعضِها.

---

[1] تداخل النُّصوص في الرواية الْعَرَبِيَّة، حماد، ص57.

[2] انظر: المرجع السابق ص58.

[3] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص90.

الفصل الثالث

الْعَتَبات النَّصِيَّة الدّاخِلِيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري

الْفَصْل الثالث: الْعَتَبات النَّصِّيَّة الدّاخِلِيَّة في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري

ويشتمل على:

- **الْمَبْحَث الأول: عَتَبَة الْإِهْداء**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْإِهْداء وأنواعه
  - الْمَطْلَب الثاني: أهمية الْإِهْداء ووظيفته
  - الْمَطْلَب الثالث: دلالة الْإِهْداء في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش
- **الْمَبْحَث الثاني: عَتَبَة الْمُقَدِّمَة**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْمُقَدِّمَة ووظائفها وأنواعها
  - الْمَطْلَب الثاني: الْمُقَدِّمَة في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش
- **الْمَبْحَث الثالث: عَتَبَة التصدير**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم التصدير وأنواعه
  - الْمَطْلَب الثاني: وظائف التصدير
  - الْمَطْلَب الثالث: التصدير في شِعْر محمد عبد الباري ومحمد العموش
- **الْمَبْحَث الرابع: عَتَبَة الاستهلال**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم الاستهلال وأنواعه
  - الْمَطْلَب الثاني: وظائف الاستهلال.
  - الْمَطْلَب الثالث: الاستهلال في شِعْر محمد عبد الباري ومحمد العموش
- **الْمَبْحَث الخامس: عَتَبَة العناوين الدّاخِلِيَّة**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم العناوين الدّاخِلِيَّة تطورها.
  - الْمَطْلَب الثاني: وظائف العناوين الدّاخِلِيَّة لدى محمد عبد الباري ومحمد العموش
  - الْمَطْلَب الثالث: العلاقة بين العنوان الخارجي للديوان والعناوين الدّاخِلِيَّة للنصوص.
- **الْمَبْحَث السادس: عَتَبَة الهوامش**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم الهوامش ووظائفها.
  - الْمَطْلَب الثاني: الهوامش في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش
- **الْمَبْحَث السابع: عَتَبَة المطلع**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم المطلع.
  - الْمَطْلَب الثاني: المطلع في شِعْر محمد عبد الباري ومحمد العموش
- **الْمَبْحَث الثامن: الفضاء النصي وتقنية التَّشْكيل الكاليغرافي**
  - الْمَطْلَب الأول: مفهوم الفضاء النصي ووظائفه
  - الْمَطْلَب الثاني: نهاية الشكل التناظري
  - الْمَطْلَب الثالث: مستوى الخط
  - الْمَطْلَب الرابع: البياض والسواد
  - الْمَطْلَب الخامس: علامات الترقيم والنبر البصري

الْفَصْل الثالث: الْعَتَبات النَّصِّيَّة الدّاخِلِيَّة في شِعْر محمد عبد الباري ومحمد العموش

تحيط العتباتُ النَّصِّيَّة الدّاخِلِيَّة بالنصّ، وتقع داخل فضاء الكتاب، ويعرِّف نبيل منصر الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة بأنها: "كل خطاب مادي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب، مثل العنوان أو التمهيد، ويكون أحيانًا مدرجًا بين فجوات النص، مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات"[1]، فالعتبات الدّاخِلِيَّة ملحقاتٌ نصيةٌ، تتصلُ بالنصّ مباشرةً، وتشمل الْإِهْداءَ، والْمُقَدِّمَة، والهامش، والتصدير، والاستهلال، والمطلع، وغيره.

ويجدر الإشارة إلى أنَّه ثمة تداخل فيما بين بعض أنواع الْعَتَبات، وتحديدًا التصدير والاستهلال، فبعض النقاد عدَّ كليهما واحدًا مع اختلاف التسمية فقط، وبعضهم عدَّ التصدير مرتبطًا بالاقتباس، بينما الاستهلال من إبداع الشاعر، وبعضهم عدَّ التصدير خاصًّا بمطلع الديوان بعد الْإِهْداء، بينما الاستهلال متعلقًا بمطلع القصائد، وسيلي تفصيل ذلكَ في مكانِه، وتتبعُ هذه الدِّراسَة الرأيَ الأخير، فالاستهلال هو: "العنصر البنائي الأول الذي قد يمتد ملفوظه الصياغي إلى المقطع الأول بأكمله"[2]، بينما التصدير هو "اقتباس يتموضَعُ عامة على رأس الكتاب أو في جزءٍ منه"[3]، ويوحي تعريف الاستهلال بقربه من كلِّ قَصيدَةٍ على حدة، بينما التصدير اقتباسٌ على رأس الكتاب، ويدلل على ذلك رأيُ (جينيت) بأن التصديرَ يكون عادةً في أول صفحة بعد الْإِهْداء، قريبًا من النص[4].

وقد تجاوز اختلافُ النقاد ذلك إلى ما هو أعمق، فقد اختلفوا في تقسيم الْعَتَبات، فمنهم من عدَّ الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة هي كل ما يحيط بالنص داخل الغلاف، فتشمل بذلك الْمُقَدِّمَة، والْإِهْداء، والتصدير، والهوامش، ومنهم من عدَّها الجزءَ الأقرب إلى النص، فعدَّ الْمُقَدِّمَة والْإِهْداء والتصدير ضمن الْعَتَبات الْخارِجِيَّة، بينما العناوين الدّاخِلِيَّة، واستهلالات القصائد من الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة، ونحن في دراستنا سنعتمد تقسيمات المذهب الأول، فنجعل الْمُقَدِّمَة والْإِهْداء والتصدير

---

[1] الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص27.

[2] الاستهلال في شِعْر غازي القصيبي – مقاربة نسقية تحليلية، الذيابي، ص30.

[3] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص107.

[4] انظر: المرجع السابق ص107.

والهوامش ضمن الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة؛ وذلك الغلاف الحدّ الفاصل بين النظامين، فكل ما داخل الغلاف هو ضمن الْعَتَبات الدّاخِلِيَّة، وكل ما على الغلاف هو ضمن الْعَتَبات الْخارِجِيَّة.

الْمَبْحَث الأول: عَتَبَة الْإِهْداء

الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْإِهْداء وأنواعه

يُعدُّ الْإِهْداء افتتاحًا مميزًا للنصوص، وهو تقليدٌ ثقافيٌّ عريقٌ، وعلامةٌ بارزَةٌ نستطيعُ من خلالِها الولوجَ إلى النَّصّ عبرَ خارطةِ طَريقهِ، ورسم ملامحه، وقراءتها قراءةً أكثر عمقًا واتساعًا، فهو عَتَبَة من عَتَبات الْكِتابَة التي تخططُ للقراءة؛ ساعيةً لِلوصولِ إلى موطنِ الانفعالِ في النَّصّ الْأَدَبيّ.

والْإِهْداء هو "هبةٌ وعطاءٌ من الكاتب إلى شخصٍ ما"[1]، فالكاتبُ يُهدي كتابه إلى أحدٍ بعينه، ويرى حماد أن الإهداءَ "عتبة نصيةٌ تحملُ داخلها إشارةً ذات دلالةٍ توضيحيةٍ، فهي تشي بوجهة نظرٍ مفتوحة"[2]، ويمكن تعريفه بأنه الصيغةُ أو العبارةُ أو الْكَلِمَة التي يضمنها المبدعُ في مؤلفهِ، والتي يهدفُ من خلالها إلى الإقرارِ بالعرفانِ وحفظ الفضلِ، أو التقديرِ والاحترام لشخصٍ ما.

ويميز (جينيت) بين إهداء العمل/ الكتاب، وبين إهداء النسخة، فالأول يكون مطبوعًا، ومندرجًا في الكتاب بعد صفحةِ العنوانِ وقبل الاستهلال، أما إهداء النسخة من الكتاب فيكون بخطِّ يدِ الكاتبِ نفسهِ للقارئ، أي من يشتري نسخة الكتاب[3].

وتشتغل عَتَبَة الْإِهْداء بوصفها "تقليدًا أدبيًّا يوطّدُ العلاقة بين المهدي والمهدى إليه على اختلاف طبقاتهم، حيث تشتغل عَتَبَة الْإِهْداءِ على نقطةٍ محوريةٍ ومهمةٍ، ترتكزُ على طبيعةِ العلاقةِ بين طرفي الْإِهْداء، وهي بمثابة رسالة باثَّة، مكثفة، مركزية، تحمل في طياتها كثير من الدلالات"[4].

ويرى (جينيت) أنَّ الْإِهْداء هو "الناسج الوحيد للعلاقات الحميميّةِ والثقافية والحضاريةِ بين الكاتبِ وكلِّ من يصل إليه إهداء الكاتب"[5]، وترى الباحثةُ أن الإهداءَ ليس الناسجَ الوحيد لتلك العلاقات، وإن كان أكثرها أهميةً ووضوحًا، فالنصوص نفسُها ناسجٌ مميزٌ لعلاقة الكاتب بالمُهدى إليه.

---

[1] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص101.

[2] تداخل النُّصوص في الرواية الْعَرَبِيَّة، حماد، ص64.

[3] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص100.

[4] عَتَبات الْكِتابَة النَّقْدِيَّة، البياتي، ص88–89.

[5] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص99.

ويلجأُ الكاتبُ إلى بنيَةِ الْإِهْداء في محاولةٍ منه للاعتراف بفضلِ الآخرين عليه، أو تضمينها رؤية ذاتية عاطفية، تضعُ النَّصّ في مرآةٍ ذاتيَّةٍ خاصَّةٍ، كما أنه غالبًا يعمدُ إلى وضعِ رهاناتٍ خاصة بالمهدى إليهم، وأسلوب التعامل المتبادل بينهم[1].

وتنقسم أنواع الْإِهْداء إلى:

1- المهدى إليه الخاص: ويكون موجهًا إلى أفراد العائلة والمقربين، أو صديق معين، أو كاتبٍ له مكانة، أو أنثى ملهمة[2]، وينتمي إلى هذا النوعِ من الْإِهْداءات إهداء الشاعر محمد العياف العموش ديوانه (الصافنات الجياع) إلى أمه، ثم منها إلى كل أمهاتِ العالم.

2- المهدى إليه العام: وهو يحيلُ على جمهورٍ عام، وعادةً ما يستهدفُ جماعةً، أو حيزًا مكانيًّا، أو ظرفًا، أو شيئًا معيَّنًا[3]، ومن هذا النوع إهداء محمد عبد الباري ديوانه (الأهلة) إلى القارئ، وعلى الرغم من أن القراء جنس عام؛ إلا أنه خاطبهم خطابًا خاصًّا من خلال الإفراد، وكذلك إهداء عبد الباري ديوانه (كأنك لم) إلى الطيور والأحرار.

وقد جمع عبد الباري بين الْإِهْداء العام والخاص في ديوانه (مرثية النار الأولى)، فجاء إهداؤه مفعمًا بالرمزية والإيحاء، فقد أهداه إلى السيف، والوردة، والنجمة، وكل منهم يرمز إلى أحدٍ بعينِه، سنتدارسه فيما بعد، فهو بذلك ينتمي إلى الْإِهْداء الخاصّ، وأهداه كذلك إلى آخر النفق، وإلى الساكنين ما بين المحيط والخليج، وهذا الشقّ ينتمي إلى الْإِهْداء الْعام.

3- الْإِهْداء الذاتي: وهو إهداء نادر الورود، فالقارئ لم يتعود أن يضاعف الكاتب ذاته، وهو تأكيدٌ لمبدأ أن أول قارئ لما يكتبه الكاتب هو الكاتبُ نفسه، ولأنه يستشعر حرقة الْكِتابَة وألم المخاضِ فله الأحقيَّة في أن يتوّج نفسه ذاتًا كاتبةً ومهدى إليها في آنٍ واحد[4]، ولم يرد هذا النوع في أيّ من دواوين الشاعرين؛ ويدلُّ ذلكَ على فناء ذات الشاعر أمام الذات الجمعيَّة، وتقديمه الآخرين على نفسِه، إنه يستشهدُ على الورقِ ليكتب لنا قَصيدَةً حيةً، ويتساوى في ذلك الشاعران.

---

[1] انظر: جماليات التَّشْكيل الرّوائِيّ، البياتي، ص38.

[2] انظر: عَتَبات الْكِتابَة في الرواية الْعَرَبِيَّة، أشهبون، ص215.

[3] انظر: المرجع السابق ص223.

[4] انظر: المرجع نفسه ص235.

الْمَطْلَب الثاني: أهمية الْإِهْداء ووظيفته

لأنَّ الْإِهْداءَ نابعٌ عن قصديةٍ في الاختيار لدى الكاتب؛ فإنه لا بد أن تكون له وظائف، ويجعل (جينيت) للإهداء وظيفتين:

أ- الوظيفة الدّلالِيّة: هي التي تبحثُ في دلالةِ هذا الْإِهْداء، وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

ب-الوظيفة التداوليَّة: هي وظيفة مهمة؛ لأنها تنشط الحركية التَّواصلية بين الكاتبِ وجمهورِهِ الخاصّ والعامّ، محققة قيمتَها الاجتماعيَّة، وقصديّتها النفعية في تفاعل كلّ من المهدي والمهدى إليه[1].

ويمكن القول أنَّ الْإِهْداء يكشفُ عن العلاقةِ التي تربطُ الكاتبَ ببعضِ الأشخاصِ، أفرادًا كانوا أو جماعاتٍ، وغالبًا ما يكون الْإِهْداءُ في بدايةِ العملِ الْأَدَبيّ مقترنًا بصفحة التَّقديم، أو محاذيًا للعنوانِ الخارجيّ للديوان، أو حاشية فرعية للعنوانِ الداخلي، وقد يكون هو نفسه عنوانًا.

إنَّ عَتَبَة الْإِهْداء ترتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالمتنِ النصيّ، وقد تكون مفتاحًا قُرّائيًّا يساعد على فكِّ شفراتِ النصّ، وهي تهدف إلى خلقِ علاقةٍ بين القارئ والكاتب، وتجعل المهدى إليه مشاركًا فعليًّا في النُّصوص، كما تنقلُ الْكِتابَة إلى ممرٍ وسيطٍ بين الأنا والآخر.

الْمَطْلَب الثالث: دلالة الْإِهْداء في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش

تحملُ اللغةُ رسائلَ مشفرةً موجهة من مرسلٍ إلى مستقبلٍ يحاولُ فكَّ رموزها وفقًا للسياق المعطى إليه، ويحاول القارئ الرَّبطَ بين الْإِهْداء والعملِ اتصالًا وانفصالًا، من خلال السياق الدّلالِيّ للنُّصوص.

- **دلالة الْإِهْداء في ديوان (الصافنات الجياع) لمحمد العموش.**

يثبتُ الْإِهْداء حضورَهُ بقوةٍ حين تتشابكُ علاقتُه بالنصّ، مثلما نجد في ديوان (الصافنات الجياع)، حيث يهدي العموشُ أمَّهُ ديوانَهُ، يقول:

مني

(إلى أمي التي باعت أساورَها

---

[1] عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص99.

ومن دمِها أساورُها

بلا شكٍّ يساورُها

بأني أجملُ الأطفال

وفارسُها وشاعرُها)

ومنها إلى كلِّ أمهات العالم[1].

ولأنَّنا نعدُّ الْإِهْداء نظامًا من الدلائل، أي تنظيمًا لغويًّا مشحونًا ومكثّفًا، وغير متوقع، ولأنه دالٌّ في معرض دالٍّ، سواءً كان نصًّا أو مقطعًا أو كلمةً؛ لذلكَ سنقفُ على دلالتِهِ من خِلال مُتتاليَتين:

- المتتالية الأولى: وهي دلالةٌ سطحيةٌ، تشيرُ إلى تخصيصِ الْإِهْداء إلى أمِّهِ، فالأم كائنٌ إنسانيٌّ حقيقيٌّ، وليست رمزًا، يهدي الشاعرُ إليها ديوانه بوصفها السَّنَدَ والأصل، ويُبدي حُبَّهُ لها وتقديرَه لمواقفِها المساندة له، ثم يظهرُ خطاب (الأنا) في قوله ناقلًا لنا يقينَ أمِّه (بأني أجمل الأطفال...)، إن العتبة الإهدائية ههنا مشحونةٌ بالحميميةِ التي تلونها الطفولة والشباب في آنٍ واحد.
- المتتالية الثانية: تنقلنا هذه المتتالية بعد التأمل العميقِ إلى الْإِهْداء الغائبِ في عَتَبَة الْإِهْداء، فيكون الحضور الباذخ للأنثويّ، فالنساء كما يقول ابن عربي "إنهنّ محلّ الانفعال"[2]، فقد شكّل هذا النَّصّ الموازي لحظةً للارتماء في فيضِ الأنوثة، فأن تكون الأنثى محل الانفعال هو تأكيدٌ لأبعادِ هذه التجربةِ الإبداعية الخلاقة، التي ظهرت جليةً في نصوص الشاعر، فليس "كل ما ينظمه الشعراء من شِعْر يعدُّ تجربةً شِعْرِيَّة كاملة، إذ لا بد للتجربة من مواد كثيرة تستوفيها؛ حتى تصبح عملًا شعريًّا تامًّا"[3]، تلك هي أبرز ملامح التجربة الشِّعْرِيَّة الناضجة لدى العموش.

إنَّ لِلإهداء في ديوان العموش دلالته الخاصة، فهو يشيرُ إلى أهميةِ المهدى إليها للشاعر، ومكانتها الكُبرى في قلبه، وعلاقته القوية بها، كما يشير إلى قيمة النَّصّ في علاقته بأمه، حيث إنَّ بعضَ قصائد الديوان كانت تحكي عن الأم أو تشكو لها، سواءً تلك القصائد التي تتخذ الغربة

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص8.

[2] فصوص الحكم، ابن عربي، ص214.

[3] في النَّقْد الْأَدَبيّ، ضيف، ص138.

موضوعًا رئيسًا، أو تلك التي تشكو من الوطنِ وظلمِه، أو تلك التي تناقش فلسفة الحياة والموت، ومنها قصيدته (إني أراني أعصر خمرًا)، يقولُ:

طوَت جناحين من صبرٍ ومن جَلَدٍ إذْ أفلتَـــتْ يدها عندَ الفـــراقِ يدي

تلمَّسَت خطـــوها للبابِ تتبعــني كأنــما خطـــوُها نقشٌ على كَبِدي

تشنجَ النجمُ في أقصى مجرتِـــهِ من نبرةِ الحزنِ لَمّا حشرجَتْ...ولدي[1]

فهو يصفُ لحظاتِ فراقٍ كلمح البصر زمنيًّا، لكنها تركت فيه أثرًا يمتد لسنين، وثّقته قصيدتهُ التي قسّمها لمقاطع نازِفة تصفُ لحظة وداعه لأمهِ، التي باعَت أساورَها، وهي كل ما تملكُ، من أجلِ ولدها، الشاعر الذي ما زالت تراهُ أجملَ الأطفالِ مهما كبُرَ وشاب.

وتتجاوزُ أمّهُ دورَها على الورقِ لتكون الملجأَ والملاذ الذي يهرب إليه العموش، شاكيًا إليها ظلمَ وطنهِ وغربته فيه، يقول في قصيدته (تراتيل طفولية في محراب الوطن):

أنا ذلك الطفلُ الذي شفَّ رقَّةً بريءٌ كوجْهِ الطلِّ في الفجرِ يقطرُ

ألوذُ بأمي ممسكًا فضلَ ثوبِها تكادُ يدي من عابِـقِ الثَّـوبِ تُزهرُ[2]

فهو يرى أنه لا حضنَ يلمُّ غربتَه، ويشفي تمزّقَه، ويهدّئ روعه، ويجمع أشلاءَ قلبه إلا حضن أمه، فأهداها الكتاب حبًّا لها، وإيمانًا بإلهامها له.

إنَّ هذا الارتباط الوثيق بين الشاعرِ وأمه، ومواقفها المساندة له، حدا بالشاعرِ أن يربط ديوانه كله بها، ولولا إتْباع الشاعر الْإِهْداء إلى أمه بالموقف المتمثل ببيع أساورها من أجله؛ لأمكننا القول أن الأم قد ترمز إلى الأرض التي يُغرَّب عنها، أو إلى المرأة عمومًا، التي قد تكون عشيقةً وزوجةً وأمًّا في آن واحد.

- **دلالة الْإِهْداء في ديوان (كأنك لم) لمحمد عبد الباري.**

للإهداء في ديوان (كأنك لم) علاقةٌ كُبرى بالنُّصوص المستظلةِ به، يقول فيه:

إلى الأشياءِ في مكانِها الطبيعي:

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص25.

[2] المرجع السابق ص39.

الطيور.. في الأعالي لا في الأقفاص (والأحرار كذلك)[1].

ولنا أن نقرأ هذا الْإِهْداء عبر مُتَتاليتين:

- المتتالية الأولى: يوجهُ عبد الباري خطابَهُ المفتوحَ إلى الأشياء التي تسكن مكانها الطبيعي، على غرارِ قاعدةٍ تكاد تفتقدها الأمة الْعَرَبِيَّة (الرجل المناسب في المكان المناسب)، ثم يقيّدُ عبد الباري إهداءه بمثالين: الطيور الحرة، والأحرار، وما بينهما من علاقة تشابه.
- المتتالية الثانية: عبر هذهِ المتتالية يوجَّهُ خطابُ الْإِهْداء إلى البشرِ عمومًا، وإلى الباحثين منهم عن الحرية المفقودةِ خصوصًا، وكأنه يقول لهم: مكانكم حيث شئتم أنتم لا حيث أرادوا لكم، ومستقبلكم هو ما تختارونه أنتم لا ما يُفرَضُ عليكم، وواقعكم هو ما تغيّرونه أنتم لا ما تستسلمونَ له، إنه يرسلُ رسائل خفيّة، يشحذُ فيها الهمم، ويشدُّ العزائم في رحلة البحثِ عن الحريةِ المنشودَة.

يُهدي عبد الباري ديوانه إلى رمزٍ مهم من رموز الحرية، وهي الطيور المحلّقة في الفضاء، لا تلك التي ارتضت القفص بيتًا، ثم يلحق عبارته بالمقصود الحقيقي، وهم الأحرار الذين يرفضون الظلم، ويثورون في وجه الطغيان، وهو إهداء يرتبط بالنُّصوص ارتباطًا وثيقًا، فكثيرٌ من النُّصوص جاءت تحثُّ على الثورةِ في تحدٍّ واضحٍ للواقع، يقول في قصيدته (إلى الضد من وجهة الريح):

أيا صاحـبي قد مللنا.. ملَلنا

فقُمْ كي نؤسِّسَ حزبَ العُصاةْ

تعالَ لنفطـــــــم أيامَنـــــــا

وننهيَ تنويمـــــةَ الأمهــاتْ[2]

يدعو الشاعرُ الثائرُ إلى العصيانِ والثورةِ بعد حوارٍ كبيرٍ مع الشعوبِ المضطهدة، وبعد رحلةٍ للمدنِ الْعَرَبِيَّة التي ترزحُ تحت نيرِ الظلمِ والقهر، ويؤكدُ المعنى ذاته في قصيدته (في مديح العاصفة)، يقول:

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص7.

[2] كأنك لم، عبد الباري، ص36.

عشـــرٌ فبايِعْ بندقيَّتَـكَ التي

قد يركعُ الإرهابُ من إرهابِها[1]

ويقول في موضعٍ آخر من الْقَصيدَة نفسها:

فلا تتأخَّرْ عن غضبِ الأشياءِ

ولا عن نصفِ مظاهرةٍ تندلعُ الآن

سيطولُ الدربُ قليلًا

لا بأسَ

تشبثْ بالأرضِ وبالفكرَةِ

لم يبقَ من الوردةِ شيءٌ كافٍ كي نندمَ

فارتفعي يا أشجارَ الدَّم[2]

يخاطبُ الشاعرُ صديقَه القارئَ، داعيًا إيّاه للغضبِ والثورةِ، والتمسُّك بالفكرةِ والأرضِ مهما طال أمدُ الثورةِ، فلم يبقَ ما يخسرُه لنيلِ الحريةِ التي تستحقُّ أن تُمهَرَ بالدّم. إنَّ الشاعر يراهنُ على القارئِ وتأثُّرِه ثم استجابته، فالْأَدَب ليس للأدباء فقط، والفن ليس للفن، ولو كان كذلك لجلس الأدباء في غرفٍ مغلقة يتداولون نصوصهم، فالْأَدَب الذي ليس له جمهور هو أدبٌ ميت لا محالة؛ لذا يبرز دور القارئ المشارك في الإبداع[3].

ويكشفُ لنا الْإِهْداء كَذلكَ بحثَ الشاعرِ الدائب عن الحريةِ والانطلاقِ، حتى لو كلَّفَه ذلكَ الموت، فالسماءُ، أي العالم الآخر، مكانٌ مرحّبٌ بِمن يبحثُ عن تمامِ الانطلاق، وكمالِ الحريَّة، بل يجدُ في الذكرِ حريةً تختلفُ عن المفهوم السائد، إنهُ انطلاقٌ من المحدودِ إلى اللامحدودِ، وخروجًا من فضاء الزمانِ والمكانِ المقيّد، إنَّهُ انتماءٌ إلى الرحابةِ الفطريةِ، بعيدًا عن الجدران السميكةَ، يقول في قَصيدَة (من أوراقِ طفلٍ أبدي):

---

[1] المرجع السابق ص59.

[2] المرجع نفسه ص61.

[3] انظر: المراهنة على القارئ– دراسات في الرواية، عبد الله، ص84.

لو ضاقَ بالأرضِ في العلوي متسعٌ

من السمــاواتِ والآياتُ سلَّــمُــهُ

تنزُّلٌ أبديٌّ، سكْـــــرةٌ، زمَـــــنٌ

يكادُ من زمنِ الإنســانِ يفصمُـهُ[1]

إنَّ العبارةَ الأولى من الْإِهْداء أعلنت ما اتضح أنه همٌّ رئيسٌ للقصائد، وهو الحرية، وهو بالفعل ما أكدته كثير من الاقتباسات التي أوردها في مستهلّ قصائده، لكن الحرية ليست الهمَّ الوحيد لعبد الباري، ففي القصائد حديثٌ كثيرٌ عن الوحي، والنبوءة، والتصوف، والقدر الحتميّ للشعراء، والربيع العربي، والأنثى التي أسبغ عليها حضورًا إنسانيّا رقيقًا مبتعدًا عن التوصيف الحسي؛ غيرةً عليها، أو بحثًا عنها.

لقد ظهرت كلُّ المعاني السابقة في معظم نصوصِ الديوان، فقد تمثلتْ مهمة الْإِهْداء بالوشايةِ عن النُّصوص التي يفتتحُها، دالَّةً عليها، مفسرةً وموضحةً لها.

- **دلالة الْإِهْداء في ديوان (الأهلة) لمحمد عبد الباري.**

تتضحُ العلاقةُ القائمةُ بين الداخلِ والخارجِ في ديوان (الأهلة) لمحمد عبد الباري، فقد جاء الْإِهْداء كما يأتي:

إليكَ أنت أيها القارئ:

افتتانًا بِك

إذ ينهارُ العالم وأنتَ تبحثُ عن قَصيدَة[2]

ويمكننا أن نقرأ هذا الْإِهْداء عبر مُتتاليتين:

- المتتالية الأولى: يوجّهُ عبد الباري خطابَهُ إلى القارئ، شريكه في الإبداع، ورفيقه في إنتاج النَّصّ الْأَدَبيّ، ذلك القارئ الذي يبحثُ عن الفريدِ المميز.

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص66.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص7.

- المتتالية الثانية: في قراءةٍ أعمق؛ يمكننا أن نفهم أن عبد الباري يقدمُ هذا الديوان للقارئ الذي يبحث عن الشِّعْر الحقيقي، وفي ذلكَ إشارةٌ خفيّةٌ إلى أن عبد الباري يرى في شعرهِ وجبةً أدبيةً تليقُ بذائقة المتلقي، كما يحملُ الْإِهْداء دعوةً خفيَّةً لحسنِ انتقاء ما يُقرأ، فليس كلُّ ما يُكتبُ يكون صالحًا للقراءةِ، وكم من عسلٍ دَسَّ فيه الجاهلون أو المُغرِضون السُّمَّ، إنها دعوةٌ لمناصرة الشِّعْر الهادفِ أمام ما يُدعى شعرًا زورًا وبُهتانًا، وللبحثِ عن الشعراء الحقيقيّين، بينما يمتلئُ القاعُ بأشباهِ الشعراءِ ومُدَّعِي الشِّعْرِيَّة.

إنَّ عبد الباري يخاطبُ القارئَ في كثير من القصائد، منها (نخيل الكلام)، و(بكائية الحجر والريح)، و(نافذة للغبار)، موجّهًا إليهِ فلسفَته في الحياةِ، وخلاصةَ تجربتِه، ولعله في حديثه للقارئ في هاتيك القصائدِ يحدثُ نفسهَ في الوقتِ نفسِه، كأنّهُ يشتقُّ من نفسِهِ شخصًا آخر يحاورُه، وينصحهُ، ويسأله، فيجيبه، وللحقِّ فإنَّه يحقُّ لعبد الباري أن يرى في قصائِده ضالَّة القارئ الباحث عن الجمال، فهو بديعٌ في أسلوبِهِ، رقيقٌ في مشاعرِه، دافئٌ في خطابهِ، واعٍ في حوارِه، متنوعٌ في أغراضهِ، فيلسوف في طرحه، تراه يكتب في الغزل: (ذاهبًا كالبرق)، (شكل أول للوجد)، ويكتبُ عن (الأصدقاء) الذين يتمسكُ بهم، وعن الراحلين الذين يتمسكُ بذكراهم (أندلسان)، وهو حينًا يكون ثائرًا (ثاني أسفار التوراة)، وحينًا فيلسوفًا (سادن الظل)، وحينًا حكيمًا (الأسوار)، (وأندلسان)، وحينًا مغتربًا (الأسوار)، و(وجه للمتاهة).

إنَّ هذا التنوُّعَ المغري الثَّريَّ كفيلٌ أن يسرقَ لُبَّ القارئ، فحيثما ولّى رغبتَهُ وجد ضالَّتَه، وكيفَما كانت ذائقَته عثرَ على ما يليقُ بها.

- **دلالة الْإِهْداء في ديوان (مرثية النارِ الأولى) لمحمد عبد الباري.**

ليسَ الْإِهْداء ثرثرةً عابرةً، بل هو رافدٌ من روافدِ النُّصوص، ونجدُ ذلكَ جليًّا في ديوانِ عبد الباري (مرثية النار الأولى)، يقول:

إلى السيفِ والوردة:

بدونكما لم أكن قادرًا على سرقةِ الومضة

والعطر من كل شيء!

إلى النجمةِ التي لم تنتظرني..

وقررت فجأةً الرحيل شمالًا:

الآن فقط.. بوسعي أن ألعبَ معك لعبة شطرنج

أخيرة: كش ملك

إلى قطع الروح المتناثرة بين المحيط والخليج:

لن نتوقف عن تقاسم الشاي والكتب...

والزمن الرديء!

إلى آخر النفق:

سنخرج... سنخرج.. سنخرج![1]

وعبر مُتتاليتين نقرأُ الْإِهْداء كما يأتي:

- المتتالية الأولى: يُهدي عبد الباري ديوانَهُ شخصياتٍ عديدةً، هي السيف، والوردة، والنجمة، وقطع الروح المتناثرة على امتداد الوطن العربي، وآخر النفق، ولا بدَّ أن كلًّا مما سبق يرمزُ إلى شخصٍ بعينه، أو أشخاص معيّنين.
- المتتالية الثانية: بقراءةٍ أعمق، نفهم أنَّ عبد الباري يعتمد في إهدائِهِ الرَّمزَ تارةً والتصريحَ المباشر تارة أخرى، فالسيف الذي بمساعدته استطاعَ سرقةَ الومضة رُبما

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص5.

يقصدُ به معلمًا ما، أو داعمًا، أو صديقًا مقرَّبًا، وربما يقصد به الخيال، أو الثورة، في إشارةٍ إلى الغضب الشعبي الذي يتمدّدُ في البلاد الْعَرَبِيَّة، أما الوردة التي منحته سرَّ سرقة العطرِ فقد يقصد بها الحبيبة، أو الأم، أو الْقَصيدَة ذاتها، إنَّ هذا الخفاء يطلقُ العنانَ للربطِ والتحليل، كما يهدي عبد الباري ديوانَه إلى النجمة التي رحلت عنه إلى الشمال، إنه بالتأكيد لا يقصد النجمةَ الحقيقيةَ التي نراها في السماءِ ليلًا، بل هو يومئُ تلميحًا إلى حبيبةٍ سابقة، مرسلًا إليها رسالةً لا بدَّ أنها وصلت، مفادُها أنه الآن استطاع التخلّص من عطرها في الذاكرة، لكن هل استطاع ذلك فعلًا؟ وهل يمكننا الربط بين هذه الحبيبة وبين ملهِمته في قَصيدَة (عابرة) التي يقول فيها:

لسيدةٍ من شمالِ الشمالْ

يقولُ لها القلبُ

ما لا يُقال

لشاهقةٍ أسدلت شعرَها

أراجيحَ

يلعبُ فيها الهِلال[1]

وعلى الرغم من أنَّ عنوان الْقَصيدَة (عابرة)؛ إلا أنَّ الشاعر يعترفُ بغرقِهِ في تلك العابرة التي لا تُنال، يقول:

أنا غارقٌ.. غارقٌ.. غارقٌ

أفكرُ في نجمةٍ

لا تُنالْ[2]

فإن كانت العابرة هي نفسها الحبيبة السابقة؛ فلربما يشير ذلك إلى أن الشاعر فعليًّا لم يستطع التخلص من لعنة الذاكرة العاشقة، وما ورد في الْإِهْداء لا يزيدُ عن كونه أمنيةً صعبة المنال لشاعرٍ

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص17.

[2] المرجع السابق ص20.

احترفَ الحبَّ بإخلاصٍ، ويؤكّدُ ذلكَ أنه استخدم في الْإِهْداء مصطلح (نجمة) عند الإشارةِ إليها، وقد يقصد بالسيدة (الوطن) الذي تقسّم بعد أن اقتتل طرفاهُ.

ثم يهدي عبد الباري ديوانَه إلى (قطع الروح المتناثرة من المحيط إلى الخليج)، وقد يقصد بهم القراء من مختلف البلدان الْعَرَبِيَّة، أو الأصدقاء الذين ربطته بهم وسائل التواصل الاجتماعي، ويؤكّدُ الخيارَ الثاني قولُه:

والقريبونَ من الروحِ

إذا

ضحكَ النعناعُ

في شايِ الصِّحابْ[1]

إنَّ تقاسُمَ الكتب إضافة إلى الشاي فيه شيءٌ من التقارب، وفيه دلالة الفقر الممتزج بثقافة كُبرى، وهذا من سمات المجتمع السوداني العريق، وفيه كذلكَ كثيرٌ من التشابه الذي تجاوز الأمورَ المادية إلى تشابهٍ في الزمن الرديء، يقول:

ستجيءُ سبعٌ مرةٌ

فلتخزنوا

من حِكمةِ الوجعِ المصابرِ سُكَّرا

سبعٌ عجافٌ

فاضبطوا أنفاسكم

من بَعدها التاريخُ يرجعُ أخضرا[2]

إنَّ هذا الانتماء إلى الكلِّ العربي ليس بغريبٍ على عبد الباري، بدا ذلك في كثير من قصائد الديوان، حتى إنه عنوَن بعضَها بربطه باسم دولٍ عربيةٍ ترزحُ تحت نيرِ المعاناةِ إلى يومنا هذا، مثل: (الغناء على مقام الشام)، و(سفر إلى العراق).

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص27.

[2] المرجع السابق ص14.

