جمهوريّة العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار/ كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة
قسـم اللغـة العربيـّة

العَتَبَاتُ النَّصِّيَّةُ في شعرِ عبد الرَّزَّاق الرُّبيعيّ

رسالةٌ تقدَّمَ بها الطالب:

(ميثاق شاطي امعلك الهلائي)

إلى مجلسِ كليَّةِ التربيةِ للعلومِ الإنسانيَّة / جامعة ذي قار

وهي جزءٌ من متطلَّباتِ نيلِ شهادةِ الماجستير في اللغةِ العربيَّةِ وآدابِها

إشراف الأستاذ الدكتور

علي حسين جلود الزيدي

١٤٤٢هـ ٢٠٢١م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَهِلَّةِ ۖ قُلْ هِىَ مَوَٰقِيتُ
لِلنَّاسِ وَٱلْحَجِّ ۗ وَلَيْسَ ٱلْبِرُّ بِأَن تَأْتُوا۟
ٱلْبُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا وَلَٰكِنَّ ٱلْبِرَّ مَنِ
ٱتَّقَىٰ ۗ وَأْتُوا۟ ٱلْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَٰبِهَا ۚ
وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾

صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلْعَلِيُّ ٱلْعَظِيمُ

(سورة البقرة: ١٨٩)

إقرار المشرف

أشهدُ أنَّ إعدادَ هذه الرسالة الموسومة بـ(العَتَبَاتُ النَّصِّيَّةُ في شعرِ عبد الرَّزَّاق الرُّبيعيّ) التي تقدَّمَ بها الطالبُ (ميثاق شاطي امعلك شبيب) قد جرى بإشرافي في قسمِ اللغة العربيّة/ كليّة التربية للعلومِ الإنسانيةِ / جامعة ذي قار، وهي جزءٌ من متطلباتِ نيلِ شهادةِ الماجستير في اللغةِ العربيّةِ وآدابِها.

الإمضاء:

المشرف: أ.د. علي حسين جلود الزيدي

التاريخ: ٩ / ٥ / ٢٠٢١م

بناءً على التوصياتِ المتوافرة، أُرشحُ هذه الرسالةَ للمناقشة.

الإمضاء:

رئيس قسم اللغة العربيّة

أ. د. عبد الرّحمن فرهود الازيرجاويّ

التاريخ: ٩ / ٥ / ٢٠٢١م

إقرار لجنة المناقشة

نشهدُ نحن أعضاء لجنةِ المناقشةِ أنّنا قد اطّلعنا على الرسالةِ الموسومةِ بـ ((العتبات النّصيّة في شعر عبد الرزّاق الربيعيّ)) لطالب الماجستير ((ميثاق شاطي امعلك))، وناقشنا الطالب في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونقرّر أنّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها بتقدير ((امتياز)) .

التوقيع

أ . د . مصطفى لطيف عارف

رئيس اللجنة

التاريخ : ٢٩/ ١٠/ ٢٠٢١

التوقيع

أ . م . د . علي عبد الرحيم كريم

عضوًا

التاريخ : ٢٦/ ١٠/ ٢٠٢١

التوقيع

أ . م. د . أناهيد ناجي فيصل

عضوًا

التاريخ : ٢٤/ ١٠/ ٢٠٢١

التوقيع

أ . د . علي حسين جلود

عضوًا ومشرفًا

التاريخ : ٢٧/ ١٠/ ٢٠٢١

مصادقة مجلس الكلية

صادقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانيّة / جامعة ذي قار

العميد

أ . د . رائد حمود عبد الحسين

التاريخ : / /

الإهداء

وأنتَ تختزلُ كلَّ أيامِ الوجعِ بابتسامةٍ . . إليكَ

وأنتِ تمسكينَ نجمةً لتلوّني بها ما أحرقُوهُ من سمائكِ . . إليكِ

وأنتما تعلنانِ وئامَكما لتقفا بوجهِ القطيعةِ والفرقةِ . . إليكما

وأنتم تصدقُونَ القولَ الأبيضَ في زمنِ الموتِ الأسودِ . . إليكم

وأنتنَّ تبحثنَ في براميلِ القمامةِ عن قطرةِ نفطٍ . . إليكنّ

وهم يطلبونَ وطنًا صغيرًا لأحلامِهم من المهدِ إلى الدمعِ . . إليهم

وهُنّ يؤرّخنَ دمعَ الانكساراتِ ونوافذَ الجمالِ/ قصائدي . .إليهنَّ

وأنا متَّشحٌ بالأمنياتِ وسحنةِ الجنوبِ . . إلَيَّ

لنا جميعًا . . .

ميثاق

شكرٌ وعرفان

للهِ الشكرُ من قبل ومن بعد على ما أفاضَ وأجزل، وما منحَ من إلهامٍ فأعطى وأكمل، شكرًا لا حدَّ له ولا منتهى، وبعد...

من القلبِ شكرًا وحبًّا للأستاذِ الدكتور (علي حسين جلود) مشرفِ البحثِ الذي واكبَهُ مُذ كانَ فكرةً حتّى استوى الآنَ بحثًا، إذ منحهُ وباحثَهُ الكثيرَ من وقتهِ وجهدهِ وسهرِه، فصوّبَ العثراتِ، وصحّحَ الهفواتِ، وسدّدَ الإصاباتِ، فالشكرُ كلُّهُ له انسانًا وعالمًا جليلًا بان أسلوبُهُ وملامحُ علمِهِ في ثنيّاتِ البحثِ، والشكرُ موصولٌ لكلِّ القلوبِ الصادقةِ، والضمائرِ البيضاءِ التي أسهمتْ في اخراجِ هذا العملِ والوصولِ به إلى ما هو عليه الآن، كذلك أتقدّم بالشكرِ الجزيلِ إلى قسمِ اللغةِ العربيّةِ متمثّلًا برئيسهِ الأستاذ الدكتور (عبد الرحمن فرهود جسّاس) وأساتيذِهِ الأعلامِ الذين بذلوا كلَّ ما باستطاعتِهم من نصحٍ وتقويمٍ وارشادٍ للباحثِ في مسيرتِهِ منذ مرحلة البكالوريوس وحتّى الآن، وأخصُّ بالذكرِ منهم كلًّا من الأساتيذِ الكرامِ: الأستاذ الدكتور(ضياء غني العبودي)، والأستاذ الدكتور(مصطفى لطيف عارف)، والأستاذ الدكتور(حسين الدخيلي)، والاستاذ الدكتور(رائد البطّاط)، والأستاذ المساعد الدكتور(يعقوب يوسف)، والأستاذ الدكتور(أحمد حيال الحصونة)، والأستاذ الدكتور(عباس جخيور)، الذين كان لنصحِهم وارشادِهم الأثرُ الكبيرُ في دعمِ العملِ واخراجِهِ بهذه الصورة، فشكرًا بحجم ثرائِهم وانسانيتِهم.

شكرًا للحبيبِ القريبِ الشاعرِ الدكتور (جمال الأزبجي) على كلِّ ما قدّمَ، وشكرًا للصديقِ الإنسان رئيس اتحاد الأدباء والكتّاب في ذي قار (علي الشيّال) على ما أفاضَ وأكرم، وللحبيب الفنّانِ رئيسِ جمعيّةِ التشكيليّينَ في ذي قار (محمد سوادي).

ولا يفوتُ الباحثُ أن يقدّمَ جزيلَ شكرِهِ وامتنانِهِ إلى الشاعرِ موضوعِ الدراسةِ (عبد الرزّاق الربيعيّ) الذي كان انسانًا وشاعرًا كبيرًا بما تعنيه الكلماتُ، إذ لم يبخلْ بكلِّ ما يستطيعُ تقديمَهُ لإثراءِ البحثِ، وتحمّلِ أسئلةِ الباحثِ واتصالاتِهِ المستمرةِ.

شكرًا للوالدةِ ودعائِها الذي لم ينقطعْ، شكرًا لأخي الأحبّ الأستاذ (جبران) وتفانيه معي، شكرًا للعائلةِ ووقفتِهم، وما عانوه بسببِ انشغالي عنهم..، وشكرًا لزملاءِ السفرةِ التحضيريّةِ لعام ٢٠٢٠م بمعاناتِها وجمالِها، شكرًا لكلِّ من كانت لهم لمسةُ حبٍّ أو مساهمةُ نصحٍ أو كلمةُ تشجيعٍ، شكرًا لكم بقدرِ جمالِ قلوبِكم.

الباحث

المُحتوَيات

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المُقَدِّمة	أ – ت
التَّمهيد/ العتباتُ النَّصِّيَّة تأصيلٌ في الموروثِ، وقراءةٌ في المفهوم	٢–١٥
• **مدخل:**	٢–٣
• **إشارات النّقد العربيّ القديم لموضوعِ العتبات.**	٣–٦
• **تعدّد مصطلح العتبات في النّقد العربيّ الحديث.**	٦–٨
• **العتبات في المنظور النّقديّ الغربيّ.**	٨–١٠
• **جيرار جينيت والعتبات.**	١٠–١٢
• **عبد الرّزّاق الرّبيعيّ بإيجاز.**	١٢–١٥
الفصل الأوّل / عتباتُ الغلافِ الخارجيّ	١٧–٧٩
• **مدخل:**	١٧
• **المبحث الأوّل: الغلافِ الأماميّ.**	١٧–٥٧
الغلاف الأمامي، مِهاد نظريّ.	١٨–٢٢
أولًا: الغلاف الأماميّ ذو اللوحةِ الفنّيّة.	٢٣–٤٥
ثانيًا: الغلاف الأماميّ ذو الصورة الفوتوغرافيّة.	٤٥–٥٣
• **المبحث الثّاني: الغلافِ الخلفيّ.**	٥٤–٧٩
الغلاف الخلفيّ، مِهاد نظريّ.	٥٤
أولًا: نصوصٌ مُقتبسةٌ من الدّواوين.	٥٥–٦٣
ثانيًا: نصوصٌ مُقتبسةٌ من آراءِ النقّادِ والأدباءِ والناشرين.	٦٤–٧٩
الفصل الثاني / عتباتُ العَنْوَنة	٨١–١٤٣
العنوان، مِهادٌ نظريّ.	٨١–٨٦
• **المبحث الأوّل: العنوانُ الرئيسُ / الخارجيّ.**	٨٧–١٢١
أولًا: العنوانُ الرئيسُ الطويل.	٨٧–١٠٧
ثانيًا: العنوانُ الرئيسُ القصير.	١٠٧–١٢١

• **المبحث الثاني: العنوانُ الدّاخليّ.**	**١٤٣-١٢٢**
• **مدخل:**	**١٢٢**
أولًا: العنوان اسمًا.	**١٢٦-١٢٣**
ثانيًا: نكرةً.	**١٢٩-١٢٧**
ثالثًا: تناصًّا.	**١٣٣-١٢٩**
رابعًا: مفارقةً.	**١٣٥-١٣٣**
خامسًا: انزياحًا.	**١٣٩-١٣٦**
سادسًا: مكانًا.	**١٤٣-١٤٠**
الفصل الثالث / العتباتُ التّوجيهيّة	**٢٠٢-١٤٥**
• **المبحث الأوّل/ الإهداء.**	**١٦٦-١٤٥**
الإهداء، مِهادٌ نظريّ.	**١٤٨-١٤٥**
١- الإهداء العاطفيّ.	**١٥٨-١٤٨**
٢- الإهداء الأدبي/الفنّيّ.	**١٦٤-١٥٨**
٣- الإهداء التراثيّ.	**١٦٦-١٦٤**
• **المبحث الثّاني/ التصدير**	**١٨٦-١٦٧**
التصدير، مِهادٌ نظري.	**١٦٩-١٦٧**
١- التصدير القرآنيّ.	**١٧٢-١٦٩**
٢- التصدير الشعريّ.	**١٨٢-١٧٣**
٣- التصدير النثريّ.	**١٨٦-١٨٣**
• **المبحث الثّالث/ الهامش.**	**٢٠٢-١٨٧**
الهامش، مِهادٌ نظريّ.	**١٨٩-١٨٧**
• الهامش في شعر عبد الرزّاق الربيعيّ.	**٢٠٢-١٨٩**
أهمّ النتائج	**٢٠٦-٢٠٤**
المصادر والمراجع	**٢٢٣-٢٠٨**
الملخّصُ باللغةِ الإنجليزية	**A - B**

المُقدّمة

المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ للهِ القوي المتين، ووافرُ الصلواتِ وأتمُّ التسليمِ على رسولِهِ العربيّ الأمينِ، وآلِهِ الطيبينَ الطاهرينَ، وصحبِهِ المنتجبينَ، وبعد...