ويختم عبد الباري أسماء المهدى إليهم بإهدائِه ديوانَهُ آخرَ النفق، مكرّرًا جملة (سنخرج) ثلاثَ مراتٍ، ويحملُ التكرارُ دلالةَ اليقين المطلق بالخلاص، والإيمان الكامل بالانعتاق، وهذا ما يؤكِّدُه في قولِه:

هي تلك قافلة البشير

تلوحُ لي

مُدوا خيام القلبِ

واشتعِلوا قِرى

أشتمُّ رائحة القميصِ

وطالَما

هطلَ القميصُ على العيونِ وبَشَّرا[1]

ويبقى الْإِهْداء في دواوين الشاعرين، عامًّا كان أم خاصًّا، عَتَبَة نصيةً لا تنفصلُ دلالتُها عن السياقِ العام للعمل الشِّعْرِيّ بأبعاده الإيحائِية.

[1]مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص15.

الْمَبْحَث الثاني: عَتَبَة الْمُقَدِّمَة

الْمَطْلَب الأول: مفهوم الْمُقَدِّمَة ووظائِفها وأنواعها

تندرجُ الْمُقَدِّمَة ضمنَ خطابات الْعَتَبات النَّصِّيَّة الدّاخِلِيَّة، فهي من الفضاءات النَّصِّيَّة التي تمهدُ عمليةَ ولوج القارئ من عالمِ ما قبل النَّصّ إلى عالمِ النص، والْمُقَدِّمَة هي حقلٌ معرفيٌّ يستدعي اهتمام النقادِ والقراء على سواء، فهي العتبة التي تحملُنا إلى فضاءِ المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها عنصرٌ بنائي، وعتبة قرائية، تفتحَ مغالقَ النُّصوص.

إنَّ الْمُقَدِّمَة نصٌّ محمَّلٌ ومشحون، إنها وعاءٌ معرفي وأيديولوجي، تخترقُ رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصرِه، فهي مرآة المؤلف ذاته[1]، وتقوم الْمُقَدِّمَة على مفارقةٍ عجيبةٍ قد لا تتسم بها غيرها من النُّصوص؛ وذلك لأنها على مستوى المكان تعدُّ أول مكتوب، ولكنها على المستوى الزمني تكون آخر ما يُكتب، لذلك تتأرجح الملفوظات التي تحتويها بين (ما يراد قوله)، و(ما قيل)[2].

وتختلف وظائف الْمُقَدِّمَة حسب نظام الجنس الْخِطابِيّ، وحسب الزمان والمكان وأوضاع المرسل، وهي تعملُ على "توجيه استراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي، وتحدد لهُ مسارات التلقي"[3]، وتَعملُ عمومًا على الوشاية باستراتيجية الْكِتابَة، وفاءً بالعقد الذي يبرمه الكاتب مع متلقي النص، إنها عَتَبَةٌ نصيةٌ شارحةٌ، تحدد هوية النص، وتدافع عنه، فهي بيان تقريري عنه، يهيئ القارئ للقراءة[4]. ويمكن إجمال وظائف الْمُقَدِّمَة فيما يأتي:

1- السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه، ومراحل تأليفه، ومقصد مؤلفه.

2- تسعى من خلال وظيفة الوشاية إلى توجيه القراءةِ وتنظيمها، كما تهيئ أفقَ الاستقبال لدى القارئ.

---

(1) انظر: أدونيس والْخِطاب الصوفي، بلقاسم، ص140.

(2) انظر: مدخل إلى عَتَبات النص، بلال، ص42.

(3) المرجع السابق ص53.

(4) انظر: علم النص-مدخل متداخل الاختصاصات، فان ديك، ص251.

3- قد تتحولُ الْمُقَدِّمَة إلى نوعٍ من الميتالُغة[1] للنص المقدم له، تختزله وتكتشفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءةِ المتن.

4- قد تسعى الْمُقَدِّمَة إلى مصادرة الانتقادات، وبذلك تتحولُ إلى خطابٍ دفاعيٍّ عن النص، ويمكنُ في هذه الحالة أن تعود الْمُقَدِّمَة إلى الكاتب، ونص الكاتب يلحق بصاحب الْمُقَدِّمَة.

5- قد يتحول التقديم إلى شرح مطولٍ للعنوان[2].

وتقسم أنواع الْمُقَدِّمَة إلى قسمين:

أ- مقدمة ذاتية:

يوردها الكاتبُ ردًّا على قضايا إبداعية ونقدية سبق أن أُثيرت، فتكون الفرصة مواتية للمبدع لتقديم وجهة نظره بعيدًا عن وصاية الناقد[3]، وهذا النوع من المقدمات متعلق بالكاتب في علاقته مع الجمهور، فيهيئ الجو النفسي المناسب للخوض في مغامرة القراءة، كما أنه تمهيد لا بد منه في استراتيجية القراءة[4]، فتجهّز القارئ وجدانيًّا ونفسيًّا، وتعده إعدادًا معنويًّا كفيلًا بأن ييسر السبُل للعبورِ في فضاءِ النص، و"تنهضُ الْمُقَدِّمَة الذاتية بوظيفة جوهرية تتمثلُ في ضمان قراءة جيدة للنص"[5]، و"إعلان المؤلف عن المقصدية الدّلالِيّة لعمله"[6]، وقد جاءت مُقَدِّمَة ديوان (الصافنات الجياع) للشاعرِ محمد العموش مُقَدِّمَة ذاتيَّةً.

ب- مُقَدِّمَة غيريَّة:

"تشكّل المقدمات الغيرية ركيزةً أساسيةً في تطورِ الممارسة النَّقْدِيَّة عامةً، حيث تعمل على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها، وتُسْهِم في الإجابة عن الأسئلةِ التي يطرحُها النَّصّ

---

[1] الميتالغة: (meta) بمعنى وراء، أو ما وراء، أي ما وراء اللغة، وهي الكلام على الكلام، فالمعجم هو كلام على الكلام، هو بمعنى (اللغة الشارحة)، وتفضّل الباحثة استعمال المصطلح العربي بدلًا من اللجوء إلى النحت من لغتين مختلفتين، الْعَرَبِيَّة والإنجليزية. (انظر: ميتالغة الكلام أو ما وراء اللغة، بلال عبد الهادي، موقع إلكتروني).

[2] مدخل إلى عَتَبات النص، بلال، ص52.

[3] انظر: عَتَبات الْكِتابَة في الرواية الْعَرَبِيَّة، أشهبون، ص140.

[4] انظر: المرجع السابق ص132.

[5] الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة، منصر، ص69.

[6] المرجع السابق ص73.

المقدم"[1]، وهذا النوع "متعلقٌ بالمقدمِ الذي يقدمُ عملَ غيرِه، فالتقديم هنا هو رسالةٌ محملةٌ بمجموعة من الإشارات والإيحاءات التي يثيرها المقدمُ عن الأثرِ الْأَدَبيّ، دون أن يصلَ التقديمُ إلى تخومِ النَّقْد الجارح، أو تخييبه أفق انتظار المقدَّم له، ما عدا بعض الإشارات أو الوخزات الصَّغيرَة التي تمسُّ جانبًا ما من العملِ الْأَدَبيّ"[2].

ويُلاحَظ أن الْمُقَدِّمَة الذاتيَّةَ على الأغلَب تنبعُ من تجربةِ الكاتبِ الإبداعية، وهي بمثابة تحية للقارئ، أما المقدمات الغيرية فهي تعملُ على تقديم العمل من خلال ممارسةٍ نقديةٍ، وقراءةٍ جادةٍ لهُ.

والْمُقَدِّمَة من حيثُ الأسلوب؛ ترتبطُ – كما يرى بعضُهم – لزومًا بالأسلوبِ النثري، والحقُّ أن الْمُقَدِّمَة لا تتقيَّدُ بأسلوبٍ واحدٍ، بل قد تتخذُ الشعرَ، أو الرسائل الجوابيَّة، أو الحوار والمناظرة، أو النقد؛ أسلوبًا لها.

والْمُقَدِّمَة في الأصلِ جوابٌ عن سؤالٍ من أحدهم إلى المؤلف، يكون بمثابة حافزٍ إلى التأليف، مثلما نجدُ في مقدماتٍ كثيرةٍ، منها مُقَدِّمَة ابن وكيع (ت393هـ) لكتابِهِ (المنصف)، وقد تكون الْمُقَدِّمَة حوارًا أو مناظرةً، ومنها مُقَدِّمَة الآمدي (ت631هـ) لكتابِه (الموازنة)، والملاحظ في هذين النوعين أن حظَّ عنصر التخيل فيهما كحظِّ الحقيقة، لأنَّ السائلَ أو المحاورَ قد يكونُ متوهَّمًا وقد يكون حقيقيًّا، وهناك الْمُقَدِّمَة التي تتخذُ الشِّعْر أسلوبًا لها، وكثيرًا ما نجدُها في الدواوين الشِّعْرِيَّة التي يحرصُ أصحابُها على أن يكون التقديمُ من جنسِ المقدّمِ له، ومنها تقديمُ أمل دنقل ديوانه، وقد نجدها كذلك في بعض الأعمالِ السَّرْدِيَّة، كتقديم محمد زفزاف روايته (المرأة والوردة)[3].

الْمَطْلَب الثاني: الْمُقَدِّمَة في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري

خلت دواوين عبد الباري من الْمُقَدِّمَة؛ ذاتيةً كانت أم غيرية، ولعله أرادَ بذلك أن يتركَ شِعرَهُ يتولى مهمةَ التقديم بنفسهِ، ثقةً منه بقدرتِه على استجلاب القارئ، ثم غمسِهِ في ثنايا نصوصِه، واستغناءً منه عن أيّ تعريفٍ، إذ المعرَّف لا يُعرَّف، بينما جاءَ ديوانُ العموش مقدمًا تقديمًا ذاتيًّا، فتولى بنفسِه مهمة تقديم ديوانه، دامجًا في ذلكَ بين النثر والشعر، جاعلًا الْقَصيدَة بنيةً أصيلةً في التقديم، مازجًا فيه بين سيرته الذاتية وبين سيرته القلبية بطريقةٍ يكادُ يكون نثرُها شعرًا، يقول:

---

[1] عَتَبات الْكِتابَة في الرواية الْعَرَبِيَّة، أشهبون، ص140.

[2] المرجع السابق ص132.

[3] انظر: مدخل إلى عَتَبات النص، بلال، ص43–47.

"هذا ما جاء في سيرة الشاعرِ حسب جوازِ السهر، أما ما يقوله جواز السفر فتدَّعي أمي أنني وُلِدت في الثالث والعشرين من (مايو/ أيار 1971م)، الساعة الثالثة فجرًا، ويدّعي أبي أنَّ تلك المأساة كانت في الثاني من (مايو/ أيار 1971م)، ويبقى المؤكد:

لو أنَّ عمري بالجراح أعدُّهُ

آخيتُ من قبلِ التناسلِ آدما

أنا كُلما كفَّنتُ جرحًا باكِيًا

إلا انحنيتُ على وليدٍ لاثما"[1]

ويُذكِّرُنا هذا الأسلوبُ السرديُّ الرشيق الجزل الشيّق، وتِلك اللغة الرصينةُ بأسلوب الجاحظ، فانتقال الشاعر بين السَّرْدِيَّة والشِّعْرِيَّة بهذه السلاسة، وبهذا الامتزاج التام، حتى إنك لتظنّ أن الشِّعْر والسردَ نصٌّ واحدٌ؛ إنما يشير إلى عبقريةِ الشاعر، ومكنتِهِ اللغَوِيّة والْأَدَبيّة الكُبرى، وثقته العالية بنفسهِ على الرغم من المرارةِ المتدلية من داليةِ الكلمات.

إن جواز السهرِ الذي ذكره العموشُ في مقدمته هو ذاته الذي عنوَن بهِ قصيدته (إقامة دائمة على جواز السهر)، وفيه جناسٌ ناقصٌ مع جواز السفر، وفي استبداله السفر بالسهر إشارةٌ إلى طولِ الرحيل، وإحساسه المرهَق ببطْءِ الوقت والقلقِ والأرق، فالشعرُ وليدُ القلقِ والحزنِ الذي لا ينتهي، يقول:

خفايا الحزنِ في وجهي البشـوشِ

كأسرارِ الحضــارةِ في النقـــوشِ

أُجمِّلُ بالخيـــالِ رتوشَ وجـــهي

إلى أنْ صرتُ وجهًا... من رُتوشِ[2]

وقد يكون المراد بسفر الشاعر هجرته إلى عالمِ معشوقتِه، يقول:

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص6.

[2] المرجع السابق ص10.

أنا طالبٌ حقَّ اللجــوءِ

إلى سفارةِ مقلتيْـــــــكِ

وكتابُ تزكيـــــةٍ لَـديْ

بإمارةِ الشُّـــــــعرا لديكِ[1]

ويقول العموش في مقدمته: "لذلك فهذا المصلوبُ بين دفتين هنا أشبه بالزفرات مِن صدرٍ يحترق، قد يجدُ فيه الثائرُ جمرةً يستدفئ بها، وقد يرى فيها العاشقُ فأسًا يفتحُ به كوةً في جدارِ الليل ينفذ من خلالها إلى حجرة معشوقته..."[2].

إنَّه يقدّمُ شِعرَه وجبةً دسمةً شهيةً، يتحسسُ بها الفاقدُ فقيدَه، وبلسمًا يبرأُ معها كلُّ سقيم، ويهتدي معها كلُّ حائر، ويقوى بها كلُّ ضعيف، لكنّ الشاعرَ نفسَه يبحثُ في شعرِهِ عمَّن يقيمُ أذان الراحةِ في فضاء قلبِه، يقول:

رَمِّميني، فقد تهاوت سنيني

غربتي رملٌ، واشتياقي قوافلْ

ورصيدي من الأماني كثيرٌ

وادِّخاري من السنيـنِ قلائلْ[3]

إنَّ منْحَه الآخرين ما حُرِم منهُ دلالة تفاني الشاعر في العطاء، والخير الدفين في روحه، الذي يطلُّ من بين السطور.

إنّ مُقَدِّمَة العموش لديوانه (الصافنات الجياع) ترتبط بالمضمونِ، وتعبِّر عنهُ، وتشرحُه بطريقةٍ جديدةٍ، فقد جاءت جامعةً لمختلف الحالات الشعورية التي عايشَها الشاعر في ديوانِه.

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص9.

[2] المرجع السابق ص5.

[3] المرجع نفسه ص32.

الْمَبْحَث الثالث: عَتَبَة التصدير

الْمَطْلَب الأول: مفهوم التصدير وأنواعه

التصدير في اللغة: من صَدَرَ، والصَّدْرُ هو أَعلى مقدم كل شيءٍ وأوله، وهو مفردُ الصدور، وصدر كلِّ شيءٍ أولهُ[1]، وصدرة الإنسان: هي ما أشرف من أعلى صدره، والمصْدَر: أصل الْكَلِمَة التي تصدُرُ عنه الأفعال[2].

التصدير في الاصطلاح: قديمًا، كان التصديرُ يعني تلك الكتابات التي تُنقشُ على جزءٍ من القلادة، ثم انسحبت على الكتاب[3]، والتصدير لدى العرب قديمًا كما أورده القيرواني هو "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض"[4]، وضرب مثلًا له قول زهير:

كذلكَ خِيمُهم ولكلِّ قومٍ إذا مسَّتهم الضراءُ خِيمُ[5]

ويعرّف (جينيت) التصدير بأنه "اقتباس يتموضَعُ عامة على رأس الكتاب أو في جزءٍ منه"[6]، فتلخيص الكتابِ اقتباسٌ بجدارة، وهو إما أن يكون فكرةً أو حكمةً توضعُ على رأسِ الكتابِ أو الفصل، ملخصًا معناه، فهو ذو وظيفة تلخيصية، وقد عرفَ تطورًا في العصر الرومانسي، حتى إن بعض الكتاب يجعل تصديرًا على رأسِ كلِّ فصل[7]. ويسمّى مصطلح التصدير باسم (الديباجة)، يقال: فلان يصون ديباجته، أو يبدل ديباجته، أي وجهه، فصون الديباجة كنايةٌ عن شرف النفس، وديباجة الكتاب فاتحته[8]، كما يوحي مصطلح التصدير برفعة الشأن والمكانة، فلا يحظى بصدرِ الكتابِ إلا ما كان مهمًّا.

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 299/7.

[2] انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 94/7-96.

[3] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص107.

[4] العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده، القيرواني، 5/2.

[5] المرجع السابق 6/2، والخيم: الخلق، يقصد أنهم بخلاف غيرهم يحتملون شدائد الأمور في السراء والضراء.

[6] عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص107.

[7] انظر: المرجع السابق ص107.

[8] انظر: المنجد في اللغة والإعلام، مجموعة من المؤلفين، ص305.

والمكان الأصلي للتصدير هو المكانُ القريب من النصّ، ويكون عادةً في أول صفحة بعد الْإِهْداء، قريبًا من النص[1]، "وهناك مكان آخر محتمل للتصدير يشبه الْإِهْداء، بأن يأتي التصدير في نهاية الكتاب"[2].

أما عن تقنيات التصدير فالكاتب يذكرُ اسم مَن اقتبسَ عنهُ إن كان مقتبِسًا، كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين، ويَكتبه بخط مغايرٍ لخط العمل، إلا أن هذه التقنيات غير مستقرة في الأعراف الكتابية والطباعية[3]، ويَظل التصديرُ عَتَبَة قرائيَّةً، واستراتيجية نصيةً مشحونة بالكثافة الدّلالِيّة.

وتنقسمُ أنواع التصدير إلى نوعين:

1- **التصدير البدئي (الأولي)**، ويوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ، بربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءةً.
2- **التصدير الختامي (النهائي)**، والذي يكونُ بعد قراءة النَّصّ والانخراط فعلا في عوالمه، ليقدم للقارئ تأويلات مبيِّنة، من خلال قراءاته لدلالات النص، فهذا التصدير يعد كلمة ختامية للخروج من النص/ الكتاب[4].

وهناك تقسيم آخر لأنواع التصدير على النحو الآتي:

1- تصدير ذاتي: وفيه يعمد الكاتب إلى إدراج نص من نصوصه السابقة، ويموضعه ما بين العنوان والمتن النصيّ.
2- تصدير اقتباسي: وفيه يعمد الكاتب إلى استعارَةِ النص، أو مجموعة نصوص لكُتّاب آخرين، ليموضعها ما بين العُنوان والمتن.
3- تصدير مزدوج: وفيه يجمع الكاتب ما بين التصدير الذاتي، أي للكاتب نفسه، والتصدير الغيري، أي لغيره من الأدباء، ويوظف النوعين السابقين من أنواع التصدير.

---

[1] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص107.

[2] المرجع السابق ص108.

[3] انظر: المرجع نفسه ص109.

[4] انظر: المرجع نفسه ص108.

4- التصدير المتعدد: يأتي فيه التصديرُ مفردًا، ويدرج في أعلى النص، وغالبًا ما يأتي هذا النوع في بداية الكِتاب، أي قبل مقدمته[1].

الْمَطْلَب الثاني: وظائف التصدير

التصديرُ لحظةٌ صامتةٌ، يخضعها التأويل للقراءةِ فينطقُ صمتها، إذ ينخرط التصديرُ في التفاعل مع النص، مع المحافظةِ على اختلافِه في الوقتِ ذاتِه، فهو من النَّصّ وليس منه، يتداخلُ معه لكنه يحتفظُ بهويته، هو خطابٌ منقسمٌ على نفسِه بين لزومِ النَّصّ والولوع به[2]؛ لذا يحددُ (جينيت) وظائفه كما يأتي:

1- وظيفة التعليق على العنوان: وتكون أحيانًا قطعية، وأحيانًا توضيحية، فهي لا تبرر النص، ولكن تبرر عنوانه.
2- وظيفة التعليق على النصّ: وهي وظيفةٌ أكثر نظامية، تقدمُ تعليقًا على النصّ، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحًا وجلاءً بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص.
3- وظيفة الكفالة غير المباشرة: لأن الكاتب لا يأتي بالتصدير المقتبس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل مَن قال هذا الاقتباس، لتنزلق شهرته إلى عمله.
4- وظيفة الحضور والغياب للتصدير: وترتبط بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق، لأن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه، أو عصره، أو مذهبه الكتابي[3].

الْمَطْلَب الثالث: التصدير في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش

عند تتبُّع التَّصدير في إصدارات الشاعرين الشِّعْرِيَّة؛ نجد أنَّ العموش غيَّبَ التصدير عن ديوانه، وكذلك عبد الباري غيّبه عن ديوانيه (مرثية النار الأولى)، و(كأنك لم)، بينما كان التصديرُ حاضرًا في ديوانه (الأهلة)، وربما يكون سبب تغييب التصدير عدم حاجة الشاعرين إلى مثل هذا الحضور، فالنُّصوص تتولى مهمة شرح نفسها بنفسها، دون الحاجة إلى دعمٍ وإسناد، وكأنه أراد عدم

---

[1] انظر: الْعَتَبات النَّصِّيَّة في رواية الأجيال الْعَرَبِيَّة، السامرائي، ص107.

[2] انظر: المرجع السابق ص104.

[3] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص111-112.

التلميح للقارئ بالفكرة، وتركه يخوض غمار النَّصّ دون إشارةٍ توضيحيةٍ تفسّر له محتواه، وذلك بغية تركه يكتشف هذه الإشارات بنفسه، فموضوع البحث الآن "لا يتمثل في النُّصوص، وخاصة النُّصوص الْمُقَدَّمَة في شكل كتب، بقدرِ ما يتمثل في عمليات استخدام النُّصوص"[1]. وقد تصدَّر ديوان (الأهلة) بالتصدير الآتي:

عتبة

"الأشياء تنتهي لا محالة إلى حدوس"

ابن سينا

كتاب النفس[2]

اختار عبد الباري مقولةَ ابن سينا لتتصدَّر ديوانه، كأن هذه الكلمات القصيرة جامعةٌ كلّ مفاتيح النُّصوص، ويشير التصديرُ الغيريُّ المنسوب لابن سينا إلى فلسفةٍ عُرِف بِها، فالتنصيص على اسم المؤلف مضافٌ إلى مبدأ الشُّهرة والجودة، وهذا يهيئُ لعبد الباري نسبًا فلسفيًّا جليلًا، من خلاله ينشدُ مكانًا شعريًّا ضمن قائمة الشعراء الفلاسفة، فقد استطاع عبد الباري أن يعقد قِرانًا سعيدًا ناجحًا بين الشِّعْر والفلسفة، ليكونَ الشاعرَ الفيلسوف، أو الفيلسوفَ الشاعر.

وابنُ سينا هو أحد الفلاسفة المسلمين الذين أضافوا للفلسفة الإسلاميةِ الكثير، وله مكانةٌ كُبرى في تاريخ الفلسفة الإسلامية، وهو من أعظم فلاسفة المشرق الإسلامي، أثرى الأمة بكثير من الآراء الفلسفية، التي تتناول القضايا من جوانب علمية ومنطقية، فلا يوجد مجال إلا طرقه، حتى أصبحَ من الموسوعيين[3].

ومن الجدير ذكره؛ أن عبد الباري أثبتَ التصديرَ في الديوان الذي استغنى فيه عن استهلالات القصائد، بينما غيَّبهُ في الديوانين الذَين أثبت الاستهلال في كلِّ قصائدهما، وكأنه يرى أن التصدير أنابَ عن الاستهلال وأجزأَ عنه.

---

[1] شفرات النَّصّ – دراسة سيميولوجية في شِعْرِيَّة القص والقصيد، فضل، ص149.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص9.

[3] انظر: الله والعالم في فلسفة ابن سينا، علي، ص4.

الْمَبْحَث الرابع: عَتَبَة الاستهلال

الْمَطْلَب الأول: مفهوم الاستهلال وأنواعه

إنَّ الجملةَ التي يستفتحُ بها الشاعرُ هي جوهرُ التجربة الشعورية في النص، فهي تفرضُ حضورَها، ما يجعلُ الوقوف على هذه العتبة في دواوين الشاعرين، ومساءَلتها للكشفِ عن دلالتها، ومدى الصلة التي تربطها مع العناوين الدّاخِلِيَّة والعنوان الخارجي؛ أمرًا محوريًّا مهمًّا.

وتمثِّلُ عَتَبَة الاستهلال وجودًا فارقًا، وإضافةً مبينةً للنص، وقد أوردت المعاجم القديمة لفظ الاستهلال، فهو **لغة:** من هلَّ السحاب بالمطر، وهلَّ المطرُ هلًّا، وانهلَّ بالمطر انهلالًا واستهلَّ: وهو شدة انصبابه، والهلل أول المطر، يقال: استهلت السماء وذلك في أول مطرها[1]، والهلال: غرة القمر حين يُهِلُّه الناس في غرة الشهر[2]، وأهلَّ الرجل: نظر إلى الهلال، وأهللنا الشهر واستهللناهُ: رأينا هلالَه، وقال ابن عباس: وسمي الهلال هلالًا لأن الناس يرفعون أصواتهم بالإخبار عنه[3].

يتضحُ مما سبق أن الاستهلالَ لفظٌ يشيرُ إلى الظهورِ والإبانةِ والبدءِ وأول الشيء، وهي معانٍ لا تبتعدُ كثيرًا عن المعنى الاصطلاحي للاستهلال، والذي هو "تأليفٌ مخصوصٌ للمقدمات، بصيغ وتراكيب تتفرَّد على نحوٍ من الإثارة الواصلة بين المرسل والمتلقي"[4]، أو هو "العنصر البنائي الأول الذي قد يمتد ملفوظه الصياغيّ إلى المقطع الأول بأكمله"[5]، وهو الصدى البنائيّ والتاريخي المتولد من العمل الفنيّ كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي، وفي الوقت نفسه هو عنصرٌ له خصوصيته التعبيرية لأنه بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول للنص، ويعرفه (أرسطو) بأنه بدء الكلام، ويناظره المطلعُ في الشِّعْر، والافتتاحيّة في فن العزف على الناي، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو[6]، فلم يكن الاستهلال خافيًا على القدامى ومن تلاهم، فعرّفوا براعة

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 120/15، وكتاب العين، الفراهيدي، 352/3.

[2] انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 352/3.

[3] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 121/15.

[4] شِعْرِيَّة الاستهلال عند عبد الله البردوني، رشيد (د.ص).

[5] الاستهلال في شِعْر غازي القصيبي–مقاربة نسقية تحليلية، الذيابي، ص30.

[6] انظر: الاستهلال فن البدايات في النَّصّ الْأَدَبيّ، نصير، ص17–18.

الاستِهلال بأن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدلّ على مقصودِه منه بالإشارةِ لا بالتصريح[1].

إنَّ الاستهلالَ نقطة اللقاء الأول مع النص، التي تهيئ إلى تفاعلٍ آتٍ بين طرفي دورة الخطاب، ورافد اتصالي يُسهم بقدرٍ كبيرٍ في إدارة الْخِطاب وتوجيهه، وصياغة النَّصّ على أنحاء من التشكيل[2]، إنه الموعد الغرامي الأول، الذي يتولّى مهمة الإغراء والإغواء والاستحواذ على القارئ العاشق وجذبه.

ويتخذ النظام الشكلي للاستهلالِ شكلَ الْخِطاب النثري، كما يمكنه أن يتخذ شكلًا شعريًّا[3]، وقد اتخذ الاستهلال في أعمال الشاعرين كلا الشكلين، لكن غلب اللون الشِّعْرِيّ على استهلالات العموش، بينما غلب اللون النثري على استهلالات عبد الباري.

أما عن أنواع الاستهلال؛ فثمة تقسيمات متعددة تختلفُ من ناقدٍ لآخر وفقًا لاختلاف زاوية الرؤية، نذكر منها تقسيمات (جينيت):

1- الاستهلال الواقعي، وهو الذي يكون فيه المستهِلُّ شخصًا واقعيًّا، مثل كاتب العمل، ويسمى الاستهلال التأليفي، أو من طرف أصدقاء الكاتب، فيكون استهلالًا حقيقيًّا، وهذا هو النوع المنتشر في دواوين الشاعرَين.
2- الاستهلال التخييلي، وهو الذي تقوم به شخصية تخييلية، يسند لها الكاتب وضع الاستهلال[4].

وهناك من قسّم الاستهلال وفقًا لطوله وقصره، وإنما يعتمد الطول والقصر على وجهة نظر الكاتب المتحكم في لحظة الْكِتابَة، متى وفرت له "فرصة إطلاق العنان في وصفها، وتجهيزها بما أمكن من الرؤى المكثفة والمركزة، التي يكون بوسعها الإفضاء إلى مساحات تمكن المتلقي من العثور على مفاتيح تساعده في لعبة القراءة"[5]، ونجد أنَّ الاستهلال في الدواوين لم يكن طويلًا في مجمله، وإنما اعتمد العبارات القصيرة المكثفة.

---

[1] انظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، ص341.

[2] انظر: شِعْرِيَّة الاستهلال عند عبد الله البردوني، رشيد (د.ص).

[3] انظر: عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص114.

[4] انظر: المرجع السابق ص116.

[5] المغامرة الجمالية للنص الشِّعْرِيّ، عبيد، ص45.

الْمَطْلَب الثاني: وظائف الاستهلال

إنَّ كل عَتَبَة من عَتَبات النَّصّ تشغلُ وظيفةً خاصةً بها، وللاستهلال وظائف متعددةٌ تحدّث عنها القدامى قبل المحدثين، فحسن الافتتاح "داعية الانشراح، ومطية النجاح، وتزداد حسنًا إذا دلت على المقصود بإشارةٍ لطيفة، وتسمى براعة الاستهلال"[1]، وذكر (جيرار جينيت) وظائِفَ الاستهلال، نُلخِّصها كما يأتي:

- إخبار القارئ عن أصل الكتاب، وظروف تأليفه وتحريره، ومراحل تكونه.
- إرشاد القارئ وتوجيهه، ومعرفة ما يريد قراءته.
- التعليق على العنوان، وتبرير طوله أو قصره.
- تقديم المفاتيح القرائية للكتاب، لا سيما في كتب التخييل، ويعدّ ميثاقًا يتواثق به القارئ مع الكاتب.
- هو مؤشر لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب.
- التصريح بالقصد، فهو يؤوّل النَّصّ من طرف الكاتب.
- التعريف الأجناسي، وهو من الوظائف الموضوعاتية والشكلية، تعمل على التعريف الأولي بجنس العمل كلّه[2].

وقام الاستهلال في دواوين الشاعرين بهذه المهام، إذ مثَّلَ مفاتيحَ للقراء لفهم النص، وجذَبَ القارئ ووجّهه، وأخبر عن الكتاب، وجاء مؤشِّرًا لفهم السياق.

الْمَطْلَب الثالث: الاستهلال في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري

يظهر الاستهلال في بعض قصائد العموش مستفتحًا النص، منبِئًا ببعض أسرارِهِ تارةً، وموغلًا في الغموضِ تارةً أخرى، ففي قصيدته (تفاصيل كُبرى لا تهمكم)، يفتتح بقوله:

الحقيقَـــةُ المُـــــرَّة

لأنَّ البداية كانت خَطا ستُنذِرُ للحزنِ باقي الخُطى

وفي تفاصيل المأساة:

لأنَّ العيونَ التي أشعلتْكَ أعادتْكَ في لحظـــةٍ مطفأَ[1]

---

[1] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، ص341.

[2] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص121–124.

يسيطرُ على هذا الاستهلالِ شعورٌ غامرٌ بالحزن والندم والغربة والوحدة، ولا يكاد ينفصلُ هذا الاستِهلال عن الحالة الشعورية للنص عامةً، فيقول فيه:

لمَن أزرعُ الورد يا حلــوتي ووردةُ عمـــــري أنا تذبلُ

وكيف سأشدو بعذبِ القصيدِ وقد ماتَ في داخلي البلبلُ[2]

فبلبلُ الشاعر مات، ووردته ذبلت، تكفيرًا عن البدايةِ الخاطئة التي أدّت إلى مزيدٍ من الوحدة والغربة، يقول في الْقَصيدَة نفسها:

وحيدًا وشمسُ القصائد فوقي تصبُّ الحنينَ لهيبًا فأَغْلِي[3]

والعيونُ التي أشعلتْهُ ها هي تعيده وحيدًا منطفئًا بعدما تخلّت عنه، وتلك هي تفاصيل المأساة التي أنبأَ عنها في استهلال النص.

لكنّ الاستهلال لم يكن دومًا شارحًا ومفسّرًا للنص، فقد يأتي موغلًا في الغموضِ أكثر فأكثر، وذلك في مثل ما استهلَّ به قَصيدَة (حلاج القرن النازف والعشرين)، يقولُ:

مما وُجِدَ منقوشًا على سفينة نوح[4]

ومما زاد المعنى غموضًا أن سفينةَ نوحٍ لم تصلْنا، فكيفَ تَصلُنا نقوشُها! لعلّ الشاعر يقصدُ استحضارَ الحدث كفارقٍ بين الحقّ والباطل، وبين الموتِ والحياة، في إشارةٍ إلى الحقِّ الأَزليّ الممزوج بالعذاب والوجع، فسفينة نوح التي صنعها على مرأى قومه الذين سخروا منه؛ نجّت نوحًا – عليه السلام – ومن آمَن به، مصطحبةً معها من الكائنات الحية ما يُؤسّس لحياةٍ جديدةٍ، بينما غرقَ الكافرون، يقول عزَّ وجل: ﴿حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ﴾[5].

ويأتي الاستهلال مُقَدِّمَة لكل قصائدِ محمد عبد الباري في ديوانَيه (مرثية النار الأولى)، و(كأنك لم)، وقد تنوّعت مصادرُه، فتارة يستدعي استهلالَه من الكتب المقدسة، وتارة من أقوال الفلاسفة والحكماء، وتارةً من أشعار غيره من السابقين، وتارةً بما قالته العرب، وفي ذلكَ إشارةٌ إلى

---

(1) الصافنات الجياع، العموش، ص12.

(2) المرجع السابق ص13.

(3) المرجع نفسه ص14.

(4) المرجع نفسه ص46.

(5) هود:40.

ثقافةِ الشاعر الواسعة، ومحاولة الدمج بين شعره وبين ما سبق؛ إنما هو إشارةٌ إلى استقاء هذه المصادر بعضها من بعض، وأن الشِّعْر يمكنه أن يجمع بينها بسلاسةٍ ويسرٍ، بل وأن يبني عليها، إنَّ الاستهلالَ منح لأعمال عبد الباري قيمةً أدبيةً كُبرى؛ ذلك أن إلمام الْأَديب بالأعمال الْأَدَبيّة المعاصرة والسابقة، ومدى وعيه بها وإدراكه لها أحد أهم العوامل التي تحدد قيمة العمل الْأَدَبيّ[1].

وكثيرًا ما كان الاستهلالُ مصدرَ وحيٍ للشاعر، ونواةً بَنى عليها نصَّه، نجد ذلكَ في قَصيدَة (حمص)، التي استهلَّها بما ورد في الإصحاح الرابع من سفر التكوين:

"وقال الربُّ: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخٌ إِليّ من الأرضِ"[2].

وتتحدثُ الْقَصيدَة عن الأزمة السورية عمومًا، وقتْلِ الأخ أخاه، في استحضارٍ لقصة قابيل وهابيل، واستقاء الشاعر استهلاله من سفر التكوين دليلٌ على انفتاحهِ على الثقافات الأخرى، فيأخذ منها ما يتوافق مع مبادئِه التي كانت مبعثرةً في الديوان حيثما وليتَ وجهَك، وقد توافق ما استهلّ به مع ما ورد في كتاب الله كَذلكَ، يقول تعالى: ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[3].

ويستهلُّ عبد الباري قَصيدَة (التماس أخير) بمقطع لمحمد الفيتوري يقول فيه:

"كنتُ أعرفُ

وأنا أحتضنُ الراية من منفى لمنفى

أنهم إن قتلوني مرةً...أولدُ في عينيكِ ألفا"[4]

إنّ هذا الاستهلال أقرب للنص حتى كأنك تظنه جزءًا منه، فالفيتوري يرى أنه وإن قُتِل مرةً؛ إلا أنه سيولدُ في عينِ محبوبته ألفَ مرة، فالمحبُّ لا يعرف الموت والفناء، بل يستلذُّ موتَه في سبيلِ من يحبّ، وضمن المفهوم نفسه يفتتحُ عبد الباري قصيدته قائلًا:

---

[1] انظر: قضايا النَّقْد العربي القديم والحديث، الخليل، ص132.

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص21.

[3] المائدة:30.

[4] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص33.

خذيني لعينيكِ أشهدُ موتي

وأسبحُ في لازورد البُكاء[1]

فهو يطلب اللجوءَ إلى قبرِ عينيها، طلبَ المريدِ الذي لا رجعةَ عنه، إنها المحبوبة مجهولة الهوية، فربما هي العشيقة، وربما الوطن، وربما الأم، وكذلك هي مجهولة الهوية لدى الفيتوري، ما ترك بوابة الدلالات مفتوحةً على اتساعها، لقد تجاوز الانسجام بين الاستهلال والنص حدود المعنى العام، بل امتدّ لما هو قبل، وما هو بعد، فالمنفى الذي احتضن فيه الفيتوري رايته لا يكون بلا سبب، ذلك السبب الذي استقرأه الشاعرُ في نصه، يقول:

خذيني لعينيكِ

فالبردُ قاسٍ

وعيناكِ لا تعرفان الشتاءْ

خذيني لعينيكِ

عيناكِ خبزٌ

وقلبي خيامٌ من الفقراءْ[2]

فالفقر، وما ينتجُ عنه من بردٍ وجوعٍ وخوفٍ؛ سبب اللجوء إلى المنفى، والخيام هي مَعْلَمٌ من معالم اللجوء، ومشهدٌ من مشاهد المنفى.

ويستهلّ عبد الباري قصيدته (البدو) بمقولة (جوتاما بوذا) يقول فيها:

"أن تسافر جيدًا خيرٌ من أن تصل"[3].

ففي هذه الْقَصيدَة يَتحدثُ الشاعر عن البدو، وما عُرِف عنهم من ترحالٍ دائم، واستحضار مقولة (جوتاما) يتناسب مع فكرة النَّصّ والسفرِ الدائِم للبدو، الذين عرفوا كيف يسافرون حاملين القيمَ العظيمة، ومبادئ الكرم والجود والعطاء، والتمازج غير المتناهي مع مكونات البيئة الصحراوية، إنهم

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص33.

[2] المرجع السابق ص34.

[3] المرجع نفسه ص53.

في سفرٍ دائمٍ لا يصلون إلى مكان يستقرون فيه، لكنهم يصلون دومًا إلى حيثُ تولدُ المروءةُ والشهامة، يقول الشاعر:

يُسهرون الخيامَ علَّ غريبًا

يطرقُ الحيَّ آخرَ الليلِ

علّهْ

نارهم

تستعيذُ من شرِّ ليلٍ

ما به عابرون إلا الأهلةْ[1]

وفي ديوان (كأنك لم) لمحمد عبد الباري يصدّر الشاعرُ نصه (إلى الضد من وجهة الريح) بمقولةٍ لفرانز فانون يقول فيها:

"إنَّ الثقافة الحقة هي الثورة"[2].

فلا ثقافةَ لمن قَبِلَ الخنوعَ والهزيمة، ولم يثُرْ على واقعٍ سيئٍ ظالم، إن الثقافة هي أن تقول لا، وأن تعرفَ متى تقول لا، وكيف تقول لا، إنّ هذا الاستهلال يتناسبُ مع النَّصّ المسافرِ في خارطة الوطن العربي، يتماوج مع انحناءات خطوطِه في اتجاه العواصم الثائرة، اليمن، غزة، مصر، دمشق، بغداد، وكل البقاع الثائرة، وتلك التي تتزيّن استعدادًا لعرسِ الثورة، سيرًا إلى الضدّ من وجهةِ الريح، يقول الشاعر:

لماءِ الخليجِ الغريبِ علينا

وليس غريبًا

على البارجاتْ

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص56.

[2] كأنك لم، عبد الباري، ص32.

لبغدادَ

ريحُ ملوكِ الطوائفِ

تخنقُ دجلةَ باسمِ الفراتْ

لليلِ دمشقَ

ومن أربعينَ

وليلُ دمشقَ سريرٌ الطغاةْ

لغزةَ

ينقصُها الأكسجينُ

إذا اختنقَ الجوُّ بالطائِراتْ[1]

وفي قصيدته (في مديح العاصفة) يستهل بِقول نجيب محفوظ:

"الخوف لا يمنعُ من الموت، ولكنه يمنعُ من الحياة"[2].

في هذه الْقَصيدَة دعوةٌ صريحةٌ إلى الثورةِ على الظلم والباطل، وتقديم مهر الحرية دون خوفٍ أو وجلٍ، فالخوف يمنع من الحياةِ، لأن الخائف يقضي حياته مترقّبًا شيئًا ما، جاء أو لم يجِئ، فلا هو متلقٍ لما هو آتٍ، ولا هو راضٍ سعيد بما لديه، فيدعوه الشاعر إلى الثورة على خوفه، والانتصارِ عليه، يقول:

ارتفعي يا أشجارَ الدم

الأحمر سوف يجفُّ على الطرقاتِ

كما جفت في المغتسل البارِدِ وحشةُ أيوبَ.. [3]

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص33-34.

[2] المرجع السابق ص57.

[3] المرجع نفسه ص57.

إنها ثورةٌ حتى النصر، إما نصرٌ بتحقيق الحرية، أو نصرٌ بالتخلص من الخوف، وكلتا الحالتين نصرٌ محقّق.

ويستهل عبد الباري قصيدته (من أوراق طفل أبدي) بقول برنارد شو:

"نحن لم نتوقف عن اللعب لأننا كبرنا

نحن كبرنا لأننا توقفنا عن اللعب"[1].

وبعد استقراء النَّصّ الذي يروي تفاصيل طفولةٍ معذبة؛ نجد أنَّ الشاعر يحاول التمسك بطفولته الضائعة، إنه يتشبثُ بها فينعتُ نفسه بالطفل الأبدي، الذي ما زال – مع كبر سنه – يفكر في دراجته، وطائرته، وعلبة الكبريت، وكراس الرسم، وطابور مدرسته، وكرته البيضاء، لكنه – على الرغم مِن طفولةِ قلبه– ممتلئ بالمعاني الكُبرى، يقول الشاعر:

يا ربُّ.. يا ربُّ

هذا الطفلُ ممتلئٌ

بكلِّ شيءٍ

ولكن خانَهُ فمُهُ

هذا المعلّقُ في المعنى

تؤولهُ كلُّ القراءاتِ

لكن ليس تفهمُهُ[2]

يكشفُ الشاعرُ في خاتمته هذه عن قريحةٍ شِعْرِيَّة فذةٍ، تنتمي للرحابة الفطرية، لا تحدُّها حدودٌ، ولا تكمّمُها ظلالُ، إنها ابنةٌ شرعيةٌ لعبقر!

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص63.

[2] المرجع السابق ص69.

الْمَبْحَث الخامس: عَتَبَة العناوين الدّاخِلِيَّة

الْمَطْلَب الأول: مفهوم العناوين الدّاخِلِيَّة وتطورها

العناوين الدّاخِلِيَّة هي تلك التي بمقتضاها يفصل الكاتب الشريط اللغَوِيّ (أو مساحة النَّصّ اللغَوِيّ) بعضه عن بعض، لغايات مختلفة بمؤشراتٍ لغوية أو طباعية، وهي تؤدي وظائف متشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام[1].

والعناوين الدّاخِلِيَّة كذلك هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النصّ، كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشِّعْرِيَّة، وهي كالعنوان الأصلي؛ لكنه يوجَّه للجمهور عامةً، بينما العناوين الدّاخِلِيَّة نجدها أقل مقروئية، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلًا على النص/الكتاب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته؛ كونهم مَن يُرسَل إليهم النص، والمنخرطين فعلًا في قراءتِه[2].

ويختلف العنوان الخارجي الأصلي عن العناوين الدّاخِلِيَّة في أن حضور الأول ضروري، بينما حضور العناوين الدّاخِلِيَّة محتمل، فهي ليست ضرورية ولا إلزامية في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان الأجزاء، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح[3]، فتتعلق العناوين الدّاخِلِيَّة بالوجود الأنطولوجي لها، إذ إنها على نقيض العنوان الذي أصبحَ عنصرًا لا غنى عنه، إن لم يكن للوجود الماديّ للنص، فللوجود الاجتماعي على أقل تقدير، فإن العناوين الفرعية ليست شرطًا مطلقًا[4]، وذلك لأن غيابها لا يحدثُ أيّ خللٍ في النص، لكنها تساعد على فهم النص.

الْمَطْلَب الثاني: وظائف العناوين الدّاخِلِيَّة في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري

تعطي العناوين الدّاخِلِيَّة للقارئ الانطباعَ الأول للنص قبل الغوص فيه، ويضعها الكاتب ليتمكن القارئ من تحليل المتن النَّصيّ، وتفسحُ المجالَ أمامه في إعطاء تأويلات أخرى للنص، عبر أسلوب الكاتب وبراعته في اختيار الألفاظِ المناسبة.

---

[1] انظر: في نظرية العنوان–مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النَّصِّيَّة، حسين، ص82.

[2] انظر: عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص124–125.

[3] انظر: المرجع السابق ص125.

[4] انظر: في نظرية العنوان–مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النَّصِّيَّة، حسين، ص83.

وتشترك العناوين الدّاخِلِيَّة مع العنوان الرئيس بالوظيفة، وقد سبق الحديث بشيء من التفصيل عن وظائف العنوان[1]، وأهم وظائف العناوين الدّاخِلِيَّة هي الوظيفة الوصفية؛ "لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الدّاخِلِيَّة وفصولها من جهة، والعناوين الدّاخِلِيَّة وعنوانها الرئيس من جهة أخرى؛ لأن العناوين الدّاخِلِيَّة كبنى سطحية هي عناوين واصفة/ شارحة لعنوانها الرئيس كونها بنيةً عميقة، فهي أجوبةٌ مؤجّلةٌ لسؤال كينونة العنوان الرئيس؛ لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الدّاخِلِيَّة والرئيسَة) والنص، بانيةً سيناريوهات محتملة لفهمه"[2]، ولتجنب التكرار فإننا سنكتفي هنا باستحضار نماذج لعناوين قامت بوظائفها المختلفة:

أ- الوظيفة التعيينية: وظهرت لدى محمد عبد الباري في عناوين منها: (الغناء على مقام الشام)، و(الأصدقاء)، و(الرحيل في عيون الإسكندرية)، ومنها لدى العموش: (يتيم أبو الدنيا)، و(إلى امرأة على هيئة قدر)، فقد عكست العناوينُ السابقة محتوى نُصوصها، وعرّفت المتلقي موضوعَ النصّ.

ب- الوظيفة الوصفية: وتجلّت هذه الوظيفة لدى محمد عبد الباري في عناوين كثيرة، منها: (البدو)، و(الغيمات حين تمر)، و(أندلسان)، ومنها لدى العموش: (مذكرات ذئب عجوز)، و(نضال الشاشات)، و(تمتمات واضحة لرجل غامض جدًّا)، فقد وصفت العناوينُ أبطال النُّصوص المندرجة تحتها سلبًا أو إيجابًا.

ت-الوظيفة الإيحائية: وظهرت هذه الوظيفة لدى محمد عبد الباري في: (بكاء موجز)، و(إلى الضد من وجهة الريح)، و(الأسوار)، ومنها لدى العموش: (حلاج القرن النازف والعشرين)، و(آيل للسكوت)، (إني أرى أحد عشر)، فقد قدّمت العناوين دلالةً من خلالها يكتشفُ القارئ محتوى هذه النُّصوص.

ث-الوظيفة الإغرائية: وتجلّت هذه الوظيفةُ لدى عبد الباري في العناوين: (هم)، و(c.v لأبي العلاء المعري)، و(الخروج من نصف الوردة)، ومنها لدى العموش: (شكرا لأنني قُتلت)، و(من أنباء الرمل)، حيث أثارت فضول القارئ، واستفزّتهُ لقراءتها.

---

[1] لمزيدٍ من التفاصيل يمكن الرجوع في هذا البحث إلى ص117.

[2] عَتَبات-جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص126-127.

الْمَطْلَب الثالث: العلاقة بين العنوان الخارجي للديوان والعناوين الدّاخِلِيَّة للنصوص

إنَّ من أهم السمات الجمالية التي تميز الشِّعْر المعاصر أن الشاعر صار حريصًا على أن يضع عنوانًا لكل قَصيدَة، بل لقد انتقل الأمر كَذلكَ إلى كلِّ ديوانٍ يصدره، وصار العنوان عنصرًا عضويًّا فاعلًا في الْقَصيدَة، بعكس ما كان من قبل، كالشوقيات والحمدانيات وغيرها؛ مما يعكس تمحور الرؤية وقتها على الأديب، لا الفن الذي يقوم بإنتاجه.

ولأنَّ العنوانَ "عقدٌ شعري بين الكاتب والْكِتابَة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائِه من جهة، وعقد تجاري/إشهاري بينه وبين الناشر من جهةٍ أُخرى"[1]؛ لذلك يتحتم علينا دراسة العلاقة بين العنوان الخارجي والعناوين الدّاخِلِيَّة للنصوص، وسنختارُ عددًا من العناوين الدّاخِلِيَّة نموذجًا لإيضاح هذه العلاقة، فمن الصعب الوقوف على جميع العناوين الدّاخِلِيَّة لكثرتها ولأنها ستستغرق كثيرًا من صفحات الرسالة؛ ما قد يُخرجها عن سياقها، وينأى بها عن غرضِها.

يشملُ ديوان محمد العموش (الصافنات الجياع)؛ خمسًا وثلاثين قَصيدَة موزعةً في الديوان، دون أن تقسَّم على فصولٍ، وكأنهُ يخبرُنا أنَّ الوجعَ لا يُقسَّم، وأنَّ حاملَهُ أعْرَفُ الناس به! ويحملُ الديوانُ كثيرًا من العناوين الدّاخِلِيَّة التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعنوان الخارجي، ومنها مثالًا لا حصرًا: (إني أراني أعصر عمرًا)، و(إني وجدت حزنًا يملكني)، و(أوجاع مستنسخة)، و(يتيم أبو الدنيا)، و(الفجر يولد قيصريّا)، وسنقفُ عند هذه العناوين.

إن (الصافنات الجياع) عنوانٌ يحمل دلالاتٍ متعددة، ولأن "الْقَصيدَة الحديثة لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبر فقط، أو أن تصور فقط، وإنما هي تسعى إلى توظيف ذلك كله؛ لتجعل منه احتمالًا نُصوصيًّا لعالمٍ جديد، ليس انعكاسًا لأي عالم قائم، سواء في الخارج أو في الداخل"[2]؛ لذلك فإننا لن نحشر العنوان في زاوية تفسيرٍ واحدة، وسنجتهد دون إغلاق أفق التأويل على تفسيرٍ بِعينِه.

يرتبط عنوانُ قَصيدَة (إني أراني أعصر عمرًا) بوشائج قوية مع العنوانِ الرئيس، فخيول الشاعرِ جائعةٌ عطشى، إنهُ يعصر عمرَه محاولًا إشباع ذاته بشيءٍ من الفرح، لكنه لا يحصدُ إلا المزيدَ من الحزن، يقول الشاعر:

---

[1] عَتَبات–جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص، بلعابد، ص71.

[2] تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شِعْرِيَّة معاصرة، الغذامي، ص58.

لا شيءَ في ظلمةِ التابوت غير أنا

وُلدتُ "موسى" وهذا الحزنُ فرْعَـنني

إني أراني.. وخمرُ العمر أعصرُهُ

وفي الحقيقةِ.. كفُّ الحزنِ يعصرني[1]

فالحزنُ هو قوتُ يومِه، وحصاد عصرِه، لقد أثقل الأسى كاهلَ الشاعر، وفجَّر طاقاته الشِّعْرِيَّة التي تلفّها أطيافُ الحسرةِ على عمرٍ يضيع سُدى، وفي النَّصّ ذاته يخاطبُ الشاعرُ أمه خطابَ مودِّعٍ راحِلٍ، والرحيلُ سمتٌ شبه دائمٍ للخيل، يقول الشاعر:

طَوت جناحين من صبرٍ ومن جلدِ

إذ أفلَتَت يدها عند الفـراقِ يَـدي

تلمّست خطوها للبابِ تتبعني

كأنما خطوها نقشٌ... على كبدي[2]

وكما أسلفنا فإن الصافنات هي الخيول التي تقف على ثلاثة قوائم وطرف حافر الرِّجل الرابعة استعدادًا للانطلاق، وهذا يتناسبُ مع استعداد الشاعرِ للرحيل في هذه الْقَصيدَة، وقديمًا كانوا يقولون إن الأمَّ عمودُ البيت، وهي هنا السند المفقود الذي يتكئ عليه خيلُ الشاعر.

إنَّ عملية الإبداعِ الشِّعْرِيّ عمليةٌ معقدة التركيب، وهي تخفي أكثر مما تُبدي من ميكانزم[3] الإبداع الفني؛ لأن الشاعرَ يعيشُ دائمًا حالةً من القلق والتوتر، نتيجة عدم قدرته على تفسير الواقع تفسيرًا دقيقًا، أو عدم رؤية الواقع رؤيةً سليمةً تتفق مع ما تصبو إليه نفسه، ولكنه – لا محالة – مضطر في نهاية الأمر أن يسجل خواطره ورؤاه وإحساسَه في قَصيدَة ما، لتحمل عنه شيئًا من

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص26.

[2] المرجع السابق ص25.

[3] الميكانزم: هو مصطلح فلسفي، ذو علاقة بالعلوم الطبيعية أصلًا، ويعني الآلية، أو المنظومة، أو نظام التشغيل، فالإنسان قبل ن يقوم بأي عمل لتحقيق رغبة تراوده يخضع تصرفه لثلاثة شروط: الرغبة، والجدل، والفعل، وهذا هو الميكانزم، أي نظام تشغيل الإنسان الذي يميزه عن غيره من المخلوقات، (انظر: الميكانزم... أو نظام تشغيل الإنسان، موقع إلكتروني).

العبء الذي أثقل كاهله[1]، لقد حمل العموش أحزانَ وطنه، وهمومَ أمته، ورأينا لهيبَ نيرانها يتصاعد مع دخان الكلمات.

إنَّ ثيمة الحزن المسيطرة على النَّصّ تكاد تسيطرُ على الجوِّ العام للديوان، إنها مشتركةٌ مع نصوص أخرى كثيرة، ومنها (أوجاع مستنسخة)، و(إني وجدت حزنًا يملكني)، والتي يقول فيها:

أمامي مـثخـــنٌ بالأمنــياتِ

وخلفي موحِشٌ بالذكرياتِ

إلى أين المسير؟ وأنتَ صوتٌ

أصيلٌ في زمانِ الببـــغاةِ[2]

فالشاعرٌ صوتٌ أصيلٌ، وخيلٌ لا يعرفُ الزيفَ ولا الخيانة في زمنٍ تلوّثَ بهما، إنهُ يصدعُ بالحقِّ مجاهرًا به، دافعًا ثمنَ ذلكَ في كلِّ محفل، في زمنٍ لا يُسمع فيه إلا صوتُ الببغاوات! إنهُ يصفُ حالتهُ وصفًا دقيقًا، ذلك الخيلُ العربي الأصيل الذي يرزحُ تحت نيرِ الحزن والظلم، ويقاتل من أجل الحرية، إن العموش ينتقد الواقع بلسانٍ لا يعرف المراوغة، مؤمنًا أنَّ "الشعر يمثل نقدًا للحياة، ونحن حين نلجأ إليه إنما نلجأ إليه لا ليساعدنا في تفسير الحياة، أو التخفيف من ضغوطها، أو يكمل لنا صورة الحياة التي تبقى ناقصةً بالعلم وحده"[3] كما يقول (أرنولد)، فإنَّ وظيفة الْأَدَب هي "إيقاظ الشعور بالحياة، وهنا ينبغي ألا يظن أدعياء الْأَدَب أن بمقدورهم تحقيق هذه الغاية، فهي غايةٌ لا تتيسَّر إلا لمن وهبه الله رهافةَ الإحساس، ودقة الإدراك، والمقدرة الفائقة على التصور والتخيل الإبداعي، هذا بالإضافة إلى براعة الأداة، وعمق التجارب وغزارتها، وقوة الارتباط بالمجتمع والانتماء إليه"[4]، وهي سمات تتوافر في كلا الشاعرين.

وللاسم علاقةٌ كُبرى بجوهرِ القصائِد شكلًا وروحًا وإيحاءً، يقولُ الشاعرُ في قَصيدَة (أوجاع مستنسخة):

---

[1] انظر: دراسات في النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث، أبو حميدة، ص123.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص28.

[3] في النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث ومذاهبه، رزقة، ص35.

[4] في مرآة الثقافة الفلسطينية، أبو علي، ص82.

خفّفتُ من عبءِ البلادِ فليس لي وطنٌ على وجهِ الحقيقةِ واضحُ

إني أتيــتُ إلى الحيــاةِ سياحــةً ماذا يعبّئُ في الحقيبَــةِ سائحُ[1]

ويستطردُ الشاعرُ بالأفكارِ ذاتها، ولكن بألفاظٍ قد تختلف أحيانًا، لكننا نلمسُ الحالة النفسية نفسها تكاد تسيطرُ على كل قصائد الديوان، وتتسَللُ منها إلى القارئ.

وتكمنُ قيمةُ النَّصّ فيما تحدثه إشاراته من أثرٍ في نفس المتلقي، وليس فيما تحمله الكلماتُ من معانٍ مجتلبة من تجارب سابقة، أو دلالات مستعارة من المعاجم[2]، فجاءَ العنوان (أوجاع مستنسخة) موحيًا بالأوجاع غير المتناهية، التي تُستنسخُ من العدم، ولو أنه استبدل مصطلح الاستنساخ بأي مصطلحٍ آخر؛ ما كان له الوقع ذاته في نفس المتلقي، وجاء العنوانُ متطابقًا من حيثُ عدد المفردات مع العنوان الرئيس (الصافنات الجياع)، وثمة ارتباط وثيق بين العنوانين، وبين محتوى النَّصّ كَذلكَ، فالجوعُ وجعٌ وأيّ وجع، إنه يتجاوز الوجع العضوي إلى ما هو أعمق وأوسع، هناك في البعيد البعيد، فالجوعُ فقرٌ، وحاجةٌ، وألمٌ، كذلك الارتباطُ بسِمةٍ مشتركةٍ بين دال (الصافنات)، وهي الخيل المستعدة للانطلاق، وبين الشاعر السائح في بلاد الله، لا يعرفُ مستقرًّا، ولا وطنًا، ولا يملكُ عدَّةَ الرحلة على الرغم من طولها.

وفي قَصيدَة (يتيم أبو الدنيا) تظهر تجليات العنوان وروابطه الدينية المتصلة بالثقافة الإسلامية، فقد خصص الشاعرُ قَصيدَة طويلةً في مدحِ خاتم الأنبياء والمرسلين، سيدنا النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – بأسلوبِ العاشق الصوفي، إنه السمتُ الديني ذاته الذي يشي به عنوان الديوان (الصافنات الجياع)، المتأثر بقوله تعالى: ﴿إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ﴾[3].

والصافنات دالٌ على الثورةِ التي لا تعرفُ الانطفاء، إنها ثورةٌ تبنيها الأجيالُ، لتلدَ الفجر قيصريًّا، يقول في قصيدته (الفجر يولد قيصريًّا):

هطلت حرائقُــه ليغسلَ عارَها جيلٌ أعادَ إلى الحياةِ مسارَها

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص31.

[2] انظر: تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شِعْرِيَّة معاصرة، الغذامي، ص18.

[3] ص:31.

نامت على ظمأٍ وداعبَ ريقَها فجرُ الكرامةِ فاستحثَّ نهارَها[1]

فالخيلُ الأصيل ربما ترمزُ إلى الثورة، أو إلى الشعوب الْعَرَبِيَّة الثائرة، وفي ذلك استنهاضٌ للهمم، وإيقادٌ للعزائم، إنهُ على الرغم من الحزن المسيطر على ديوانه لا يفقدُ الأملَ، بل يجددُه مع صهيل الخيل، فيتسلقُ من منحدرِ الظلمةِ واليأس إلى قمةِ الحياةِ والنور.

مما سبق، نجد العموش يصورُ لنا عالمًا موحشًا، يسوده الشعورُ بالظلمِ والاضطهاد، مما يدفع نحو القسوة والضياع والشعور باليأس، لقد حملت قصائد الديوان أبعادًا وطنيةً وإنسانيةً ذات صلةٍ بالحياة، ما جعل العلاقةَ بين القصائد كلها بارزةً جليةً؛ واستنادًا لما تقدّم نجدُ أنَّ اسم الديوان جاءَ مرتبطًا ارتباطًا واضحًا وقويًّا، سواءً لفظيًّا أو إيحائيًّا أو نفسيًّا، مع العناوين والنُّصوص المندرجة تحتهُ، فقد حملت المعنى الحقيقي للمعاناة والوجع.

ويضطلع العنوانُ بمهامه بين الجهرِ والإخفاء، وبذلك يضعُ قارئه على تخوم النصّ، سواءً كان مستكشفًا، أو مدقّقًا، أو باحثًا عن الجمال، وتتجلى هذه الخاصية للعنوان في ديوان **(كأنك لم)**؛ الذي ضمَّ ثلاثًا وعشرين قَصيدَة للشاعر، سنقف منها على عناوين القصائد: (من أوراق طفل أبدي)، و(تقويم آخر للقبيلة)، و(الحمامة).

إنَّ عنصرَ الحذف في العنوان الرئيس (كأنك لم) جعل فيه كثيرًا من الغموضِ والخفاء، إنه يشيرُ عبرَ نقصِهِ إلى أنَّ ثمة ما هو مسكوتٌ عنه، مثَّلَ مشكلَ الديوان، ألا وهو الحرية، ونطالعُ ذلك في أماكن متعددة من القصائد، وكذلك في الْإِهْداء، والاقتباسات، ويؤكد على ذلك قَصيدَة (C.V لأبي العلاء المعري)، فهي مونولوج ينقل حديث الشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعري، رهين المحبسين، في بحثٍ دائمٍ ودؤوبٍ عن الحرية، كذلك يشير الحذف إلى محاولة إشراك القارئ في صناعة النص، ومن أجل هذه المهمة الجليلة؛ فإنه على القارئ أن يكون ملمًّا بالقصائد، ومضامينها، وخلفياتها الثقافية، والتاريخية، والجغرافية، والفلسفية. ويتقاطعُ عنصرُ الحذفِ في العنوانِ مع الخفاء في بعضِ النُّصوص وعناوينها، ومنها (من أوراق طفل أبدي)، فهل ثمة طفلٌ خُلِّدت طفولته من قبل؟ بالتأكيد لا، فكل البشر يشيخون ويهرمون، وكلهم آتٍ من أبٍ وأمٍّ، وهذا يخالف ما قاله الشاعر:

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص35.

يقالُ أنجبَهُ بردٌ وعاصفةٌ

وأرضعتْهُ مراثٍ

ليسَ تفطمُهُ[1]

والعنوان الرئيس يوحي بالتحسر على ما كان، وفيه نفحةٌ من الحزن الدفين، وهذه المداليل ذاتها التي نجدها في النص، فالرثاء مرضعةُ الشاعر الشرعية، رضاعةً لا فطامَ لها!

إذن فقد يقصد الشاعرُ بالطفل الحريةَ المفقودة، أو الذكريات التي تخلد في ذاكرته، أو الحب المشتعل في قلبه، أو الثورة التي تولد من الفقرِ المرتبطِ بالبرد والجوع، وربما يقصد نفس الشاعر التي تشتهي أن تظل طفلةً للأبد تتغذى على دهشةِ اللغة، يقول الشاعر:

فصارَ يخبزُ من تنورِهِ لغةً

من دهشةٍ

تطعمُ الدنيا وتطعمهُ[2]

يطلقُ الشاعر كلماتِه في الآفاق البعيدة، وتكون انطلاقتها جبارةً وقوية، فتحلق معها مخيلة القارئ، فيطير معها غير واعٍ بنفسه[3]، مندهشًا مما يقرأ، فالتقويم ليس هو التقويم، والتاريخ لم يعد هو التاريخ، يقول الشاعر في قصيدته (تقويم آخر للقبيلة):

تشيرُ يدُ الوقتِ

للخارجينَ من البئر للعرشِ

لم يحملوا خبزهم في الرؤوسْ

ولم يعصروا موتَهم في الكؤوسْ

ولكنهم طيَّروا كلَّ قمصانهم في السماءِ

لكي يستردَّ بصيرتَهُ

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص63.

[2] المرجع السابق ص68.

[3] انظر: تشريح النص، الغذامي، ص19.

وطنٌ لا يرى[1]

يقسّم الشاعرُ قصيدته مستلهمًا تقويمَ التاريخ الإسلامي ظاهرًا، عام الخروج، وعام الردة، وعام الراية، وعام الإسراء، لكنه في الحقيقةِ تقويمٌ جديدٌ يتتبَّع الحالة الثورية في الوطن العربي ويؤرّخ لها تأريخًا يحفظ مسارَها وتطورها، ويقارنها بالتاريخ الإسلامي، بدءًا من الشعلةِ الأولى حتى الشهادة، يقول في ختام قصيدته:

طريقٌ

إلى حيثُ تَأوي النوارسُ

حيثُ الترابُ حوارٌ مع الأنبياءِ

وحيثُ السماءُ ملبدةٌ بالملائِكْ[2]

ولا يخفى ما في ذلك التقسيمِ من إشارةٍ إلى ثقافة الشاعر التاريخية، ومناهلِه الدينية، واطلاعه الواسع على الثقافةِ الإسلامية، ويتناسب التقسيم مع حال الأمة المنقسمة على نفسها، والمتشرذمة في كل اتجاه!

إنَّ الحذفَ في العنوانِ فيه تحررٌ من اللغةِ وقيودها، وإطلاقٌ للفكرِ في فضاءاتِها، متجاهلًا البناءَ المتداول للجملة، موليًا عن تقيد المبتدأ بالخبر، والتزام الفعل بالفاعل، وارتباط إن وكان وأخواتها بمعموليها، إنهُ التحرر المطلق الذي هفت إليه نفسُ الشاعر في قصيدته (الحمامة)، والذي مهرَ من أجله الدم، يقول الشاعر:

أنا آخرُ الشهداءِ

جئتكِ قطرةً

من بعدِها هذا الإناءُ سينضحُ

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص83.

[2] المرجع السابق ص86.

مطرُ القرابين استدارَ

وقد جرى

بدمِ الملائكةِ الصغارِ المذبحُ[1]

فالحمامةُ رمز الحرية، ودالٌّ على السلام متوافقٌ عليه عالميًّا، لكنه في الثورةِ يُذبَح، فالصغارُ حمامٌ مطارَدٌ مهددٌ بالموت في كل حين، عدوُّهُ لا يميّز بين صغيرٍ وكبير، ولا بين حقٍّ وباطل!

إذًا؛ فإن عنوانَ الديوان يرتبطُ بالعناوين المندرجة تحته في ممارسة مهنة التجلّي والخفاء بمهارة، وفي المراوحة بين الحزنِ والألم والندم.

وفي ديوان (الأهلة) الذي يجمعُ اثنتين وعشرين قَصيدَة؛ تَحملُ كثير منها عناوينَ قريبةً من اسم الديوان ومضمونه، منها: (الأصدقاء)، و(تحولات حارس الرمل)، و(إلى سيدة نائمة الآن)، و(انتظار)، و(أشواق الضفة الأخرى)، فالأصدقاء هم أهلة ينيرون ليلَ الشاعر المظلم، يقول الشاعر في قَصيدَة (الأصدقاء):

سالوا ولا ماءَ

لا مرآةَ وانعكسوا

وباسمهم في الأعالي صلصلَ الجرسُ[2]

فهم يسيلون وليسوا ماء، ولا مرآة، بل هم النور المنبثق من الهلال ليلًا، وباسمهم في الأعالي – حيث يسكن الهلالُ – يُنادَى كلَّ وقتٍ وحين، إنهم أهلة القلب، ونور الدرب.

والهلال هو حارسُ الرملِ والسماء، إنَّه ابن القمر، ووليدُ تحولاته وأطواره، بدءًا من المحاق، ثم الهلال، ثم التربيع الأول، فالأحدب المتزايد، فالبدر، فالأحدب المتناقص، فالتربيع الثالث، فالهلال المتناقص، إنها تحولات تشبه تلكَ التحولات في قصيدته (تحولات حارس الرمل):

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص11.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص37.

على سفرٍ

وما بيني وبيني

يوحِّدُ بين وجهي واللثامِ

كتبتُ للحظةِ الصفرِ: انقشيني عليكِ

فلا أمرَّ

من التمامِ[1]

ذلك السفر والتحول من مكانٍ إلى آخر يشبهُ سفر الهلال الدائم، إنه يبدأ من لحظة الصفر إلى التمام، ثم يعود إلى الصفرِ من جديد! وبين أدوارِ القمر هناكَ كثير من الترقُّبِ والانتظارِ الذي تحمله قَصيدَة (انتظار).

والهلال هو حارسُ النِّيامِ ليلًا، يحرسُ الموجوعين، والعشاق، وكذلك يحرسُ معشوقته النائمة، التي ينطفئ الليلُ إذا نامت، يقول في قَصيدَة (إلى سيدة نائمة الآن):

ماذا أفعلُ

بالليلِ الفائضِ عن حاجتيَ الآن؟

وماذا أفعلُ

بعد امرأةٍ تُطفئُ هذا العالمَ

حينَ تنامْ؟[2]

والهلال كذلك منتظرٌ على ضفةِ الأرضِ الأولى خلال الليل؛ ليزور الضفة الأخرى بعد انقضاءِ نهارِها، وهذا ما يشي به عنوان قَصيدَة (أشواق الضفة الأخرى)، وفي ذلك دلالة الصبر وطول الانتظار.

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص45.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص101.

في ضوء ما سبق تظهرُ العلاقةُ الواضحةُ بين العنوانِ الخارجي والعناوين الدّاخِلِيَّة ظهورًا بيّنًا، ألقى بظلاله على المعنى فأثراه، وعلى الدَّلالَة فزادها توسُّعًا.

وفي ديوان عبد الباري المعنون باسم (مرثية النار الأولى)؛ ضمّن الشاعرُ ديوانَه سبعًا وعشرين قَصيدَة، ولم يقسّم ديوانَه إلى أبوابٍ، مشابهًا بذلك دواوينه الأخرى، والعنوان هنا "لا ينطلقُ من أفكار مسبقة، بل يرتبط بالنص فيكون جزءًا من المَعنى، وتَلخيصًا واختصارًا للنص"[1]، فلفظ (مرثية) مرتبطٌ بالموتِ الذي كان حاضرًا في العناوين والنُّصوص التي تنطقُ باسمها، ومنها قصيدته (مرثية للقادمين من الموت)، والتي يقول فيها:

نحنُ يا أختُ

دخلنا موتَنا

وخرجنا منه

شبنا وشابْ

العرايا نحن

كم من عفةٍ

سترت ما قصّرت عنه الثيابْ[2]

لقد استوحى الشاعرُ عنوانَ ديوانه جزئيًّا من عنوانِ هذا النص، إنه يرثي القادمين من الموت لا الراحلين إليه، وكأنه بذلك يقفُ أمام المألوفِ مشهرًا عكسهُ، فهل يعود أحدٌ من الموتِ إلى الحياة؟ إنه يحاولُ الإجابةَ عبر الكلِّ النصيِّ، بأنَّ الثائر وحده مَن يُمكنه ذلكَ، يقول:

رغم طول الرحلةِ الزرقاء

لم نلتفتْ يومًا

إلى شطِّ الإيابْ[3]

---

[1] عَتَبات النص، درمش، ص52.

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص27.

[3] المرجع السابق ص26.