بعدَ أن كانت القصيدةُ تشقُّ طريقَها نحو المتلقّي عن طريقِ الإنشادِ الذي يتكفّلُهُ شاعرُها أو من ينوبُ عنهُ، أصبحت الآن تتكفّلُ ايصالَها العديدُ من العناصرِ الخطيّةِ والصّوريّةِ التي تحملُ دلالاتٍ عميقةً تدخلُ في إخراجِ القصيدةِ وتأطيرِ حدودِها وتقديمِها للمتلقّي على طبقٍ من متعةٍ ويُسرٍ، وكانت الدراساتُ النقديّةُ قد عنيتْ بالنصوصِ الأدبيّةِ بكلّ أجناسِها، فدخلتْ عوالمَها كاشفةً جمالياتِها ومظاهرَ شعريّتِها، لكنّها لم تُعنَ بما يحيطُ المُتونَ الأصليّةَ من نصوصٍ أو عتباتٍ تتعاضدُ معها بشكلٍ أو بآخرَ، بل عدّتْها زوائدَ وعناصرَ ثانويةً لا تضيفُ للمتنِ شيئًا ولا تشكّلُ شيئًا يذكر، إلّا إنَّ الدراساتِ الحديثةَ التفتتْ مؤخّرًا إلى تلك النوافذِ التي تبعثُ ضوءَها إلى عوالمِ المتونِ، وتلك البواباتِ التي تفتحُ مصاريعَها أمامَ الزائرِ/القارئِ؛ كاشفةً لهُ خبايا النصوصِ الأدبيّةِ ومكنوناتِها، بعد أن توفّرَ لهُ زادًا يُعينهُ في سفرتِهِ الاستكشافيّةِ/القرائيّةِ، وقد أفاضتْ تلك الدراساتُ الأدبيّةُ في مجالِ الاعتناءِ بما يُحيطُ النصَّ من علاماتٍ تتواشجُ معهُ وتمدُّهُ بالدّلالاتِ، وأطلقتْ عليها: (العتبات النصيّة، المناص، النصوص الموازية، النصوص المحيطة...)، ويدخلُ تحتَها (العنوانُ وعلاماتُ الأغلفةِ واسمُ المبدعِ والإهداءاتُ والتصديراتُ والهوامشُ والمقدّماتُ والكلماتُ النقديّةُ...)، وغيرُها من النصوصِ التي تُؤازرُ النصَّ الأصليَّ/المتنَ، محاولةً فكّ شفراتِهِ واماطةَ اللثامِ عمَّا يستعصي منهُ على الفهمِ، وهذا ما يدعمُ النصَّ والقارئَ معًا، وقد تتوّجتْ هذهِ الدراسات في النصفِ الثاني من القرنِ العشرين على يدِ الفرنسي (جيرار جينيت) في كتابهِ (عتبات)، الذي أصبح رائدَها الأول، فعملَ على استنطاقِ تلك العتباتِ وتوضيحِ وظائفِها ودلالاتِها وغاياتِ ظهورِها، لما لها من دورٍ في كشفِ مقاصدِ المؤلّفِ والناشرِ على حدٍّ سواء، فلم تعدْ تلك (العتبات) زوائدَ جماليةً فقط أو هوامشَ لا معنى لها، بل أصبحتْ من أرفعِ معالمِ الكتابِ وأظهرِها للقارئ، كونها مداخلَ تساعدُ على العبورِ إلى رياضِ النصّ وفضاءاتِهِ، وإلى جانبِ (جينيت) على سبيلِ المثالِ (فيليب لوجان، وكلود دوشيه، وليو هويك، وهنري ميتران)، وقد تُرجمتْ كتاباتُ بعضٍ منهم إلى العربيّةِ كمؤلّفاتِ (جينيت) (مدخل لجامع النص، وأطراس، وعتبات) الأمرُ الذي دفعَ النقّادَ والدّارسينَ العربَ إلى تبنّي جهدٍ تأليفيٍّ في موضوعِ العتباتِ النصّيةِ، فظهرتْ مؤلّفاتٌ منها: (العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي) محمد فكري الجزّار، و(هويّة العلامات في العتبات وبناء التاويل) شعيب حليفي، و(العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور) محمد عويس، و(مدخل إلى عتبات النص) عبد الرزّاق بلال، و(في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) خالد

حسين، و(عتبات النص البنية والدلالة) عبد الفتّاح الحجمري، وغيرُها من الدراساتِ التي رفدت المكتبةَ النقديّةَ العربيّةَ، فكانتْ المُعينَ للباحثِ في اخراجِ بحثِهِ هذا على ما هو عليه الآن، ويمكنُ القولُ: إنَّ هذه الدراساتِ وغيرَها كان اعتمادُها الأكبرُ على النظريةِ الغربيّةِ الحديثةِ في هذا المجالِ، وإن كانتْ قد استلهمت الشيء اليسيرَ من التراثِ العربيِّ القديمِ في العتباتِ كما عندَ الجاحظِ (٢٥٥هـ)، وابنِ قتيبة (٢٧٦هـ)، والصوليّ (٣٣٥هـ)، والمقريزيّ (٨٥٤هـ) وغيرِهم، إلّا إنّ تنظيرَ (جيرار جينيت) لموضوعِ العتباتِ النصّيّة كان الرافدَ الأبرزَ لتلك الدراساتِ العربيّةِ الحديثةِ.

ولم يتوقفِ الاعتناءُ بهذه العتباتِ عند النقّادِ فحسب، بل تجاوزَهم إلى المؤلّفينَ الذين باتوا يعتنونَ بإخراج كتبِهم واختيارِ عنواناتِها، وتنميقِ اهداءاتِ نصوصِها وتصديراتِها...، وكلُّ ذلك يتمُّ عن وعيٍ وقصدٍ تامّينِ من الكاتبِ في بعضِ العتباتِ، ودارِ النشرِ في بعضِها، وباتفاقِهما معًا في بعضِها الآخرِ، وهذا ما ظهرَ جليًّا في دواوينِ الشاعرِ (عبد الرّزّاق الربيعيّ) موضوع الدراسةِ، إذ شكّلَ اعتناؤهُ بانتقاءِ العتباتِ النصيّةِ وتنويعِها ظاهرةً لافتةً في مدوّنتِهِ الشعريةِ، فكان ذلك من الأسبابِ التي دفعتْ لاختيارِ هذا الموضوعِ.

وقد شُيّدتْ هذه الدّراسةُ على ثلاثةِ فصولٍ سبقَها تمهيدٌ وتلتها خاتمةٌ، إذ تناولَ التمهيدُ فكرةَ العتباتِ في الجهدِ العربيّ القديمِ، وظاهرةَ تعدّدِ المصطلحاتِ في النقدِ العربيّ الحديث، ثمّ تطرّقَ إلى العتبةِ في النقدِ الغربيّ، ليصلَ إلى العتبةِ عند (جيرار جينيت)، فيختم بكلمةٍ موجزةٍ عن حياةِ الشاعرِ عبد الرزّاق الربيعيّ وإنجازاتِهِ.

ليأتي الفصلُ الأوّلُ موسومًا بـ(عتبات الغلاف الخارجيّ)، وذهبَ المبحثُ الأوّلُ منهُ مختصًّا بـ (الغلاف الأمامي) إذ يُعالجُ بدايةً الغلافَ وما يحتويه، وكيف يتمُّ تصميمُهُ، وأهمَّ العناصرِ المكوّنة لهُ: كاللوحةِ ووظائفِها التي تؤدّيها، والألوانِ ودلالاتِها وتواشجِها مع العنوانِ وباقي العتباتِ والنصوصِ، واسمِ المؤلّفِ ودورِهِ في رفدِ الكتابِ، والمؤشّرِ الأجناسي والغايةِ منه، ثمّ تناولَ الأغلفةَ الأماميّة للدواوينِ موضحًا ما تبوحُ بهِ اللوحاتُ/الصورُ وألوانُها، وباقي تشكيلاتِ الغلافِ البصريّةِ والكتابيةِ وما يمكنُ أن تؤدّي من وظائفَ للنصوصِ والقارئ على حدٍّ سواء، ، في حين درسَ المبحثُ الثاني (الغلاف الخلفي) فتناولُهُ في مطلبينِ، الأوّلُ يختصُ بما تمُّ اقتباسُهُ من نصوصِ الشاعرِ ليوضعَ على خلفيةِ الديوانِ وما الدلالةُ التي يقدّمُها، ليختصَّ المطلبُ الثاني بالنصوصِ المقتبسةِ من آراءِ النقّادِ بالشاعرِ وشعرِهِ، أو كلماتِ الناشرينَ وتقديمِهم للدواوينِ الشعريّة.

أما الفصلُ الثاني فقد أشارتْ بوصلتُهُ نحو (عتبات العنونة)، معالجًا العنوانَ وتطوّرَهُ بتقديمٍ نظريٍّ، ودراساتِ العربِ والغربيينَ لهُ، وأنواعَهُ وغاياتِ حضورِهِ، وذهبَ المبحثُ الأوّلُ مختصًّا بالعنوانِ الرئيسِ الخارجيّ، إذ درسَ المطلبُ الأوّلُ منهُ (العنوان الرئيس الطويل)، في حين توجّه المطلبُ الثاني نحو (العنوان الرئيس القصير) وتناولَ المطلبانِ العنوانَ تركيبًا وصوتًا ودلالةً، وأشارا إلى مدى تعالقِهِ مع المتنِ ودلالاتِهِ التي يقدّمُها للمتلقّي، ليأتي المبحثُ

الثاني مختصًّا بالعنوانِ الداخلي، وقد ارتأى البحثُ تقسيمَهُ على ستة مطالبَ هي: (العنوان اسمًا، نكرةً، تناصًّا، مفارقةً، انزياحًا، مكانًا) إذ درسَ عيّناتٍ محدّدةً من تلك العنواناتِ وعلاقاتِها بعنواناتِ الدواوينِ الرئيسةِ من جهةٍ ومع نصوصِها من جهةٍ أخرى.

وكان الفصلُ الثالث قد اتّجه صوبَ (العتبات التوجيهيّة)، إذ درسَ المبحثُ الأوّلُ (الإهداءَ) كمفهومٍ ووظائفَ وأنواعٍ، وعالجَ المطلبُ الأوّلُ منهُ (الإهداء العاطفي) وعلاقةَ ذلك الإهداءِ بالنصوصِ الشعريّةِ وما يمكنُ أن يقدّمَ للقارئ بوصفهِ عتبةً نصيّةً، في حين درسَ المطلب الثاني (الإهداء الأدبي/الفنّي) وتعالقَهُ مع النصوصِ وعنواناتِها، وما الغايةُ من استحضارِهِ، وتناولَ المطلبُ الثالث (الإهداء التراثي) ودلالاتِهِ المقدّمة للنصّ والقارئ، ليأتي بعد ذلك المبحثُ الثاني متناولًا (التصدير) ومفهومَهُ ووظائفَهُ، مُقسّمًا على ثلاثةِ مطالبَ: (التصدير القرآني)، وكيف استطاعَ الشاعرُ توظيفَهُ في النصّ، وما الغاية من استحضارِهِ، و(التصدير الشعري) الذي تناولَ الدلالاتِ التي قدّمها للنصّ والقارئ والمبدعِ، ثمّ يأتي (التصدير النثري) ليكشفَ عن جمالياتِ حضورِهِ وما يقدّمُ من دلالات، ويتّجهُ المبحثُ الثالثُ نحو (الهامش) موضّحًا معناه ووظائفَهُ وما يتغيّا الشاعرُ منه حين يستحضرهُ، وكلُّ ذلك تمّ بدراسةِ بعضِ النصوصِ وتحليلِها وصولًا إلى ما استطاع البحثُ الوصولَ إليه في تحديدِ وتوضيحِ غاياتِ هذه العتباتِ ودواعي اختيارِها.

وقد اعتمد البحثُ كثيرًا من المصادرِ، مثل: (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعابد، و(هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل) شعيب حليفي، و(عتبات الكتابة القصصيّة، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل) جميلة عبد الله العبيدي، و(العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية) سهام السامرائي، و(شعريّة النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، المقولة والإجراء) صباح حسن التميمي، وغيرها من المصادرِ التي رفدتْ البحثَ وأعانتهُ.

وإن كان لا بدَّ من ذكرِ صعوباتٍ واجهت البحثَ والباحثَ فهي عدمُ توافرِ أو ندرةُ دواوينِ الشاعرِ في العراقِ الأمرُ الذي دفعَ إلى اعتمادِ مجموعاتِ الأعمالِ الشعريةِ في استخراجِ النصوصِ، واعتمادِ أغلفةِ الدواوينِ التي يبعثُها الشاعرُ للباحثِ مصوّرةً، لكنَّ هذهِ الصعوبات لم تصمدْ أمامَ مشرفِ البحثِ الذي يمتلكُ من العلمِ والإنسانيّةِ القدرَ الكبيرَ، هو الأستاذ الدكتور (علي حسين جلود)، الذي هوّنَ على الباحثِ كثيرًا، وبانَ أسلوبُهُ العذبُ في ثنيّاتِ البحثِ فخرجَ كما هو عليه الآن، فإن كان نجاحًا فبفضلِ اللهِ تعالى والمشرفِ القديرِ جزاهُ اللهُ عن الباحثِ خيرًا، وإن كان جنوحًا نحوَ التقصيرِ فهو من لدنِ الباحثِ، وحسبُهُ في ذلك أنّهُ واظبَ وثابرَ كبشرٍ لا يدّعي الكمالَ الذي هو للهِ وحده.

التّمهيد

(العتباتُ النَّصِيَّة تأصيلٌ في الموروث، وقراءةٌ في المفهوم)

- مدخل.
- إشارات النّقد العربيّ القديم لموضوعِ العتبات.
- تعدّد مصطلح العتبات في النّقد العربيّ الحديث.
- العتبات في المنظور النّقديّ الغربيّ.
- جيرار جينيت والعتبات.
- عبد الرّزّاق الرّبيعيّ بإيجاز.

العتباتُ النّصّيّة تأصيلٌ في الموروث، وقراءةٌ في المفهوم:

مدخل:

باتَ جَلِيًّا أَنَّ للنّصوصِ الأدبيّةِ عوالمَها الخاصّةَ وأسرارَها المغلقةَ والمختبئةَ خلفَ حُجُبٍ يعدُّها الدارسونَ خطاباتٍ محيطةً أو نصوصًا موازيةً أو تشكيلاتٍ بصريّةً كاشفةً أو عتباتٍ نصّيّةً، تمهّدُ الولوجَ إلى تلك النّصوصِ واستنطاقِها وفكِّ شفراتِها وتأويلِها، ما يسهمُ في ((فهم خصوصيّة النّص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدّلالية وهو اهتمام أضحى، في الوقت الراهن، مصدرًا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النّصّية المتنوّعة الأنساق وقوفًا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها))[١]، فلا تعْبرُ تلك النّصوصُ طريقَها نحو الدلالةِ والبناءِ إلّا بعدَ اجتيازِها تعبيراتٍ وعتباتٍ وإيماءاتٍ تُصاحُبها وتحيطُ بها، في شبكةٍ معقّدةٍ لا يُمكنُ معها تصوّرُ نصّ أملسٍ، باستطاعتِهِ العبور نحوَ الدلاليّةِ خارجَ العتباتِ النصيّةِ الكاشفةِ عن القوانينِ الماديّةِ والتّفاعليّةِ المنتجةِ للنّصوصِ[٢].