واختار الشاعر لفظ (مرثية) ولم يقل (بكائية) لأن البكاء عامٌّ، بينما الرثاء مرتبط بالموتِ ووحشةِ النهاية، وفيه إثراءٌ للإيحاءاتِ اللفظيَّة والنفسيَّة، فالموتُ "حادثٌ عنيفٌ يكسرُ إيقاع الحياة الرتيب نسبيًّا، وليس هذا فقط، بل يوقف دورتها، ويجعلها تقف جامدةً عند تاريخٍ يستحيلُ أن تتحركَ بعدَه"[1]، فحتمية الموت لا اختلافَ فيها، إنه يأتي متخفيًّا، "لا يحسبُ له الإنسانُ حسابات خاصة، فهو يفارق المنطق والحذر، لا تحدد وجهته، ولا تصد حركته، إنها الفاعلية التي تكسرُ اطمئنان الوجود الْإِنْسانِيّ"[2].

والرثاء مصاحبٌ للبكاء الطويل، لكنه جعله موجزًا في إحدى قصائده المُعنونة باسم (بكاء موجز)، في مفارقةٍ لافِتة، فلماذا جاء بكاؤُه موجزًا في هذا النَّصّ بينما كان طَويلًا في نصوصِه الأخرى؟ وللإجابة على هذا السؤال لا بدَّ من قراءةٍ أعمق للنص، يقول:

الشامُ

مئذنةٌ ترتبُ موعدَ الصلواتِ

في عنبِ الصبايا

وتخبّئ التاريخَ والإنسانَ

في شفتين من ورد الشقائقْ

الشام تأكلُها الحرائقْ[3]

باستقراء النَّصّ نجدُه نازفًا دموعَه على حرائقِ الشام، ولعله رأى البكاء أمامها موجزًا لأنَّ البكاءَ والعويل لن يغيّر الحال المأساويَّ، بل إنَّ ما يغير هذا الحالَ هو العملُ الدؤوب، واحتواء الآخر، والبحث عن نقاط التوافق لا نقاط الاختلاف، ومناصرة الحقّ، وفي هذا النَّصّ يسجّل الشاعر موقفًا من الصراعِ السوري في الوقتِ الذي لاذ كثيرٌ من الشعراء بالصَّمتِ، إنَّ العمل الإبداعي "وسيلة يتخذها المبدع للتعبير عن موقفه من الحياةِ بالطريقةِ التي يجدها مناسبةً لموقفه وقدراته وطبيعته، وعندَئذ يتحول الإبداع إلى وسيلة للتعبير عن الرؤيا، فالمبدع يقوم بتشكيل عمله

---

[1] قلق الموت، عبد الخالق، ص16.

[2] تراجيديا الموت في الشِّعْر العربي المعاصر، هلال، ص19.

[3] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص70-71.

على النحو الذي يتلاءم وموقفه، ويعبر عن رؤيته للكون، ورؤياه التي يحلم بصياغتها أو تحقيقها"[1]، وقد يكون الموتُ مجازيًّا كما في قصيدتِه (رصاصة أخيرة إلى من كانت ولم تعد)، يقول الشاعر:

يا أنتِ..ما اسمُكِ؟! لستُ أذكرُ جيدًا

أسمـــــاءَ كلِّ الواقـــــــفاتِ بِبابي[2]

لقد قتل الشاعرُ معشوقتَه من ذاكرتِه فكَأنها لم تكن، إن الموت هو "انتفاء الوجود ونهايته في الصّورَة التي ندركها في هذه الحياة الزائلة"[3]، وها هو الشاعر ينفي وجودَ معشوقته، ويعلن نهاية ما كان، وانتصاره على الذكريات، وتخلصه منها حدّ أن ينسى اسمَها.

أما النار الحاضرة بقوةٍ في العنوانِ؛ فقد تسلّلت إلى النُّصوص كَذلكَ، تارةً بمعناها ومبناها معًا، كما في قَصيدَة (البدو) التي يقولُ فيها الشاعر:

نارُهم

تستعيذُ من شرِّ ليلٍ

ما به عابرون إلا الأهلة[4]

فالنار هنا هي النارُ نفسها التي تُوقد لتحضير الطعام، وحضورُها في النَّصّ كنايةٌ عن الكرمِ والعطاء، فهم ينتظرون الضيفَ انتظارَ العاشقِ للمعشوقة، حدَّ أنَّ نارهم تستعيذُ من كلّ ليلٍ لا ضيفَ فيه، فإن كانت النارُ تستعيذُ، فما بالنا بمُوْقِدِيْ هذه النار!

وتارةً ترِدُ النارُ بمعناها فقط، كما في قَصيدَة (توقيعات على جدار الثورة)، فالنار إشارة إلى الثورات التي تحرقُ الظلمَ والقهر، وتنتصرُ عليهما، يقول الشاعر:

---

[1] عبد الله رضوان شاعرًا، مواجدة، ص32–33، نقلًا عن رواية بلد المحبوب دراسة في رؤيا النَّصّ وتشكيله، سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م17،ع5، ص12–13، ولم أجده.

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص117.

[3] قلق الموت، عبد الخالق، ص14.

[4] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص56.

اليوم جئنا

نقلبُ التاريخَ يا شجرَ الطغاةْ

من طلقةِ الثأرِ الأخيرِ

تشعُّ من كلِّ الجهاتْ

أنّى التفتَّ رأيتَنا

نحمرُّ مثل المعجزاتْ

لسنا نخافُ الموتَ

تحرسُنا صلاةُ الأمهاتْ[1]

فالموتُ هنا حياة، إذ إنه يبثُّ في نفس الثائرينَ الإصرارَ على المواصلة، إنه وقودٌ ونارٌ للانطلاق، يصلُ بالثائرين إلى أوجِ الشجاعةِ، حيث ينتفي الخوفُ من الموت.

ووفقًا لكلِّ ما سبق نجد أنَّ العموش وعبد الباري تشابها في وجود علاقةٍ عميقةٍ بين عناوين دواوينهم من جهة وبين العناوين الدّاخِلِيَّة للقصائد من جهةٍ أخرى.

الْمَطْلَب الرابع: عناوين القصائد في دواوين العموش وعبد الباري (بنيتها ودلالتها)

تُبنى لغة العنوان على اختيارٍ غير مقيدٍ بشكل، أو تركيبٍ، أو قاعدة نحوية، وبالتالي فإن جميع إمكانات اللغة قابلة للانبناء كعنوان دون أيّ قيود، لذا فقد ينبني العنوان على هيئة حرف، أو كلمة، أو حتى علامة غير لسانية، وقد يكون شبه جملة، أو جملة تامة، أو أكثر من جملة، ويعدُّ الشِّعْر "الفنّ الكلامي الأكثر تشكيلًا للغة، فمفاهيم القواعد تجد أفضل تطبيق لها فيه"[2]، فالشعر فن، و"الفن هو النتاج الْإِنْسانِيّ الذي يدور حول عنصر الجمال، أو الذي يكون فيه الجمال أصلًا يدور حوله، وليس الفن عبثًا وهميًّا"[3].

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص97.

[2] النَّقْد النصي2 وتحليل الخطاب–نظريات ومقاربات، أيوب، ص21.

[3] النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث– أصوله واتجاهات رواده، سلام، ص1.

وتُقَدِّمُ العناوين إضاءاتٍ لما خَلْفها من كلماتٍ ومعانٍ، فالعنوان "يمدنا بزادٍ ثمينٍ لتفكيك النَّصّ ودراسته، ويقدم لنا معونةً كُبرى؛ لضبط انسجام النَّصّ وفهم ما غمض منه"[1] على المستوى الدّلالِيّ والتركيبي، و"تقدم التراكيبُ الشِّعْرِيَّةُ دلالاتٍ معنويةً غير معهودة بين الدال والمدلول، حيث إنَّ الشِّعْر في جوهره يقوم على إيجاد علاقات نحوية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المألوف"[2]، والجدول رقم (3.2) يساعدنا على الوقوف عند بنية العناوين الدّاخِلِيَّة في دواوين عبد الباري، بينما يساعدنا الجدول رقم (3.3) على الوقوف عند بنية العناوين الدّاخِلِيَّة في ديوان محمد العموش:

جدول رقم (3.2): يبين بنية العناوين الدّاخِلِيَّة في دواوين محمد عبد الباري

	العناوين الدّاخِلِيَّة			
اسم الديوان	اسم الشاعر	الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	شبه الجملة
الأهلة	محمد عبد الباري	21	–	1
كأنك لم	محمد عبد الباري	19	1	3
مرثية النار الأولى	محمد عبد الباري	27	–	–
المجموع		**67**	**1**	**4**

[1] دينامية النص–تنظير وإنجاز، مفتاح، ص72.

[2] ديوان لا تسرقوا الشمس–دراسة نقدية، الكحلوت، من كتاب مقاربات نقدية في شِعْر الشهيد الدكتور إبراهيم المقادمة، ص172.

جدول رقم (3.3): يبين بنية العناوين الدّاخِلِيَّة في ديوان محمد العموش

	العناوين الدّاخِلِيَّة			
اسم الديوان	اسم الشاعر	الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	شبه الجملة
الصافنات الجياع	محمد العموش	29	1	5
المجموع		**29**	**1**	**5**

بالنظر إلى البنية التركيبية لعناوين القصائد؛ نجدُ أنَّ الجملة الاسمية قد طغَت على دواوين الشاعرين كليهما، فقد احتلت لدى عبد الباري سبعًا وستين قَصيدَة من أصل اثنين وسبعين قَصيدَة في الدواوين الثلاثة، ووردت الجملة الفعلية في العناوين مرةً واحدة، وشبه الجملة أربع مرات، بينما جاءت الجملةُ الاسمية لدى العموش في عناوين تسع وعشرين قَصيدَة من أصل خمس وثلاثين قَصيدَة، ووردت الجملة الفعلية مرة واحدة، وشبه الجملة خمس مرات.

إنَّ هذه الغلَبة الساحقة للجملة الاسمية على الجملة الفعلية وشبه الجملة تَدلُّ على مقصدية الشاعرين الجليَّة في اختيار الجُمَل المستخدمة، التي تشي بحالةٍ من الديمومةِ والثباتِ، كما أن الجملة الاسمية تتسم بإيجازٍ لا يتوفر في الجملة الفعلية، وفي ديوان (الصافنات الجياع) توحي غلبة الجملة الاسمية بسُبات ضمير الحاكم العربيّ تجاه المواطن المقهور، فالجملة الفعلية توحي بالتغيير، وهذا ما لا وجود له في الواقع العربيّ المتخاذل، والموقف الدولي الجامد العاجز، يقول الشاعر:

العجزُ يفضحُ عورةَ الكلماتِ فاسترْ قصائدَنا بثوبِ حياةِ

نحن الذين حياتنا.. لرثائكم أولى من الأمواتِ بالمرثاةِ[1]

ويرى بعض الباحثين "أن ثمة ارتباطًا نفسيًّا بين تردد الأفعال وبين الشخصية، فزيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما يعني أننا أمام شخصيةٍ تتمتع بصفاتٍ حركيةٍ وعاطفيةٍ عالية، تتجاوز

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص72.

الموضوعيَّة والعقلانية"[1]، وبالتالي فإنَّ غلبة الأسماء في العناوين توحي بعقلانية الشاعر وموضوعيته في التعامل مع قضاياه الخاصة، وقضايا الأمة عامة.

وقد تنوعت عناوين القصائد، فجاء بعضها مركبًا تركيبًا إضافيًّا مثل: (نضال الشاشات، حلاج القرن النازف والعشرين، حضور الغياب في مدينة الضباب)، وبعضها جاء جملةً اسميةً مكتملة الأركان، مثل: (الفجر يولد قيصريّا، إني أراني أعصر عمرًا، إني وجدت حزنًا يملكني). وبعضها جاء مكونًا من الصفة والموصوف مثل: (أوجاع مستنسخة، تراتيل طفولية في محراب الوطن، تمتمات واضحة لرجل غامض جدا، تفاصيل كُبرى لا تهمكم، لجوء عشقي)، ولعل هذا النوع هو أكثرها انتشارًا في عناوين العموش، ونشير إلى أنَّ الجملة الاسمية لا تفيد الثبوت بأصل وضعها، ولا الدوام والاستمرار؛ إلا إذا كان خبرها مفردًا و جملةً اسمية، أما إذا كان خبرها جملةً فعلية فهي تفيد التجدد، وهذا هو السمتُ الغالبُ في العناوين الدّاخِلِيَّة للعموش، وقد أُخِذَت بعض هذه العناوين كاملةً من النص، وبعضها الآخر أُخِذَ جزئيًّا، والأقل القليل لا ذكرَ له في النص، وهذا يدلُّ على أن العنوان جاء استقراءً لفحوى النص، أو تلميحًا به.

وقد جاءت غالبية العناوين محذوفة المبتدأ، نكرة الخبر، وهذا يُفسحُ المجال للخيالِ والتأويل دون تحديدٍ أو تقييد، مثل: (أوجاع مستنسخة، ختم على ذاكرة الحب، مدخل للطوارئ)، وهذا التنكيرُ لإفادة العموم والشمول لحالة الحزن والألم والقهر التي يعيشها الشّاعر.

وبالنظر إلى وجود الجملة الفعلية في ديوانِ العموش نرى أنها لم ترِدْ إلا مرةً واحدة، في قَصيدَة (يكاد جرحه يضوع)، فما أهمية هذا الاستخدام؟

إن العطرَ متجددٌ، وجرح الشاعر متجددٌ كذلك، فهو يحمل دلالة الحياة والتغيير، إذ إنه يُشتقُّ من الورد، وهنا رابط واضحٌ بين استمرار الحزن وتجدده، وبين العطر، كما أنَّ الأفعال المضارعة امتدت إلى جسد النص: (تقبّلُك، تصافحك، تحضنك، تماطلك، تسرّح، تصلي، تُقبَل، يضيء، يؤجلنا، أفيض)، وذلك دلالةٌ على التجدد والاستمرار والتحول والسَّير نحو الأمل الذي لا ينقطع، واستحضار الحال وتكراره.

---

[1] في النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث ومذاهبه، رزقة، ص215، نقلا عن سمات أسلوبية في شِعْر صلاح عبد الصبور، محمد العبد، مجلة فصول، المجلد السابع، ع1و2، ص91، ولم أجدها.

وفي ديوان (الأهلة) غلبت الجملةُ الاسمية كذلك على غيرها، وللجملة الاسمية "سمات موضعية متواصلة، قابلة للوصل والقطع والتفكيك والتصنيف والتأويل"[1]، وتتراوح هذه السماتُ بين التجريدِ والشكل، وتظهر على هيئةِ صيغٍ اشتقاقية، وسماتٍ معجميَّةٍ وسياقية.

وردت بعضُ العناوين الدّاخِلِيَّة في ديوان (الأهلة) مرفوعة منوَّنة: (وجهٌ للمتاهة، مسٌّ، نافذةٌ للغبار، شكلٌ أول للوجد)، وفي تنوين الضم دلالة الخفاء والستر، فالشاعرُ يُحاول أن يخفي شيئًا منه، إنه يخفي جسد المتاهة، ولا يكشف لنا إلا وجهًا واحدًا، ويصورُ الشكل الأول للوجدِ، لكنه لا يصور أشكاله الأخرى، ويصف نافذة الغبارِ/الحزن فقط، دون أن يصفَ ما خلفها.

ويتساوى عددُ العناوين المفردة مع عددِ العناوين المركبة تركيبًا إضافيا، فمن الأُولى: (الأسوار، أندلسان، الأصدقاء، مس، واهمة، انتظار، الحجازي)، ومن الثانية: (سادن الظل، نخيل الكلام، أقواس المكان، تحولات حارس الرمل، بكائية الحجر والريح، أشواق الضفة الأخرى، ثاني أسفار التوراة)، فبين ترك المعنى مفتوحًا تارةً بإفراد اللفظ، وبين إسناده بالإضافة؛ يلعبُ عبد الباري على حبل اللغةِ، مجتازًا صراطها المستقيم بنجاح.

إنَّ الإنسان يكتسبُ ألفاظَ اللغة ودلالاتها في تجارب الحياة الكثيرة، التي تتشكلُ معها الدلالات وتتلون بظلالٍ متباينة، ثم تستقرُّ على حال، عندها يتبنّى المرء لكلِّ لفظٍ دلالةً معينةً هي جزءٌ من عقله ونفسه، فتصبح تلك الألفاظ كالكائن الحي، رباه أهله وتعبوا في تربيته حتى استقام على عوده، وصار محل فخارهم وإعجابهم[2]. وكذلك الشعراء مع الألفاظ التي ينتقونها، فهم لا يرونها مجرد رموز صوتيَّةٍ تعبّرُ عن شيءٍ ما، بل هي في نفوسِهم الشيء نفسه، متجاوزين الدَّلالَة السطحية العامة، إلى دلالةٍ أعمق قد ينفرد الشاعر فيها بنفسه، وفي العناوين الدّاخِلِيَّة لديوان (الأهلة) دوالّ ترتبط بالهلال، منها: (ذاهبًا كالبرق، شكل أول للوجد)؛ فالهلال أول مراحل القمر، والبرق والهلال كلاهما يمنحان ضوءًا، وكلاهما في رحلةٍ لا تتوقف.

وفي ديوان (كأنك لم) حملت الجملةُ الاسمية في العناوين الدّاخِلِيَّة دلالةَ ديمومة الموت وبقائها، ففي الديوان إقرار بواقعة لا شكّ فيها، وهي الموت، واستخدام الأفعال يتناقض مع هذه الديمومة، وقد جاءت العناوين تحملُ معاني غلبة الموت، وقدرته على الإنسان، يقول الشاعر:

---

[1] دروس في أصول النَّظَرِيَّة النحوية الْعَرَبِيَّة، عاشور، ص331.

[2] انظر: دلالة الألفاظ، أنيس، ص11.

سينبجسُ الدم بين الطوائف

فافتح كتابَ المراثي

وشيّع جنائزَنا القادمات من الفتنةِ الموسميّةْ

ستندلع النارُ إثر النجومِ التي سقطت

من على كتفِ العسكري الأخير[1]

وتنوّعت عناوين القصائد، فجاء بعضُها مفردًا مثل: (نبوءة، الحمامة، بوصلة، رحلتان)، وقد احتلّ الرفعُ معظم العناوين: (صلاةٌ على شال أمي، أبيضُ..أزرقُ، رحلتان، الورقةُ الأخيرةُ من مذكرات المتنبي، تقويمٌ آخر للقبيلة)، وفي الرفع إبانةٌ وإظهارٌ ووصول، وغلب التنكير على العناوين عمومًا ومنها: (رقصة لأواخر الليل، بوصلة، رحلتان، نبوءة، صلاة على شال أمي، وردة لذات النونين، تناص مع سماء سابعة)، وجاء العنوانُ نكرةً موشَّحًا بالضباب؛ ليثير الأذهان لمعرفة خبايا المضمون وسبر أغوارها، وليستثير كثيرًا من الأسئلة، فإلى أين الرحلتان؟ ومَن الذي سيقوم بهما؟ وهل سيصل؟ وما هي النبوءة؟ وهل تحققت؟ ولماذا تكون الصلاة على شال أمه وليس أباه؟ وما طبيعتها؟ وهل أراد الشاعر أن يتحوَّلَ إلى ناقد حين استعمل لفظ (تناص)؟ كلها أسئلة لا تُعرف لها إجابات إلا بعد المغامرة بقراءةِ النص.

ويُلاحظ بوضوح حضور شخصيات أدبية قديمة في عناوين نصوصه: (C.V لأبي العلاء المعري، وصية متأخرة لأبي نواس، الورقة الأخيرة من مذكرات المتنبي)، إن هذه العناوين هي امتصاصٌ وتحويلٌ لكثيرٍ من النُّصوص الأُخرى، وإعادة إنتاجٍ لكثير من الشخصيات المعروفة القابعة في الوعي واللاوعي، ومن تلك الأشلاء تكونت نصوصٌ جديدة تمتلك خواصّ ذاتية جديدة، لم تغرق في سمات القديم، بل تشرَّبتهُ ومنحتهُ روحًا جديدةً أسهم الشاعر في صهرِها في إطار بوتقته الإبداعية[2]، فالمعري والمتنبي وأبو نواس هم أبناء فضاء نصيّ جديد زمانيًّا ومكانيًّا، لقد بذل عبد الباري طاقته ليخرج بنصوصٍ مختلفةٍ عما جاء به السابقون، إنَّ الشاعر بطبيعته "يروم إلى ابتداع موقف جديد بروحٍ جديدة؛ ليدخل هذا العالم من باب آخر، لعله يتمكن من تحقيق نقلة أدبية

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص84.

[2] انظر: الْأَدَب العربي في فلسطين–أوراق في الْأَدَب والنقد، غنيم، ص68.

تحسبُ له ولعصره"[1]، ويُحسب لعبد الباري محاولاته الناجحة، التي جعلت له بصمةً مختلفة، واسمًا لامِعًا، وحظًّا وافرًا من القراء.

وليس عبثًا أن تشترك بعضُ العناوين الدّاخِلِيَّة في الديوان بمصطلح التأخر: (وصية متأخرة لأبي نواس، رقصة لأواخر أيلول، الورقة الأخيرة من مذكرات المتنبي)، كأنَّ الشاعرُ يحاول إدراك ما فاته من العمر والتجربة، ويريد أن يعيشها كلها دفعةً واحدةً في الديوان، أو كأنه يعلن نهاية الألم، وبدء عهدٍ جديدٍ من الفرح والحبِّ الذي لا فراق بعده، يقول في قصيدته (رقصة لأواخر أيلول):

ستنفجرُ الريحُ

عما قليلٍ

تولولُ بالنذر المنبئةْ

فمدّي لها صوتك المستحم

بكلِّ مجازٍ

لكي تقرأَهْ[2]

إنه يعلنُ قيامته الصغرى المنبئة بقرب اللقاء، فلقد انتهى زمن الفراق والبعد، يقول:

أيا امرأةً من كتابِ الأساطيرِ

أنهي الكتابَ

لكي نبدأَهْ[3]

وفي ديوان **(مرثية النار الأولى)** يختار الشاعرُ النكرةَ المرفوعةَ سمتًا غالبًا لعناوين الديوان الدّاخِلِيَّة، (التماسٌ أخير، بكاءٌ موجز، زهرتان لحارس البرق، شتائيةٌ إلى امرأة لن تعود، توقيعاتٌ

---

[1] الأَدَب والموقف النقدي، أبو زايدة، ص15.

[2] كأنك لم، عبد الباري، ص55.

[3] المرجع السابق ص55.

على جدران الثورة، نافذةٌ لقمرٍ أسمر، شيءٌ من وجه الليل)؛ وذلك دَلالة على أنّ المخفيّ في خطابِه مضمرٌ في نفسِه، ولسيبويه موقف ورأيٌ في الرفع والنصب ودلالاتهما، نستخلصُ منه ما يأتي:

1- إن الرفع أوسع المجالات وأكثرها تفسيرًا لقصد المتكلم.

2- النصب – على الرغم من توسعه- أشدّ اختزالا، ولا يعكس بدقةٍ قصد المتكلم.

3- المجال الأول (الرفع) يتحكم في المجال الثاني (النصب) ويفسره ويهيئه[1].

إذًا فالرفع هنا أوسع وأكثر قدرة على شرح قصد المتكلم بدقة، وجاءت بعض القصائد معنونةً بمفردة واحدة: (حمص، عابرة، سوناتا، البدو، المغلق، الخارجي، الصعاليك، هم)، والإفراد هنا توسيعٌ للدلالة، وفتحٌ لأفق التأويل، وقد تراوح بين التعريف والتنكير، بمرونةٍ لغوية عالية، وكذلك جاءت بعض العناوين مركبة تركيبًا إضافيّا، مثل: (صلصال الكلام)، وبعضها تشكلت من الصفة والموصوف مثل: (التماس أخير، بكاء موجز، رصاصة أخيرة إلى من كانت ولم تعد، بريد عاجل إلى امرأة لن تعود)، وتشكَّلت الجملة الاسمية في الديوان غالبًا من مبتدأ محذوف وخبر نكرة، ما يُفسح مجال التأويل.

إنَّ هذا التنوع التركيبي والصياغي في العناوين يبرز مهارة الشّاعر اللغَوِيّة، ومكنته الْأَدَبيّة، إنه يطوّعُ عجينَ اللغةِ كيف يشاء، لتكون ناطقةً عن مشاعره وآرائِه ومواقفِه تجاه الأشياء والأحداث والأفكار.

ومن اللافت للنظرِ أنَّ كثيرًا من العناوين الدّاخِلِيَّة هنا تحيلُ على موضوع اللغة والْكِتابَة: (بريد عاجل إلى أبي ذر، صلصال الكلام، توقيعات على جدار الثورة، مرثية للقادمين من الموت، الغناء على مقام الشام، ما لم تقله زرقاء اليمامة)، فدوال البريد، الكلام، توقيعات، مرثية، الغناء، القول، كلها تستنفر عناصر تبني اللغة، وتشارك في كتابة الديوان، إن اقتران زرقاء اليمامة بفعل القول الذي لم يُقل من قبل يهيئُ لنا تأويلًا فلسفيًّا وجوديًّا، يجد مرجعيَّته في قصة زرقاء اليمامة، وفي كثير من النُّصوص السّابقة التي تتقاطعُ مع النَّصّ في عنوانها، لكنها تختلف في الأسلوب

[1] انظر: الكتاب، سيبويه، 271/1.

والمضمون، فالعنوان نفسه فيه تناصٌّ شعري[1]، وفي النَّصّ تناصٌّ تاريخي من خلال استحضار شخصياتٍ معروفة، إضافةً إلى التناص الأسطوري، وكذلك التناص الديني مع سورة يوسف، يقول الشاعر:

هي تلكَ قافلةُ البشير

تلوحُ لي

مُدوا خيام القلبِ

واشتعلوا قرى

أشتمُّ رائحةَ القميصِ

وطالما

هطلَ القميصُ على العيونِ وبشَّرا[2]

إنَّ دمعَ الأنبياء هو سبيلُ الإبصار، والشاعر وريثٌ للنبي، إذ تقع على كاهله مهمة نصرة الحق، ومواجهة الباطل، يؤوِّل نصّ العراف، ويعيد صياغته متأملًا فلسفة الكون، مفتّشًا باحثًا عن الحقيقةِ، يقول في مطلع النص:

شيءٌ

يطلُّ الآنَ مِن هذي الذُّرى

أحتاجُ دمعَ الأنبياءِ

لكي أرى[3]

---

[1] التناص الشِّعْرِيّ: هو بؤرة نصية مركزية، تتقاطع من خلالها عدد كبير من النُّصوص المتزامنة والسابقة، وهو تقاطع النُّصوص، ووحدات من النُّصوص، في نصٍّ أو في نصوصٍ أخرى. (التناص التراثي في الشِّعْر العربي المعاصر، واصل، ص15).

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص15.

[3] المرجع السابق ص9.

لقد تعمَّد الكاتبُ اختيار العنوان، فحملَ قيمةً إيحائيةً، ما يؤكد مقصدية الكاتب في اختياره، إذ أراد أن يكون العنوانُ دالًّا، مكثَّفًا، محملًا بالإيحاءات، واشيًا بمضمون النص.

وجاء العنوانُ أحيانًا على هيئة إهداء، عبر الانتقالِ من الأنا إلى الآخر، فتحولت الْقَصيدَة إلى ممرٍّ بينهما، تعبيرًا عن الحبِّ، أو العتابِ، أو غيره، ونجد ذلكَ في دواوين الشاعرين كما يبين الجدول رقم (3.4):

جدول رقم (3.4): يبيّن العناوين التي جاءت على هيئة إهداء في دواوين محمد عبد الباري ومحمد العموش

الديوان	الشاعر	المُهدي	البنية التركيبية للإهداء	المهدى إليه	الصفحة	الْقَصيدَة
الصافنات الجياع	محمد العموش	الشاعر	إلى امرأةٍ على هيئةِ قدر	امرأة/ مجهولة	23	إلى امرأةٍ على هيئةِ قدر
الصافنات الجياع	محمد العموش	الشاعر	رسالةٌ إلى ضرةِ أمي	ضرة الأم/ مجهولة	52	رسالة إلى ضرة أمي
الصافنات الجياع	محمد العموش	الشاعر	رسالة عاجلة إلى السيد موت	الموت	54	رسالة عاجلة إلى السيد موت
كأنك لم	محمد عبد الباري	الشاعر	إلى الضد من وجهة الريح	الثوار	32	إلى الضد من وجهة الريح
الأهلة	محمد عبد الباري	الشاعر	إلى سيدةٍ نائمة الآن	امرأة/ مجهولة	97	إلى سيدةٍ نائمة الآن

إنَّ المتأمل لهذه العناوين، يجد أنها جاءت بصيغة إهداء، وقد كُتِبت بصيغةٍ نثرية تقريرية، وُجِّهت إلى شخصياتٍ مجهولةٍ على المستوى العام لنا، لكنها معروفةٌ على المستوى الخاصّ لدى الشاعر، وجميعها نتاج علاقة حميمية، أو علاقة قرابة عائلية.

الْمَبْحَث السادس: عَتَبَة الهوامش

الْمَطْلَب الأول: مفهوم الهوامش ووظيفتها

تُعرف الهوامش بأنها استكمالٌ وتفريعٌ للنص، وتعليق إضافي على متنه، وهي جزء حيوي منه، يكسرُ غنائيته[1]، وهي "قَصيدَة متن لا تكتمل إلا بهوامشه الشِّعْرِيَّة، وهوامش لا تكتمل إلا بالمتن، وهي ليست محاولةً شكليَّةً للتمييز بين ما هو جوهري، وبين ما هو فرعي في القول الشِّعْرِيّ"[2].

ولم تعد ظاهرة التهميش في الشِّعْر العربي المعاصر مقتصرةً في وظيفتها على مجرد التفريغ للنص، أو ذكر تاريخ كتابة الْقَصيدَة ومكانها، أو مناسبتها، كما كان قديمًا، بل تجاوز ذلكَ إلى ما أصبح يعرف (قَصيدَة الهامش).

لقد أعادت دراسة الْعَتَبات الاعتبارَ للهامش، "الذي ظلَّ لا مفكَّرًا فيه، بل مَسكوتًا عنه، لنتبين أن أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز"[3]، فالإبداع الشِّعْرِيّ الحديث جعل الهوامش عَتَبَة قرائية مشحونة بصيغ توظيفية، فأعيد "صوغ مفهوم الهامش الذي كفَّ عن أن يكون هامشًا، وذلك عبر تكثيف دوره البنائي"[4]، لقد غدت الهوامش عَتَباتٍ بصريةً أيقونية، تتطلبُ جهدًا للقراءة والتأويل، مما يضع القارئ أمام علاقة قوية بين الحاشيةِ والمتن.

وتختلف عَتَبَة الهوامش عن سائر الْعَتَبات النَّصِّيَّة، كاسم المؤلف، والعنوان، في إمكانية وجودها أو غيابها، فهي كثيرًا ما تغيب، على عكس الْعَتَبات النَّصِّيَّة الضرورية للنص، التي تثبت حضورها الفعلي على جنباته، ونلاحظ غياب عَتَبَة الهوامش بفضاءاتها التفسيرية، والزمكانية، من ديوان العموش، بينما حضر الفضاء الزمكاني في كلِّ قصائد عبد الباري دون استثناء، في الوقت الذي غابت فيه فضاءات الهامش التفسيرية، وتجدرُ الإشارة إلى أنَّ الفضاءات الزمكانية الحاضرة في شِعْر عبد الباري تختلف تمامًا عن قَصيدَة الهامش التي دعا إليها عز الدين المناصرة.

---

[1] انظر: شاعرية التاريخ والأمكنة–حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المناصرة، ص472.

[2] المرجع السابق ص488.

[3] من النَّصّ إلى العنوان، بوغزة، مجلة علامات في النقد، مج14، ع53، ص408.

[4] أدونيس والْخِطاب الصوفي، بلقاسم، ص140.

الْمَطْلَب الثاني: الهوامش في دواوين محمد العموش ومحمد عبد الباري

لقد كان لوظيفة التأريخ عبر عَتَبَة الهامش حضورها في دواوين عبد الباري منذ بداياته الأولى في ديوان (مرثية النار الأولى)، مرورًا بديوان (كأنك لم)، وصولًا إلى ديوان (الأهلة)، بينما غابت تمامًا عن ديوان العموش، وكأنه لا يعترفُ بحدود الزمان والمكان، ويقرُّ ضمنيًّا أنَّ النَّصّ وليدُ اللحظةِ الهاربة، والمكان المجهول، أو هو خليطٌ مدهشٌ من الأعمار والأزمنة والأمكنة والتجارب، تتفاعلُ ببطءٍ، ثم تنفجرُ كالبركانِ دون موعدٍ سابق.

وأثبت عبدُ الباري تاريخ كتابة الْقَصيدَة زمانًا ومكانًا في جميع النُّصوص الشِّعْرِيَّة، دون مراعاة الترتيب الزماني، بل أعطى الأهمية للتناوب بين الأمكنة التي كان يرتحلُ بينها: (عمّان، الرياض، المنامة، بغداد، الخبر، الشارقة، جدة، مسقط، إسطنبول، الدوحة، غرناطة، القاهرة، روما، باريس، أبو ظبي، الرباط، جازان، الإسكندرية، المدينة المنورة، تونس، بغداد)، ويقودنا ذلك إلى التساؤل: لماذا يُثبتُ الشاعرُ المكان، وهو يعلم أن النَّصَّ وليدُ أماكن لا تَعَدُّ، وفضاءاتٍ صغرى وكبرى، تسهم بشكل مباشرٍ وغير مباشر، عاجِلٍ أو لاحقٍ، في ولادةِ النص، وقد يعتقدُ بعضُهم أن التأريخ المكاني يثبت لمجرد الفخرِ والمجاهرة بكثرة الأسفار وتنوُّعِها، لكنهُ في الحقيقة يُشكّلُ بطريقةٍ ما حالةَ عشقٍ للمكان، يصرُّ الشاعرُ على إعلانها، وفاءً للمكان الذي أحبه، والذي شاركه يومًا كتابة النص، كأنَّ الشاعرَ يتيحُ للمكانِ فرصة أن يوقّعَ باسمِه في نهاية النَّصّ الشِّعْرِيّ، وتظهر حالة العشق الكبير للمكان في ديوانه (الأهلة)، في قَصيدَة (أندلسان) مثلًا، التي تتحدثُ عن زيارته وبحثه عن الأندلس/ أندلس الزمان، والتي كتبها في أثناء زيارته إلى الأندلس/ أندلس المكان (قرطبة– غرناطة)، يقول عبد الباري:

يا أنتَ

أندلسُ المكانِ قريبةٌ

مقدارَ ما القوسُ استعادَ سهاما

سلِّمْ على المفتوحِ من أبوابِها

وادخلْ لتقترح الكؤوسُ ندامى[1]

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص30–31.

فقلبُ الشاعرِ معلّقٌ بالأندلس، مهد الحضارة، وحاضنة الثقافات قديمًا، وهي ملهمتُه في كتابة النص، وشريكته في إبداعه، منحها الشاعر توقيعًا على نصه، إن عبد الباري كثير الترحال، ما يوحي بتنوع ثقافته، وانعكس ذلك على نصوصه الشِّعْرِيَّة، بسبب ما يتيحُه الترحال من تمازجٍ حضاري وأدبي وثقافي، ينبعُ من النص، ويصبّ فيه، والجدول رقم (3.5) يبيّن توزيع عدد القصائد على المدن التي أثبَتَ عبد الباري حضورَها في دواوينه كلها.

جدول رقم (3.5): يبيّن توزيع عدد القصائد على المدن في دواوين محمد عبد الباري

المدينة	عدد القصائد	المدينة	عدد القصائد
الرياض	27	الدوحة	1
عَمّان	20	تونس	1
القاهرة	4	الإسكندرية	1
المنامة	3	جازان	1
جدة	2	الخبر	1
المدينة المنورة	2	بغداد	1
الشارقة	1	أبو ظبي	1
مسقط	1	الرباط	1
غرناطة	1	روما	1
باريس	1	إسطنبول	1

يتضحُ من الجدول رقم (3.5) أنَّ لمدينة الرياض نصيبَ الأسدِ في الحضور من بين المدن، بسبع وعشرين قَصيدَة؛ تليها عمان بعشرين قَصيدَة، ثم القاهرة بأربع قصائد، ثم المنامة، والمدينة المنورة، وجدة، تليها المدن الأخرى على السواء، ولعلَّ إقامته ودراسته في مدينة الرياض،

إضافةً إلى الموقع الجغرافي المميز لها؛ وكونها عاصمة السعودية؛ منحها بُعدًا جماليًّا، كما أنَّ موقعها غير البعيد جدًّا عن مكة والمدينة المنورةِ؛ منحها بُعدًا روحيًّا، إضافة إلى البعد الدّلالِيّ في الاسم نفسه، فالرياض جمع روضة، وتلي عمانُ الرياضَ من حيث عدد القصائد المولودة فيها.

إنَّ ديوانَ (الأهلة) هو آخر دواوين عبد الباري وأقواها، ويُلاحَظ أن لعمّان حضورًا لافتًا وكبيرًا فيه، فإنَّ تسعًا من قصائد الديوان كُتِبت في عمّان، ما يشير إلى أثر هذه المدينة على شِعْر عبد الباري، فهي عاصمة الأردن، ومركز ثقل المملكة الهاشمية، وهي مدينة تاريخية، حيث تعدّ من أقدم مدن العالم المأهولة بالسكان، إذ ترجع إلى أكثر من 7000 سنة قبل الميلاد، وأثبتت الدراسات الأثرية أن حضاراتٍ موغلةً في القدم قد سكنَتْها[1]، وعمان مدينةٌ وافرة الخير لوفرة مياهها، حتى إنَّ التوراة وصفتها بالمدينة الملكية[2]، كل ذلكَ يجعل للمدينةِ رونقًا خاصًّا في نفسِ الشعر، وأثرًا مميزًا في روحه، جعله يختارها مهبطًا لقصائده، ومهدًا لها.

أما عن عدد القصائد وفقًا للسنوات التي أثبتَها عبد الباري في دواوينه؛ فإنّ الجدول رقم (3.6) يبيّنها كما يأتي:

جدول رقم (3.6): يبيّن عدد قصائد عبد الباري وفقًا للسنوات التي أثبتها في دواوينه

السنة	عدد القصائد
2010	1
2011	21
2012	14
2013	13
2014	9
2015	8
2016	5

[1] عمان في ماضيها وحاضرها، العابدي، ص5.

[2] مدينة عمان، صالح، ص38.

يتَّضح من الجدول السابق أنَّ أكثر الأعوام غزارةً إنتاجيةً كان عام (2011)، حيث بلغ عدد القصائد فيه إحدى وعشرين قَصيدَة، بينما بلغ عددُ القصائد في عام (2012) أربع عشرةَ قَصيدَة، وفي عام (2013) بلغ ثلاث عشرة قَصيدَة، ثم يتضاءلُ عدد القصائد ليصل إلى تسع قصائد في عام (2014)، وثماني قصائد في عام (2015)، وخمس قصائد فقط في عام (2016)، ويدلُّ العدد الكبير للقصائد في الأعوام (2011،2012) على تفاعل الشاعر مع الثورات الْعَرَبِيَّة التي كانت في هذين العامين، فقد ألهبت حماسَه، وأشعلت فتيلَ الْكِتابَة لديه، ليناصرَ الشعوب الثائرة في مطالبِها.

إنَّ هذا الفرقَ الواضح، والانخفاض التدريجي الكبير في عدد القصائد بين عامي (2011–2016) من (21–5) قصائد؛ يشير إلى أنَّ الشاعرَ أعادَ ترتيب إنتاجه عدديًّا، إضافةً إلى الشكل والمضمون، فلم يعد يغريه الكم، بل انتقل إلى العناية بالكيف، فلا تعنيه الكثرة بقدر ما تعنيه الجودة وقوة السبك ومتانة البناء، لا سيما قصائد ديوان (الأهلة)، أقوى دواوين عبد الباري، كُتِبت في الأعوام (2014، 2015، 2016)، وهي الأعوام التي شهدت انخفاضًا ملحوظًا في عدد القصائد المنتَجَة، ما يُؤكد ما ذهبنا إليه.

الْمَبْحَث السابع: عَتَبَة المطلع

الْمَطْلَب الأول: مفهوم المطلع

المطلَع في اللغة من طَلَعَ، طلعتِ الشمس والقمر والفجر والنجوم، تطلعُ طلوعًا ومطلَعًا ومطلِعًا، فهي طالِعةٌ، وأطلَعَه على الأمرِ: أعلمَهُ به، وطلَعَ الزرعُ إذا بدأ يطلعُ وظهرَ نباتُه، وورد في لسان العرب أنَّ المطلَع بفتح التاء هو القياس، ويعني طلوع الشيء، أما المطلِع فهو الأشهر، ويعني الموضع الذي يطلع الشيءُ منه[1]، بينما ورد في العين أنَّ المطلَع: هو الموضع الذي تطلع عليه الشمس. والطلعة هي الرؤية، ما أحسن طلعته: أي رؤيته[2].

عُرِف الاهتمام بالمطلع منذ القدم، وكان النقاد القدامى كثيرًا ما يقفون عنده، ويقارنون بين الشعراء وفقًا لقوته، وكان يسميه ابن رشيق القيرواني الابتداء[3]، يقول: ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له، ثم يجيد سائر الْقَصيدَة، ومن هؤلاء البحتري، بينما كان أبو تمام فخم الابتداء[4].

وبراعة المطلع هي "أن يجعل أول الكلام رقيقًا سهلًا، واضح المعاني، مستقلًّا عما بعده، مناسبًا للمقام، بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكلّيته، لأنه أول ما يقرع السمع، ويعرف مما عنده"[5].

يخلطُ بعض الباحثين بين المطلعِ والاستهلال، لكنَّ المصطلحين مختَلفان، فالمطلع جزءٌ محوريٌّ من النَّصّ نفسه، وهو نقطة انطلاق أساسية نحو النص، لا يخلو أي نصّ إبداعي منها، وقد اتفق علماء البديع على أنَّ "براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحةً في استهلالها،

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، 8/183-186.

[2] انظر: كتاب العين، الفراهيدي، 2/11.

[3] انظر: العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده، القيرواني، 1/372 وما بعدها.

[4] انظر: المرجع السابق 1/373-374.

[5] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، ص341.

وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة"[1]، أما الاستهلال فهو "مكوّن أولي لجسد الْقَصيدَة"[2]، وهو نصٌّ آخر ملحقٌ ومكملٌ للنص الأصلي، وقد يُسْتَغنى عنه.

الْمَطْلَب الثاني: المطلع في شِعْر محمد العموش ومحمد عبد الباري

للإحاطة بالْعَتَبات النَّصِيَّة الدّاخِلِيَّة في شِعْر العموش وعبد الباري؛ لا بد من الوقوف على مطالع قصائدهما، ومحاولةً لضبط الدِّراسَة؛ سنكتفي بمطلعٍ واحدٍ من كلِّ ديوان من دواوين الشاعرين.

بالوقوف عند مطلع قَصيدَة (إني وجدتُ حزنًا يملكني) من ديوان (الصافنات الجياع) للشاعر محمد العموش؛ نجدُ المطلعَ الآتي:

أمامي مثخنٌ بالأُمنيـــــاتِ

وخلفي موحشٌ بالذِّكرياتِ

إلى أينَ المسير؟ وأنت صوتٌ

أصيلٌ في زمانِ الببـغـــــاةِ[3]

بقراءة مَطلع الْقَصيدَة، ومنذ الوهلة الأولى، يدخلُ القارئُ في الجوِّ النفسي العام للنص، ويستطيعُ أن يمسكَ خيوطَه، ويفهم هذا الخوفَ الذي يطاردُ الشاعر من جيوشِ ذكرياتِ الماضي حينًا، ومن استيطانِ الأمنياتِ المؤجلة حينًا، فهو عالقٌ في المنتصف، ثم يسألُ الشاعرُ نفسه استفهامًا تعجبيًّا: (إلى أين المسير؟!) يحملُ في جوفِهِ كثيرًا من الحيرةِ والترددِ والخوف من المجهولِ، الذي سُرعانَ ما يتبخّر أمام ثقة الشاعر بأصالتِهِ في زمنِ التقليدِ: (وأنت صوتٌ أصيلٌ في زمان الببغاةِ)، وتفرّده في زمنِ المتشابهين تفردًا يعجزُ النحاةُ عن فهمه، يقول:

أنا "حتى" وتعربني ظروفي

وكم أرهقتُ أذهـانَ النحـــاةِ[1]

---

[1] خزانة الْأَدَب وغاية الأرب، الحموي، 19/1.

[2] الاستهلال في شِعْر غازي القصيبي، الذيابي، ص27.

[3] الصافنات الجياع، العموش، ص28.

ويتجاوز تفردُ الشاعرِ في شعرِهِ إلى تفردِهِ في حزنهِ كذلك، يقول:

أنا سقفُ الجراحِ وكلُّ حـزنٍ

فريـــــدٍ قد تدلّى من لهـاتي

ومعنى الحزنِ في معنايَ لغوٌ

كمعني النومِ في كُنه الممات[2]

وتشيعُ في الْقَصيدَة مفرداتُ الحزنِ والغربة ذات الإيحاء السلبي: (الجراح، حزن، الممات، اليتيم، النزف، جرحًا، مثخن، موحش، الشتات، عاقرات، تصفعني، النائبات)، إنَّ هذا الحزنَ الغائم في نفسِ العموش، الذي يتسللُ سرًّا وجهرًا إلى مفرداته، لا يُفسِّرُهُ إلا واقعٌ قاسٍ، وتجربةٌ مؤلمة، ترتبطُ بالجانب النفسي، فشاعرُنا يعاني التهميشَ في وطنه، ولا يجدُ من يقدِّرُ شِعرَه حقَّ قدرِه، بينما يكثرُ المصفّقون لأشباهِ الشعراء، إنهُ يُذبَحُ في سكين الكلمات لينجبَ نصوصًا تُخلِّدُها اللغةُ الْعَرَبِيَّة، لكنَّ هذا العذابَ يقابَلُ بالتجاهلِ؛ ذلك أنَّ العموش – الواثقَ من نفسِهِ شعرًا – ذو صوتٍ جريءٍ، ولسانٍ لاذعٍ، لا يعرفُ المحاباة لأحد، يُشهرُ سيفَ الشِّعْر في وجهِ الظالمين وعديمي الْإِنْسانِيّة والمتاجرين بخيراتِ الأمةِ، إنه يعرف كيفَ يقولُ (لا) في كلِّ وقتٍ يجب أن يُقال فيه (لا)، إن هذه الجرأة المكشوفة لا تروقُ للكثيرين، فكان منهم التجاهلُ والهرب، ومنهُ مواصلةُ الصدِّ والمواجهة، يقولُ الشاعر:

سأبرأ من جنونِ الشعرِ.. لكنْ

إذا برئ العِـــراقُ من الفراتِ[3]

إنَّ الشاعرَ مدركٌ أنهُ يُتّهم بالجنون إذ تنازلَ عما فيه مصلحته من أجل ما فيه مصلحة الأمة، لكنه يرضى بالجنون، بل وينتمي إليه روحًا وشعرًا، فلا يتنازلُ عنه إلا بزوال نسب نهر الفرات للعراق، وهذا لن يكون أبدًا. لقد جاءت مطالعُ القصائد في (الصافنات الجياع) متحدثةً عن النص، عاكسةً مضمونه العام، موضحةً غاياته، طارحةً قضيةً معينة برؤيةِ الشاعر الناقد لمحيطه،

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص29.

[2] المرجع السابق ص29.

[3] المرجع نفسه ص29.

الواثق بنفسه، فكانت مطالعُ القصائد عَتَبَة حقيقيةً تصدّرت القصائد، وعكست روح النُّصوص، ومنحتها القدرةَ على البقاءِ والاستمرار.

أما في ديوان (الأهلة) يفتتح الشاعر قصيدته التي حملت عنوان (أندلسان) بمطلعٍ مميزٍ يقول فيه:

الذاهبونَ

أهلةً وغماما

تركوا شبابيكَ البُيوتِ يَتامى

خرجوا

ولم يجد الفراغُ خلاصَهُ أبدًا

ولم تلد الجبالُ خزامى[1]

تطالعُنا هذه الْقَصيدَة بدفقةِ حنينٍ ونوستالوجيا[2] تنفثُ بخارها في قلوبِنا، بصورٍ مبتكرةٍ فاخرةٍ مدهشة، وقد قيلت توجعًا على فقد الأندلس بعد زيارةِ الشاعر لها، كما هو موضَّحٌ في توقيعِه الزمكاني[3]، فهو ينادي الراحلين عنها، أولئكَ الذين حفروا تاريخَها بدمائِهم، وسيوفِهم، وحضارتِهم، وأقلامهم، إنه يستشعرُ أرواحَهم معلقةً على الشبابيك اليتيمة، تاركةً خلفها فراغًا ممتدًّا لا انتهاءَ له، سارحةً في الجبالِ التي أضربَتْ عن إنجاب الخزامى حدادًا على رحيلهم، فافتقد العالمُ عطرَها.

إنّه مطلعٌ يلخّصُ فكرة الْقَصيدَة، ويصحبُ القارئَ إلى رحلةٍ أدبيةٍ فلسفيةٍ وتاريخيةٍ وجغرافيةٍ في الوقت نفسِه، فالأندلس بقشتالتِها وغرناطتها حاضرة في النَّصّ أُمًّا جغرافيّةً له، والدولة الأموية ومملكة الشام، ورحلة الصحراء، والليالي السبع، حاضرةٌ أبًا أدبيًّا تاريخيًّا لهذا النَّصّ الحي، وفي ذلك

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص27.

[2] النوستالوجيا: تعني العودة إلى الماضي، واستدعاء الذكريات السالفة، والحنين المفرط للرجوع إلى الماضي والتحسر عليه، وحنين الغربة، وتسمى في الْأَدَب العربي الحنين إلى الماضي، وهي في اللغة اليونانية مشتقة من (nostas) بمعنى الرجوع، و(algos) بمعنى الألم. (انظر: مير أحمدي، أشكال الحنين إلى الماضي في شِعْر بدر شاكر السياب، ص152).

[3] الأهلة، عبد الباري، ص33.

دلالةٌ على ثقافة الشاعر التاريخية والجغرافية الواسعة، وفيه اختبارٌ جيدٌ لثقافةِ القارئ، وإثراءٌ له، فهو إلى جانب حصوله على متعة القراءةِ؛ فإنهُ يحصلُ كذلك على كنوزٍ معرفيةٍ بطريقةٍ سلسةٍ مشوّقة، إنَّ هذه الْقَصيدَة من أروع ما قيلَ في الأندلس، ولعل الشاعرَ كتبها مثاقفةً شِعْرِيَّة ردًّا على قَصيدَة (غرناطة) لنزار قباني، التي مطلعها:

في مدخل الحمراءِ كان لقاؤنا

ما أطـــــيب اللقيا بلا ميعــادِ[1]

لكنَّ عبد الباري يتناول الموضوع من زاويةٍ فلسفيةٍ، ويقسِّمُ الأندلس في هذه الْقَصيدَة إلى أندلسين: أندلس المكان، وأندلس الزمان، كما قال في نصه:

يا أنتَ

أندلس المكان قريبةٌ

مقدارَ

ما القوسُ استعادَ سهاما[2]

وفي مقطعٍ آخر يقول:

يا أنتَ

أندلسُ الزمان بعيدةٌ جدًّا

فكن لليائسين

إماما[3]

ومردُّ هذا التقسيمِ أنَّ الأندلس حال كونها مكانًا ما زالت موجودة مع تغير المسمى، لكن الأندلس زمان ووقت، الأندلس هي ابن زيدون، والإلبيري، وأبو البقاء الرندي، وابن اللبانة، وابن بسام، والأعمى التطيلي، وابن زُهر، ولسان الدين بن الخطيب، وهؤلاء ليسوا هناك الآن، وليس

---

[1] الأعمال السياسية الكاملة، قباني، 569/3.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص30.

[3] المرجع السابق ص32.

هناك مِن ورثةٍ لهم، فالأندلس الآن ليست عربية المنطق، لهذا فإنَّ الأندلس وقتٌ، والوقتُ لا يعودُ أبدًا، يقول عبد الباري:

غرناطة ما لا يُزارُ

لأنها وقتٌ

وهذا الوقتُ صارَ حطاما[1]

ويؤكِّدُ على هذا المعنى بفلسفتِه المعهودة في استحضاره الأنهار مثالًا على استحالة عودة الوقت إلى الوراء، يقول:

لكأنَّ مُطلقها تجاهِ مصبِّـــها

جعلَ الرجوعَ إلى الوراءِ حراما[2]

فتمامًا كما يسير النهرُ إلى الأمام دون الوراء، فإن الأندلس تغيرت، ولم تعد تلك القلعة الشامخة في سلسلة الفتوحات الإسلامية، لقد امتدّت شِباكُ المطلعِ لتمسكَ بالنصِّ كلهِ دفعةً واحدةً، وتمنح النَّصّ خلودًا لا نسيانَ بعده، وتوهُّجًا لا انطفاءَ خلفه.

أما في ديوان (كأنك لم) لمحمد عبد الباري؛ يستوقفُنا مطلع قَصيدَة (الحمامة) الذي يقول فيه:

راهنتُ

قال لي الرهانُ: ستربحُ

فلمحتُ في الأنواءِ ما لا يُلمَحُ

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص32.

[2] المرجع السابق ص30.

سفَرٌ وجوديٌّ

و(موسى)

طاعنٌ في البحرِ

و(الخِضرُ) البعيدُ يلوّحُ[1]

ينبئُ هذا المطلعُ الصوفيُّ عن مسارِ النَّصّ وروحه الفلسفية الصوفية، إنه يلمحُ ما لا يُلمَح، في سفرٍ وجوديّ طويلٍ، يُعيدُهُ إلى عصرِ موسى وقصته مع الخضر، يخلقُ شاعرًا ذا شطحةٍ، تُفتحُ له الأبواب بعد الأبوابِ، يسبحُ في القداسةِ مبايِعًا، راضيًا بالجرحِ إذ لن يكبر العشاق حتى يُجرَحوا، ولن يبرحوا، إنهُ تبتُّلٌ صوفيٌّ في محرابِ العشقِ، لا يحفلُ بالجسدِ، يتحلّلُ منهُ، وينفصلُ عنه إلى ما هو أسمى وأبقى، لكنه عشقٌ يتجاوز المرأة إلى ما هو أكثر خلودًا، إلى الحرية، ويؤكد ذلك اقتباسه قول (أكوردا):

"من دون حرية ليست لنا أسماء"[2].

ويشي المطلعُ كذلكَ بذخيرةٍ دينيةٍ وتاريخيةٍ كُبرى لدى الشاعر، تمتدُّ إلى جسد النَّصّ حتى منتهاه، فموسى والخضر، والنفري، والحواريون ومسيحهم، وجبل الرماة، كلها معالمُ في طريق النص، تضيئُهُ، وتحددُ بوصلتَه بتمازجٍ رقيقٍ مع المطلع، تستدعي ثقافة القارئ، وتشاركه لذة البوح ممزوجة بلذة الحصول على المعرفة.

وفي المطلعِ مونولوج يُطلعنا عليه الشاعر الذي يستنطقُ ما لا ينطق، إنهُ يراهنُ واثقًا، فيجيبه الرهان نفسُه مستسلمًا له، ومسلِّمًا إياهُ أوسكار الفوز، ويكون نتيجة ذلك أنه يلمح ما لا يُلمح، واجتماع الفعل ونقيضه هنا فيه دلالة الإحاطة والشمول، فيسترقُ رحلته في التاريخ، عودةً وتنقلًا وترحالًا، إنه يراهنُ على الحرية التي في سبيلِها ارتقى الأطفالُ شهداء، يقول:

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص9.

[2] المرجع السابق ص9، والصواب (دون حرية).

مطرُ القرابين استدارَ

وقد جرى

بدمِ الملائكةِ الصغارِ المذبحُ

صعدَ الحواريون

خلفَ مسيحِهم

ورنوا إليكِ من السماءِ ولوَّحوا[1]

فالشهداء كالحواريين في صدقهم ونقائهم وثباتِهم على الحق حتى آخر قطرة، من بعدها سيثور الطوفان:

أنا آخر الشهداء

جئتكِ قطرةً

من بعدها هذا الإناء سينضحُ[2]

لكنَّهم في مسارِهم ثابتون، لن يترجعوا، ولن يخذلوا النبي كما حدث في معركة أُحُد، حين نزل الرماةُ عن الجبلِ، إنهم اليوم تعلّموا الدرسَ وحفظوه، وها هم يمهرونه بالدم، يقول:

سنظلُّ في (جبلِ الرماة)

فخلفنا

صوتُ النبيِّ يهزُّنا: لا تبرحوا[3]

وفي ديوان (مرثية النار الأولى) لمحمد عبد الباري؛ تقفُ أمامنا قَصيدَة (ما لم تقله زرقاء اليمامة)، بمطلعها الذي أحدَثَ أثرًا بالغًا بليغًا في القلوب والعقول، والذي يقول فيه:

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص11.

[2] المرجع السابق ص11.

[3] المرجع نفسه ص12.

شيءٌ

يطلُّ الآنَ من هذي الذُّرى

أحتاجُ دمعَ الأنبياءِ

لكي أرى

النصُّ للعرافِ.. والتأويلُ لي

يتشاكَسانِ هناكَ "قالَ" و"فسَّرا"[1]

تمتدُّ ظاهرة التناص بدءًا من العنوانِ حتى منتهى الْقَصيدَة، ومنعًا للتكرار فإننا سنتناول التناص من زاويةٍ أخرى.

استخدم الشاعرُ تناص اللغة والأسلوب كما في بعض مواضع توظيف قصة يوسف – عليه السلام – وفي أحيان أخرى استخدم تناص الأفكار، كما في قصة زرقاء اليمامة، وهو تناص تراثي؛ لأن النَّصّ استحضر قصتها من التراث العربي، والتي تضرب مثلًا لقوة البصر والبصيرة، وفي الوقت ذاته التناص مع قَصيدَة أمل دنقل (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، التي ترسم لوحة لنكسة (1967م)، وهذا تناصٌّ شعريٌّ، وكذلك استخدم التناص المباشر الصريح عند توظيفه المثل الشهير: (عند الصباح يحمد القوم السرى)، في حين استخدم التناص المستتر عند ذكر الجانب التاريخي، حيث جاء مموّهًا وخاطفًا[2].

في مطلع الْقَصيدَة طلبَ عبد الباري دمعَ الأنبياء ليرى ما لا يراه غيره، ولعل الله استجابَ دعاءَه، فَمُنِحَ هذه الرؤية التي تسمحُ له أن يؤوّلَ ما حدث وما سيحدث!

باستقراءٍ سريع للنص، نجدُ أن عبد الباري بالفعل قد مُنِح هذه الرؤية الثاقبة، فتاريخ كتابة النص: (2012/1/24م)، هو العام الذي اشتعلت فيه الثورات الْعَرَبِيَّة، لكنه تنبَّأَ من وقتها بسبعٍ عجافٍ مرة ستأتي، ونصح بالمصابرة عليها، يقول:

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص9.

[2] الرؤية الحدسية في نص (ما لم تقله زرقاء اليمامة)، جحلان، (موقع إلكتروني).

ستجيءُ سبعٌ مرةٌ

فلتخزنوا

من حكمةِ الوجعِ المصابرِ سُكَّرا

سبعٌ عجافٌ

فاضبطوا أنفاسَكم

مِن بعدها التاريخُ يرجعُ أخضرا[1]

ونحن الآن في عام (2019م)، وهو زمن كتابة هذا الْفَصْل من البحث، أي بعد سبع سنواتٍ من كتابة الْقَصيدَة بالتمام، والتنبؤ بما سيكون بعد هذه السنوات المُرَّة، ولقد صدقت النبوءة، فجاء أول ثمرها حديثًا في تونس، حيث فوز مرشّح الرئاسة قيس سعيد على منافسيه[2]، فوزًا يؤكد انتصارَ العلمِ على المال، وانتصارَ الداعم لفلسطين على المتخلي عنها، بعد انتخاباتٍ حرةٍ نزيهةٍ قام بها شعبٌ واعٍ مدركٌ لمتطلبات المرحلة.

ويستثمرُ الشاعرُ كثيرًا من الآليات الفنيَّةِ التي أصبحت علامةً فارقةً في شعره، فهو في هذه الْقَصيدَة، وفي مجمل شعره كذلك، يستقرئ المستقبل؛ لذلك تشيعُ في لغته ألفاظٌ دالةٌ على ذلك، منها: نبوءة، حدس، رؤيا، عراف، تأويل، كاهن، كما تشيع أدوات الاستقبال مثل: السين، وسوف، ولن، يقول الشاعر:

لا سرّ

فانوس النبوءةِ قال لي

"ماذا سيجري"

حينَ طالعَ "ما جرى"

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص14.

[2] انظر: "انتهى عهد الوصاية" قيس بن سعيد يحقق فوزًا كبيرًا في رئاسيات تونس وفق الاستطلاعات. موقع الجزيرة الإلكتروني.

في الموسم الآتي.. سيأكل آدمٌ

تفاحتين

وذنبه لن يُغفرا

الأرضُ سوف تشيخُ

قبل أوانِها

الموت سوف يكون فينا أنهُرا[1]

إنَّ الشاعرَ فنانٌ، والفنُّ يُفهم فهمًا دراميًّا فلسفيًّا، وإلا تحوّل الفنانُ والشاعرُ إلى مجرد قارئ فنجان، وعبد الباري في استقرائه يُحاولُ توقُّعَ ما سيحدث، ليسَ قراءةً للفنجان، ولا تكهُّنًا، بل استقراءً فلسفيًّا للواقع، ولفلسفة الأحداثِ وتطوراتها عبر التاريخ، وقد نجح في ذلكَ، فما كان خلال الأعوام السبع الماضية من قتلٍ وسجنٍ وتهجيرٍ للشعوب الْعَرَبِيَّة إنما هو دليلُ صدق النبوءة، وصحة الاستقراء، وها نحن الآن بعد انقضاء السبع العجاف نستقبلُ السبعَ السمان التي بشَّر بها عبد الباري.

لقد منحَ عبد الباري مطالعَ قصائده مؤشراتٍ يستدلُّ منها القارئُ على المعنى في طريقه للوصولِ إلى عمق النص، فقد جاءت معانيها فلسفيةً عميقةً، لا ذلك العمق المبهم الغامض، الذي يعمي الفكرة، بل هو العمق الذي يمنح المعنى امتدادًا، والدَّلالَة توسُّعًا، والتأمُّلَ الفكريَّ انطلاقًا وإشراقًا، فالمعاني المدركة من الوهلة الأولى ليست كتلك التي تستفزُّ القارئ وتشعلُ رغبته في التأمل، وتحثُّ همته في التفكُّرِ والتدبُّر، إنهما أبدًا لا يستويان!

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص10.

الْمَبْحَث الثامن: الفضاء النصي وتقنية التَّشْكيل الكاليغرافي

الْمَطْلَب الأول: مفهوم الفضاء النصي ووظائفه

الْكِتابَة هي تعبيرٌ تتحول فيه المواقفُ من مشاعر وانفعالاتٍ إلى لغةٍ شفوية، ثم تتحول إلى لغة مكتوبةٍ، فتفقد اللغة الشفويَّة كثيرًا من مميزاتها التي تيسّر التأويل، وحينها يعمد الشاعر إلى كتابة الحال والتعبير عنها، فيضيفُ علاماتٍ غير لغوية؛ لترجمة كل الانفعالات المصاحبة للكلمة المنطوقة عند كتابتها، وتساعد هذه الانفعالات في فهم الصّورَة الكلية للخطاب الشِّعْرِيّ[1].

ويُعرف الفضاء النصي بأنه الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، ويعدُّ مساحةً محدودةً وفضاءً مختارًا ودالًّا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب[2]، أو هو زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الرِّوائِيّ كما تقول (جوليا كريستيفا)[3]، وهو الحيز الذي تشغله الْكِتابَة ذاتها كونها أحرفًا طباعية على مساحة الورق[4]،

ويتيح الفضاءُ النصي للكاتب حرية التصرف بالنص، فيستثمر كل التقنيات الفنية المتاحة له، وتتبدّى مظاهر هذا الاستثمار في شِعْر التفعيلة بشكلٍ واضح، كما أنّ بعض شعراء العمودي بدؤوا ينزعون لكتابة قصيدتهم العمودية على شكل قَصيدَة التفعيلة، كما أنَّ "القالب في الْقَصيدَة المدورة يأخذ شكل الْكِتابَة النثرية، وقد ألغى وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغٍ يشبه فراغ الفقرات في الْكِتابَة النثرية"[5]، وقد ولّد ذلك تناوبًا بين الشِّعْر والنثر في الفاعلية.

إنَّ طرق التعبير والْكِتابَة للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة –أو الكاليغرافة– هي وليدة شروط ثقافية وحضارية وفنية، ومحصلة تأثيرات التيارات الشِّعْرِيَّة والتشكيلية، والْقَصيدَة الجيِّدة هي صورةٌ جيدة، و"أصلُ جودتها شكلها الظاهر قبل ما تعنيه وتحويه من صورٍ جزئية تجتمعُ في الصّورَة الكلية"[6]، فالشكل

---

[1] انظر: السيمياء والتأويل– دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، مداس، ص8.

[2] انظر: الشكل والخطاب، الماكري، ص233.

[3] انظر: بنية النَّصّ السردي من منظور النَّقْد الْأَدَبيّ، الحميداني، ص61.

[4] انظر: المرجع السابق ص55.

[5] الشِّعْر بين الرؤيا والتشكيل، مقالح، ص114.

[6] الْخِطاب الشِّعْرِيّ الحداثوي والصّورَة الفنية–الحداثة وتحليل الخطاب، الصائغ، ص104.

الخارجي يثيرُ آفاقًا وتوقعاتٍ تُسْهِم في عملية التأويل، وكلما اقترب منها المؤول كلما تبدَّت لهُ حقائق جديدة، وعلى ذلك؛ فإننا سنتناول في هذا الْمَبْحَث تقنية التَّشْكيل الكاليغرافي للنص.

الْمَطْلَب الثاني: نهاية الشكل التناظري

أعطت الدراسات النَّقْدِيَّة الحديثة أهميةً كُبرى لاشتغال الفضاء النصي، وركَّز الدارسون على "اشتغال الْكِتابَة في تنظيم الصفحة، وتنظيم الأسطر الشِّعْرِيَّة، من خلال مختلف الأبعاد البصرية التي يقدمها النَّصُّ لمجموع مكوناتها وهو يشتغل فضائيًّا"[1]، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ الوقائع البصرية وغير البصرية لم تنل حظَّها من الدِّراسَة والتصنيف كما كان مع الوقائع السمعية في مختلف الثقافات، وعملت التيارات الشِّعْرِيَّة المعاصرة، الْعَرَبِيَّة وغير الْعَرَبِيَّة، على إبراز الفضاء النصي واشتغالاته بشكلٍ لافت، فاستثمرت فضاء الصفحة ببياضها وسوادها، وبينما يلتزم العموش في ديوانه بالشكل التقليدي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة التزامًا شبهَ تامٍ؛ نجد أنَّ الأبيات الشِّعْرِيَّة في دواوين محمد عبد الباري تدخلُ توليفاتٍ تتمردُ على الشكل التناظريّ الشِّعْرِيّ القديم، ويمكن أن نمثِّل لها بقَصيدَة (هم) من ديوان (مرثية النار الأولى):

أقاموا كهذا النخلِ
كالغيمِ طوَّفوا
مداراتهم في الليلِ: جوعٌ ومصحفُ

تعالَ إلى الألواحِ
نلمسُ سرَّهم
فقد تكشفُ الألواحُ ما ليسَ يُكشفُ

تهيّجتُ أرشيفَ الطريقِ
لمحتُهم
وأرواحُهم فوقَ البياضِ تُرفرفُ[2]

---

[1] الرؤيا والتشكيل، المقالح، ص114.

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص123.

فالْقَصيدَة عموديةٌ من حيث تفعيلاتها، منسوجةٌ على بحر الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لكنَّ عبد الباري لم يرسمها بالشكل المألوفِ للأبحرِ الشِّعْرِيَّة، بل جعلها أقرب لشعر التفعيلة، إن هذا الاختيار الشِّعْرِيّ لعبد الباري هو إعلانٌ تمهيديٌّ عن تجاوز الشكل العمودي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة، إنه لا يتخلّى عن العمودية من حيث التزام التفعيلات وعددها في كل بيتٍ، ولكنه يتجاوزها شكلًا نصيًّا من حيث التقسيم الشكلي للصدرِ والعجز، ويوحي هذا التجاوز برغبةِ الشاعر في الانفتاح والتجريبِ خارج الجسد القديم، بهندسةٍ شِعْرِيَّة جديدةٍ، دون قطيعة الماضي، تتأثَّر بالشكلِ النصي لشعرِ التفعيلة، وقد غدا هذا التجاوز ضروريًّا في شِعْر عبد الباري، ففي دواوينه الثلاثة لم نجد نصًّا يركنُ للشكلِ التقليدي القديم للقَصيدَة العمودية، ولقد وظف عبد الباري الفضاء النصي وجعل منه مكونًا من مكونات الْخِطاب الشِّعْرِيّ إضافةً إلى المعجم والتركيب والدَّلالَة. إنَّ تجديدَ عبد الباري مقبولٌ، حيثُ زاوجَ بين الأصالِ والحداثةِ.

الْمَطْلَب الثالث: مستوى الخط

ليست الخطوطُ مجرد رسمٍ منقوشٍ على جسد الورقة، بل هي فنٌّ وعلمٌ في الوقت نفسه، يرتبط ببنية اللغة الْعَرَبِيَّة إلى جانب المدلول الحرفي للكلمة، فهو "هندسة روحانية، نفذت بآلة جسمانية، هي اليد البشرية"[1]، إنه أداةٌ تتجسد من خلالها اللغة، فتعكس جمالها ومعانيها، فالخط قبل أن يكون شكلًا، يعد معطى سيكولوجيًّا ذاتيًّا لا ينفصل عن صاحبه، كالأسلوبِ تمامًا، ويضمّنه الكاتبُ عن وعي – أو دون وعي – بلاغتَه الخاصة، وإمكاناته الفنية الذاتية؛ لهذا فإنَّ عمل الخطاط في النَّصّ ليس عملًا محايدًا، إنه يمنح النَّصَّ من شخصيته وثقافته أسلوبَه الخاص[2].

ولا يتكون الخط من مجرد صور، فهو ليس تمثيل الأشياء فقط، بل هو تمثيل القول[3]، وهو تمثيلٌ غير عشوائي، بل هو عمليةٌ لها نظامها الخاص بها، وقوانينها المتعلقة بالبنية والحركة، وهو ما يجعل شكل الخط دالًّا، سواء تعلَّق الأمر بالمعنى أو بالْكَلِمَة، فالرسم بالكلمات والحروف يشبهُ

---

[1] فعالية برنامج قائم على الذكاء البصري لتنمية مهارة خط النسخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى، صرصور، ص21.

[2] انظر: الشكل والخطاب، الماكري، ص271–272.

[3] انظر: الشفاهية والْكِتابَة، أونج، عالم المعرفة، ع184، ص166.

الرسم في معناه الاصطلاحي دلالةً ومعنى[1]. إذًا؛ فإنَّ البناء الخطيَّ ليس مجرد تقنيةٍ لتدعيم النصّ، بل علامة دالة على الطبيعة البنائيَّة للنصِ.

وتتشكلُ البنية الخطيةُ من وحداتٍ خطية (غرافيمات)، وهي أصغر وحدة للخط المتصل، فَتقابل بذلك الفونيم أو الصوتم، وهو أصغر صوت في السلسلة المنطوقة، دون أن يعني ذلك أنها معادلة له بالضرورة[2].