وأَولى النقدُ الأدبيُّ المعاصرُ موضوعَ العتباتِ النصيّةِ عنايةً بالغةً؛ لما لها من دورٍ مائزٍ في تسليطِ ضوءِ الكشفِ والاستنطاقِ لمعالمِ النّصوصِ وخباياها، الأمرُ الذي جعلَ هذه العتباتِ تشكّلُ حقولًا معرفيةً تجذبُ حبرَ الدارسينَ وأبداعَهم؛ كشفًا عن رموزِها وجمالياتِها وصولًا لرموزِ نصوصِها الأصليّةِ ودلالاتِها[٣]، وكان للدراساتِ الغربيّةِ قصبُ السبقِ والقدحُ المعلّى في استكناهِ موضوعِ العتباتِ النصيّةِ، وطرحِهِ تنظيرًا وتطبيقًا، فكانتْ الرّيادةُ الفعليّةُ على يدِ (جيرار جينيت) في مؤلّفِهِ (عتبات)، الذي يرى أنّ العتباتِ ((نمط من أنماط المتعاليات النّصّيّة والشّعريّة عامة))[٤]، إذ يعدُّها رافدًا من روافدِ الشّعريةِ، وشرطًا لمعرفةِ النّصوصِ وتسميتِها.

والعتباتُ تكمنُ في العلاقاتِ الّتي يقيمُها نصٌّ ما مع ما يحيطُ به من عنوانٍ، وتصديرٍ، وهوامشَ، وزخارفَ ورسومٍ وملاحقَ خاصّةٍ به...وهذه وغيرُها قد تتخلّلُ المتنَ أو تسبقُهُ وقد تتأخّرُ عنهُ، لكنّها تنتمي إلى محيطِ ذلك المتنِ[٥]، واحاطةُ هذه العتباتُ بالمتنِ تُعدُّ تحفيزًا له واستنطاقًا، إذ يُراهنُ بعضُ الدارسينَ على عدِّها ((مجموع النّصوص التي تحفّز المتن وتحيط به))[٦]، إذ هي كلُّ ما من شأنهِ أن يفتحَ أمامَ القارئِ –لكتابٍ أو نصٍّ ما– مدخلًا

(١) عتبات النّص، البنية والدلالة، عبد الفتّاح الحجمري:٧ .

(٢) ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، نبيل منصر: ٢٠.

(٣) ينظر: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر: ٢٢٣.

(٤) نقلًا عن: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٤٤.

(٥) ينظر: التعلّق النصي، مقامات الحريري نموذجا، عمر عبد الواحد: ٦٨.

(٦) مدخل إلى عتبات النص، عبد الرزّاق بلال: ٢١.

يسمحُ له بالتعرّفِ على ذلك النّصِ وفهمِ مقاصدِهِ المتواريةِ، فتكونُ بذلك –العتبات– نوافذَ وإضاءاتٍ وإيحاءاتٍ تشيرُ إلى النصّ وتفسّرُهُ ، وهي بمثابةِ مكمّلاتٍ تسهّلُ للمتلقّي فهمَ النّصّ وتوفرُ جهدًا ووقتًا له[١]؛ بوصفِها إضاءاتٍ ((تحيط بالنّص سواء من الداخل أم الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النّص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ))[٢]، فهي ملحقاتٌ تتلاقحُ مع النّصوصِ الأصليّةِ، وتتكلّمُ نيابةً عنها، مضيئةً لجوانبِها المعتمةِ ومفسّرةً لما يعتريها من إبهام.

إشارات النّقد العربيّ القديم لموضوعِ العتبات:

كانت القصيدةُ تصلُ أذنَ العربيّ وقلبِهِ عن طريقِ الإنشادِ الذي يتكفّلُ إيصالَ الشعورِ والإحساسِ؛ لانعدامِ الكتابةِ أو ندرتِها، ما يدفعُ بالمتلقّي إلى الإنصاتِ، والإقبالِ على شاعرٍ ما؛ لبراعتِهِ في إنشادِ شِعرِهِ؛ والعلاقةُ بين الصوتِ والكلامِ تكمنُ في أنَّ الإنشادَ ((ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام وبخاصّة المكتوب))[٣]، أو هو كالكتابِ الّذي ينشرُ ويحفظُ الشّعرَ، وله طاقةٌ خاصّةٌ في أسرِ الأسماعِ، والجذبِ والتّأثيرِ، فالسّمعُ أصلٌ للجّاهليّ في فهمِهِ الكلامَ، وهو سيّدُ الملكاتِ اللسانيّةِ[٤]، في اغراءِ وشدِّ المتلقّي، فتطيرُ الأفئدةُ والأسماعُ إلى شاعرٍ ما؛ لمقدرتِهِ الفذّةِ على إيصالِ الكلامِ وما يحتويه من مشاعرَ عن طريقِ الصوتِ، والعربُ كانوا يعتمدونَ اللسانَ النّاطقَ في أمورِهم المختلفةِ أكثرَ من تدوينِ ذلكَ اللسانِ وتحويلِهِ مدادًا[٥]، ويعتقدُ الباحثُ أنّ هناك من علا شأنُهُ من الشّعراءِ، وتفاعلَ مع أشعارِهِ الجمهورُ؛ لشيوعِ اسمِهِ وانتشارِهِ، وتكوينِ فكرةٍ مسبقةٍ عنهُ في ذهنِ المتلقّي الذي يعتمدُ على ما علقَ في ذاكرتِهِ من قصائدَ شاعَ صيتُها لذلك الشّاعرِ، فتكونُ شهرةُ الشاعرِ أو اسمُهُ بمثابةِ عتبةٍ يُطلُّ عن طريقِها المستمعُ على جديدِ ما يُنشِدُ ذلك الشّاعرُ أو يُنشَدُ نيابةً عنهُ، فهذا (يحيى الغزال) حينَ يُجالسُ جماعةً من العراقيينَ المغرمينَ بشعرِ (أبي نواس)، وقد كانوا يستهجنونَ أشعارَ الأندلسيينَ، فيقرأُ لهم من شعرِهِ وينسبهُ إلى (أبي نواس)، فيطيرونَ بذلك الشعرِ فرحًا ويمتدحونهُ ويتذوّقونهُ طربًا، لكنّهم، وبعدَ أن يخبرَهم بأنّ ذلكَ الشّعرَ لهُ، ينكرونَ عليهِ ويزدرونهُ[٦]، وكأنّهم جُبِلوا

(١) ينظر: العتبات النصية في رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، عائشة شحام، (رسالة ماجستير): ٢٤

(٢) لماذا النص الموازي، جميل حمداوي، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد ٨٨ و٨٩، ٢٠٠٦م:٢٢٠.

(٣) الشعريّة العربية، أدونيس: ٥.

(٤) ينظر: (م.ن) : ٧.

(٥) ينظر: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، محمد عويس:٤٦.

(٦) ينظر: المطرب من أشعار أهل المغرب، عمر بن حسن بن دحية: ١٤٨–١٤٩.

على أن لا يهزَّهم إلّا شعرُ (أبي نواس)، الّذي كان اسمُهُ وشهرةُ قصائدِهِ السّابقةِ بمثابةِ العتبةِ المهيّئةِ لتلقي كلِّ ما يقولُهُ أو يُقالُ عنهُ.

وقد تجلّتْ واضحةً عنايةُ النقّادِ في الدرسِ العربيّ القديمِ لموضوعِ العتباتِ النصيّةِ، فأولوها اهتمامًا لا بأسَ به في تنظيرِهم، وإن كانتْ تلكَ الدراساتُ يعوزُها كثيرٌ من الاستفاضةِ والدقّةِ، لكنَّ هذا ((لا يمنع من وجود التفاتات عربية دقيقة في الموضوع، وجدت هنا وهناك لكن يعوزها الجهاز النظري العام الذي يؤطّر القول فيها))[١]، فالإشاراتُ العربيّةُ القديمةُ لموضوعِ العتباتِ لا يمكنُ نكرانُها، والتّغاضي عنها، لكنَّ تلك الإشاراتِ تفتقدُ التنظيرَ والدرسَ الوافي؛ فقد وُجدتْ متناثرةً في بعضِ الكتبِ، وسيحاولُ الباحثُ جمعَ ما يتيسّرُ لهُ من إشاراتٍ عربيّةٍ قديمةٍ للعتباتِ، فهذا أبو عثمان الجاحظُ(٢٥٥هـ) يؤكّدُ ما لابتداءِ الكلامِ من منزلةٍ بقولِهِ: ((فإنّ لابتداء الكلام فتنة وعجبا))[٢]، وهو بهذا يشيرُ إلى عتبةِ المقدّمةِ أو مطالعِ الخطابِ، وما لها من سحرٍ وفتنةٍ تأسرُ القلوبَ عند الإقبالِ عليها، وممّا دعاهُم إلى الاعتناءِ بالابتداءاتِ؛ أنّها ((أول ما يطرقُ السّمعَ من الكلامِ، فإذا كان الابتداءُ لائقًا بالمعنى الوارد بعده توفّرت الدّواعي على استماعه))[٣]، وما هذا الاختيارُ والاعتناءُ إلّا لجذبِ المتلقّي واستدراجِهِ إلى شِباكِ النّصِ الأدبيّ، وشدِّ أسماعِهِ إليه، وايقاعِ فؤادِهِ في حبائلِهِ.

ومن الشّعراءِ الذين اعتدّوا بمقدماتِ دواوينِهم الشعريّةِ قديمًا أبو العلاء المعرّي(٤٤٩هـ)، وهو من الشّعراءِ الأوائلِ الّذين خصّوا دواوينَهم بالمقدّماتِ، وعيّنوها بالعنوانِ، ومن ذلك ما خصَّ به ديوانيهِ (سقط الزند) و(لزوم ما لا يلزم)، ويبدو أنّ ذلك أصبحَ سنّةً يزاولُها بعضٌ من الشّعراءِ والأدباءِ فيما بعد[٤]، ويتّضحُ اعتدادُهم بتسميةِ الكتابِ وتقسيماتِهِ، فهذا صاحبُ (العقد الفريد) يقولُ في تسميتِهِ لكتابِهِ: ((وسمّيته كتاب (العقد الفريد) لما فيه من مختلف جواهر الكلام، مع دقة السلك وحسن النظام؛ وجزّأته على خمسة وعشرين كتابا، كل كتاب منها جزآن، فتلك خمسون جزءا في خمسة وعشرين كتابا وقد انفرد كلّ كتاب منها باسم جوهرة من جواهر العقد))[٥]، ومن عنايتِهم باختيارِ عتبةِ العُنوانِ أن تكونَ موافقةً للمؤلَّفِ، ودالّةً عليهِ، كما في اختيارِ الثّعالبي (٤٢٩هـ)، لعنوانِ كتابِهِ، الّذي يقولُ فيه:

---

(١) مدخل إلى عتبات النص: ٢٦.

(٢) الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ: ٨٨/١.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير: ٩٨/٣.

(٤) ينظر: النّص الموازي، آفاق المعنى خارج النّص، أحمد المنادي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة/ السعودية، ج٦١، مج ١٦، مايو ٢٠١٧م: ١٤٦.

(٥) العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: ٧/١.

((وقد اخترت لترجمته، وما أجعله عنوان معرفته،...، (من فقه اللغة) وشفعته (بسرّ العربيّة) ليكون اسمًا يوافق مسمّاه، ولفظا يطابق معناه))[١].

واختلفتْ عتبةُ العنوانِ من عصرٍ إلى آخرَ، وتطوّرتْ خطاباتُها، كما هي سائرُ العتباتِ، إذ إنّ العنوانَ ((يختلف باختلاف الأزمان فكانوا فيما مضى لا يزيدون على قولهم: من فلان. وفي الكتاب العزيز: (إنّه من سليمان) ثم زادوا من بعد ذلك: من فلان إلى فلان. وبهذا كان يُكتب عن نبينا الأميّ صلى الله عليه وسلم ويُكتب إليه، ثم تفنّنوا بعد وتعمّقوا))[٢]، والملاحظُ أنّ تلكَ الانتقالاتِ والتّطوراتِ البسيطةَ التي طالت العنوانَ والابتداءات كانت توحي بالبداياتِ البسيطةِ لتلك العتباتِ.

وتوسّعَ المقريزي (٨٥٤هـ) في تنظيرِهِ عن عاداتِ القدماءِ في تقديمِهم لمؤلّفاتِهم بقولِهِ: ((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 التعاليم المستعملة فيه))[٣]، ولا شكَّ أنَّ هذهِ العناصرَ تفتحُ للكتابِ مجالاتِ الانتشارِ والثّقةِ والاقبالِ والذيوعِ[٤]، ولقد عنوا بشروطِ الكتابةِ أيّما عنايةٍ!، بل كانوا يعتدّونَ حتّى في ضوابطِ مراسلاتِهم الخاصّةِ، فحين يكتبُ صاحبُ السلطانِ أو الدّينِ إلى من يناظرُهُ ويشاكلُه يعمدُ إلى أن يختمَ كتابَهُ ويعنونَهُ[٥]، وهذا ما مهدّ لعهدٍ جديدٍ من العنايةِ بالمؤلَّفِ وتنميقِهِ؛ سعيًا من وراءِ ذلك إلى إرضاءِ الأذواقِ المقبلةِ عليه، وعنايةً بذيوعِهِ وانتشارِهِ ليبلغَ المؤلّفُ مراميَهُ ومقاصدَهُ.