وترصد الْكِتابَة نسقًا ضمن محورين، محور عمودي، ومحور أفقي، ويبرز المحور العمودي (الانفصالي) من خلال العلاقة الاستبدالية التي تلائم انقطاع خيط الْكِتابَة، وذلك بإدماج انفصالات بين الأدلة الخطية، وهو ما يقلص عدد الوحدات الخطية، ويفتح المجال للمساحات البيضاء لتحتل حيزًا أكبر من المساحات السوداء، أما المحور الأفقي فهو محور (تلاصقي)، ويعدّ علاقة تركيبية تعمل على توافق الأدلة وتسلسلها في خطية متواصلة، وهو ما يحدد السطر في خط أفقي، وهنا يتجلى طغيان المساحات السوداء على حساب المساحات البيضاء، وذلك لكثرة الغرافيمات التي تتضمنها الوحدات الخطية[3].

إن هذه المحاور تناسبُ الْكِتابَة الْعَرَبِيَّة، فالمحور الأفقي التلاصقي أكثر انتشارًا في الخط العربي، فالانفصالات بين الوحدات الخطية لا تنتجُ إلا لمراعاة قواعد الإملاء، ويساعد التلاصق في فهم الزمان الشخصي وتحديده، فالأفراد "الذين يمتلكون بنية خطية تلاصقية يكون زمانهم الشخصي ملتصقًا بزمانهم الاجتماعي، فينعدم لديهم الشعور بالمدة، ويحدث بناء على هذا اندماج كليّ مع الزمان الذي يملؤونه، في حين أنَّ البيئة الخطية المنفصلة يكون صاحبها في حالةِ انفصالٍ كليّ عن الزمان الاجتماعي؛ لأنه يعيش في سكونية الزمن"[4]، وبناء على ذلك؛ يرى محمد بنيس – إضافةً إلى بعض الباحثين – أَنَّ "الخط الطباعي عادةً ما يلغي النَّصّ كجسدٍ، حروف باردة تسقط

---

[1] انظر: دينامية النص–تنظير وإنجاز، مفتاح، ص57.

[2] انظر: الشكل والخطاب، الماكري، ص93–94.

[3] انظر: المرجع السابق ص95.

[4] شِعْرِيَّة النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، بوغنوط، ص211–212.

على الأوراق – البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار، يختزل النَّصّ في معنى، والمعنى في كلامٍ، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدَّلالَة"[1].

وتختلفُ الباحثة مع محمد بنيس فيما ذهب إليه، ولعل في كلامِه شيئًا من المبالغةِ؛ فإنَّهُ وإن كان ليس من السهل معرفة وضع الكاتب أثناء الْكِتابَة؛ لعدم القدرة على رصد حركة اليد وتتبّعها في الْكِتابَة على الورق؛ إلا أنَّ الكُتّابَ في عصرنا الحديث – غالبًا – يشرفون بأنفسهم على تقنيات الطباعة بأدق تفاصيلها، ويختارون أنواع الخطوط، وأحجامها، وطريقةَ توزيع الكلمات على جسد الصفحة، كما أنَّ إمكانات الطباعة الآن أصبحت في متناول الجميع، وهي تتيح للكاتب التَّشْكيل الخطي لطبوغرافيا الفضاء النصي، حيث وجود طرائق جديدة ومتنوعة في التعبير لم تألفها العين من قبل، والتي يمكن أن تمثّل دالًّا نصيًّا تتوالد منه المعاني والدلالات المتعددة للنص.

إنَّ أصحاب النظرة التي تُسقط عن الشكل الطباعي أي أهمية؛ ينسَون أنَّ التَّشْكيل الطباعي وطبوغرافيا الخط يصنعان تأثيرات في دائرة الوعي الْإِنْسانِيّ، ربما تكون قادرةً على ضبط حركتنا الجسدية، والنفسية، والسلوكية، وربما الاجتماعية، أو انفلاتها[2]؛ فللبعدِ البصريّ دلالاتٌ مهمة، وهو ليس أمرًا هامشيًّا، ويؤكد ذلك أننا لو وجدنا ورقةً من القرآن الكريم منفصلةً عنه فإننا دون وعيٍ منا نعاملها بقدرٍ كبيرٍ من الاحترام والقداسة قبل أن نقرأ شيئًا منها، فهل سألنا أنفسنا عن السبب؟ إنه الشكل المرئي المطبوع الذي يشمل الْكِتابَة، ونوع الخط، وعلامات الضبط، وغيرها من قواعد تشكيل الخط العربي[3].

ويذهبُ بعض الباحثين إلى أنَّ الشكل الطباعي دالٌّ حتى في النُّصوص التي لا تتوافر فيها مقصدية الشكل الطباعي، فيرى الماكري أنَّ "العنصر الفضائي رغم الاعتقاد بثانويته، يمكن أن يصبح مولدًا للمعاني والدلالات في النص؛ لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النُّصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء"[4]؛ وعليه؛ فإننا لا يمكن أن

---

[1] شِعْرِيَّة النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، بوغنوط، ص212، نقلا عن: بنيس، بيان الْكِتابَة، ضمن بيانات، ص106، ولم أجده.

[2] انظر: التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد، الجويدي، ص135.

[3] انظر: المرجع السابق ص135.

[4] الشكل والخطاب، الماكري، ص5.

نُنحّي الشكلَ الطباعي عن الدِّراسَة، على ألا نحمّله فوق ما يحتمل، مشيرين إلى أن الإسهامات النَّقْدِيَّة ما زالت محدودةً في هذا الاتجاه.

يلتزم محمد العموش ومحمد عبد الباري في كلّ دواوينهما خطَّ النسخ؛ لما يتسمُ بهِ من الوضوحِ والانتشار والسهولة، فهو خطٌّ مألوف للعين، و"هذه الألفة تحكم في أغلب الأحيان تعاملنا مع الأشكال الجديدة، فعلى ضوئِها كمعرفة وتجربةٍ وممارسةٍ مختزنة، أي كمعرفةٍ خلفية، نقوم بتفسير المستجدات، فتعود بنا الذاكرةُ إلى نموذج شبيه سبق أن صادفناه، للمقارنة والبحث عن تفسير معينٍ للشكل الجديد"[1]، لقد اختار الشاعران خطًّا مألوفًا اعتادَه بصر القارئ العربي، إنه خطٌّ أنيقٌ ملائمٌ، يصفُّ الحروفَ والكلمات على السطر بشكلٍ واضحٍ لا لبْسَ فيه، ويترك بين الكلمات مسافةً معقولةً تريحُ العين، وتتيحُ لها القراءة السليمة السلسة، ما يزيد الكلمات جمالًا وتناسقًا وانسيابًا.

ونحّى الشاعران كلاهما الخط الغامق من الاختيار، إلا في العناوين الدّاخِلِيَّة للقصائد، إضافةً إلى العناوين الفرعية لبعض القصائد كما في قَصيدَة العموش (إني أراني أعصرُ عمرًا)؛ وقَصيدَة عبد الباري (C.V لأبي العلاء المعري)، وذلك بغيةَ إبرازِها كما جرى العرفُ الطباعي، وكونها مدخلًا للنص، ومتكئًا له، وبوابةً يُوسَم باسمها، وتمركُزًا دلاليًّا جوهريًّا. وثمة ملحوظة على قدرٍ من الأهمية في شِعْر عبد الباري والعموش، إنّ العموش يعتني عنايةً كبرى بعلامات الإعراب (الفتح، والرفع، والجر، والسكون)، وكذلك التشديد، وهي حالةٌ ماثلةٌ لديه في كل قصائده تقريبًا؛ لأنه أرادَ أن يضيءَ النَّصّ للقارئ إضاءةً تمنعهُ من الفهمِ الخاطئ، فيهتدي بتلك الْعَلامات في رحلته في فضاء النص، ونجد هذا الاهتمام، لكن بدرجةٍ أقل، في شِعْر عبد الباري، وكأنه أكثر شعورًا بالحريةِ والانفلات من كلِّ قيدٍ.

الْمَطْلَب الرابع: البياض والسواد

علامات البياضِ والسواد من العناصر المهمة في تشكيل الفضاء النصي، ويعدُّ توزيعها عاملًا منظِّمًا للفضاء، ويتجلى ذلك في هامش الصفحة، وبين الكلمات في الفقرة الواحدة أو الجملة الواحدة، ويقدمُ توزيعُ البياض والسواد "دلالات أيقونية، إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقاته بالسياق النصي"[2]، ويبني الفضاء النصيّ خطًّا وأسطرًا أو نبرًا من جهة، ويقدم صيغةَ عرضٍ

---

[1] الشكل والخطاب، الماكري، ص234.

[2] الشكل والخطاب، الماكري، ص239.

للنصّ في صورةِ متن وحاشية من جهةٍ أُخرى[1]، كما أنهُ يخلقُ قدرةً إيحائيةً تساعدُ القارئ على توليد "إمكانات متعددة للقراءة، فالنص الشِّعْرِيّ الحديث يستثمرُ السواد باعتباره مدار الهجوم، والبياض الذي أثناهُ عن هذا الفعل، فغَدا يستميت بالدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة"[2]، فالبياض هو مدار الدفاع، والسواد هو مدار الهجوم.

وقد تُحدِثُ أيقونةُ البياضَ والسواد لبسًا وتشويشًا لدى القارئ، لذا؛ فإن فهم وتأويل هذه الأيقونة يحتاج قارئًا حاذقًا، جريئًا، ذا ثقافة شِعْرِيَّة واسعة، ومرجعية فكرية عميقة، لديه القدرة على استنفار حواسه كلها، وتجييش جهوده وطاقاته في عملية التأويل، وعليه فإنّه ومع كلِّ قارئٍ جديدٍ تظهرُ قراءةٌ جديدةٌ للبياضِ والسواد.

ويمارسُ تعانقُ البياض والسواد فوق الصفحة لعبةَ الخفاء والتجلّي، وهو دعوةٌ مفتوحةٌ تمنح القارئ المشاركةَ في العملية الإبداعية، إنَّ الصفحة في الأصل بياضٌ أو فراغٌ لا قيمة له، تكتسب أهميتها من خلال تشكيل النَّصّ الشِّعْرِيّ على جسدها، فتتجلى أهمية السواد والبياض معًا، كما أنَّ استغلال الفضاء الأسود لا يتم إلا باستثمار الفضاء الأبيض، الذي ينشأُ نتيجة عوامل دينية أو سياسية أو ثقافية، فقد لا يُصرِّحُ الكاتبُ ببعض التعابير والمفردات لأحد الأسباب السابقة، فتظلّ مجهولة لدى القارئ، قد يملك لها توقُّعاتٍ قريبةً، أو بعيدةً، لكنها تظلُّ ظنيةً غير يقينيةٍ، ومن أمثلة ذلك لدى العموش قوله في قَصيدَة (مدخلٌ للطوارئ):

على بُعد شكّين من صِدق ظنّي أسوقُ الرجاءَ، وأحدو التمنّي

وأخشــى بأنّي..... وأعلـمُ أنّي وأفتــحُ حزني، وأبحثُ عنّي[3]

جاءَ البياضَ ههنا على شكل حذف، أُشيرَ إليه بالنقاط تارة، وتُرِكَ دون إشارةٍ تارةً أُخرى، وفي كلا الحالَين يمتنعُ الشاعرُ عن التعبير، فيمنحنا لحظة صمتٍ وتأملٍ بين السواد المنتظم، إنه يتحرّزُ من الإفصاح رغبةً في إشراكَ القارئ في صناعة النَّصّ وإنتاجه، أو محاولةً منه لإبقاء أمنياته ومخاوفه مدفونةً داخله، حبيسةَ الروح والقلم، ويُمكن لنا أن نستقرئ هذه الأمنيات في ختام النصّ، يقول الشاعر:

---

[1] انظر: المرجع السابق ص260.

[2] المسار والتحولات العائمة في التجربة الشِّعْرِيَّة لعبد الله الحمادي، ضمن سلطة النص، كعوان، ص222.

[3] الصافنات الجياع، العموش، ص11.

سيطفئُ عمرَكَ جمرُ السنين وتذروكَ حزنًا..... ولم تفرَغِ

إذا لم يخلِّدْكَ عمرُ القصيدِ فمُـت شامـخًا مثلما ينبـغي[1]

إنهُ حين يرى الدخلاء على الشِّعْر يتسلقون المناصبِ يخشى أنه لن يُخلَّد (وأخشى بأني)، لكنه يعود فيؤكد لنفسه أنه يعلم أنَّ شعرَه هو ما سيخلده (وأعلم أني)، إذ البقاء دومًا للأصدق والأقوى شعرًا، فالتاريخُ يُنصف الشعراءَ وإن كان يظلمُ غيرَهم أحيانًا، وكذلكَ يلجأ الشعراءُ إلى وضع إشارة الحذف (...) في نصوصهم إن كان المحذوفُ مما يصعبُ البوحُ به لاعتباراتٍ سياسيةٍ، فقد غدا "الْأَدَب وجهًا للسياسة، والسياسة وجهًا للأدب"[2]، ومن ذلكَ قول عبد الباري في قصيدته (بكائية الحجر والريح):

شقَّ البكاءُ النحاسيُّ الضلوعَ

وقد هانَ اللذين...

وهانَ النسوةُ اللاتي...[3]

إنَّ عبد الباري يخلقُ البياض المتمثل في نقاط الحذف روابط مفتوحة بين السواد في النص، وبين نصّ غائب غير مرئي، فيستفز القارئ للموائمة بين ما هو موجود في النَّصّ وما هو غائبٌ عنه، وهذه الفراغات القصدية ليست "ضرورة مادية مفروضة على الْقَصيدَة من الخارج، بل شرط وجود الْقَصيدَة، وشرط حياتها، وتنفسها"[4]؛ لأنها إشارات مرور ومرشد سياحيّ في عالم النص، تدلّنا على إمكانية الاستمرار والتوقف، فالنصّ السابق ينفتحُ على دالّ البياض المشير إلى ما قبله وإلى ما هو محتمل، فيولد التساؤل عن هؤلاء الجنود المجهولين، رجالًا ونساءً، مَن هم؟ ولماذا أبقى هويتهم سريةً، فلا يجد القارئ إجابةً مؤكدة إلا ذلك البياض الذي يزيدُ السوادَ غموضًا وتعقيدًا، فترتدُّ ذاكرته إلى الثورات الْعَرَبِيَّة وضحاياها من الرجال والنساء والأطفال، كأنَّ الشاعرَ يترك أمام القارئ

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص11.

[2] سيكولوجيا الأدب–الماهية والاتجاهات، سعيد، ص157.

[3] الأهلة، عبد الباري، ص68، وفي (اللذين) خلل، فلو قصد المثنى لكانت (اللذان)؛ لأنها فاعل، حقه الرفع بالألف، ولو كانت جمعًا لكُتِبت (الذين)، وأغلب الظن أنها جمعٌ، وسقطت سهوًا في الكتابة؛ لتناسبها مع (اللاتي).

[4] الشكل والخطاب، الماكري، ص239.

ما يوجّه مسيرتَه بينَ ألغامِ النص، فشكّل من نقاطِ الحذف الموشومةِ على جسدِ النَّصّ منبرًا للكلامِ المسكوتِ عنه، وبوصلةً توجّهُ القارئَ إليه.

وتعدُّ نقاط الحذفِ أيقونةً بصريةً دالةً، قد يلجأ الشاعرُ إليها واضعًا إياها بين أقواسٍ، كما في قول عبد الباري:

وسائل الاتصال:

((أراني في الثلاثة من...))

فسجلْ أوَّل العنوانْ:

أقيمُ: أمام سقط (الزندِ)

خلفَ (رسالة الغفرانْ)[1]

إنّ لجوءَ الشاعر إلى وضع نقاط الحذف بين قوسين إشارةٌ إلى رغبته في إضفاء القداسة والغموض على الكلمات المحذوفة، وهو بذلك ينشدُ قارئًا خاصًّا، يتسع به دال البياض أو يضيقّ وفقًا لمستواه الثقافي، وذلك محاولة من الشاعر للرقي بديوانه، حيث يخلقُ نصًّا إبداعيًّا إشاريًّا، ثم يضيفُ له قارئًا بارعًا يشاركهُ صنعته، وقد يلجأ الشاعرُ إلى حذف بعض حروفِ العطف والربط، ليحلّ محلها البياض، ومثال ذلك قول الشاعر محمد العموش:

يا أجملَ الشطآنِ آخرَ مرفأٍ

مُدّي يديكِ.. فقد مددتُ يديَّا[2]

فالأصلُ أن يقول (يا أجمل الشطآن ويا آخر مرفأ)، ويعتمدُ ملءُ هذه الحروف المحذوفة على الحس اللغَوِيّ للقارئ، ومدى دقته في التعامل مع النَّصّ الشِّعْرِيّ ولغته، كأنَّ الشاعر يراهنُ على القارئ واثقًا من قدرته على فهم المحذوف.

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص26.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص37.

ويبني الشاعر محمد عبد الباري كثيرًا من نصوصه بتقنية البياض؛ لتسجيل سمة من سمات هذا المفهوم، ومثال ذلك نص (إلى سيدة نائمة الآن)، من ديوان (الأهلة)، الذي يقول فيه:

الآنَ

تحفُّ ملائكةُ الله

سريركِ

بالأسماءِ السريةِ للملكوتِ

يُعدّون الأشياءَ

لتصبحَ غير الأشياءِ

استعدادًا لدخولِ خيالكِ

في الأحلامْ

يا امرأةً

تصحو مثل صعود الفضةِ

في وهجِ الأسماءِ

الأسماءُ الآنَ

ظلامْ[1]

وتتجلى بنية البياض هنا في وجود مساحات بيضاء واسعة في النَّصّ بين الأسطر الشِّعْرِيَّة، أو كما يسميه النقاد (المسكوت عنه)، الذي لا يُريد الشاعرُ الإفصاحَ عنه، من أجل إشراك المتلقي في بناء دلالة شِعْرِيَّة خاصة به، واستكمال بعض مكونات النَّصّ التي أضمرها الشاعر، فثمة فراغٌ فاصل بين الاستعداد لدخولها في الأحلام، وبين صحوتها، هذه المساحةُ البيضاء تشير إلى المسكوتِ عنه، وهو تلك المدة الزمنية التي قضتها امرأتُه في النوم، غارقةً في الحلم، وقد سكتَ

[1] الأهلة، عبد الباري، ص99.

عنها غيرةً عليها، وهو ما يُمكن أن يُفهم من شِعْر عبد الباري عمومًا، إذ يتجنّب الوصف الحسيّ لمحبوبته، كما جاءَ هذا الفراغ متناسبًا مع كونه فاصلًا بين مقطعين شعريّين، بعد دفقةٍ شعورية.

ويأخذنا دالُّ البياض في شِعْر عبد الباري إلى الأصل والبداية، حيث رمز الطهر والعفاف، في إشارةٍ إلى النَّصّ البِكْر الذي لم يُمسّ، فهو في حال انتظارٍ إلى أن يبسط السواد ظلّهُ عليه؛ ليخلق أول صورة لحواء من آدم، فيتحوّل فعل الْكِتابَة إلى عشقٍ للأنثى لا ينتهي، يقول في قَصيدَة (الأسوار):

الصمتُ والكلماتُ في متناولي

هو في النهايةِ حصّتي من بابلِ

آخيتُ آلهةَ الأولمبِ

فلم أغبْ

إلا لأكشفَ عن حضورٍ كاملِ[1]

فالصمت والكلامُ اختيارٌ واعٍ منه، وأيًّا كان اختياره فهو يزجي بكثير من الرسائل عبره، إنه وريث الحضارة البابلية العريقة، وأخٌ لآلهة الإغريق القديمة، فإذا اختار الغيابَ يومًا فإنه سرعان ما يتبعه حضورٌ كاملٌ، يليق بوريث الحضارات العريقة.

وقد يلجأُ الشاعر إلى خلق قَصيدَة مدورة تَستخدم الفراغ والبياض، فيلجأ إلى الإيقاع التدويري، وقد يسرفُ فيهِ، فيُساوى "من حيث الشكل المظهري والرؤية البصرية بين النثر والشعر"[2]، وتستقيم قَصيدَة (حلاج القرن النازف والعشرين) لمحمد العموش لهذا الغرض، يقول في مقطعٍ منها:

فضيحتُه بعصرِ الريح

على كفيكِ

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص11.

[2] الرؤيا والتشكيل، مقالح، ص113.

قد جلَّتْ عن السترِ

خذيني موعدًا في اللهِ، أو للهِ

نقيني من الذِّكرى...

ورقِّيني إلى الذِّكْرِ [1]

فقصيدته نُظِمت على تفعيلة (مفاعلتن)، وخضعت بعض أسطرها إلى إيقاعٍ تدويري، نتج عنه فراغٌ، فالسطر كما نرى غير مكتملٍ، لا في المعنى، ولا في المبنى، ولا في الإيقاع، ومن الواضح عدم القدرة على التوقف دلاليًّا عند لفظ (كفيك)، لعدم اكتمال النسق النحوي، فالمبتدأ (فضيحته) يحتاج إلى خبره (قد جلت عن الستر)، فالسطر بحاجة إلى النفس الشِّعْرِيّ الذي تحققه الوقفة بين السطرين، وربما تمثّل لحظة الصمت هذه برزخَ عشقٍ يريد الشاعر أن يعيشَ فيه باستمرار، إنها تقنيةٌ فضائية أتاحت للشاعر فرصة خلق هذا البياض، وجسّدت حاجةً دلاليةً إذ وضعتنا أمام معاناتهِ الدّاخِلِيَّة من بعدِه عن معشوقته.

وبينما يتجلّى البياض في شِعْر عبد الباري؛ نلحظُ بوضوحٍ في ديوان العموش مراكمة السواد، فهو يعبر عن (الأنا)، وينزحُ إلى الحديث الداخلي، ومحاورة معشوقته، والتشبث برؤيا مثالية لواقعٍ غير مثالي، و"للفضاء الأسود دلالة طردية، بمعنى أنه كلما استطال كان أيقونًا على امتداد دلالته، وكلما تضاءل كان أيقونًا على دلالة طردية، وفي مقابل هذا فإن له دلالة عكسية بالنسبة للفضاء الأبيض"[2]، بمعنى أنَّهُ كلما كثر السواد نما البياض، يقولُ العموش في قصيدته (تراتيل طفوليةٌ في محرابِ الوطن):

مزارعُ شوقٍ بين جفنيـــــهِ تُعصرُ

يعتّقُـــها في روحِـــهِ ثم يـخـــدرُ

علت رأسَه من حارقِ الشيبِ شُعلةٌ

وفي وجهِهِ من يابسِ العمـرِ بيـدرُ [3]

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص47.

[2] دينامية النص، مفتاح، ص69.

[3] الصافنات الجياع، العموش، ص39.

حاول الشاعرُ من خلال هذه الحركة الشِّعْرِيَّة اختراق الذات، والسفر داخل جسد النَّصّ محمّلًا إياهُ وجعَهُ، مختارًا له ناطقًا باسمِ شيبِهِ المحترق وعمرِهِ اليابِس، إنهُ يشتقُّ من نفسِهِ نفسًا أُخرى، ويتحدثُ عن حالِه بصيغة (الهُوَ)، ثم يخبر القارئ عن هذا (الهوَ)، وفي ذلك دلالةٌ على حاجة الشاعر لمساحةٍ من الحرية والصراحةِ في التعبير عن نفسه، فعادةً ما يكون حديثُ الإنسان عن نفسهِ منتقدًا، فإن مدَح نفسه كُذِّب، وإن اشتكى تُرِك، وإن ثارَ حورِب، وإن جهرَ بالعشقِ اتُّهِم، فهو بذلكَ يمنح نفسه الحرية المبتغاة ليتحدث عن نفسه دون رقيبٍ أو حسيب، فيستثمر الصفحة باثًّا فيها مشاعره، مراكمًا السواد الذي يزاحمُ بياض الصفحةِ معبرًا، وشارحًا، ودالًّا.

الْمَطْلَب الخامس: علامات الترقيم والنبر البصري

يحتاجُ القارئُ والسامعُ معًا إلى نبراتٍ خاصةٍ في الصوتِ، أو رموزٍ في الْكِتابَة، يحدث من خلالها تسهيل الفهم والإدراك عند سماع الكلام أو قراءة المكتوب.

كانت الْكِتابَة الْعَرَبِيَّة قديمًا خاليةً من الفواصل، ما أدى إلى تداخل أجزاء الجمل بعضها في بعض، وغموض المعنى وحين نظر الْعَلامَة (أحمد زكي باشا) في كتابات الغربيين وجد علامات الترقيم لديهم، وفي عام (1912م) رأى أن الوقت حان للانتفاع بمثل تلك الْعَلامات في كتاباتنا الْعَرَبِيَّة، فأصدر رسالة عنوانها (الترقيم وعلاماته)، منذ ذلك الحين دخلت علامات الترقيم كتابات العرب[1]، يقول أحمد زكي: "فبدأت بمراجعة الكتب الْعَرَبِيَّة التي وضعها النابغون من السلف الصالح في الوقف والابتداء...ثم رجعتُ إلى ما تواضع عليه الإفرنج في هذا المعنى، من كتب النحو ومعاجم اللغة المستفيضة بين الناس، فكانت نتيجةُ البحث مما يقرُّ الخاطر، ويسر الناظر؛ فقد وجدت من حسن الحظ أنّ الاصطلاحين يمكن التوفيق بينهما في أهم المواضع، وفي أكثر المقامات دورانًا في الكلام"[2]، وبعدها – ومع مرور الزمن – كُتب لعلامات الترقيم الذيوع والانتشار، ويرجع سر اختيار كلمة (الترقيم) إلى دلالتِها على الْعَلامات والإشارات والنقوش التي توضع في الْكِتابَة، وفي تطريز المنسوجات[3].

تمنحُ علامات الترقيم النَّصّ صوتًا غير مسموع، يمكّن الشاعر من الاحتماء خلفها، ليتزامن الصوتُ مع الْكِتابَة، فخلف هذا التصرف الطباعي واللغَوِيّ؛ تقومُ مقصدية المرسل في أن يقيم في

---

[1] انظر: قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، هارون، ص70.

[2] الترقيم وعلاماته في اللغة الْعَرَبِيَّة، زكي، ص9.

[3] انظر: قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، هارون، ص70.

المرسل إليه حالة موازية للقراءة الصوتية[1]، وأصبح استخدام علامات الترقيم متمِّمًا للمعنى والشكل الشِّعْرِيّ، وعدم استخدامها كذلك موظفًا لغايةٍ شِعْرِيَّة، فأصبحت جزءًا من الْقَصيدَة بما لها من دلالاتٍ بنائية وصوتية[2]، إذ إنَّ حضورَها دالٌّ كغيابِها، "فغيابها، أو تغيير موقعها، غالبًا ما يكون سببًا في اتساع الدَّلالَة، أو إنتاج معنى نقيض"[3]، وكما هو معروفٌ فإن علامات الترقيم ليست وليدة اليوم، وقد أُجرِيَت عليها كثير من الدراسات، ونحن في دراستنا لن نتقصّى جميع علامات الترقيم في شِعْر عبد الباري والعموش، ولكننا سنكتفي بالْعَلامات المنتشرة في شعرهما، والتي أنتجت دلالاتٍ جديدةً؛ وذلكَ منعًا للتكرار غير المفيد.

تحتفي نصوص عبد الباري بعلامات الترقيم بشكلٍ لافت، سواءً كانت شعرًا عموديًّا أو شِعْر تفعيلة، ونقاط الحذف هي أكثر الْعَلامات الموظفة التي فتحت النَّصّ على أخاديد دلاليّة، كأنَّ عبد الباري يأنس إلى معانقة الفجوات أو سلالم الهروب، التي تسمح له بالانفلاتِ من محاكمة القول، مع أنَّ علامات الترقيم قد تثبت القول وتمحوه في الوقتِ نفسه، ويتجلّى نص (شكل أول للوجد) مثالًا على ذلك، يقول عبد الباري:

أيا امرأةَ اللحظاتِ الثلاثِ
تجليتِ
(قبل..)
و(بعد..)
و(في..)[4]

ويضفي وجود الأقواس حاضنةً للحذف غموضًا جديدًا على النَّصّ الشِّعْرِيّ، ليمنح المتلقي فعاليتين، فعالية القراءة، وفعالية المشاهدة، من خلال مزاوجة الأيقونة باللغَة، فيحتفظ الشاعر محمد عبد الباري بتفاصيل الزمن القبلي، والبعدي، والآني، سرًّا لنفسه، يُؤنس به وحدته، ويستمد من لذته مداد كلماته، إنه لم يكتفِ بإخفائِه عبر نقاط الحذف، بل بالغَ في التخفّي من خلالِ الهلالين، وهما جداران حصينان يحيطان سرّه الجميل.

---

[1] انظر: الشِّعْر العربي الحديث، يحياوي، ص103.

[2] انظر: الْقَصيدَة التشكيلية في الشِّعْر العربي، التلاوي، ص202.

[3] الشكل والخطاب، الماكري، ص240.

[4] الأهلة، عبد الباري، ص17.

أما العموش فيحمّل علاماتِ الترقيم وظيفةً كبرى، فالقارئُ لشعره يلحظُ هجومَ علامات التعجب والاستفهام على النص، إنها تسري في جسدِ النَّصّ سريانًا لافتًا ومغريًا، وتتكدّسُ في السطر الشِّعْرِيّ معلنةً تنبيرًا صوتيًّا أعلى، حاملةً سرًّا كبيرًا، وهو كونها "مخرج المشهد...فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا وبيدنا وجسدنا كله"[1]، يقول العموش:

وقد كان اللقـــــاء بلا فــراقٍ فهل هذا الفراق بلا لقـاءِ !!!

على شماعة الأقدار عجـــــزي وأهربُ –كي أثورَ– إلى النساءِ

وهل ثارت مدى التاريخ أنثى!!! ولكــن آهٍ من جهـــــدِ البلاءِ[2]

هذا التوظيفُ المفرط لعلامات الترقيم لدى العموش يتقلّصُ فيكاد يختفي في بعض قصائده، كقَصيدَة (ختم على ذاكرة الحب)، مما يوحي بأن جسد الْكِتابَة، أي الصفحة، غدا جسدًا أنثويًّا، يفعل به ما يشاء، وبالهيئة التي يرتضيها الاشتغال الفضائي والشاعر معًا، وكأنهُ بذلك يؤنّثُ الصفحة، ويخلع عنها إكسسواراتها اللفظية، ولدراسة علامات الترقيم لدى الشاعرين فإننا سنتناولها من محورين: محور علامات الوقف، ومحور علامات الحصر.

1- محور علامات الوقف ودلالاتها:

أ- النقطة: ودلالتها الأصلية الإشارة إلى نهاية الكلام؛ للتوقف عن القراءة، ولفصل الكلام الذي قبلها عما بعدها، وقد استعملت لهذه الدَّلالَة في ديوان محمد عبد الباري، ومثال ذلك قوله في قَصيدَة (سبع سنابل إلى غياث مطر):

أنتَ القادمُ من بسمتك البيضاءِ

وأنت الذاهبُ –وحدك– للأعراسِ القدسيةِ

نهرانِ الآنَ

يشقان طريقَ الأزمنةِ الحُبلى:

قلبُك

والحرية.

نمْ

---

[1] الشِّعْر العربي المعاصر، بنيس، 121/3.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص54.

فالثورة تحرسُ نارَك حين تنامْ[1]

لقد سجلت النقطة للمتلقي تسجيلًا بصريًّا سمةً من سمات الأداء الشفهي، وهي انتهاء الكلام السابق، وفصله عن اللاحق، فأول دلالة بصرية تتولد عن استعمال النقطة هي تسجيل السمة التي توضّح كيفية القراءة والوقف، وفي دلالةٍ صوتيةٍ؛ تدلُّ النقطةُ هنا على مدة الوقف، فالشاعر وضعَ النقطة بدلَ الفاصلة للدلالة على طول مدة الوقف الموحي بالفترة الزمنية المستغرقة في السير نحو الحرية، ومن هنا تتضح تعددية الدَّلالَة في علامات الترقيم، فهي لا تنحصر بمعنى واحد، بل تختلف وفقًا لاختلاف مضمون النَّصّ وموقعها منه.

ومن اللافت أن ديوان العموش خلا من النقطة الواحدة، وعلى الرغم من أن الشِّعْر – عمومًا – نادرًا ما تردُ فيه النقطة الواحدة؛ إلا أنَّ هذا الغيابَ فيه دلالة الامتداد واللانهاية في الكلام، واستمرار الحال ودوامه دون توقف، يقول في ختام قصيدته (نضال الشاشات):

مذ أُسقِطَت راءات رشّاشاتنا خضنا النضالَ البِكرَ بالشاشاتِ[2]

فقد شكل العموش قصيدتَه بغيابِ علامة الوقف وليس بحضورها، ليسجّل للمتلقي دلالةً بصريةً عن تواصل خذلان العرب، واستمرار ضعفهم وذلهم وهوانهم.

ب–نقطتا التوتر: وتنتشر في الدواوين الشِّعْرِيَّة أكثر من غيرها، فلا يكاد يخلو ديوانٌ منها، وتتمثل دلالتها البصرية في "توقف صوت المنشد مؤقتًا؛ بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية"[3]، وغالبًا ما تكون هاتان النقطتان في موضع انفعال الشاعر عند عبارة معينة، أو صورة ما في النَّصّ الشِّعْرِيّ، فيُوصل الشاعرُ هذا التوترَ للمتلقي بصريًّا من خلال نقطتي التوتر، ومن أمثلتها لدى العموش:

في الجبِّ ... ثمة شاعرٌ وقَصيدَة
وبنو أبٍ.. نسجوا صباكَ.. مآتما[4]

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص113.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص72.

[3] التَّشْكيل البصري في الشِّعْر العربي الحديث، الصفراني، ص204.

[4] الصافنات الجياع، العموش، ص51.

لقد ولّدت نقطتا التوتر دلالةَ اضطراب الشاعر وهو في هذا الموقف الانفعالي، وبالتالي الاضطراب في النطق، فالتوقفُ هنا يمنح الشاعر والقارئ معًا فرصة للاسترجاع والتخلص من التوتر، وفيها دلالة على حالة الشاعر الشعورية، والتغير الذي طرأ عليها، فيمكن للقارئ تلقي نقطتي التوتر وتأويلها كونها علامةً على مضمون النَّصّ الشِّعْرِيّ، ففي البيت السابق أبرزت نقطتا التوتر دلالة الحزن والألم والوحدة، حتى كأنه في جبٍّ عميق، وكذلك دلالة على الوجع المسبب من مكر أقرب الناس للشاعر، الذين حوّلوا صباهُ لمَأتمٍ، وشبابه لهرم.

وتجسد لنا نقطتا التوتر دلالةَ القلق الصامت، أو الهدوء المصحوب بالتوتر، يقول العموش في قَصيدَة (ختم على ذاكرة الحب):

صيفٌ من الخدر الشَّــهي معتَّــقٌ

يغفو على أرقي.. ويصحو غائما[1]

فنقطتا التوتر هنا جسدتا بصريًّا دلالة الهدوء الصامت، والصمت فراغٌ، لكن هذا الفراغ مصحوبٌ بالقلق؛ لذا فضَّل الشاعرُ نقطتي التوتر لإيصال ما يريده إلى المتلقي، وقد تكررت نقطتا التوتر في النَّصّ مراتٍ عديدة، ما يدل على كثرة التوتر على الرغم من الهدوء الظاهر.

ج- نقاط الحذف: وهي من أكثر الْعَلامات الترقيمية الوقفية استعمالًا في الشِّعْر العربي المعاصر، وكذلك في شِعْر العموش وعبد الباري، ويسعى الشاعران من خلال توظيفها إلى إشراك القارئ مع النَّصّ لجذب تفاعله كما أسلفنا، فلا يكون النَّصّ الشِّعْرِيّ ثابتًا جامدًا، بل يكون مرنًا، متحركًا، قابلًا لعدة دلالاتٍ، متناسبًا مع كل أنواع القراء والمتلقين، كما تدلّ على الرغبة في "التركيز، والبعد عن التقريرية والتسجيلية، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، ولإشراك القارئ مع الشاعر لتكوين النَّصّ الشِّعْرِيّ"[2].