وتنامى هذا الوعيُ ونشأَ بدرجاتٍ متفاوتةٍ، وعبرَ فتراتٍ مختلفةٍ، فأخذَ بدايةً شكلَ تلميحاتٍ وإشاراتٍ هنا وهناك، ثمّ بعد ذلك أُفردتْ له الكتبُ الخاصةُ التي اعتنتْ بقواعدِ كتابةِ النّصوصِ، ومن تلك المؤلّفاتِ: أدبُ الكاتبِ لمؤلّفِهِ ابنِ قتيبة(ت٢٧٦هـ)، وأدبُ الكتّابِ لصاحبهِ الصّوليّ (ت٣٣٥هـ)، والاقتضابُ للبطليوسي (ت٥٢١هـ) وغيرُها من المؤلّفات[٦]، الّتي تبنّتْ فكرةً أوّليّةً لشروطِ الكتابةِ والتأليفِ، فضلًا عن تتبّعِها تطوّراتِ الكتابةِ العربيّةِ، وقيمةُ هذه

(١) فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي:٤٠.
(٢) إحكام صنعة الكلام، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي: ٥٣.
(٣) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي: ٨١١.
(٤) ينظر: مدخل إلى عتبات النّص: ٢٨.
(٥) ينظر: الحيوان: ٩٨/١.
(٦) ينظر: عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، يوسف الإدريسي: ٢٨.

المصنّفاتِ تكمنُ في أنَّها تؤسّسُ في النّقدِ العربيّ تجلياتٍ ((لما يمكن الاصطلاح على تسميته بعناصر تصدير النص، أو عتبات النص بالاصطلاح الحديث، كما أنّها تمكّن من تتبّع التّحولات والتّطورات التي مسّت بنيتها عبر أبرز لحظات شيوع الكتابة وانتظامها عند العرب))[١]، فكانت تلك المؤلّفاتُ قد تعرّضتْ لشذراتٍ بسيطةٍ، وإشاراتٍ مُقتضبةٍ في مجالِ العتباتِ، وإن لم تضعْ لها نظريّةً واضحةَ المعالمِ، لكنّ ما يُحسبُ لها أنّها حاولت ولو بالشيء اليسير أن تطرقَ هذا الباب.

تعدّد مصطلح العتبات في النّقد العربيّ الحديث:

شهدَ النّقدُ العربيُّ الحديثُ في سنواتِهِ الأخيرةِ اعتدادًا ملحوظًا بالتنظيرِ والتطبيقِ والترجمةِ لموضوعِ العتباتِ النّصّيّة منطلقًا من مصطلحِ (جيرار جينيت) (paratexte) المنحوت من (texte) وتعني الثوبَ والنسيجَ وتوالي الكلماتِ والأفكارِ، و(para) الّتي ولّدتْ كثيرًا من المعاني في اليونانيّةِ واللاتينيّةِ، وتعني الشبيهَ والمساوي، والمماثلةَ والمجانسةَ، والوضوحَ والظهورَ، والزّوجَ والقرينَ، ومحاذاةَ الجملِ لبعضِها[٢]، فنتجتْ جرّاءَ ذلك كثيرٌ من المصطلحاتِ والترجماتِ العربيّةِ، الأمرُ الذي دعا بعضَ الباحثينَ إلى وصفِ هذهِ الترجماتِ بالإشكالية والاضطراب، وسببُ ذلك الاضطرابِ –في نظرِهم– عائدٌ إلى ((الاعتماد على الترجمة القاموسيّة الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السّياق الذي وظّف فيه في اللغة الاصليّة))[٣]، أو قد يرجعُ إلى ما يفيضُ به بحرُ اللغةِ العربيّةِ من جواهرِ ألفاظٍ متعدّدةِ الأوجه، وما تتّصف به تراكيبُها من الحركيّةِ والمرونةِ الواضحة[٤]، ما ولّدَ لدى الدارسينَ ومختصّي النّقدِ الأدبيّ مصطلحاتٍ وترجماتٍ مختلفةٍ عن بعضِها، لكنَّها تصبُّ في منحًى واحدٍ هو ما يخصُّ الكتابَ ويشيرُ إليه ويعيّنهُ ويسمحُ للقارئَ بفتحِ مغاليقِهِ.

ومن تلك الترجمات ترجمةُ سعيد يقطين لمصطلحِ (paratexte)، إذ وضعَ لها تسميةَ (المناصصات) التي تتموضعُ خارجَ الكتابِ وداخلَهُ، وتأتي على هيأةِ هوامش نصيّةٍ لتوضيحِ النصّ الأصلي أو التعليقِ عليه[٥]، ثم

(١) عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، يوسف الإدريسي: ٢٨.

(٢) ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٤٢–٤٣.

(٣) شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، جميل حمداوي: ٨.

(٤) ينظر: الترجمة وفوضى المصطلح (قراءة في مصطلح العتبات النصيّة)، سعيدة تومي، مجلة معارف، البويرة، الجزائر، ع ١٥، ديسمبر ٢٠١٣م: ١٢٢.

(٥) ينظر: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب، سعيد يقطين: ٢٠٨.

يضعُ لها تسميةَ (المناصة) وتأتي قرب النصّ الأصل[١]، وتكتسبُ العتباتُ عند محمد بنيس مصطلحًا أو ترجمةً أخرى هي (النّصُّ الموازي)، إذ يرى فيها العناصرَ التي تقفُ على حدودِ نصٍّ ما، تتّصلُ به وتعيّنُ استقلاليتَهُ، وتنفصلُ عنه فلا يشتغلُ بمفردِهِ على إنتاجِ دلالتِهِ[٢]، كذلك يسميّها جميل حمداوي، وأحيانًا يطلقُ عليها (الملحقات النصية)[٣]، مفضلًا النصَّ الموازي بقوله: ((وإن كان النص الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص))[٤]، أمّا عبد الفتاح الحجمري، فيختارُ (النّص الموازي أو العتبات النّصّيّة)، والعتباتُ النصيّةُ عندهُ ((أساس كل قاعدة تواصلية تمكّن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية))[٥]، ومع تعدّدِ هذه الترجماتِ، لكنّها تكادُ أن تتفقَ على أمرٍ مفادهُ أنّها تؤدّي المعنى ذاتَهُ في دلالتِها على ما يُصاحبُ النّصوصَ من عتباتٍ دالّةٍ عليها، ومفسّرةٍ لها، فهي ((تنتمي إلى حقل معرفي واحد، ويكاد يكون منبعها واحدًا، وهو جيرار جينيت، فهو من أهم الدّارسين الذين منحوا العتبات أهميّة وبعدًا نقديًا عميقًا))[٦]، فكانتْ دلالاتُ المصطلحاتِ المترجمةِ للعربيّةِ واضحةً، ومفاهيمُها جليّةً، وإن كانتْ قد تعدّدتْ، والسبب في ذلك يعودُ إلى ((غياب ظاهرة التنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات سواء داخل الوطن العربي الواحد أو بين مختلف الأقطار العربية))[٧]، فاختطَّ كلٌ منهم منهجًا خاصًّا به في ترجمتهِ للمصطلحِ الغربيّ، فسارَ عليه دونَ أن يعيرَ أيّ اهتمامٍ لمصطلحاتِ من سبقهُ أو جايلهُ من النقّادِ، وكأنَّ كلًا منهم يمثّلُ مدرسةَ نقدٍ خاصةً به، ومعزولةً عن غيرِها من المدارسِ الأخرى، وقد يكونُ سببُ ذلك الاختلافِ في التّرجماتِ مردّهُ إلى اختلافِ ثقافاتِ الباحثينَ في موضوعِ (العتبات النصيّة)، وانقطاعِ جسورِ التّواصلِ بينهم، فلا يفيدُ اللاحقُ من جهودِ السّابقِ، أو قد يكونُ حبُّ الشُّهرةِ والفرادةِ، ومحاولةِ المجيءِ بما يُحسبُ لهم كجديدٍ في مجالِ النّقدِ الأدبي هو السببُ في ذلك التّعددِ[٨]، ما أدّى إلى أن

(١) ينظر: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، سعيد يقطين: ١١١.
(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس: ٧٧.
(٣) ينظر: لماذا النص الموازي:٢٢٣.
(٤) (م.ن): ٢٢٠.
(٥) عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتّاح الحجمري: ١٦.
(٦) العتبات النصّيّة في شعر محمد العموش ومحمد عبد الباري، دراسة سيميائية موازنة، أمل تحسين يحيى أبو عاصي، (رسالة ماجستير): ٤٨.
(٧) الترجمة وفوضى المصطلح: ١٢٢.
(٨) ينظر: (م.ن): ١٢٢، ١٢٣.

يُنقل المصطلحُ الغربيُّ الواحدُ إلى عددٍ من المصطلحاتِ والمفاهيمِ العربيّةِ[١]، وأخيرًا يمكنُ القولُ: إنَّ الاتّفاقَ على مصطلحٍ واحدٍ أو ترجمةٍ واحدةٍ كان أجدى وأنجعَ لو حصلَ على أيدي كبارِ النقّادِ والباحثينَ العربِ؛ ليسيرَ اللاحقونَ على خطاهم في موضوعِ العتباتِ تنظيرًا وتطبيقًا، ولكان الدرسُ مبسّطًا دون تشتتٍ قد يحصلُ للبعضِ من اختلافِ الترجماتِ الّتي يرى بعضُ النّقاد أنّها تولّدُ إشكاليةً أو فوضى.

العتبات في المنظور النّقديّ الغربيّ:

في القرنِ العشرين، ومع مطلعِ النّصفِ الثّاني منهُ تحديدًا، ابتدأت الدراساتُ النقديّةُ الغربيّةُ تولي عتباتِ النّصّ عنايتَها، فظهرت العديدُ من المقارباتِ الّتي اتّجهتْ نحو دراستِها وتتبّعِ حيثياتِها، إذ ميّزتْ هذه المقارباتُ بين مستويينِ من خطابِ المؤلّفاتِ: (النّص وعتباته)، وقد أوضحتْ أنّ هذينِ المستويينِ متباينانِ في درجةِ كلٍّ منهما وطبيعتِهِ، فكلُّ مستوًى منهما مختلفٌ عن الآخرِ في وظيفتِهِ الخاصّةِ بهِ، ونوعِ اشتغالهِ، والحمولةِ التي يحتويها، فضلًا عن موقعِهِ وتمظهرِهِ في الفضاءِ النصّي[٢].

وقد سُبقَ (جيرار جينيت) في جهودِهِ وعنايتِهِ بالعتباتِ النصيّةِ، ببعضٍ من الإشاراتِ والملاحظاتِ التّنظيريةِ الّتي تمثّلتْ في كتاباتِ الدّارسينَ والنقّادِ، الذينَ سيشيرُ البحثُ إلى بعضٍ منهم بشيءٍ من الإيجازِ:

١- **ميشيل فوكو:** تحدّثَ عن الحدودِ الخاصّةِ بالكتابِ، وهي حدودٌ غيرُ واضحةِ المعالمِ، فما خلفَ العنواناتِ، والبداياتِ الأولى والأخيرةِ، وما خلفَ البنيةِ الداخليّةِ للنصّ، والشكلِ الذي يعطي الكتابَ ذلكَ النوعَ من الاستقلاليّةِ هناك إحالاتٌ إلى نصوصٍ وكتاباتٍ أُخرى سابقةٍ، ويبدو واضحًا أنّه يشيرُ بذلك إلى تعلُّقِ النّصوصِ ببعضِها[٣].

٢-**الحلقات الدّراسية:** والمتمثّلةُ في حلقةِ مجلّةِ **(أدب)** الفرنسيّةِ، وحلقةِ مجلّةِ **(الشّعريّة)**، إذ أصدرت الأولى عددًا خاصًّا كان محورُهُ الرئيسُ (البيانات)، الذي ضمَّ بدورِهِ مجموعةَ دراساتٍ اعتنتْ بمقاربةِ البياناتِ وتحليلِها بوصفها خطابًا، فقاربتْها ايديولوجيًا ولسانيًا، ثمّ درستْ كيفيّةَ تحوّلِ المقدّماتِ إلى بياناتٍ، فضَلا عمّا طرحتْهُ من أبحاثٍ في مجالِ العتباتِ، وتشتركُ هذه الأبحاثُ في تصوّرِها لأهمّيّةِ تلكَ العتباتِ في دراسةِ النصوصِ الأدبيّةِ، وإلى جانبِ تلك الابحاثِ والمقارباتِ أوكلتْ لنفسِها صياغةَ عددٍ من المصطلحاتِ الخاصّةِ بالعتباتِ مثل:

---

(١) ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي: ٥٥.

(٢) ينظر: عتبات النّص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر:٥٥.

(٣) ينظر: حفريات المعرفة، ميشيل فوكو: ٢٣.

(Texte-lisires) و **(Textes descorte)** .

ومن الجديرِ بالذكرِ، أنَّ هذه الدّراساتُ برزتْ في زمنٍ لم يستقر فيهِ التّنظيرُ للعتباتِ كما حصلَ في أواخرِ ثمانينياتِ القرنِ العشرين، المدّةِ التي أصدرتْ فيها جماعةُ (الشّعريّة) عددًا خاصًّا يدورُ حولَ محور **(paratexte)**، وممّا لا شكَّ فيه أنّ هذهِ الدراساتِ قد نالَها كثيرٌ من التّطورِ؛ لما سبقها من تراكمٍ معرفيٍّ للعتباتِ بفضلِ ما أسّستْ له الجماعةُ الّتي سبقتْها، ناهيك عن بعض الإشارات الجزئيّة المحدودة هنا وهناك[١].

٣- ما خُصّصَ من فصولٍ في بعضِ المؤلّفاتِ الّتي عالجتْ أنواعَ العتباتِ وأشكالَها من حيثُ البناءِ فنيًّا كان أو فكريًّا أو وظيفيًّا، كمقدّمةِ **(جاك دريدا)** لكتاب **(la dissemination)** الّتي تحدّثَ فيها عن المقدّماتِ الفلسفيّةِ، وأشارَ إلى أنّ الاعتناءَ بالبناءِ الفنّي والوظيفي لهذهِ المقدّماتِ يحفّزُ ويثيرُ المتلّقي ويستدرجُهُ إلى عوالمِ النّصّ، كذلك مقدّمة **(هنري ميتران)** لكتاب **(dicours du roman)** الّتي عالجَ فيها قوانينَ كتابةِ المقدّمةِ بوصفِها خطابًا[٢].