وللحذف دلالة الاختصار، حيث يشكّل الشاعرُ نصّه بصريًّا بعلامة نقاط الحذفِ لينتج دلالة الاختصار والإيجاز، ومن أمثلته قول عبد الباري:

حنانيكِ

---

[1] المرجع السابق ص48.

[2] الْقَصيدَة التشكيلية في الشِّعْر العربي، التلاوي، ص305.

يا خطوةً...خطوةً

تُربي اللظى في صدورِ الرجالْ[1]

ونقاط الحذف في هذا المثال تسمح للمتلقي بالتخيل، وملء هذا الفراغ بصورة معشوقته التي تتبختر في مشيتها، فلا تشعل النيران في قلوب الرجال فحسب، بل هي تربّي النيران في صدورهم فتزدادُ اشتعالًا مع كل خطوةٍ من خطواتها، والشاعر بالتأكيد لا يقصد خطوةً واحدة أو خطوتين من خطوات معشوقته، وإنما يقصد طريقة مشيها عمومًا، بمجموع خطواتها، فاختصر الحذفُ تعدادَ خطواتها، ووصف هذه الخطوات، ويسجلُ الحذفُ كذلك دلالة التفكير والتذكر، يقول العموش:

فيا امـرأةً، ومــرآةً، ومـــــرأىً كمالٌ في الثلاثِ بلا مراءِ

على جسر الْقَصيدَة ذات حزنٍ خـرافيٍّ... خريفيٍّ المسـاءِ[2]

يوظف الشاعر في هذه الأبياتِ نقاط الحذف ليسجل للمتلقي طريقة القراءة بوجود وقفة قصيرة لأجل التذكر، فيعيش الذكريات ودلالتها بصريًّا من خلال الحذف، إذ يمكن للقارئ أن يتخيل الجو المحيط بالحبيبين خريفًا، متساقط أوراق الأشجارِ، مصفرّها، وقد تجسدُ نقاطُ الحذف دلالةَ وضوح الشيء وبدهيته، وذلك كأن يوظفها الشاعرُ في نصه لتعويض الشيء الذي تحصل دلالته مباشرةً، وكأنه لا يرى داعيًا لذكره، فيترك ذكره للقارئ، ومن أمثلته:

فوضى... وتُنبأُ[3] كلّ من مرت بهم:

سيعودُ سيف القرمطيّ ليثأرا[4]

لهذه الْقَصيدَة رمزية كُبرى، تنساب بين صورها معانٍ ودلالاتٌ، تحيل القارئ لصورةِ الفوضى التي أصبحت حاضرةً في الذهن العربي، لا سيما بعد الثورات الْعَرَبِيَّة الأخيرة، فلا حاجة بالشاعر لذكر تفاصيل هذه الفوضى وعلاماتها، لا سيما أنه تنبَّأ بها مسبقًا في النص، وتحدث عن

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص19.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص54.

[3] وردت هكذا في الديوان، والصواب (تُنْبِئُ)؛ لأن الكسرَة أقوى من الفتحة.

[4] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص11.

تفاصيلها، حيث يسود الشعوبَ أراذلُها، ويتخلى الأئمةُ عن ضمائرهم، ويُباع ويشترى دمُ الموتى، ويترأّس القومَ الذبابُ، فنقاط الحذف هنا دلت بصريًّا على وضوح الكلام المحذوف.

وقد تدللُ نقاط الحذفِ على طول المدة، يقول العموش:

في الجبِّ... ثمةَ شاعرٌ ونقيضُهُ

يتوالدان من الظلامِ... توائِـــــما[1]

فتوظيف نقاط الحذف جاء للدلالة على طول مدة مكوثه في البئر، وكذلكَ عمق هذا البئر، وفيه دلالةٌ على مدى الشعور بالقلق والوحدة والألم، وتشيرُ نقاطُ الحذفِ كذلكَ إلى الوقفة الإيقاعية، كما في قَصيدَة عبد الباري (شكل أول للوجد):

أسميكِ

هذا الهواءَ الغريبَ

لأني عرفتُ... ولم أعرفِ...[2]

أدت نقاط الحذف دلالةً إيقاعية، وذلك بجعل القارئ يتوقف عند القافية، ما أسهم في إنتاج الإيقاع وانتظامه، وزيادة موسيقية النَّصّ الشِّعْرِيّ، وقد تدلُّ نقاط الحذفِ على الإيحاء بالسرعة، يقول عبد الباري في قَصيدَة (مرثية للقادمين من الموت):

((كان يا ما كان))

كانت رحمٌ

أطلقَتنا...فتنفّسنا الصعابْ[3]

إنّ النقاط هنا توحي بالسرعة في التنفيذ، إلى الحد الذي لم يستطع فيه الشاعر تصوير المشهد، فاكتفى بنقاط الحذف، ليدع للمتلقي مهمة التعبير والتخيل، ثم انتقلَ مباشرةً إلى النتيجة (فتنفسنا الصعاب). وقد تطورت نقاطُ الحذف لتشكل علامة ترقيم جديدة، حيث تمددت أفقيًّا مكونةً المد النقطي[4].

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص50.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص18.

[3] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص25.

[4] انظر: التَّشْكيل البصري في الشِّعْر العربي الحديث، الصفراني، ص208.

د- المد النقطي: وتختلف عدد نقاطه من استعمال لآخر، وهو يطول ويقصر وفق شعور الكاتب، وحسب ما تقتضيه رؤيته الفنية، وقد استعمله الشاعران ليمنحا القارئ دلالات معينة، منها إضفاء سمة من سمات الأداء الشفهي، لإعطاء المتلقي دلالة بصرية، تساعده في القراءة بإطالة الْكَلِمَة ومدها مثلًا، ومن أمثلة ذلك نص (أبيض... أزرق) لعبد الباري:

بياض الشواطئ

((وهي تلمُّ مواجعها.. حين يدهمها زبدٌ مرهَقُ))

...

.....

.....

أبيضُ، أزرقُ

هكذا أنتِ والبحرُ

لولا زواجكما في الأساطير

ما وُلد اللانهائي والمطلقُ[1]

تتجلى تقنية المد النقطي في هذا النَّصّ كوسيلة للقطع/الحذف، بين مشهدين؛ الأول توصيف الفاعلية/ البياض الذي تمنحه محبوبته للأماكن: النوارس، والمراكب، والشواطئ، والمشهد الثاني هو الخلاصة، حيث الشبه بين محبوبته والبحر، والتزاوج التام بينهما في الأساطير، والذي تمخّضَ عنهُ الأبد، وفي هذا المثال يمنحُ الشاعرُ المتلقي إشارةً لتمام الإلقاء، وهي إطالة الضمة في (مرهقُ)، بمدِّها وتحويلها من ضمةٍ قصيرةٍ إلى ضمة طويلةٍ، وكأنها (تنهيدةٌ لغويةٌ) مرسومةٌ بالنقاط، وسط أمواجِ الوجع.

ويمكنُ أن يشير المد النقطيُّ إلى الصمت للحظات، وهي علامةٌ بصريةٌ يتلقاها المتلقي بصريًّا، ويلتزم بها أثناء القراءة، كما في قَصيدَة (متقاربيات بعيدة المناح) للعموش:

ترددتِ في موسمِ الاشتعالِ فهذي مواقدُنا..... هاامِدَهْ[2]

وغالبًا ما يكون لهذا الصمت علاقة بالمضمون الشِّعْرِيّ، فسُجّل الصمتُ هنا بصريًّا، بما يتناسب مع صمت مواقد الشاعر الهامدة، الذي يشتكي برودة معشوقته في موسم العشق، ولمد

---

[1] كأنك لم، عبد الباري، ص77.

[2] الصافنات الجياع، العموش، ص63.

الألف في (هاامده) دلالة الصمت الممتد إلى ما لا نهاية، وقد يأتي المد النقطي للدلالة على الفعل كما في (مدخل للطوارئ) لمحمد العموش:

سيطفئُ عمرَكَ جمرُ السنين وتذروكَ حزنًا..... ولم تفرغِ[1]

فالنقطُ هنا يشرحُ للمتلقي دلالة الفعل (يذروك)، الذي يوحي بالتشظي والانتشار المستمر اللامتناهي، فللمد النقطي كذلك دلالة الاستمرار.

هـ- علامة الانفعال: وهي تدلُّ على وقوع ما يثير التعجب أو الانفعال، وتدل على التعجب، والحيرة، والقسم، والنداء، والتحذير، ونحو ذلك، وكلها محل انفعالٍ، ومثال ذلك من قَصيدَة (مدخل للطوارئ) للعموش:

أراودُ أوتاريَ الثاكلاتِ فتنشجُ حزنًا، فكيفَ أُغَنّي !![2]

يوظف العموشُ علامةَ الانفعال ليدلَّ بصريًّا على الاستغرابِ والتعجبِ مِن حاله، إذ كيف يُغني المخلَّدُ في بئر الحزن، صاحب الأوتار الحزينة الناشجة، ولا بدَّ لهذا الاستغرابِ أن تظهر ملامحه على وجه القارئ المتقِن، موظفًا لغة الجسدِ توظيفًا يمنحُ النَّصّ إحساسًا عميقًا يتناسبُ مع محتواه، وقد تدلُّ علامةُ الانفعال على تغيير حدة الصوت، وارتفاع نبرته، ومن أمثلته قول عبد الباري:

حُراسُ بئرِ السحتِ
مَن زرعوا الدموعَ بكلِّ عينْ
باعوا تحسُّرَنا لنا!!
فالحسرتانِ بدرهمينْ!!
نهبوا مجاعَتَنا!!
وما تركوا لنا (خُفي حُنينْ)[3]

وجاءت علامات الانفعال في هذا المقطعِ لتشي للقارئ بما يحتاجه المقطع الشِّعْرِيّ من تغيير في حدة الصوت، ومن الملحوظ في نص عبد الباري تكرار هذه الْعَلامَة، ما يدلُّ على شدة الانفعال وقوته، وقد تحمل هذه الْعَلامَة دلالة المفاجأة، كما في (لجوءٌ عشقيٌّ) للعموش:

---

[1] المرجع السابق ص11.

[2] المرجع نفسه ص11.

[3] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص95.

أخلعتني!!! لا بأسَ، قدرةُ عاجزٍ فامنع عيوني أن تحلّقَ فيكا[1]

وظف العموشُ علامة الانفعال ليجسد دلالة المفاجأة تجسيدًا بصريًّا، وفيه كذلكَ دلالة الحيرة، إذ كيف للمعشوقِ أن يخلع عاشقه الصادق ويتخلّى عنه في زمنٍ لا صدقَ فيه، وتمثل علامات الانفعال المتشابكة هنا إشارةً للنبر البصريّ في هذا المقطع، فعلى القارئ أن يمنح صوته نبرًا خاصًّا متوائِمًا مع حالة التعجب والانفعال والدهشة والمرارة التي تعصف بالشاعر، وبوريثه/البيت الشِّعْرِيّ!

و- علامة الاستفهام: لعلامة الاستفهام دلالةٌ وظيفية، فقد وُضِعت للدلالة على وجود استفهام، لكن الشاعرين وظفاها بما يخدمُ مضمون النَّصّ ويدل عليه، تمامًا كالأسلوب الاستفهامي الذي يخرجُ إلى أغراض أخرى كالسخرية، والاستنكار، والنفي، وغيرها. وقد تدلُّ علامة الاستفهام على استفهامٍ غير صريح، وإنما يحملُ في طياته دلالة أخرى تُكتشفُ من خلال الْعَلامات المرافقة لعلامةِ الاستفهام، ومثال ذلك من قَصيدَة (البيان رقم صفر) للعموش:

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص60.

فيا مربكًا أحلامه في خيالِهِ

وهل تضبطُ الأحلامُ والفكرُ مربكُ؟![1]

فعلامة الاستفهام هنا دلّت دلالةً مختلفةً عن أصل استعمالها، إذ جاءت مصاحبةً لعلامة الانفعال، ما يدلّ على شدة الانفعال والإرباك والقلق والتوتر من المستقبل.

ويمكن لغياب علامة الاستفهام أن يكون دالًّا، كما في قَصيدَة (وجه للمتاهة) لمحمد عبد الباري:

إلى أين يا لغزيَ الجاهليّ

ولا منتهى الآن

لا مفتتحْ

إلى أين؟

والوقت لم ينتبهْ إلى وقتِهِ

منذُ فيكِ سَرحْ[2]

حضرت علامة الاستفهام في البيتِ الثاني، لكنها غابت عن البيت الأول بقصديةٍ؛ ليجسد الشاعر للمتلقي دلالة المعنى العام، فوافق غياب علامة الاستفهام ضياع التساؤلات المنهمرة، كما دلَّ على أنّ السؤالَ داخليٌّ وليس خارجيًّا، يجري في ذهن الشاعر ونفسِه، ويدلُّ تكرار الاستفهام في سطرٍ شعريٍّ واحدٍ على حجم التساؤل ومدى الحيرة والتشرذم، ورد في قَصيدَة (أندلسان) لعبد الباري:

فيما شقوق الليل تسألهم:

متى؟ ولم؟

وكيف؟ ومن؟

وهل؟ وعلاما؟[3]

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص17.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص83.

[3] المرجع السابق ص28.

ز- **نقطتا التفسير:** وتستعمل في موضع التفسير والتوضيح، وقد وظفها الشاعران لمنح المتلقي دلالةً مفادها أن الشاعر سيوضح ما سبق قوله، أو يفصل فيه، ومثال ذلك قول عبد الباري في قَصيدَة (هم):

أقاموا كهذا النخلِ

كالغيمِ طوّفوا

مداراتهم في الليلِ: جوعٌ ومصحفُ[1]

فنقطتا التفسير هنا علامة فارقةٌ في النص، حيثُ هيَّأت القارئ لاستقبال التوضيح، ومعرفة سلاح هؤلاء الموسومين باسم (هم) في الْقَصيدَة، والسبب الذي جعله يخصص لهم نصًّا كاملًا، إنهم الفقراء المؤمنون، الذينَ يدورون في فلكِ الجوعِ والمصحفِ، يواجهونَ بشاعةَ الأول بجمالِ الثاني.

ولنقطتي التفسير دلالة القول، يقول عبد الباري في قَصيدَة (بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري):

يقولُ لكَ

الثائرون الكبارُ:

تمهلْ...لنأخذَ عنكَ المزيدا[2]

تدل نقطتا التفسير هنا على أن الكلام بعدهما ليس للشاعر، وإنما للثائرين، وفيها إشارة إلى تغيير نبرة الصوت لتغيير المتكلم.

ح- **الفاصلة:** وتكمُنُ دلالتها الوظيفية في الوقوف القليل في الجملة الواحدة، ومن أمثلتها في قَصيدَة (الإرهابي الأخير) لمحمد العموش:

وأنا أذوبُ، ولا أذوقُ، ممزّقٌ

بينَ الهبوطِ وسطوةِ الإلحاحِ[3]

وتعملُ الفاصلة على لفت انتباه القارئ واستيقافه العبارة، وتمنحه مجالًا للتنفس بين الجمل، وتُسهم في عملية التقسيم السليمة للجملة، التي تعمل على إيضاح المعنى، فلولا الفاصلة لالتبست المعاني، وساء الإلقاء، وضاعت هيبةُ النصّ، وامَّحى جزءٌ من مُراده.

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص123.

[2] المرجع السابق ص65.

[3] الصافنات الجياع، العموش، ص16.

2- محور علامات الحصر ودلالاتها:

تدلُّ علامات الحصرِ على حصر جزءٍ من النَّصّ الشِّعْرِيّ للدلالة على شيءٍ معين، ولإحداث دلالة معينة ترتبطُ بالمضمون لدى القارئ، ويمكن لها أن تسهم في فهم النَّصّ واستيعابه، ويعظمُ دورها إن منحَها الشاعرُ دلالاتٍ جديدة، ومن علامات الحصر الواردة في الدواوين:

أ- **العارضة:** ولها استعمالاتٌ وظيفية مهمة، منها أنها ترِدُ: "في أول الجملة الاعتراضية وآخرها؛ لفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما، أو الإشارة إليهما بقال، أو أجاب، أو رد، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين، ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات"[1].

وقد وُجِدت العارضة في شِعْر العموش وعبد الباري موظفةً معظم هذه الدلالات، فهي تسجلُ دلالة الحوار بين طرفين كما في نص (إلى الضد من وجهة الريح) لعبد الباري:

- وما حجمُ إيمانكم بالظلامِ؟
- كإيمان مقبرةٍ بالرفاتْ
- وماذا ادخرتم لطوفان نوحٍ؟
- قوارب

من غفلةٍ وسباتْ

- لمن سوف تعطون أصواتكم

في انتخاباتكم؟

- هبلًا أو مناةْ
- ومن بين كلِّ الشعاراتِ

ماذا تحبون أن ترفعوا؟

- لا نجاةْ[2]

وقد يضطر القارئ لتغييرِ نبرة صوتِه عند كلِّ عارضةٍ للدلالة على تغيُّرِ المتكلم، فقد منحت العارضةُ للمتلقي دلالة انتقال الكلام من شخصٍ لآخر، وهناك العارضة التي تشكّل الجملة

---

[1] دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، أوكان، ص121.

[2] كأنك لم، عبد الباري، ص36.

الاعتراضية، حيث تحصرها من الجانبين، وتدلّ على أنَّ هذه الجملة لا تدخل ضمن البناء الشِّعْرِيّ، ولكن يوظفها الشاعر لغرضٍ تفسيري، أو لينقل حديث النفس، ومثال ذلك ما ورد في نص (إني وجدت حزنًا يملكني) للعموش:

رفضتُ هدى الغرابِ وفوقَ ظهري

أخي – شعري – لنحيا في الشتاتِ[1]

لقد وُظِّفت العارضة هنا لإنتاج جملة اعتراضية، جسدت لنا تفسير الشاعر للمقصود من لقب (أخي)، وهو الشعر، رفيق الشتات، وصديق الوجع، وأمين البوح، وبالتالي فقد أسهمت العارضة في فهم النص، وكذلك تمارس العارضة دور الْفَصْل بين الدفقات الشعورية بأشكال عديدة، نذكر منها طريقة بناء نص (سبع سنابل إلى غياث مطر) لعبد الباري، حيث بنى نصه من مقاطع، يمثل كل مقطعٍ دفقةً شعوريةً منفصلة، روَّسَها برقمٍ محصورٍ بين عارضتين:

–3–

يا من عسكرتَ الوجع الأعزلَ

وصعدتَ إلى زمن الثورةِ

دون سلاحْ

أخبرني:

كيف هدمتَ بوردتك الحمراءِ

تماثيلَ السّفاحْ؟![2]

ب–المزودجتان: تتعدد استعمالاتهما ودلالاتهما، فغالبًا ما تستعملان كعلامة تنصيص، أو اقتباس كلام، وقد يستعملها الشاعر ليوحي للقارئ أن الكلام مقتبسٌ على الرغم من أنه ليس كذلك، وقد ظهرت المزدوجتان بكثرة في شِعْر عبد الباري والعموش، ومن أمثلتها في شِعْر عبد الباري:

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص28.

[2] مرثية النار الأولى، عبد الباري، 112.

أنتَ أعلى من ألف ليلةِ قصّ
"سكتَتْ شهرزادُ"
كي لا تقصَّكْ[1]

فالمزدوجتان تشيران إلى التناص مع حكايا (ألف ليلة وليلة)، التي ترويها شهرزاد للملك شهريار، ومن الاقتباسات الشِّعْرِيَّة التي عمدَ إليها عبد الباري:

ولسان الدينِ

ينعى دمَهُ:

"يا زمانَ الوصلِ.. إنَّ الغيثَ جادا"[2]

وتضطلع المزدوجتان هنا بمهمة نسبة النَّصّ إلى قائله، بغية الأمانة العلمية، فإن غيابها عن النَّصّ المقتبس يُوقع الشاعر في الاتهام بالسرقة الْأَدَبيّة، ونعثر في العديد من القصائد لدى الشاعرين على مفردات محصورة بين مزدوجتين؛ للإيحاء للقارئ بتناصها، وبالتالي تلقيها باعتبارها رمزًا، لا بمعناها العادي، وفي الأغلب نجدها أسماء أعلام، أو أسماء أماكن، يقول العموش:

تراودني "زليخا" الشعرْ

لأحفظَ عفَّةَ الصَّمتِ[3]

فاستحضار قصة زليخا هنا جاء كونها رمزًا للحبِّ العميق، لكنه يقابل هذا الحبَّ بعفته التي تشبه عفة يوسف – عليه السلام – كما قال الشاعر عن نفسه:

فقالت نسوةٌ في الحيِّ

هذا "يوسف" البؤساء متهمٌ إلى الموتِ[4]

---

[1] الأهلة، عبد الباري، ص36.

[2] المرجع السابق ص105.

[3] الصافنات الجياع، العموش، ص46.

[4] المرجع السابق ص46.

وقد تأتي المزدوجتان للدلالة على كلمات عامية بين كلام فصيح، يقول العموش:

بدويَّـــة الأطبـــــاعِ، لهجتُها "إزا"

"أَمَري" و "ألبي" "أُلْتِلي" و "لزيزُ"[1]

كُتبت المفردات هنا حسب نطقها الشعبي، إنَّ وجود المزدوجتين أحال القارئ مباشرةً إلى اللهجة المصرية، فيجد نفسه بوعيٍ أو دون وعيٍ يقرأ هذه الكلمات باللهجة المصرية، ولو لم تُحَطْ هذه المفردات بالمزدوجتين لأَشْكَلتْ على المتلقي.

ج- الهلالان: وهما القوسان، "ويستعملان لأغراض كثيرة، أهمها حصر مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية، وعبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس، والضبط، والأسماء الشخصية للمؤلفين، والأرقام الترتيبية، وأرقام الإحالات، وأرقام الهوامش المقابلة لها، وأرقام الولادة والوفاة"[2]، وهذه هي الدلالات الوظيفية للهلالين عمومًا، لكن في الشِّعْر تكون أغلب الاستعمالات للتفسير والضبط، ولحصر الأسماء لدلالة معينة، كدلالة الضبط، حيث يخص الشاعر شيئًا أو أمرًا أو اسمًا معينًا بخاصية معينة، فيقوم بضبطه من خلال حصره بين هلالين، مثل نص (الرحيل في عيون الإسكندرية) لعبد الباري، حيث يحصر الأسماء بين قوسين، للإيحاء برمزيتها وتناصها، ما يثري الدَّلالَة ويعزِّزها:

أن تقفزَ فوقَ حجابِ الوقتِ

لتسألَ عن قبرِ (الإسكندر) أقربَ صاحب تكسي

فيجيبك:

ذهبَ الموتُ به نحو الأعمقْ!!

أن تختبرَ الحدسَ وتمشي في السككِ الخلفيةِ للمخطوطاتِ

وتشربَ قهوتَك المرةَ في غرفةِ (هيباتيا)

وهي تعيد صياغة تعريف الموتِ

---

[1] الصافنات الجياع، العموش، ص64.

[2] دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، أوكان، ص128.

وتشرحُ سفرَ المطلقِ

للمطلقْ[1]

يظهر هنا بوضوح توظيف الشاعر للأقواس لضبط الأسماء باعتبارها رموزًا تاريخية، فهو هنا يوظف التناص في النَّصّ الشِّعْرِيّ مع الواقع التاريخي، في استحضارٍ لقوة (الإسكندر الفاتح) الذي خلّد التاريخُ اسمه عسكريًّا وفاتحًا بارزًا، وفي تمازجٍ كذلكَ مع فلسفة (هيباتيا) التي لمعت في فضاء الفلسفة منذ قرونٍ طويلة، وقد يستعمل القوسان للإضاءة على سطرٍ شعريٍّ معين، أو كلمة بعينها، كما في نص (أندلسان) لعبد الباري:

هي حصةٌ لكَ في الرجوعِ

فسمِّها مثلي

(زيارةَ أصدقاءَ قدامى)[2]

حيث منحت علامة الهلالين للجملة المحصور بينهما إضاءةً بارزة، وجذبت انتباه المتلقي واهتمامه، واستحضرت مشاعره لترافق مشاعر الشاعر التي تغرقُ حنينًا للأندلس القديم، أندلس الزمان، وحسرةً على ما فات، لكنه يواسي نفسَه إذ يسمي رحلته الموجعة تلك (زيارة أصدقاء قدامى)، كلسان الدين بن الخطيب، وابن زهر، وغيرهم من عمالقة الأندلس القدامى، هؤلاء الأصدقاء الذين كانوا سببًا في زيارة الشاعر للأندلس؛ بحثًا عنهم، أو عن شيءٍ من ذكراهم.

لقد وظّف العموش وعبد الباري علامات الترقيم توظيفًا دلاليًّا فاعلًا، وجاء هذا التوظيفُ مرتبطًا بالمضمون، منتميًا إليهِ، معبِّرًا عنه، ومارست علاماتُ الترقيم دورَها في النبر البصري بما يتناسبُ مع الحالة الشعورية للنصّ، ولعل النبر البصري على اتساعه بحاجة إلى قراءة نقدية منفصلة، بحثًا عن دلالاته، وتفكيكًا لمكوناته، فإنّ "نزعة النَّقْد التصعيدية هي في البحث عن إدراك أعمق للمصنفات وللأدباء المعتبرين، كوحدة غير قابلة للتفكيك"[3].

---

[1] مرثية النار الأولى، عبد الباري، ص29-30.

[2] الأهلة، عبد الباري، ص32.

[3] تطور النَّقْد الْأَدَبيّ في العصر الحديث، كارلوني وفيللو، ص119.

النتائج والتوصيات

أولًا: النتائج

بَعد هذا التحليقِ في فضاء الْعَتَبات، تختمُ الباحثةُ دراستَها لعالم الْعَتَبات النَّصِيَّة بلآلئ استخرجتها من هذا البحر العميق، محمّلةً نفسَها أيَّ نقصٍ تَقع فيهِ على غفلةٍ منها، وحسبُها أنها حاولت جاهدةً بكلِّ السُّبُلِ أنْ تمنحَ الدِّراسَة حقها، وتجعلها محاولةً للفتِ الانتباه إلى هذا الباب المتسع من أبواب النقد، وإلى ثمار شاعرَين أضافا للأدب العربي المعاصر رونقًا وجمالًا، وقد أثمرت الرحلةُ مجموعةً من النتائج الآتيَة:

1- لم يأتِ اختيار عبد الباري والعموش للعتبات النَّصِيَّة في شعرهما اعتباطيًّا، بل امتلكت مقصديةً خاصةً، فجاءت لغايةٍ وهدف، تحملُ قيمةً ثريةً تخدمُ النصّ، وتستطيعُ توسيع الدَّلالَة وإنتاج المعنى، وتكشفُ عن استراتيجية في الْكِتابَة.

2- أتقنَ عبد الباري والعموش الربطَ بين عَتَبات الدواوين الدّاخِلِيَّة والْخارِجِيَّة بعضها بعضًا من جهة، وبين الْعَتَبات ومتن النُّصوص من جهة أخرى، ما يؤكدُ أن كلا الشاعرين يعيان تمامَ الوعيِ ما يكتبان، إذ أدَّت الْعَتَباتُ الأهدافَ التي وُضِعت من أجلِها.

3- يتضح من خلال شِعْر الشاعرين سعةُ ثقافتهما، وعمق خبرتِهما في الحياة، وانتماؤُهما لقضايا الشعب والأمة، مع وجود تأثيرٍ أكبر للربيع العربي في شِعْر عبد الباري، حيث مثَّلَ حالةً فريدةً في الْكِتابَة والإبداع، بينما تعلو نبرة التمرد على الواقع في شِعْر محمد العموش، وكلاهما مناضلٌ بالْكَلِمَة.

4- خلقت لوحات الغلاف لدى العموش وعبد الباري عَتَبات نصية أمام القارئ، وقدّمت له فرصةً لاستكناه المقروء والمرسوم، فمزجت بين القدرة الجمالية والقدرة الدّلالِيّة، وارتبطت بالمضمون ارتباطًا كبيرًا، ما منحها السلطة لتكون صلةً بين الخارج والداخل، تُثري النَّصّ بدلالاتٍ عديدة.

5- تجسّد عَتَبَة الناشر السلطة الاقتصادية للعمل الإبداعي، أي أنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور/ القارئ، وقد طُبِعت دواوين عبد الباري جميعها

مرتين، وذلك وفقًا لذيوع اسم الشاعر، لا سيما بعد فوزه في مسابقاتٍ كثيرة، بينما نجد ديوان العموش الوحيد لم يُطبع إلا مرةً واحدة.

6- حضرت عَتَبَة التجنيس في غلاف (الصافنات الجياع) للعموش، وذلك إشارة إلى أهمية تلك العتبة الغرافيكية، بينما لم تكن حاضرةً في أغلفةِ دواوين عبد الباري، وإنما في الصفحة الأولى من الدواوين، ما أصاب القارئ بالحيرة في بدايةِ التلقي، وحثَّتهُ على أن يسعى لتشخيص العمل الْأَدَبيّ وتجنيسه بنفسِه.

7- مكَّنَ الجهازُ العنوانيُّ القارئَ من ولوج النص، حين تحولَ من مجرد اسمٍ وزينةٍ إلى أيقونةٍ دالةٍ، فأوجزَ مضمون النَّصّ دون أن يفصّلَ، وألمح بأسرارهِ دون أن يفصِح، فرغم أن العنوان يتوالد من النَّصّ إلا أن النُّصوص تعود وتتشظّى من العناوين.

8- انفتحت دلالة العناوين على العصر الذي وُضِعت به، فعبَّرت عن روحِه، وكشفت عن تجلياته، وأوحت بأحداثه، وبرز فيها عنصرُ الحذف، ويُعرَفُ ما فيه من خفاءٍ ولبسٍ يتناسبُ مع خفاء اليد التي تدير الصراعات الْعَرَبِيَّة، وتسيطرُ على الساحة الْعَرَبِيَّة الآن.

9- ظهر اسم الكاتب في غلاف ديوان (الأهلة)، وديوان (كأنك لم)، وديوان (مرثية النار الأولى)، وكذلك ظهرَ اسم الكاتب في غلاف ديوان (الصافنات الجياع) وفي ذلك إشهارٌ للذات الشاعرة، التي أنتجت هذه النُّصوص، وإحقاقٌ لها.

10- مثّل حضورُ عتبة الْإِهْداء دلالة قويةً، فتعلقت بمتن النُّصوص الشِّعْرِيَّة، وكانت فضاءً دلاليًّا مسهمًا في تقبّل النص، فالْإِهْداء ليسَ ثرثرةً عابرةً، بل هو رافدٌ من روافدِ النُّصوص.

11- خلت دواوين عبد الباري من الْمُقَدِّمَة، وأرادَ بذلك أن يتركَ شِعرَهُ يتولى مهمةَ التقديم بنفسهِ، ثقةً منه بقدرتِه على استجلاب القارئ، ثم غمسِهِ في ثنايا نصوصِه، واستغناءً منه عن أيِّ تعريفٍ، بينما كان التقديم حاضرًا في ديوان العموش، واستطاع خطابُ الْمُقَدِّمَة أن يشكّل رسالةً ضمنيةً مرر عبرَها العموش أفكاره، وسيرته الذاتية.

12- جعل عبد الباري عتبةَ التصديرِ براهين وحججًا على صحة خطابه في ديوانه (الأهلة)، بينما غيَّب التصدير عن ديوانيه (مرثية النار الأولى)، و(كأنك لم)، وكذلكَ غيَّب العموش

التصدير عن ديوانه، كأن الشاعر أراد بهذا التغييب تركَ القارئ يخوض غمار النَّصّ دون إشارةٍ توضيحيةٍ تفسّر له محتواه.

13- شكَّل الاستهلال نقطةَ تماسٍّ حقيقية واصلةً بين العناوين الدّاخِلِيَّة ومتن النُّصوص، فالجملة أو الْكَلِمَة التي يبدأ بها الشاعر هي جوهرُ التجربة الشِّعْرِيَّة، وقد تنوع لدى الشاعرين بين الاستهلال بمثلٍ شهير، وبيت شعر، وحكمة، لكنه لدى عبد الباري أكثر ورودًا، وأكثر اتكاءً على ما قاله آخرون، ما يدلُّ على سعة ثقافته.

14- انعدمت عتبةُ الهوامش في شِعْر العموش، وكأنه لا يعترفُ بحدود الزمان والمكان، ويقرُّ ضمنيًّا أنَّ النَّصّ وليدُ اللحظةِ الهاربة، والمكان المجهول، بينما برزت الهوامش لدى عبد الباري في كل دواوينه، ووشت العتبة الزمكانية لديه بأثر المكان عليه، حيث تبيّن أن الرياض وعمان أكثر المدن التي أنتج فيها نصوصه، كما تبيّن أن عامي (2011م-2012م) أكثر الأعوام التي أنتج فيها نصوصه؛ تأثرًا بالثوراتِ الْعَرَبِيَّة المُزامنة.

15- قدمت مطالع القصائد إجاباتٍ للتساؤلات التي يطرحها النص، الساكنة في ذهن المتلقي، فجاءت لترشد حيرته، وتعمّق أفق توقعاته منذ الوهلة الأولى، وتُدخِلُ القارئَ في الجوِّ النفسي العام للنص، ليستطيعَ أن يمسكَ خيوطَه.

16- يثيرُ الفضاءُ النصيُّ آفاقًا وتوقعاتٍ تُسْهِم في عملية التأويل، وكلما اقترب منها المؤول كلما تبدَّت لهُ حقائق جديدة، لكن دراسته مرهونة بالحصول على نسخٍ مما كُتِب بخط يد الشاعر، أو بالتحققِ من أن الشاعر تولّى بنفسِه كتابة شعره طباعيًّا، فأشرفَ على طريقة توزيع الحروف والكلمات في الصفحة، وهذا ما تحققت منه الباحثة.

17- نجح عبد الباري والعموش في نقل النَّصّ من التلقي عن طريقِ السماع إلى التلقي عن طريق البصر.

18- جعلت الطباعةُ من النَّصّ عملًا أكثر تداوليّةً، ما منحها دورًا رياديًّا، فهي توفر للمتلقي مجالًا لاستهلاك النص، ومن ثم إعادة إنتاجه من جديد.

19- يلتزم العموش في ديوانه بالشكل التقليدي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة التزامًا تامًّا؛ بينما تدخلُ الأبيات الشِّعْرِيَّة في دواوين محمد عبد الباري توليفاتٍ تتمردُ على الشكل التناظريّ الشِّعْرِيّ القديم، دلالةً على تجاوز الشكل العمودي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة.

20- يعتني العموش عنايةً كُبرى بعلامات الإعراب (الفتح، والرفع، والجر، والسكون)، وكذلك التشديد، وهي حالةٌ ماثلةٌ لديه في كل قصائده تقريبًا؛ لأنه أرادَ أن يضيءَ النَّصّ للقارئ إضاءةً تمنعهُ من الفهمِ الخاطئ، فيهتدي بتلك الْعَلامات في رحلته في فضاء النص، ونجد هذا الاهتمام، لكن بدرجةٍ أقل، في شِعْر عبد الباري، وكأنه أكثر شعورًا بالحريةِ والانفلات من كلِّ قيدٍ، وأكثر مراهنةً على قدرة القارئ النحوية.

21- يمارسُ تعانقُ البياض والسواد في شِعْر العموش وعبد الباري فوقَ الصفحة لعبةَ الخفاء والتجلّي، وهو دعوةٌ مفتوحةٌ تمنح القارئ المشاركةَ في العملية الإبداعية.

22- تحتفي نصوص عبد الباري بعلامات الترقيم بشكلٍ لافت، سواءً كانت شعرًا عموديًّا أم شِعْر تفعيلة، ونقاط الحذف هي أكثرها توظيفًا، كأنَّ عبد الباري يأنس إلى معانقة الفجوات أو سلالم الهروب، التي تسمح له بالانفلاتِ من محاكمة القول، أما العموش فيحمّل علاماتِ الترقيم وظيفةً كُبرى، فالقارئُ لشعره يلحظُ هجومَ علامات التعجب والاستفهام على النص.