٤- **كلود دوشي:** في **(مجلة الأدب)** وفي مقالةٍ له فيها بعنوان **(من أجل سوسيو- نقد)** في العامِ ١٩٧١م، تكلّمَ فيها عن العتباتِ بشيءٍ من التبسيطِ، موضّحًا أنّ وظيفتَها تنحصرُ بين الاعلانِ عن المؤلّفاتِ وتسويقِها **(وظيفة إشهاريّة)**، وبين تنظيمِ النّصوصِ وقوانينِ انتاجِها **(وظيفة فنّية)**[٣].

٥- **فيليب لوجان:** يذهبُ في طرحِهِ لما اصطلحَ عليهِ **(حواشي أو أهداب النص)** إلى أنَّ هذهِ الأهدابَ أو الحواشي وظيفتُها التحكّمُ بقراءةِ ما يحتويهِ كلّ كتابٍ من عنوان رئيس، عنوان فرعي، اسم سلسلة الكتاب، اسم ناشر الكتاب، وما يحتويه الاستهلال من لعبٍ غامضٍ، فتلكَ العناصرُ تعينُ القارئَ على تلقّي نصوصِ الكتابِ والتسلّلِ بين خفاياه من تلك المداخلِ الّتي يُطلِقُ عليها أهدابَ النصّ أو حواشيه [٤].

٦- **مارتان بالتار:** تعرّضَ للمناصِ بالمنهجيّةِ نفسِها الّتي سارَ عليها (جينيت) من بعدِهِ، فحدّدَ (مارتان) المناصَ بالنصوصِ المحيطةِ بالمتنِ أو بجزءٍ من أجزائِهِ الّتي تنفصلُ عنهُ، كالعنوانِ الرئيسِ والعنواناتِ الداخليّةِ وغيرِها من

(١) نقلًا عن: مدخل إلى عتبات النص: ٢٤-٢٥.

(٢) نقلًا عن: العتبات النّصية في "رواية ألأجيال" العربيّة، د سهام السامرائي: ٢٥-٢٦.

(٣) نقلًا عن: عتبات، بلعابد: ٢٩.

(٤) نقلًا عن: (م.ن): ٢٩-٣٠.

فقراتٍ تتبعُ للمناص، لكنَّ طرحَ (مارتان) للمناصِ كانتْ غايتُهُ تعليميّةً، وهذا ما لم يغفلْ عنه (جينيت) الذي زادَ على ذلك الطرحِ التعليميّ البيداغوجي طرحًا نقديًّا ابستمولوجيًّا[١].

جيرار جينيت والعتبات:

ينطلقُ الفرنسيُّ **(جيرار جينيت)** في بدايةِ بحثِهِ منقّبًا ومتسائلًا في كتابِهِ **(مدخل لجامع النص)** عمّا يجعلُ من النّصوصِ نصوصًا أدبيّةً، أي ما يصنعُ شعريّةَ المحكيّ، وعن الفرادةِ الّتي تُميّزُ ذلك المحكيّ عن غيرِهِ، ليفتحَ نوافذَ يتسرّبُ منها ضوءُ النّقدِ ليُسلَطَ على ما يصنعُ نصًا، وموضوعُ الشعريّةِ في كتابِ **(مدخل لجامع النّص)** ليس النصّ بل هو جامعُ النّصِ أو معماريتُهُ[٢]، الّتي يقولُ عنها: ((علاقة التّداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها... وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها...))[٣]، أي علاقاتُ الشكلِ والمضمونِ والصيغةِ الّتي تربطُ نصًّا بأنواعَ مختلفةٍ من الخطابِ وتُشكّلُ بدورِها خلفيّتَهُ التّجنيسيّةَ، ونوعَهُ الأدبيّ، وهو ما أطلقَ عليه مصطلحَ (جامع النص).

ثم يتجاوزُ (جينيت) في مؤلّفهِ **(أطراس)** ما كان قد أقرّهُ سابقًا فيما يخصُّ الشعريّةَ، ليصبحَ موضوعها المتعاليات النصيّة، وهي ((كل ما يجعل من النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص))[٤]، وهذه المتعالياتُ هي[٥]:

(١) نقلًا عن: عتبات، بلعابد:٣٠-٣١.

(٢) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت: ٩٤.

(٣) (م.ن): ٩١.

(٤) نقلًا عن: عتبات، بلعابد: ٢٦.

(٥) نقلًا عن: عتبات، بلعابد: ٢٠، وعتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك اشهبون: ٢٩-٣١، وينظر: انفتاح النصّ من التناص إلى المتعاليات النصية، د. مهدية ساهل، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة/ الجزائر، ع ١٣، مج ٤، سبتمبر ٢٠١٨م: ١٥٦-١٥٩، وينظر: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، د سليمة لوكام، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار/عنابة/الجزائر، ع٢٣، ديسمبر ٢٠٠٩م: ٣٤-٣٥.

١- **التّناص:** أوّل من اصطلح هذه التسمية هي الفرنسيّة (جوليا كريستيفا)، وحدّه (جينيت) بعلاقةِ حضورٍ فعليّ متزامنٍ لنصٍّ أو بعضِ نصوصٍ في نصٍّ آخر، ويتجسّدُ هذا الحضورُ في:

- الشاهد: ويكونُ باستحضارِ النصِّ السابقِ ونقله نقلًا حرفيًّا، ويوضعُ بين علامتي تنصيص، لكنّ الإحالةَ على مرجعه ليست إلزامية.

- السرقة الأدبية: لا تتمُّ الإحالةُ فيها والتصريحُ بالاستعارة مع ما فيها من حرفيّة الاقتباس.

- التعريض: يكونُ الأخذُ فيه بحرفيّةٍ مغايرةٍ للنصِّ الأصلي، ولا يُصرَّحُ باستعارةِ ذلك النصِّ.

٢- **المناص (النصيّة المصاحبة):** ما يقيمهُ النصُّ من علاقاتٍ مع النّصوصِ الموازيةِ داخلَ أو خارجَ ذلك النصّ، وقد تحدّث عنهُ (جينيت) في كتابهِ **(عتبات)** وأشارَ إلى أنواعِهِ، ومنها: (العنوان والمقدّمة والتمهيد والحواشي والهوامش والعبارات التوجيهية والرسوم والإعلانات ...).

٣- **الميتانص (النصيّة الواصفة):** لغةٌ ثانيةٌ على عدِّ أنّ النصّ الأصليّ لغةٌ أولى، ويتمثّلُ في كلِّ خطابٍ نقديٍّ وظيفتهُ تفسيرُ عملٍ أدبيٍّ ما، فيحلّلُ ذلك العملَ ويعلّقُ عليه، مستكشفًا بنيتَهُ والقيمَ المعرفيّةَ له، جماليةً كانت أو إيديولوجية.

٤- **النص اللاحق (التعالق النصّي):** هو علاقةٌ تجمعُ نصًّا لاحقًا بآخر سابق، على اختلافِ ظواهرِ هذه النصوصِ، وهو كتابةٌ على أعتابِ كتاباتٍ سابقةٍ بطريقةٍ جديدةٍ مبتكرةٍ، ومن مظاهرِهِ المحاكاةُ، والمعارضةُ الساخرةُ، والتّحويل.

٥- **النص الجامع (معماريّة النص):** يتحدّدُ في الجنسِ أو النوعِ ألأدبي الذي ينتمي إليه النصُّ، شعرًا كان أم نثرًا ، وهو ضربٌ من المتعاليات النّصّيّة، ومعماريتهُ تُعرفُ من الشكلِ الكتابي والهندسة البنائيّة له.

وما يهمُّ الدراسةَ بالدرجةِ الأساسِ هو**(المناص)** الذي وضعَ (جينيت) حدًّا لهُ في كتابِه **(عتبات)** ليجعَلهُ أحدَ الأنماطِ المكوّنةِ للمتعالياتِ النّصيّةِ والشّعريّةِ بصورةٍ عامةٍ، مبيّنًا أنّ النصَّ تتعذّرُ معرفتُهُ على القرّاءِ وتسميتُهُ إلّا بالاستعانةِ بمناصّهِ، والنّصوصُ نادرًا ما تظهرُ عاريةً عن عتباتٍ تحدّدُها وتوضّحُ وتكشفُ دواخلَها، وتكون لفظيةً أو بصريّةً كما في عتباتِ (اسم المؤلِّفِ، عنوان المؤلَّف، عنوانات فرعيّة، إهداءات، استهلالات، لوحة الغلاف...ألخ)، مما يجعلُ من النصِّ حاضرًا؛ قصدَ تقديمِهِ إلى جمهورِ القرّاءِ لتلقّيه، (فالمناص أو العتبة النصّية): كل ما يصنعُ من

نصٍ ما كتابًا يعرضُ نفسَهُ على جمهورِهِ، وله حدودٌ متماسكةٌ، وهو بهوٌ يسمحُ للجميعِ عبورَهُ أو الخروجَ منهُ؛ لمحاورةِ مؤلِّفِ النصِ الحقيقيّ أو المتخيّلِ[1]، ويقسّمُ (جينيت) المناصَ على[2]:

١- **المناص النّشري:** الذي تعودُ مسؤوليتُهُ لناشرِ أو صانعِ الكتابِ، وتتمثّلُ في (غلاف الكتاب، جلادته، ما يخصّ النّاشر من كلمة، الإشهار، حجم الكتاب...إلخ)، ويضمُّ قسمينِ اثنين:

(أ) النّص المحيط النّشري: يحتوي: (الغلاف وصفحة العنوان والجلادة وكلمة الناشر...إلخ).

(ب) النّص الفوقي النّشري: ويضمّ: (الإشهار وقائمة المنشورات وملحق دار النشر الصّحفي...إلخ)، ويذكرُ محتوياتِ صفحاتِ الغلافِ وغيرِها.

٢- **المناص التّأليفي:** إذا كانَ المناصُ النّشري يخصُّ دارَ النّشرِ، فإنّ المناصَ التأليفيّ يخصُّ المؤلّفَ بالدرجةِ الأساسِ، ويضمُّ (اسم الكاتب، وعنوان الكتاب –الرئيس والفرعي–، والإهداء، والتصدير، والهامش...إلخ)، ويضمُّ قسمينِ هما:

(أ) النصُّ المحيطُ التأليفي: ينخرطُ تحتَهُ كلٌ من: (اسم الكاتب، والعنوان، والعنوانات الداخلية، والاستهلال، والمقدّمة، والإهداء، والتّصدير...إلخ).

(ب) النصُّ الفوقي التأليفي: وفيه: نصٌّ فوقيٌّ تأليفيٌّ عامٌّ، وتمثّلهُ: (اللقاءات الصحفيّة وغيرها، والحوارات، والمناقشات، والمؤتمرات...إلخ)، ونصٌّ فوقيٌّ تأليفيٌّ خاصٌّ، ويشملُ: (المراسلات، والمذكّرات، والتعليقات الذاتيّة...إلخ).

عبد الرّزّاق الرّبيعيّ بإيجاز:

من مواليدِ ١٩٦١م ببغدادَ، حاصلٌ على شهادةِ البكالوريوس في اللّغةِ العربيّةِ من كلّيةِ الآدابِ/ جامعة بغداد عام ١٩٨٦م، غادرَ العراقَ عام ١٩٩٤م، إلى الأردن، وعملَ فيها في مجالِ الصّحافةِ في جريدةِ الرصيفِ والدستورِ والرأي، ثم هاجرَ في العامِ ذاتِهِ إلى اليمنِ وعملَ في التدريسِ الثانوي ومحاضرًا في جامعةِ صنعاء، وفي مجالِ الصحافةِ اليمنيّةِ، وكان مراسلًا للعديدِ من الصّحفِ، هاجرَ بعد ذلك نحوَ سلطنةِ عُمان في العام ١٩٩٨م ليستقرَّ في

(١) نقلًا عن: عتبات، بلعابد: ٤٣-٤٤.

(٢) نقلًا عن: (م.ن): ٤٥-٤٨.

عاصمتِها مسقط، وعملَ في مجالِ التدريسِ والصحافةِ ليصبحَ رئيسًا للقسمِ الثقافيّ والفنيّ في جريدةِ الشبيبة، شاركَ في مهرجاناتٍ أدبيّةٍ في الرياضِ عام ١٩٨٤م ، والمربدِ والدوحة الثقافي، ومهرجانِ المسرحِ العماني، ومعرضِ الكتابِ بصنعاء، ومهرجانِ مسقط وخريفِ صلالة، وقُدّمتْ أعمالُهُ المسرحيةُ في بغدادَ ونيوزيلندا والدنمارك وهولندا ولندن والشارقة وعُمان(١).

صدرت له مجموعة من الدواوين والكتب، منها:

١- (إلحاقًا بالموت السّابق/بغداد ١٩٨٧م).

٢- (نجمة الليالي (للأطفال)/بغداد ١٩٨٨م).

٣- (حدادًا على ما تبقّى/بغداد ١٩٩٢م).

٤- (ديوان الشّعر العراقي الجديد (مشترك)/ عمّان ١٩٩٤م).

٥- (وطن جميل (للأطفال)/بغداد ١٩٩٦م).

٦- (موجز الأخطاء/جنيف ١٩٩٩م).

٧- (جنائز معلّقة/مسقط ٢٠٠٠م).

٨- (شمال مدار السّرطان/ مدريد ٢٠٠١م).

٩- (غدًا تخرج الحرب للنزهة/صنعاء ٢٠٠٤م).

١٠- (الصّعاليك يصطادون النّجوم (مسرحيات)/القاهرة ٢٠٠٤م).

١١- (خذ الحكمة من سيدوري/منشورات بابل ٢٠٠٦م).

١٢- (مدن تئن وذكريات تغرق-وقائع اعصار جونو-/ بيروت ٢٠٠٨م).

١٣- (ما وراء النّص-كتابات نقديّة-/دار شّمس، القاهرة ٢٠٠٩م).

١٤- (خيمة فوق جبل شمس/مؤسسة الدوسري، البحرين٢٠١٠م).

١٥- (أبنية من فيروز الكلمات/ مؤسسة الدوسري، البحرين ٢٠١٠م).