وختامًا فإنَّ أيّ إضاءة للعتبات النَّصِّيَّة ليست قطعيّةً، بل تبقى نسبيةً متجددةً مع كل قراءةٍ جديدة، فخاتمة البحثِ ليست غلقًا لأبواب الْعَتَبات المُشرعة، فخلف كلِّ بابٍ أبوابٌ كثيرةٌ مواربةٌ، تحتاجُ ناقدًا بصيرًا هُمامًا يغوصُ في أعماقِها، وكلُّ عَتَبَة تحتاجُ دراسةً على حدة، ولعل عبد الباري والعموش أقاما الدليلَ على أهمية هذه الْعَتَبات، وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ الوقوفَ في حضرةِ الْعَتَبات لم يكن هيّنًا، فهي بنى مكثّفة ومختزلة وواسعة الدَّلالَة في الوقتِ نفسِه، ويبقى النَّصّ مفتوحًا على مصراعيهِ، مستقبلًا كلَّ دراسةٍ جديدةٍ استقبال البحرِ للصيادِ محاولًا استخراج كنوزه، فهو وما اجتهد، والبحرُ وما أعطى.

ثانيًا: التوصيات

وبعد الدِّراسَة والبحث، توصي الباحثةُ بمجموعةٍ من التوصيات، هي:

1- توجيه جهود الباحثين إلى الوقائع البصرية وغير البصرية التي لم تَنَلْ حظَّها من الدِّراسَة والتصنيف كما كان مع الوقائع السمعية في مختلف الثقافات.

2- تناوُل نتاج الشاعر محمد العموش الشِّعْرِيّ بالدِّراسَة، لا سيما وفقًا للمنهج النفسي، لما لاحظته الباحثةُ من وجود بعض الظواهر النفسية في نصوصه، تحتاجُ إلى دراسةٍ متعمقة منفردة.

3- دراسة شِعْر محمد عبد الباري من جوانب كثيرةٍ، أهمها الجانب الفلسفي، لما يتميز به من ثراءٍ وتشعُّبٍ وشمولية.

4- إعداد مزيدٍ من الدراسات في الْعَتَبات النَّصِّيَّة في كلِّ فرعٍ على حدة، فكلُّ فرعٍ منها هو بابٌ مستقلٌّ، يحتاجُ إلى المزيدِ من الدِّراسَة.

إنَّ أبوابَ المعرفةِ مشروعةٌ لكلّ مريدٍ، ومبشِّرةٌ لكلِّ مستبشر، لا تنتهي، ولا تتوقف، ولا تنفد، بل هي في تجددٍ دائمٍ، واتساعٍ مستمر، فعسى باحثًا لا يملُّ ولا يكلّ، كالغيثِ على العطشِ ينهلّ.

المصادر والمراجع

قائمة المراجع والمصادر

- **القرآن الكريم**
- **المراجع العربيَّة:**

- *الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر*، عصام خلف كامل، المنيا، دار فرحة للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2003م.
- *الأَدَب العربي في فلسطين–أوراق في الأَدَب والنقد*، كمال غنيم، غزة، الجامعة الإسلامية، ط2، 2013م.
- *أدب الكتاب*، أبو بكر الصولي، شرح وتعليق: أحمد حسن سبج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1984م.
- *الأَدَب والموقف النقدي*، عبد الفتاح أبو زايدة، غزة، دار المقداد للطباعة، ط2، 2006م.
- *أدونيس والخِطاب الصوفي*، خالد بلقاسم، بيروت، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 2000م.
- *أساس البلاغة*، الزمخشري، بيروت، دار الفكر، ط1، 2006م.
- *الاستهلال فن البدايات في النَّصّ الأَدَبيّ*، ياسين نصير، دمشق، دار نينوى، (د.ط)، 2009م.
- الاستهلال في شِعْر غازي القصيبي–مقاربة نسقية تحليلية، (رسالة ماجستير)، البندري معيض الذيابي، تحقيق: ناصر يوسف إبراهيم جابر، السعودية، جامعة أم القرى، ط1، 2013م–1434هـ.
- *الإشارات والتنبيهات في علم ما قبل علم الطبيعة*، أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، مع شرح: نصير الدين محمد الطوسي وقطب الدين محمد الرازي، القدس، نشر البلاغة–قم، ط2، 1335هـ.
- أشكال الحنين إلى الماضي في شِعْر بدر شاكر السياب، مير أحمدي، *مجلة دراسات في اللغة الْعَرَبِيَّة وآدابها*، سيد رضا وآخرون، ع11، 2012م.
- *الأعمال السياسية الكاملة*، نزار قباني، بيروت، منشورات نزار قباني، (د.ط)، (د.ت).

- *الاقتضاب في شرح أدب الكتاب*، عبد الله بن محمد البطليوسي، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، (د.ط)، 1996م.
- *الألوان من السيكولوجية إلى الديكور*، حسين جمعة، القاهرة، مكتب الدراسات والاستشارات الهندسية، (د.ط)، 2006م.
- *الألوان–دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها*، كلود عبيد، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013م.
- *انفتاح النَّصّ الرِّوائِيّ*، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001م.
- الأهلة، محمد عبد الباري، دبي، دار مدارك للنشر، ط2، 2017م.
- *البلاغة والأسلوبية عند السكاكي*، محمد صلاح أبو حميدة، غزة، دار المقداد للطباعة، ط2، 2009م.
- *بناء المعنى السّيمْيائِيّ في النُّصوص والخطابات*، جميل حمداوي، (د.م). دار الألوكة للنشر، (د.ط)، 2013م.
- *بنية النَّصّ السردي من منظور النَّقْد الْأَدَبيّ*، حميد الحمداني، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993م.
- *بنية النَّصّ السردي من منظور النَّقْد الْأَدَبيّ*، حميد لحمداني، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1993م.
- *البيان والتبيين*، الجاحظ، تحقيق: حسن السندوبي، بيروت، دار إحياء العلوم، ط1، 1994م.
- بيانات الشِّعْرِيَّة الْعَرَبِيَّة من خلال مقدمات المصادر التراثية، (رسالة ماجستير)، نورة فلوس، جامعة ملود معمري–تيزي وزو، الجزائر، 2011م–2012م.
- بين التَّشْكيل والأدب–التأثير والتأثير المقاوم، حامد أنور، *مجلة الحوار المتمدن*، ع2305، 2008م.
- *تأثير العطور والألوان على نفسية الإنسان*، أحمد حجازي، الأردن، دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2001م.
- *تاج العروس من جواهر القاموس*، محمد مرتضى الزبيدي، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ط)، (د.ت).

- *تاج اللغة وتصحاح الْعَرَبِيَّة المسمى الصحاح*، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1999م.
- *تحقيق النُّصوص ونشرها*، عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط7، 1998م.
- *تحليل الْخِطاب الرِّوائِيّ(الزمن-السرد-التبئير)*، سعيد يقطين، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997م.
- *تداخل النُّصوص في الرواية الْعَرَبِيَّة- بحث في نماذج مختارة*، حسن محمد حماد، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1997م.
- التداولية ومنزلتها في النَّقْد الحديث والمعاصر، رخور محمد، *موقع سعيد بنكراد الإلكتروني*. ع12، 1999م.
- *تراجيديا الموت في الشِّعْر العربي المعاصر*، عبد الناصر هلال، القاهرة، مركز الحضارة الْعَرَبِيَّة ومنتدى سور الأزبكية، ط1، 2005م.
- *الترقيم وعلاماته في اللغة الْعَرَبِيَّة*، أحمد زكي، القاهرة، كلمات للترجمة والنشر، (د.ط)، 2013م.
- *تشريح النص-مقاربات تشريحية لنصوص شِعْرِيَّة معاصرة*، عبد الله محمد الغذامي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م.
- *التَّشْكيل البصري في الشِّعْر العربي الحديث*، محمد الصفراني، بيروت، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، 2004م.
- *التَّشْكيل المرئي في النَّصّ الرِّوائِيّ الجديد*، مهدي صلاح الجويدي، إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2012م.
- *التعلق النصي*، عمر عبد الواحد، الجزائر، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.
- *تفسير الطبري*، محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمود محمد شاكر، مصر، دار المعارف، (د.ط)، (د.ت).
- *تفسير القرآن العظيم*، ابن كثير الدمشقي، تحقيق: مصطفى السيد محمد، وآخرين، الجيزة، مؤسسة قرطبة، ط1، 1424هـ - 2006م.

- تلقي السّيمْيائِيّة السَّرْدِيَّة في النَّقْد العربي–رشيد بن مالك أنموذجًا، (رسالة ماجستير)، بغدا دي خديجة، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2017م.
- *التلقي والسياقات الثقافية–بحث في تأويل الظاهرة الْأَدبيّة*، عبد الله إبراهيم، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2000م.
- *التناص التراثي في الشِّعْر العربي المعاصر*، عصام واصل، عمان، دار غيداء، ط1، 2011م.
- *تهذيب اللغة*، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني. مراجعة: علي محمد البجاوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط)، (د.ت).
- *تيارات في السيمياء*، عادل فاخوري، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1990م.
- *الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير*، محمد الشوكاني، بيروت، دار الخير للطباعة والنشر، ط1، 1991م.
- *الجامع لأحكام القرآن*، أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن. تحقيق: مجدي محمد سرور سعد باسلوم، القاهرة، دار البيان العربي، شركة القدس للتصدير، ط1، 2008م.
- *جماليات التَّشْكيل الرّوائِيّ*، سوسن البياتي، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012م.
- *جمالية التَّشْكيل اللوني في القرآن الكريم*، ابتسام مرهون، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م.
- *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، السيد أحمد الهاشمي، لبنان، دار الكتب العلمية، ط6، (د.ت).
- *الحيوان*، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ط2، 1978م.
- *خزانة الْأَدَب وغاية الأرب*، تقي الدين أبو بكر علي الحموي، شرح: عصام شعيتو، بيروت، منشورات دار مكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت).
- *الخصائص*، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى، (د.ط)، (د.ت).
- *الخط العربي للناشئة*، محمد سعيد الصكار، لندن، منشورات دار الساقي، (د.ط)، 1988م.

- *خطاب التأنيث–دراسة في الشِّعْر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه*، يوسف وغليسي، قسنطينة، منشورات محافظة المهرجان النسوي، ط1، 2008م.
- *خطاب الحداثة في الأدب–الأصول والمرجعية*، جمال شحيّد ووليد قصاب، دمشق، دار الفكر، ط1، 2005م–1426هـ.
- *الْخِطاب الشِّعْرِيّ الحداثوي والصّورَة الفنية–الحداثة وتحليل الخطاب*، عبد الإله الصائغ، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م.
- *الْخِطاب الموازي للقَصيدَة الْعَرَبِيَّة المعاصرة*، نبيل منصر، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 2007م.
- الْخِطاب النَّقْدِيّ عند رولان بارت–الْكِتابَة والقراءة، (رسالة ماجستير)، زهرة شنيني، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011–2012م.
- *الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق*، عبد الله الغذامي، ط6. الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط6، 2006م.
- *الدر المصون في علم الكتاب المكنون*، أحمد بن يوسف السمين الحلبي، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دمشق، دار القلم، (د.ط)، (د.ت).
- *دراسات في النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث*، محمد صلاح أبو حميدة، فلسطين، سلسلة إبداعات فلسطينية "18"، ط1، 2006م.
- *دراسات في النَّقْد الْأَدَبيّ المعاصر*، محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة الْعَرَبِيَّة، (د.ط)، 1983.
- *دراسات في النَّقْد الْأَدَبيّ*، حماد حسن أبو شاويش، فلسطين، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، (د.ط)، 1999م.
- *دراسة في مصادر الأدب*، الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار الفكر العربي، ط8، 1999م.
- *دروس في أصول النَّظَرِيَّة النحوية الْعَرَبِيَّة*، المنصف عاشور، تونس، مركز النشر الجامعي، (د.ط)، 2005م.
- *دروس في السّيمْيائِيّات*، حنون مبارك، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1987م.
- *دروس في السّيمْيائِيّات*، مبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 1987م.
- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984م.

- *دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي*، ضاري مظهر صالح، دمشق، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012م.
- *دلائل الإعجاز*، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمد محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط2، 1989م.
- *دلائل الإملاء وأسرار الترقيم–كتاب في أصول الترقيم والنحو*، عمر أوكان، طرابلس، أفريقيا الشرق، ط1، 2002م
- *دليل الناقد الْأَدَبيّ*، ميجان الرويلي وسعد البازعي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002م.
- دور السّيمْياء اللغَوِيّة في تأويل النُّصوص الشِّعْرِيَّة–شعر البردوني إنموذجا، (رسالة ماجستير)، هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، الجامعة الأردنية، الأردن، 2001م.
- *دينامية النص–تنظير وإنجاز*، محمد مفتاح، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987م.
- *ديوان النابغة الجعدي*، النابغة الجعدي، تحقيق: واضح الصمد، بيروت، دار صادر، ط1، 1998م.
- الرؤية السّيمْيائِيّة عند رشيد بن مالك، لكحل لعجال وهاجر مدقن، *مجلة الأثر، الجزائر*، ع26، سبتمبر 2016.
- *زاد المسير في علم التفسير*، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، تخريج: أحمد شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، (د,ط)، (د.ت).
- *سردية النَّصّ الْأَدَبيّ*، ضياء غني لفتة وعواد كاظم لفتة، عمان، دار حامد للنشر، ط1، 2011م.
- *سلطة النص*، كعوان وآخرون، الجزائر، منشورات جامعة قسنطينة، ط1، 2001م.
- *سيكولوجيا الأدب–الماهية والاتجاهات*، سعاد جبر سعيد، إربد، عالم الكتب الحديث، عمان، جدارا للكتاب العالمي، ك1، 2008م.
- *سيمائية الألوان في القرآن*، كريم شلال الخفاجي، بيروت، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، ط1، 2012م.
- *سيموطيقيا العنوان*، جميل حمداوي، (د.م). (د.ن). حقوق الطبع لدى المؤلف، ط1، 2015م، (نسخة إلكترونية).

- السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، *مجلة عالم الفكر، الكويت، م25*، ع3، يناير–مارس1997م
- سيمياء الألوان في شِعْر بلند الحيدري، (رسالة ماجستير)، نائل درويش سليمان المصري، الجامعة الإسلامية، غزة، 1436هـ–2014م.
- *سيمياء العنوان*، بسام قطوس، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2001م.
- *السيمياء والتأويل– دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته*، أحمد عمار مداس، إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
- السّيمْيائِيّات النشأة والموضوع، سعيد بنكراد، *مجلة عالم الفكر، م35*، ع3، الكويت.
- *السّيمْيائِيّات مفاهيمها وتطبيقاتها*، سعيد بنكراد، اللاذقية، مكتبة الْأَدَب المغربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2012م.
- *السّيمْيائِيّات والتأويل–مدخل لسيميائيات ش.س.بورس*، سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005م.
- السّيمْيائِيّات وموضوعها، سعيد بنكراد، *مجلة علامات*، ع16، المغرب، 1998م.
- *سيميائية التواصل والتفاهم*، عبد الفتاح حموز، عمان، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
- *سيميائية الصّورَة–مغامرة سيمْيائِيَّة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم*، قدور عبد الله ثاني، عمان، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.
- *سيميائية النَّصّ الْأَدَبيّ*، أنور المرتجى، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط1، 1987م.
- السّيمْيائِيّة والنص الْأَدَبيّ معهد اللغة والْأَدَب العربي، *أعمال ملتقى الْأَدَب الجزائري في ميزان النقد، جامعة عنابة*، 1995م.
- *شاعرية التاريخ والأمكنة–حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة*، عز الدين المناصرة، بيروت، المؤسسة الْعَرَبِيَّة للدراسات والنشر، ط1، 2000م.
- *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، محمد بنيس، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1959م.
- *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها–الرومانسية الْعَرَبِيَّة*، محمد بنيس، بيروت، والدار البيضاء، دار توبقال، ط2، 2011م.

- *الشعر العربي الحديث–دراسة في المنجز النصي*، رشيد يحياوي، بيروت، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط1، 1998م.
- *الشعر العربي المعاصر*، محمد بنيس، بيروت، دار توبقال، ط2، 1996م.
- *الشعر بين الرؤيا والتشكيل*، عبد العزيز مقالح، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط2، (د.ت).
- شعرية الاستهلال عند عبد الله البردوني، شعلال رشيد، *مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر*، ع8، يناير 2011م.
- *الشِّعْرِيَّة الْعَرَبِيَّة الحديثة– تحليل نصي*، شربل داغر، بيروت، الدار البيضاء، دار توبقال، (د.ط)، 1988م.
- شعرية النُّصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، (رسالة ماجستير)، روفية بوغنوط، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006–2007م.
- الشِّعْرِيَّة وانفتاح النُّصوص (تعددية الدَّلالَة ولانهائية التأويل)، خيرة حمر العين، *منشورات مخبر تحليل الخطاب*، الجزائر، ع6، جانفي2010م.
- الشفاهية والْكِتابَة، والترج أونج، ترجمة حسن البنا عز الدين، مواجهة محمد عصفور، *سلسلة عالم المعرفة*، رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، 1994م.
- *شفرات النص–دراسة سيميولوجية في شِعْرِيَّة القص والقصيد*، صلاح فضل، مصر، عين للدراسات والبحوث الإنشائية والاجتماعية، ط2، 1995م.
- *الشكل والخطاب–مدخل لتحليل ظاهراتي*، محمد الماكري، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.
- الصافنات الجياع، محمد العموش، الأردن، دار العنقاء للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2016م.
- *الصناعتين*، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1971م.
- *الصّورَة الشِّعْرِيَّة في الْخِطاب البلاغي والنقدي*، الولي محمد، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م.
- *الصّورَة الشِّعْرِيَّة وأسئلة الذات– قراءة في شِعْر حسن نجمي*، عبد القادر الغزالي، المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

- *الصّورَة الصحفية–دراسة سميلوجية*، عبيدة صبطي، الجزائر، دار الهدى، (د.ط)، 2011م.
- *عبد الله رضوان شاعرًا*، إيمان موسى مواجدة، ط1، عمان، وزارة الثقافة–مطبعة الروزانا، ط1، 2005م.
- *عتبات الْكِتابَة النَّقْدِيَّة*، سوسن البياتي، عمان، دار غيداء، ط1، 2014م.
- *عتبات الْكِتابَة في الرواية الْعَرَبِيَّة*، عبد المالك أشهبون، سوريا، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009م.
- *عتبات الْكِتابَة في مدونة محمد صابر عبيد النَّقْدِيَّة*، سوسن البياتي، عمان، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
- *عتبات النَّصّ في الرواية الْعَرَبِيَّة–دراسة سيميولوجية سردية*، عزوز علي إسماعيل، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 2012م.
- عتبات النَّصّ في ديوان (آدم الذي..) للشاعرة حبيبة الصوفي، سعيد الأيوبي، *مجلة علامات*، ع19، 2003م.
- عتبات النص، باسمة درمش، *مجلة علامات، النادي الأَدَبيّ الثقافي، جدة، م16*، ع61، مايو2007م.
- *عتبات النص–البنية والدَّلالَة*، عبد الفتاح الحجمري، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ط1، 1996م.
- *الْعَتَبات النَّصِّيَّة في (رواية الأجيال) الْعَرَبِيَّة*، سهام السامرائي، العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2015م.
- الْعَتَبات النَّصِّيَّة في شِعْر إبراهيم نصر الله– دراسة سيمْيائِيَّة، (رسالة ماجستير)، ياسمين الدرديسي، جامعة الأزهر، غزة، 2015م.
- *عتبات– جيرار جينيت من النَّصّ إلى المناص*، عبد الحق بلعابد، بيروت، الدار الْعَرَبِيَّة للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م.
- *علم الدَّلالَة العربي النَّظَرِيَّة والتطبيق– دراسة تاريخية تأصيلية نقدية*، فايز الداية، دمشق، دار الفكر، (د.ط)، 1985م.
- *علم الدَّلالَة عند العرب–دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة*، عادل فاخوري، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، 1994م.

- العلم الوطني–دراسة الشكل واللون، خان محمد، *محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأَدَبيّ، قسم الأَدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر*، 2002م.
- *عمان في ماضيها وحاضرها*، محمود العابدي، عمان، منشورات أمانة العاصمة، ط1، 1971م.
- *العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده*، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، شرح: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1996م.
- العنوان في قصص وجدان الخشاب–دراسة سيمْيائِيَّة، علي أحمد العبيدي، *مجلة علامات، النادي الأَدَبيّ الثقافي، جدة، م16*، ع61، 2009م
- *العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأَدَبيّ*، محمد فكري الجزار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998م.
- *غريب القرآن*، عبد الله بن مسلم أبو محمد ابن قتيبة، بيروت، دار الكتب العلمية، (د.ط)، 1987م.
- *فصوص الحكم*، محيي الدين بن عربي، تحقيق وتعليق: أبو العلاء العفيفي، بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1980م.
- فعالية برنامج قائم على الذكاء البصري لتنمية مهارة خط النسخ العربي لدى الطالبات المعلمات بمرحلة التعليم الأساسي بجامعة الأقصى، (رسالة ماجستير)، هاني صرصور، جامعة الأزهر، غزة، 2013م.
- *فلسفة الألوان*، إياد محمد الصقر، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.
- في التعالي النصي والْمُتَعالِيات النَّصِّيَّة، محمد الهادي المطوي، *المجلة الْعَرَبِيَّة للثقافة، تونس*، ع32، 1997م.
- *في النَّقْد الأَدَبيّ الحديث ومذاهبه*، يوسف موسى رزقة، غزة، مكتبة الطالب–الجامعة الإسلامية، (د.ط)، 2012م.
- *في النَّقْد الأَدَبيّ*، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ط5، (د.ت).
- *في ظلال القرآن*، سيد قطب، القاهرة، دار الشروق، ط12، (د.ت).
- *في مرآة الثقافة الفلسطينية– مقالات في الأَدَب والمسرح والتلفزيون*، نبيل خالد أبو علي، غزة، دار المقداد للطباعة، ط1، 2004م.

- *في نظرية العنوان–مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النَّصِّيَّة*، خالد حسين، دمشق، دار التكوين، (د.ط)، 2007م.
- *قاموس مصطلحات التحليل السّيمْيائِيّ للنصوص*، رشيد بن مالك، الجزائر، دار الحكمة، (د.ط)، 2000م.
- *قراءات في الشِّعْر العربي الحديث والمعاصر*، خليل الموسى، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 2000م.
- قراءة في السيمولوجية البصرية، محمد غرافي، *مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م31*، ع1، 2002م.
- *القراءة وتوليد الدَّلالَة–تغيير عاداتنا في قراءة النَّصّ الْأَدَبيّ*، حميد لحمداني، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003م.
- *الْقَصيدَة التشكيلية في الشِّعْر العربي*، محمد نجيب التلاوي، القاهرة، مكتبة الأسرة، ط3، 2003م.
- *قضايا النَّقْد العربي القديم والحديث*، سحر الخليل، عمان، دار البداية ناشرون وموزعون، ط1، 2010م.
- *قلق الموت*، أحمد محمد عبد الخالق، الكويت، عالم المعرفة، (د.ط)، 1987م.
- *قواعد الإملاء وعلامات الترقيم*، عبد السلام محمد هارون، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، (د.ط)، 2005م.
- كأنك لم، محمد عبد الباري، دبي، دار مدارك للنشر، ط2، 2014م.
- *كتاب العين*، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، 1998م.
- *كتاب اللغة الْعَرَبِيَّة (2) الْأَدَب والبلاغة للصف الثاني عشر*، التميمي وآخرون، ط1، دولة فلسطين، وزارة التربية والتعليم، مركز المناهج، ط1، 1440هـ.
- *الكتاب*، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 1988م.
- لسان العرب، ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط3، 1999م.

- *اللغة والدَّلالَة–آراء ونظريات*، عدنان بن ذريل، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1981م.
- لماذا النَّصّ الموازي، جميل حمداوي، *مجلة الكرمل*، (88–89)، 2009م.
- *الله والعالم في فلسفة ابن سينا*، رجاء أحمد علي، بيروت، التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2011م.
- *اللون لعبة سيمْيائِيَّة–بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشِّعْرِيّ*، فاتن عبد الجبار جواد، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.
- *اللون ودلالاته في الشعر– الشِّعْر الأرني أنموذجا*، ظاهر محمد هراع الزواهرة، عمان، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.
- *مبادئ التصميم واللون*، عدلي محمد عبد الهادي، عمان، مكتبة المجتمع العربي، ط1، 2006م–1426هـ.
- *مختار الصحاح*، الرازي، بيروت، دار الكتاب العربي، (د.ط)، 2004م.
- *مدخل إلى عَتَبات النص–دراسة في مقدمات النَّقْد العربي القديم*، عبد الرزاق بلال، المغرب، بيروت، أفريقيا الشرق، (د.ط)، 2000م.
- *مدينة عمان*، *حسن عبد القادر صالح*، عمان، (د.ن)، ط1، 1980م.
- *المراهنة على القارئ– دراسات في الرواية*، رمضان أحمد عبد الله، القاهرة، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2016م.
- مرثية النار الأولى، محمد عبد الباري، لبنان، منتدى المعارف، الموسوعة العالمية للأدب العربي، جائزة الشارقة للإبداع العربي، (د.ط)، 2012م.
- مساهمة في التعريف بالسّيمْيائِيّة، علي العشي، *مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشئون الثقافية، تونس*، ع36.
- *المغامرة الجمالية للنص الرّوائِيّ*، محمد صابر عبيد، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م.
- *المغامرة الجمالية للنص الشِّعْرِيّ*، محمد صابر عبيد، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2009م.

- *مفردات غريب القرآن*، الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، (د.ط)، (د.ت).
- *مقاربات نقدية في شِعْر الشهيد الدكتور إبراهيم المقادمة*، ديوان لا تسرقوا الشمس–دراسة نقدية، يوسف الكحلوت، غزة، منتدى أمجاد الثقافي– مكتبة آفاق، (د.ط)، 2004م، ص172.
- *مقدمة في السّيمْيائِيّة السَّرْدِيَّة*، رشيد بن مالك، الجزائر، دار القصبة للنشر، مكتبة الْأَدَب المغربي، (د.ط)، 2000م.
- *من المعجميات إلى السّيمْيائِيّات*، رشيد بن مالك، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2013م–2014م.
- من النَّصّ إلى العنوان، محمد بوغزة، *مجلة علامات في النقد، النادي الْأَدَبيّ، جدة، مج14*، ع53، 1425هـ.
- *مناهج النَّقْد المعاصر*، صلاح فضل، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2002م.
- *المنجد في اللغة والأعلام*، مجموعة من المؤلفين، بيروت، دار المشرق، (د.ط)، 2003م.
- الْمَنْهَج السّيمْيائِيّ– آلية مقاربة الْخِطاب الشِّعْرِيّ الحديث وإشكاليته، محمد خافاتي ورضا عامر، *مجلة دراسات في اللغة الْعَرَبِيَّة وآدابها*، ع2، 2010م.
- *المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*، تقي الدين أبو العباس المقريزي، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ط2، 1987م.
- *الموسوعة الْعَرَبِيَّة الميسرة*، محمد شفيق غربال وآخرون، بيروت، دار النهضة، (د.ط)، 1986.
- *النسيج اللغَوِيّ في روايات الطاهر وطار*، عبد الله الخطيب، عمان، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.
- النص الموازي في الرواية–استراتيجية العنوان، شعيب حليفي، *مجلة الكرمل*، قبرص، ع46، أكتوبر 1992م.
- النص الموازي–آفاق المعنى خارج النص، أحمد المنادي، *مجلة علامات في النقد، م16*، ع61، 2007م.

- نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نظرية بورس، (رسالة دكتوراة)، عايدة حوشي، جامعة فرحات عباس سطيف، الجزائر، 2009م.
- *نظرية البنائية في النَّقْد الْأَدَبيّ*، صلاح فضل، مصر، دار الشروق، ط1، 1998م.
- نظرية التناص، المختار حسني، *مجلة علامات في النقد، النادي الْأَدَبيّ الثقافي، جدة، م10*، ع4، 1999م.
- نظرية قراءة الْأَدَب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة، حميد لحمداني، *مجلة علامات*، ع26، 2006م.
- *النَّقْد الْأَدَبيّ الحديث- أصوله واتجاهات رواده*، محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منتدى المعارف، (د.ط)، 1981م.
- النَّقْد العربي نحو نظرية ثانية، مصطفى ناصف، الكويت، عالم المعرفة، *سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب*، ع255، (د.ط). 2000م.
- *النَّقْد النصي (2) وتحليل الخطاب-نظريات ومقاربات*، نبيل أيوب، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011م.
- *هوية الْعَلامات في الْعَتَبات وبناء التأويل*، شعيب حليفي، الدار البيضاء، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، (د.ط)، 2005م.

- **المراجع الأجنبية:**

- *6محاضرات في الصوت والمعنى*، رومان ياكبسون، (ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح)، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
- *الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة*، مارسيلود آسكال، (ترجمة حميد حمداني)، الدار البيضاء، دار أفريقيا الشرق، ط1، 1987م.
- *أسس السّيمْيائِيّة*، دانيال تشاندلر، (ترجمة: طلال وهبة). مراجعة: ميشال زكريا، بيروت، المنظمة الْعَرَبِيَّة للترجمة، ط1، 2008م.
- *تاريخ الْأَدَب العربي*، كارل بروكلمان، (ترجمة رمضان عبد التواب)، مراجعة السيد يعقوب بكر، القاهرة، دار المعارف، ط3، (د.ت).

- *تطور النَّقْد الْأَدَبيّ في العصر الحديث*، كارلوني وفيللو، (ترجمة جورج سعد يونس)، بيروت، دار مكتبة الحياة، (د.ط)، 1963م.
- *حفريات المعرفة*، ميشيل فوكو، (ترجمة سالم يفوت)، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1986م.
- *س/ز*، رولان بارت، (ترجمة وتقديم وتعليق محمد بن الرافة البُكري)، ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2018م.
- *سيمياء براغ للمسرح–دراسات سيمْيائِيَّة*. موكاروفسكي وآخرون، (ترجمة أدمير كورية)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، (د.ط)، 1977م.
- *السيمياء والتأويل*، روبرت شولز، (ترجمة سعيد الغانمي)، بيروت، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، ط1، 1994م.
- *السيمياء وفلسفة اللغة*، أمبرتو إيكو، (ترجمة أحمد الصمعي)، بيروت، المنظمة الْعَرَبِيَّة للترجمة، ط1، 2005م.
- *السّيمْيائِيّات أو نظرية الْعَلامات*، جيرال دولودال، بالتعاون مع جووبل ريطوري، (ترجمة عبد الرحمن بوعلي)، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2004م.
- *السّيمْيائِيّة الأصول والقواعد والتاريخ*، آن إينو وآخرون، (ترجمة رشيد بن مالك)، مراجعة وتقديم عزالدين المناصرة، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.
- *علم اللغة العام*، فرديناند دي سوسير، (ترجمة يوئيل يوسف عزيز)، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، بغداد، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، (د.ط)، 1985م.
- *علم النص–مدخل متداخل الاختصاصات*، جون فان ديك، (ترجمة وتعليق سعيد حسن بحري)، مصر، دار القاهرة للكتاب، (د.ط)، 2001م.
- فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، (ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية)، فاس، مكتبة المناهل، (د.ط)، (د.ت).
- *مبادئ في علم الأدلة*، رولان جادن، (ترجمة محمد البكري)، الدار البيضاء، دار قرطبة للنشر، ط1، 1986م.

- *محاضرات في علم اللسان العام*، فرديناند دي سوسير، (ترجمة عبد القادر قنيني)، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، (د.ط)، 1987م.
- *مدخل لجامع النص*، جيرار جينيت، (ترجمة عبد الرحمن أيوب)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، (دط)، (د.ت).
- *مناهج النَّقْد الْأَدَبيّ*، إنريك أندرسون إمبرت، (ترجمة الطاهر أحمد مكي)، القاهرة، دار العالم العربي، ط1، 2010م.
- *مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي*. بريجيته بارتشت، (ترجمة سعيد حسن بحيري)، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2004م.
- *نظرية التلقي*، روبرت هولب، جدة، النادي الْأَدَبيّ الثقافي، ط1، 1994م.

- **المواقع الإلكترونية:**

- *"انتهى عهد الوصاية" قيس بن سعيد يحقق فوزًا كبيرًا في رئاسيات تونس وفق الاستطلاعات*، موقع الجزيرة الإلكتروني، تاريخ الاطلاع: 16 أكتوبر 2019م، الموقع: (https://www.aljazeera.net/news/politics/) 14 أكتوبر 2019م.
- *الرؤية الحدسية في نص (ما لم تقله زرقاء اليمامة)*، مشاعل عمر جحلان، موقع مجلة فرقد الإبداعية، ع15، 18 صفر 1440هـ، النادي الْأَدَبيّ الثقافي بالطائف، تاريخ الاطلاع: 17 أكتوبر 2019م، الموقع: (https://fargad.sa/?p=8493)
- *سعيد بنكراد*، موقع أبجد، تاريخ الاطلاع: 16 مارس 2019م، الموقع: (https://www.abjjad.com/author/2796686717)، 2014م.
- *سعيد يقطين*، موقع موسوعة الجزيرة، تاريخ الاطلاع: 15 نوفمبر 2019، الموقع: (https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/)، 3 مارس 2015.
- *عتبات النص– مقاربة نظرية*. عبد المجيد علوي إسماعيل، موقع مجلة رابطة الْأَدَب الإسلامي العالمية، تاريخ الاطلاع: 28 فبراير 2019م.

(www.adabislami.org/magazine/2013/07/1045/75)، 25 يوليو 2013م.

- *مؤلفات الشاعر الإغريقي هوميروس*. موقع روايتي الثقافية، تاريخ الاطلاع: 16 مارس 2019م، الموقع: (https://www.rewity.com/forum/t125678-print.html)، 24 يوليو 2010م.
- *المدرسة الشكلية الروسية*، منتدى المؤرخين والفلاسفة، تاريخ الاطلاع: 16 مارس 2019م، الموقع: (https://histoirphilo.yoo7.com/t1066-topic)، 13 أغسطس 2011م.
- *ميتالغة الكلام أو ما وراء اللغة*، بلال عبد الهادي، مدونة بلال عبد الهادي، تاريخ الاطلاع: 21 أكتوبر 2019م. الموقع: (https://bilalabdulhadi.blogspot.com/2016/12/blog-post_20.htm)l 20 ديسمبر 2016م.
- *الميكانزم... أو نظام تشغيل الإنسان*، موقع اليوم، تاريخ الاطلاع: 21 أكتوبر 2019م. موقع اليوم، الموقع: (https://www.alyaum.com/articles/82667/)، 5 يونيو 2003م.
- *الناقد المصري صلاح فضل*، ديوان العرب، تاريخ الاطلاع: 16 مارس 2019م،الموقع: (www.diwanalarab.com/spip.php?articleM)، 30 ديسمبر 2007م.
- *هانس روبيرت ياوس وجمالية التلقّي*، مجلة نزوى، تاريخ الاطلاع: 17 مارس 2019م، الموقع: (www.nizwa.com/)، 28 فبراير، 2016م.
- Nibelungenlied, Wikipedia، تاريخ الاطلاع: 16/ مارس/ 2019م. الموقع: (https://en.wikipedia.org/wiki/Nibelungenlied)

- **المقابلات:**

- محمد العموش، شاعر، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية عبر WhatsApp، 13/11/2019).
- محمد عبد الباري، شاعر، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية: عبر WhatsApp، 19/11/2019).

- العموش وعبد الباري، شاعران، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية: عبر WhatsApp، 22/1/2019).
- العموش، شاعر، أمل أبو عاصي، (مقابلة شخصية عبر WhatsApp، 22/4/2019).