١٦- (قميص مترع بالغيوم/مركز الحضارة، القاهرة٢٠١٠م).

---

(١) ينظر: عبد الرزاق الربيعي، موقع الناقد العراقي،https://www.alnaked-aliraqi.net/e، وينظر: عبد الرزاق الربيعي، موقع ويكبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki/.

١٧- (١٤ساعة في مطار بغداد/مركز الحضارة، القاهرة٢٠١٠م).

١٨- (راهب القصيدة -عبد العزيز المقالح/مؤسسة الدوسري، البحرين ٢٠١١م).

١٩- (تحولات الخطاب النصّي/الرافد، دمشق٢٠١١م).

٢٠- (يوميات الحنين/إصدارات النادي الثقافي/عمسقط ٢٠١٢م).

٢١- (خطى.. وأمكنة -من أدب الرحلات-/بيت الغشّام، مسقط٢٠١٣م).

٢٢- (على سطحنا طائر غريب -نصوص مسرحيّة-/بيت الغشّام مسقط٢٠١٣م).

٢٣- (غرب المتوسط وقوافل أخرى-رحلات-/كنوز المعرفة الأردنيّة٢٠١٤م).

٢٤- (صعودًا إلى صبر أيّوب/دار الانتشار العربي، بيروت٢٠١٤م).

٢٥- (طيور سبايكر/كنوز المعرفة، الأردن ٢٠١٥م).

٢٦- (في الثّناء على ضحكتها/دار الغشّام، مسقط٢٠١٥م).

٢٧- (خرائط مملكة العين/دبي ٢٠١٥م).

٢٨- (قليلًا من كثير عزّة/مسقط ٢٠١٦م).

٢٩- (الأعمال الشعرية، ج١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٩م).

٣٠- (الأعمال الشعرية، ج٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٩م).

٣١- (نهارات بلا تجاعيد الجمعية العُمانية للكتّاب والأدباء بالتعاون مع "الآن ناشرون وموزعون"/الأردن٢٠٢٠م).

٣٨- (الأعمال الشعرية، ج٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/بيروت، سطور للنشر والتوزيع/ بغداد، ٢٠٢١م).

وله مسرحيات، منها:

(آه أيّتها العاصفة)، (البهلوان)، (سقراط) (الكأس)، (أمراء الجحيم)، (لا أحد يطرق بابي)، (ذات صباح معتم)، (ضجّة في منزل باردي)، (كهرمانة).

حصل على جوائزَ، منها:

جائزة قصيدة الطفل، وزارة الإعلام بغداد ١٩٨٤م. الجائزة الثالثة في الشعر، نادي الكتاب بغداد١٩٩٢م. الجائزة الثالثة في القصة القصيرة، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢م. جائزة أفضل إصدار شعري، عن ديوانه (قليلًا من كثير عزّة)، الجمعية العمانية للكتّاب والأدباء ٢٠١٦م. جائزة الشارقة للتأليف المسرحي٢٠١٩م...الخ.

صدرت عن تجربته الإبداعية الكتب الآتية:

مزامير السومري، قراءات في المنجز الشّعري والمسرحي للشاعر عبد الرزاق الربيعي، رشا فاضل، دار شمس ٢٠١٠م. القصيدة المركّزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل، دار الحوار دمشق ٢٠١٢م. عشبة جلجامش- جماليات الإيقاع في شعر عبد الرزاق الربيعي، ناصر أبو عون، كنوز المعرفة، الأردن ٢٠١٣م. بلاغة القصيدة الحديثة، قراءات في شعريّة عبد الرزاق الربيعي، د. علي صليبي المرسومي، دمشق ٢٠١٥م[١].

(١) ينظر: نهارات بلا تجاعيد: عبد الرزاق الربيعي: ١٣٠-١٣٣. وينظر: الأعمال الشعرية: عبد الرزاق الربيعي: ٢/٥٤١-٥٤٤.

الفَصْلُ الأوّل

عَتَبَاتُ الغِلافِ الخارجيّ

- مدخل.
- المبحثُ الأوّل/ الغلافُ الأماميّ.

الغلافُ الأماميّ: مِهادٌ نظري.

نماذجُ الأغلفة الأماميّة.

أولًا: الغلاف الأماميّ ذو اللوحة الفنّيّة.

ثانيًا: الغلاف الأماميّ ذو الصورة الفوتوغرافيّة.

- المبحثُ الثاني/ الغلافُ الخلفيّ.

الغلافُ الخلفيّ: مِهادٌ نظري.

نماذجُ الأغلفة الخلفيّة.

أولًا: نصوصٌ مُقتبسةٌ من الدّواوين.

ثانيًا: نصوصٌ مُقتبسةٌ من آراءِ النقّادِ والأدباءِ والناشرينَ.

عَتَباتُ الغلافِ الخارجي

مدخل:

قبلَ مزاولةِ فعلِ القراءةِ والولوجِ إلى عوالمِ النصوصِ وأسرارِها، أوّلُ ما يطالعُ بصر المتلقّي هو الغلاف الخارجيّ للكتابِ بكلِّ تشكيلاتِهِ البصريّةِ والكتابيّةِ، التي يتمُّ إعدادُها والاعتناءُ باختيارِها وتنميقِها بمشاركةِ الكاتبِ والفنّانِ ودارِ النشرِ؛ لتكونَ خيرَ متكلّمٍ باسمِ الكتابِ، وأوّلَ ماسكٍ لزمامِ أمورِهِ في الترويجِ والإشهارِ والتحدّثِ نيابةً عنه ورفدِهِ وقارئِهِ بالدلالاتِ والإشاراتِ التي تحيلُ على داخلِهِ، وعبرَ أجزائِها المختلفةِ من لوحاتٍ وصورٍ فوتوغرافيّةٍ وعنواناتٍ وأسماءِ مؤلفينَ ودورِ نشرٍ ومؤشّراتٍ أجناسيةٍ...ألخ، تعملُ الأغلفةُ على لفتِ انتباهِ القرّاءِ وجذبِهم إلى الداخلِ النصّي للكتابِ عن طريقِ ما تمارسُهُ عليهم من إغراءٍ وسحر؛ بعدِّها علاماتٍ سيميائيّةٍ تساعدُ في توجيه أفقِ التوقعِ، ونسجِ خيوطٍ متماهيّةٍ يمكنُ عن طريقِها استنتاجُ مفاتيحِ العملِ برمّتِهِ، فلا يمكنُ تجاهلُها والعبورُ إلى النصّ قبلَ استنطاقِها واستلهامِ ما تخفي بين تشكيلاتِها المختلفةِ، فهي إذن عتبةٌ أو عتباتٌ تتمظهرُ فوق دفتي الغلافِ الأماميّ والخلفيّ للمؤلَّفِ، تتحدّثُ نيابةً عنهُ وترسمُ ملامحَهُ، مُمثّلَةً المدخلَ الرئيسَ الذي يفضي إلى أعماقِ النصّ ويقدّمُ أبعادًا دلاليّةً/جماليّة/ فنيّة عنهُ، بالتالي على القرّاءِ أن يجيدوا آليّةَ التعاملِ مع هذه العتباتِ الممهدةِ للنصوصِ قبلَ ولوجِها، ويمكنُ أن تلعبَ الأغلفةُ دورًا مغايرًا لا يقدّمُ شيئًا يذكرُ للكتابِ ولا للمتلقّي، وذلك حين يكون تصميمُ الغلافِ ليس بالمستوى الذي يؤهلهُ لأن يكون جديرًا بأداءِ هذهِ المهمّةِ، فيمكنُ القولُ: إنَّ الأغلفةَ بما –تحتويه– سلاحٌ ذو حدّينِ بالنسبةِ للمطبوعِ.

وقد ارتأى البحثُ دراسةَ عتباتِ الأغلفةِ الخاصّةِ بمنجزاتِ الشاعرِ عبد الرزّاق الربيعيّ الشعريّة في مبحثين: الأوّل سيختصُّ بالغلافِ الأماميّ وتشكيلاتِهِ البصريّةِ والكتابيّة، في حين سيتّجهُ المبحثُ الثاني صوبَ عتباتِ الغلافِ الخلفيّ وما يتمظهرُ فيها من نصوصٍ وأيقونات، ومنها سينطلقُ نحو النصوصِ الداخليّةِ مُفاتشًا رموزَها ومحلّلًا أجزاءَها، بعد أن يرتوي من نهرِ الدلالاتِ الذي يقدّمُهُ نهرُ الغلافِ الخارجيّ.

المبحثُ الأوّل/الغلافُ الأماميّ

الغلاف الأمامي، مِهادٌ نظري:

تنالُ عتباتُ الغلافِ الأمامي قصبَ السبقِ والحظَّ الأوفرَ من بين كثيرٍ من العتباتِ والعناصرِ التي تتشكّلُ منها النصوصُ المحيطةُ بالمتونِ الأدبيّةِ؛ إذ إنَّ غلافَ الكتابِ هو ((العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية))[١]، وبعدَ أن كانَ الغلافُ وسيلةً لحمايةِ المطبوعِ من التلفِ، أصبحَ موجّهًا قرائيًّا يساعدُ على تلقّي النصوصِ الأدبيّةِ وفهمِ شيءٍ من دلالتِها قبلَ ولوجِها، وقد ظهرتِ الأغلفةُ الطباعيّةُ في القرنِ التاسع عشر إذ كانتْ الكتبُ القديمةُ تُغلَّفُ بالجلدِ وموادّ أُخرى، ثمّ تطوّرتْ في العصرِ الحديثِ لتأخذَ آفاقًا وأبعادًا جديدةً بسببِ الثورةِ الصناعيّةِ والطباعةِ الرقميّةِ والإلكترونية[٢]، فأضحتْ تلك العتباتُ الخارجيّةُ منها والدّاخليّةُ –بعد الاهتمام بها– بمرتبةِ البوصلةِ ((التي ستقود المتلقي/القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا* النص نفسه))[٣]، بهذا تكونُ عتباتُ الغلافِ ممّا يُعتمدُ عليهِ في توجيهِ القارئ وتسهيلِ مهمّةِ الاستكشافِ والتلقّي والانتاجِ الجديدِ للنصوصِ الأدبيّةِ، وللغلافِ أربعةُ أقسامٍ هي[٤]:

– **الصفحة الأولى للغلاف:** وتشملُ: اسمَ المؤلّفِ الحقيقيّ أو المستعار، عنوانَ أو عنواناتِ الكتابِ، المؤشرَ الأجناسيّ، اسمَ المترجمِ، اسمَ المسؤولِ عن مؤسسةِ النشرِ، الإهداءَ، التصديرَ...

---

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠–٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني: ١٣٣.

(٢) ينظر: عتبات، بلعابد: ٤٦.

* وردت هكذا، والصواب (أثناء أو ثنيّات).

(٣) عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدّة/ السعودية، ج٦١، مج١٦، ٢٠٠٧م: ٤٠.

(٤) ينظر: (م.ن): ٤٦–٤٧.

– **الصفحة الثانية والثالثة:** ويُطلقُ عليها الصفحةُ الداخليّةُ، وقد تكونانِ صامتتينِ إلا في المجلّاتِ.

– **الصفحة الرابعة:** وتحتوي اسمَ المؤلِّفِ، وعنوانَ الكتابِ، وكلمةَ الناشرِ، وبعضَ أسماءِ الكتبِ المنشورةِ في دارِ النشرِ نفسِها.

وقد تطوّرَ الكتابُ المعاصرُ تطوّرًا ملحوظًا لمساعدةِ متلقيهِ على ((استكشاف عناصره واستقصاء أجزاءه* السيميائية بكل وضوح، بما فيها أدلته الأيقونية وعلاماته البصرية))[١]، فأخذَ كلٌ من الشاعرِ والفنّانِ أو المصممِ بالجدِّ والاجتهادِ في اختيارِ لوحةٍ لها دلالةٌ تستطيعُ محاورةَ العنوانِ دلاليًّا ويتعاضدانِ مع باقي العتباتِ في محاورةِ المتونِ الشعريّةِ الداخليّةِ برمّتِها؛ ليكونَ الغلافُ مادةً دالّةً يتآزرُ ثالوثُ الشاعرِ ودارِ النشرِ والرسّامِ أو المصممِ في صوغِها[٢]، ويتشكّلُ الغلافُ الخارجيُّ–في الغالب– من اللوحاتِ والألوانِ والخطوطِ والظلالِ وبعضِ العلاماتِ البصريةِ[٣]، وقد تحملُ تلك –التشكيلات/العتبات– كمًّا من الأبعادِ الجماليّةِ التي تعملُ على تحويلِها من مجردِ شيءٍ جماليٍّ شكليٍّ إلى علاماتٍ دالّةٍ، تواجهُ القارئَ وتمارسُ الإغواءَ والإغراءَ عليهِ[٤] حين يطالعُ فضاءَ الغلافِ الأماميّ أو الخلفيّ للكتابِ ((بدءًا من الحجم مرورًا بنوعية الورق والتقنيات الطباعية وانتهاءً بالغلافِ وتركيبِهِ العلامي البصري : عناوين/رسوم/صور/ ألوان))[٥]، فيكونُ غلافُ الديوانِ بدفّتيهِ الأماميّةِ والخلفيّةِ كقوسينِ دلاليينِ ((يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان بؤرته الدلالية))[٦]، ويعملانِ على تعبيدِ طريقِ القراءةِ أمامَ القارئ وتسهيلِ مهمّةِ الناقدِ في خوضِ غمارِ النقدِ واستنطاقِ النصوصِ الداخليّةِ عن طريقِ عتباتِها الخارجيّةِ/الغلافيّة.

العتبات المكوّنة للغلاف الأماميّ:

وجبت الإشارةُ قبلَ البدءِ إلى أنّ البحثَ في عتباتِ الغلافِ الخارجيّ تجاوزَ ذكرَ بعضِها، ومنها (العنوان) الذي سيتناولهُ في فصلٍ خاصٍّ بهِ، ورغم ذلك أشارَ الباحثُ إشاراتٍ بسيطةً إلى بعضِ دلالاتِهِ في الأغلفةِ لذا وجبَ التنويهُ.

---

* وردت في المرجع هكذا، والصواب (أجزائِهِ).

(١) شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ١١٧.

(٢) ينظر: شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، د. صباح حسن عبيد التميمي: ١٥٦.

(٣) ينظر: شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ١١٧.

(٤) ينظر: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، روفية بوغنوط (رسالة ماجستير): ١٧١.

(٥) الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري: ٦.

(٦) الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق: ٥٨.

١- **اللوحة:** يعمدُ الشعراءُ عند انتهاءِ دواوينِهم ووصولِها إلى مرحلةِ الإصدار/الطباعةِ، إلى تكليفِ فنّانٍ أو دارِ نشرٍ لتكفّلِ مهمّةِ تزويدِ المطبوعِ بلوحةٍ فنيّةٍ أو يختارونَ لهُ صورةً فوتوغرافيّة خاصّة تمثّلُ واجهةَ الديوانِ، والدّالّ الذي يتحدّثُ عن دواخلِهِ بشيءٍ من الإفصاحِ أو التلميحِ، أو ربّما بتشتيتٍ لذهنِ المتلقّي، فيعملُ صانعُ اللوحةِ الفنيّةِ على استقراءِ بعضِ نصوصٍ أو جملٍ شعريّةٍ من الديوانِ محاولًا اعادةَ صياغتِها رسمًا، إذ إنّ ((الشاعر يعطي تحديدا لفظيا لذلك الشيء الذي ربما يصوره الرسام بالخط واللون))[١]، فتتبدى بعضُ دلالاتِ الداخلِ في الخارجِ الغلافيّ عن طريقِ عتبةِ اللوحةِ التي لا تمثّلُ شكلًا مجرّدًا ومزجًا وتركيبًا للألوانِ فحسبُ، بل هي ((أحد العناصر الأساسية التي يجري من خلالها التعرف على النصوص تعرفا أوليا، فالصورة توجه القراءة وتستبق الأحداث، وذلك بتبئير المصور على نموذج مكاني أو إنساني أو شيء من الاشياء))[٢]، فيكونُ ذلك التبئيرُ بمثابةِ الخيطِ الذي يأخذُ بيدِ المتلقّي ويقدّمُ لهُ بعضَ الدلالاتِ التي توحي بشيءٍ من النصّ؛ إذ إنّ ((تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص))[٣]، وتُعدُّ الصورةُ/اللوحةُ نصًّا مصاحبًا يقدّم إشاراتٍ وتلميحاتٍ تشاركُ في التأويلِ وربّما كانتْ مفتاحًا للعملِ الذي تؤطّرُهُ وتحيطُ بهِ.

ومن وظائفِ الصورةِ/اللوحةِ:

- **وظيفة بصرية:** هي الوظيفةُ التي عن طريقِها تعملُ تلك اللوحةُ/الصورةُ على جذبِ انتباهِ القرّاءِ، والمساهمةِ في تأويلِ النصوصِ، وتكونُ بمثابةِ المفتاحِ للعملِ الذي تصاحبُهُ.

- **وظيفة تيبوغرافية:** تعملُ الصورةُ في هذه الوظيفةِ على الاشتراكِ مع حروفِ العنواناتِ والمتونِ والبياضِ والفواصلِ في البناءِ الماديّ للصفحاتِ/الأغلفةِ، فتبعثُ الرسائلَ وتُخبرُ عمّا يحتويه المطبوعُ كما تفعلُ العنواناتُ.

- **وظيفة اتّصاليّة/تواصليّة:** تتحققُ بواسطة هذه الوظيفةِ شروطُ التواصلِ الأساسيةُ: المُرسِل/الرسّام، والقناة(يدوية/آلية)، و المتلقّي/ مُستقبِل الصورة/الرسالة[٤]، ويحدّدُها بعضُهم بوظيفتينِ اثنتينِ هما[٥]: وظيفةُ إشهاريّةٌ

---

(١) الشعر والرسم، فرانكلين روجرز: ١٢٨.

(٢) صورة الغلاف في روايات الحساسية التقليدية، د.عبد المالك أشهبون، جريدة الفنون، الكويت، عدد ٤٤، آب ٢٠٠٤م : ١٤.

(٣) جيوبولتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، د. مراد عبد الرحمن مبروك: ١٢٤.

(٤) ينظر: شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر: ١٨٢-١٨٥.

(٥) ينظر: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني: ٦٠.

إشهاريّةٌ تختصُّ بالترويجِ للمطبوعِ، ووظيفةٌ تأويليّةٌ تقدُّمُ دلالاتِها إلى المتلقّي للكشفِ عن تعالقِها مع النصوصِ الداخليّةِ.

٢- **الألوان:** تحتلُّ الألوانُ مساحةً كبيرةً في حياةِ الإنسانِ حتّى اصبحت المعبّرَ عن ذوقهِ واختياراتِهِ العامّةِ، ثمّ تحوّلتْ إلى مجالِ الأدبِ، ولكنّ استعمالاتها في هذا المجالِ أكثرُ صعوبةً من غيرِهِ؛ فاستعمالُها في سياقٍ لغويٍّ أو أدبيّ يلاقي صعوبةً أكبرَ من استعمالُها في مجالاتِ الرسمِ والتصويرِ؛ لأنَها تعتمدُ على براعةِ المبدعِ في إثارةِ إيحاءاتِ الألوانِ ودلالاتِها على المتلقّي عن طريقِ التشكيلاتِ اللغويّةِ التي تُظهرُ سريرةَ ذلك الكاتبِ وأفكارَه[١]، وتلعبُ الألوانُ دورًا كبيرًا في الفنونِ؛ لما تمتلكُهُ من تأثيرٍ مباشرٍ على حواسِ الإنسانِ وأحاسيسِهِ [٢]، وتعملُ على إنتاجِ إحساساتٍ تُحدثُ اهتزازاتٍ في النفسِ يوحي بعضُها بأفكارٍ مُطمئنةٍ وبعضُها الآخرُ يُنتجُ أفكارًا تضطربُ منها النفسُ، بالتالي فالألوانُ تستطيعُ أن تقدّمَ المرحَ والسعادةَ أو النكدَ والكآبة[٣]، وهناك شروطٌ لابدَّ من توافرِها ليشعرَ الإنسانُ بالألوانِ ((بعضها يعود إلى عوامل داخلية في جسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه، وبعضها يعود إلى عوامل خارجية منها مقدار الضوء الواصل إلى العين، وطول موجته ، وزاويته، ولونه...))[٤]، ودخلت الألوانُ في أغلفةِ الكتبِ إذ منحتْ مسحةَ جمالٍ لها، فضلًا عن تعبيرِها عمّا يمكنُ أن تقولَهُ نصوصُها، وتتميزُ الألوانُ بتأثيرِها ((على خلايا الإنسان، إذ لكل لون موجة معينة، وكل موجة لها تأثير على خلايا الإنسان، وجهازه العصبي، وحالته النفسية))[٥]، فتغذّي الحواسَ وتنعشُ الروحَ، وتؤثّرُ في الحالةِ المزاجيّةِ، كما يؤثّرُ العطرُ والموسيقى في متعةِ النفسِ[٦]، ويمكنُ أن تجذبَ المتلقّي وتوقِعَهُ في شباكِ الإغراءِ لاقتناءِ الكتابِ، أو تمدَّهُ بزادٍ معرفيٍّ دلاليٍّ عمّا يختبئُ بين دفّتي الغلافِ، وتمكّنهُ من المعرفةِ المسبقةِ استعدادًا للقراءةِ والمتعةِ حين الغوصِ في لجّةِ المعاني وبحورِ الكلامِ.

٣- **اسم المؤلّف:** من أبرزِ العتباتِ التي يحتويها الغلافُ الخارجيُّ هي عتبةُ اسمِ صاحبِ الكتابِ/مؤلّفِهِ ((وتعد من أهم عناصر عتباته المحيطة، فالمؤلف هو منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي. ومن ثم، فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية: البيوغرافية، والاجتماعية، والتاريخية، والنفسية إن شعوريا وإن لا شعوريا))[٧]، فهو عنصرٌ يعملُ على تأكيدِ هويّةِ المؤلَفِ لمبدعِهِ ((ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا

(١) ينظر: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ابتسام مرهون الصفار: ٦٦.
(٢) ينظر: فلسفة الالوان، إياد محمد الصقر: ٣٧.
(٣) ينظر: نظرية اللون، يحيى حمودة: ١٣٣.
(٤) اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ٩١.
(٥) الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، كلود عبيد: ١٠.
(٦) ينظر: فلسفة الالوان، د. إياد محمد الصقر: ١٨.
(٧) شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ٢٢.

أو مستعارا))[١]، ويلعبُ اسمُ الكاتبِ دورًا كبيرًا في تقبّلِ المتلقّي للعملِ وانجذابِهِ إليه، إذ ((تقتنى الكتب لما يكون لأسماء المؤلفين من حضور في تشكيل أفق انتظار القراءة والمتلقين،...يؤدي دور تصريف الخطاب في قطاعات عريضة، بل حتى توجيه عملية القراءة ذاتها))[٢]، ويتموضعُ في صفحةِ الغلافِ في الغالبِ وصفحةِ العنوانِ وغيرِها، ويُكتبُ بخطٍّ واضحٍ وغليظٍ؛ ليدلَّ على ملكيّةِ الكتابِ والإعلانِ عنهُ واشهارًا لاسمِ صاحبِهِ، ويتّخذُ ثلاثةَ أشكالٍ: الاسمُ الحقيقيُّ، الاسمُ المستعارُ/الفنّي، الاسمُ المجهولُ، وله وظائفُ من أهمّها:

- **وظيفة التّسمية:** التي بوساطتِها تثبتُ هويةُ العملِ الأدبيّ لصاحبِهِ.
- **وظيفة الملكيّة:** وهي الوظيفةُ التي تعملُ على اثباتِ أحقّيةِ الكتابِ كي لا يحصل تنازعٌ عليهِ من لدنِ كتّابٍ آخرين.
- **الوظيفة الإشهاريّة:** وهي وظيفةٌ اعلانيّةٌ للكتابِ عن طريقِ وضعِ اسمِ كاتبِهِ في الأعلى غالبًا ليخاطبَ القارئ لاقتنائِهِ[٣].

ويمكنُ اضافةُ وظيفةٍ أخرى لذكرِ اسمِ الكاتبِ على الغلافِ-خصوصًا إذا كان كاتبًا مغمورًا- هي وضيفةُ التّعريفِ والإعلانِ عن اسمِ ذلك الكاتبِ الجديدِ للجمهورِ بغيةَ أن يقعَ في قلوبِهم ويتعرّفوا إليه عن طريقِ قراءةِ ما أبدعَهُ.

٤- **المؤشّر الأجناسي:** تعملُ هذه العتبةُ على توضيحِ نوعِ العملِ الأدبيّ أو جنسِهِ كأن يكونَ شعرًا أو مسرحيةً أو قصةً أو روايةً... ((ويعد الجنس الأدبي مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته...))[٤]، ويتّضحُ عن طريقِ هذه العتبةِ نوعُ العملِ الإبداعيّ لدى المتلقّي، فتكونُ بمثابةِ تواصلٍ معهُ، فتدفعُهُ إلى أن يستحضرَ أفقَ انتظارِهِ وتهيّيء ذائقتَهُ لتقبّلِ آفاقِ النصّ/الكتابِ[٥]، وكما أنّ لكلّ عتبةٍ وظيفةً أو وظائفَ تنهضُ بها، فللتجنيسِ فللتجنيسِ وظيفةٌ تشتغلُ ((على تحديد طبيعة العمل الأدبي الموضوع قيد التلقي من حيثُ كونِهِ روايةً، أو شعرا او مسرحية...))[٦]، وعندَ غيابِ هذه العتبةِ عن الظهورِ يبقى القارئ في حيرةٍ من أمرِهِ أمامَ المطبوعِ، فتقعُ على عاتقِهِ مهمّةُ الاستنتاجِ لمعرفةِ جنسِ العملِ الأدبيّ[٧]، من ثَمَّ يتبينُ أنَّ التجنيسَ في حالِ وجودِهِ أو غيابِهِ يعملُ عملَهُ في تحريكِ أفقِ انتظارِ المتلقّي ويدعمُ القراءةَ بإشاراتٍ ودلالاتٍ تحيلُ إلى الداخلِ النصّيّ وتبيّنُ بعضَ ما يخفى منهُ.

---

(١) عتبات، بلعابد: ٦٣.

(٢) عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، د. الهاشم اسمهر: ٥٨.

(٣) ينظر: عتبات، بلعابد: ٦٣-٦٥.

(٤) شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ٣٨.

(٥) ينظر: تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد: ٥٧.

(٦) شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر: ١٧٢.

(٧) ينظر: تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد: ٥٧.

نماذجُ الأغلفةِ الأماميّة

أولًا: الغلاف الأماميّ ذو اللوحةِ الفنّيّة:

الغلافُ الأماميّ لديوانِ (الحاقًا بالموت السابق)[1]

صدرَ هذا الديوانُ عام ١٩٨٧م، في وقتِ الحروبِ وأنهارِ الموتِ الدّافقةِ التي ذاقَ منها كُلُّ بيتٍ عراقيٍّ، وتبدو هذه اللوحةُ أقرب للتصميمِ منها كعملٍ فنيّ صِرفٍ، فجاءَ القمرُ شاخصًا بعيدًا تلفّهُ هالةٌ سوداءُ وكأنّهُ هاربٌ من سماءِ الوطنِ ضمنَ أفقٍ يلوحُ من بعيدٍ، وفي منتصفِ اللوحةِ تقريبًا يظهرُ شخصٌ يبدو مقطوعَ الرأسِ ويديرُ ظهرَهُ للمتلقّي

(١) إلحاقًا بالموت السابق، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

متّجهًا نحوَ القمرِ/الضوء، الحياة، وكأنّهُ في موعدٍ مع رحلةٍ إلى السماءِ، وتقابلُ ذلكَ أيقونةٌ أسفلَ العملِ وكأنّها تشيرُ لرأسِ إنسانٍ أو صورةِ القمرِ في الأرض، إذ أخذتْ الأرضُ حيّزًا ماديًّا كبيرًا مع شيءٍ من الظلِّ الخافتِ لشريطٍ يشبهُ الأثرَ في متاهاتِ الحياةِ فجاءت الألوانُ بدرجةٍ معتمةٍ تمامًا رغم وهجِ القمرِ الباهتِ، فكان اللونُ واحدًا كما هو الموتُ واحدٌ.

جاءَ اللونُ الأصفرُ في الأسفلِ والمنتصفِ ليبشّرَ ((بالزوال، بالشيخوخة، بدنو الموت، ذاهبًا إلى مداه الأقصى، يصبح الأصفر بديلًا عن الأسود))[١]، والصفرةُ شحوبُ الوجوهِ وإيذانٌ بالموتِ، وهو إعلانٌ عن قدومِ خريفٍ يعرّي النباتاتِ من خضرتِها ليحيلَها إلى جماداتٍ متهالكةٍ[٢]، ويساندُ لونَ الذبولِ لونٌ آخرُ يتعاضدُ معهُ في الحزنِ والفراقِ إيذانًا بموتٍ جديدٍ هو اللونُ الأسودُ الذي أخذَ مساحاتٍ كثيرةً من اللوحةِ رغم الضوءِ الخجولِ فيها، فكانتْ للأسودِ سطوةٌ ترمزُ للتفجّعِ ((والألم والموت. كما أنّه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم. ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء))[٣].

تتعالقُ ألوانُ اللوحةِ ودلالاتُها مع العنوانِ الذي حضرَ أعلى يمينِها مُؤذنًا بالموتِ الذي لا يعدُّ ولا يحصى، فجاءَ بلونِ الفقدِ والحزنِ/الأسود، على فضاءٍ بنّي يميلُ إلى الصفرةِ؛ ليشاركَ في إظهار العنوانِ وارتكازه، فالأبيضُ ((يمثل "نعم" في مقابل "لا" الموجودة في الأسود))[٤] ليكونا ضدّينِ يُظهرُ بعضُهما بعضًا، ويأتي أسفلَ يسارِ اللوحةِ اسمُ الشاعرِ وكأنّهُ يغيبُ بينَ الأمواتِ خجولًا خائفًا متردّدًا عن الظهورِ كي لا تطحنَهُ رحى الموتِ مع الراحلينَ على فضاءٍ يميلُ إلى الصفرةِ. يقولُ الربيعيُّ في قصيدةِ **(حوار في شارع عام)**:

ركضَ الجنديُّ أمتارًا
بلا رأسٍ وماتْ
سقطَ الجندي..
وبينَ الرأسِ
والجثّةِ كانتْ خطوات[٥]

(١) الألوان، كلود عبيد: ١١٠.
(٢) ينظر: (م.ن)، والصفحة.
(٣) اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ١٨٦.
(٤) (م.ن): ١٨٥-١٨٦.
(٥) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٤٦٩/٢.

عن طريقِ هذهِ التراجيديا باذخةِ الوجعِ يمكنُ أن يعودَ القارئُ من داخلِ النصّ إلى خارجِهِ/الغلافِ وعتباتِهِ، ليعرفَ أنّ التّرابطَ بين النصّ المحيطِ والنصّ البؤريّ شديدُ الاتّصالِ؛ فبعدَ أن أدّى الغلافُ وظيفتَهُ البصريّةَ في جذبِ انتباهِ القارئ، قدّمَ وظيفةً تيبوغرافيّةً اشتركتْ فيها بعضُ عتباتِ الغلافِ وبعثتْ بدلالاتٍ عن بعضِ المتونِ الشعريّةِ، إذ تتحّدُ دلالاتُ الفقدِ والفراقِ بين القصيدةِ والعنوانِ الرئيسِ وبينَ لوحةِ الغلافِ من حيثُ الأشكالِ المنضويةِ تحتَها، والمعالمِ التي توحي بالحزنِ، والألوانِ المصرّحةِ بكلّ ما كان يعيشُهُ العراقُ من ذبولٍ وأفولٍ وسوادٍ.

والملاحظُ على هذا الغلافِ أنّه يفتقدُ للتجنيسِ/المؤشّر الأجناسي؛ ربّما لأنها البداياتُ الأولى للربيعيّ الذي بدورِهِ أرادَ أن يتركَ للقارئ الحكمَ على ما يكتبُ إن كان شعرًا أو لا يرقى إلى مستوى الشعرِ، أو أنّها سقطت سهوًا، أو لأسبابٍ أخرى كتداخلِ نصوصِهِ الشعريّة مع نصوصٍ أخرى.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (حدادًا على ما تبقّى)[1]

جاءتْ لوحةُ الديوانِ الصادرِ عام ١٩٩٢م كتخطيطٍ سريعٍ بقلمِ الحبرِ، وتحتَها توقيعُ الفنّانِ **(جبّار مجبل)**، ويحيطُ اللوحةَ فضاءٌ باللونِ البنفسجيّ الذي ((يواجه الأخضر على أفق الدائرة الحيوية...يعني العبور الخريفي من الحياة إلى الموت أي الانغماد))[2]، واللوحةُ المخطّطةُ بالأسودِ تبدو فيها امرأةٌ في المقدّمةِ وهي تنادي خلفَ جنازةِ أحدِ أبنائِها أو أخوتِها أو زوجها، وتمسكُ بها امرأتانِ/رجلانِ ليهوّنا عليها ما ألمّ بها من خسارةٍ، وجاءَ اللونُ الأسودُ ليعبّرَ

(١) حدادًا على ما تبقى، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

(٢) الألوان، كلود عبيد: ١٢١.

عن النكباتِ والمصائبِ، وكان خيرَ متكلّمٍ عن تلكِ الحالِ، فهو يمثّلُ انعدامَ الرؤيةِ والظلام، وهو لونٌ للأشياءِ المفزعةِ كالسنواتِ السوداءِ المظلمةِ، وقد رمزوا به للحزنِ والعدمِ والفراقِ[١]، وتأتي خلفيّةُ اللوحةِ باللونِ الأبيضِ لتعملَ على إظهارِ معالمِ السوادِ بوصفِهما لونينِ متنافرينِ، ويظهرُ عنوانُ الديوانِ بخطٍّ واضحٍ وكبيرٍ حتىّ أنّهُ يطغى على اللوحةِ في إشارةٍ إلى حجمِ الحدادِ مصرّحًا بشيءٍ من دلالاتِ الفقدِ التي تحيلُ على المتونِ الداخليةِ وجاذبًا التفاتَ القارئ؛ إذ جاءَ باللونِ الأسودِ متربّعًا فوق أعلى الغلافِ مشاركًا في معالمِ الحزنِ والفاجعةِ، ويظهرُ في الأسفلِ اسمُ الشاعرِ باللونِ ذاتِهِ ولكنّهُ بخطٍّ أصغرَ؛ ليرمز إلى أنّ الحزنَ الذي في العنوانِ أكبرُ من كلّ الأسماءِ ومنها اسمُ الشاعرِ.

يقولُ الربيعيُّ في قصيدةِ **(مرثيّة وملاحظات للمصمم)** من الديوانِ ذاتِهِ:

أرثي لقميصي
حين يسيرُ
في جنازةِ يومٍ أعرج
كحظٍ عاثر...
للمصمم:
أن يبنّط الروحَ البيضاءَ
بحرفٍ أسود
ويملي رأسَ الضحيةِ
بحرفٍ بارزٍ للعيان[٢]

يجدُ المتلقّي كمًّا هائلًا من العلاقاتِ التي تربطُ بين المتنِ الشعريّ والخارجِ الغلافيّ، إذ يمدُّ أحدُهما الآخرَ بالتفسيرِ والتأويلِ والقراءةِ الواعيةِ المركّزةِ، عن طريقِ الوظائفِ البصريّةِ التي قدّمتها اللوحةُ للمتلقّي، وحقّقتْ عن طريقِها وظيفةَ التواصلِ بين أطرافِ العمليّةِ الإبداعيةِ، وكما في الديوانِ السابقِ يغيبُ التجنيسُ، وللأسبابِ ذاتِها، أو هو فيه تحريكٌ لفضولِ القارئ واستفزازٌ له ليدفعَهُ للتخمينِ والتقديرِ لما ينطوي عليه هذا الكتابُ، ويدفعهُ لاقتناءِ الديوانِ عن طريقِ هذهِ العتبةِ وباقي عتباتِ الديوانِ الشكليّة واللونيّةِ.

---

(١) ينظر: جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ دياب، مجلة فصول، القاهرة/مصر، مج ٥، عدد ٢ يناير/فبراير/مارس، ١٩٨٥م: ٤٤.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٤٤٢/٢، ويبنّطُ من (بُنط): وحدة لقياس حجم الحرف، حرفٌ ذو اثني عشر بُنطًا، نُشرَ المقالُ ببُنطٍ صغيرٍ تصعبُ قراءتُهُ، ينظر في ذلك: معجم اللغة العربية المعاصرة، د أحمد مختار عبد الحميد عمر: ٢٤٩/١.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (موجز الأخطاء)[١]

هذه لوحةُ ديوانِ (موجز الأخطاء) الصادرِ عام ١٩٩٩م، وهي للرسّامةِ **(عائشة أحمد الدوسري)**، ابنةُ الناشرِ[٢]، وهي لوحةٌ تنتمي إلى المدرسةِ التجريديّةِ*، غلبَ عليها اللونُ الأحمرُ الذي يرمزُ ((للحرب والدمار والنيران والدماء والحركة))[٣]، ثمّ اللونُ الأزرقُ وهو أعمقُ الألوانِ، لونٌ أثيريٌّ من أكثرِ الألوانِ تجريدًا تقدّمُهُ الطبيعةُ مظهرًا للشفافيةِ، وهو باردٌ صافٍ، والأنقى والأبردُ من بينِ الألوانِ[٤]، ثمّ اللونُ البنّيّ وهو لونُ الأرضِ والترابِ الذي يحيلُ على الاستقرارِ والوطنِ، وتبدّتْ خلفيّةُ اللوحةِ والغلافِ باللونِ الأبيضِ الذي يُعدُّ رمزًا للبراءةِ والطهارةِ والرضا والتفاؤلِ، وأصبحَ علامةً دالّةً على الاشراقِ والجمالِ، ومعبّرًا عن السلامِ والمهادنةِ[٥]، واجتمعتْ كلُّ هذهِ الألوانِ بمختلفِ دلالاتِها واشاراتِها لتعبّرَ عن الأخطاءِ التي مرَّ بها الشاعرُ أو مرّتْ في حياتِهِ، فكانَت اللوحةُ مُختصِرةً موجِزةً تلك

(١) موجز الأخطاء، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

(٢) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي بتاريخ ٢٠٢١/٢/٤، اذن بنشره.

* التجريد هو انتقال الذهن من محسوسات إلى معقولات، من أمر مباشر إلى غير مباشر، من جزء إلى كلّ، من متعدّد إلى الوحدة والنظام الواحد، والتجريد هو عملية جوهرية كلية تهدف عن طريق مفهومها إلى استخلاص التصور الذهني الأول الخاص لأي نظام والقوانين التي تحكم مكوناته وأجزاءه، ينظر في ذلك: التوجه التجريدي في تصميم المنتج الصناعي، أحمد طالب ليلو، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، مجلد٢٧، عدد٣، ٢٠١٩م: ٣٨٠.

(٣) سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله ثاني: ١١٣.

(٤) الألوان، كلود عبيد: ٨١.

(٥) اللغة واللون: ٢٠٥.

الأخطاءَ، جاعلةً منها دوائرَ أخذتْ من أيّامِ الشاعرِ الكثيرَ رغمَ جمالِ أشكالِها/ألوانِها، لكنّهُ يريدُ الاعترافَ بأخطائِهِ محاولًا عدمَ تكرارِها، خصوصًا وأنَّهُ بدأَ حياةً جديدةً في المهجرِ محاولًا نسيانَها –الأخطاءِ– لكن دونَ جدوى، حتّى تمكّنَت منهُ وأخرجَها على هيأةِ نصوصٍ شعريّةٍ، ويظهرُ اسمُ الشاعرِ في أعلى الصفحةِ باللونِ الأحمرِ بارزًا كعتبةٍ ((نصية هامة إذ إنه يمنح سلطة توجيه المتلقي/القارئ، من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه))[1]، وعن طريقِ عتبةِ اسمِ المؤلّفِ يستطيعُ القارئُ تحديدَ هويةِ العملِ الأدبيّ وخصائصِ الشعرِ وأسلوبِ الشاعرِ، خصوصًا إذا كان الشاعرُ معروفًا[2]، وحضرَ العنوانُ بالأزرقِ وبخطٍّ واضحٍ وسميكٍ؛ لشدِّ الأنظارِ ولفتِ الانتباهِ، متعاضدًا مع باقي العتباتِ في رفدِ المجموعةِ بدلالاتٍ جماليّةٍ، تعبيريّةٍ، إعلانيّةٍ ترمي بعناقيدِها صوبَ القارئ لتمدَّهُ بما يغويهِ ويغريهِ ويفتحُ شهيتَهُ لاقتناءِ المطبوعِ ومعرفةِ ما تُحيلُ إليه تلك العتباتُ الغلافيّةُ من نصوصٍ، يقولُ في نصٍ منها، اسمهُ **(كوكتيل في وداع قرن)**:

نفيضُ عن الحاجةِ
مثل عواءِ باخرةٍ
في محيطٍ متهدّلٍ....
نفيضُ عن الحاجةِ
مثل رذاذ الطباشيرِ
بعد انتهاءِ المدرسةِ
نفيضُ عن الحاجةِ
مثل شعراءِ القرن الواحدِ والعشرين[3]

فكما جاءتْ أخطاؤهُ موجزةً في العنوانِ ولوحتِهِ، مُختصرةً الهفوات التي مرّ بها هو ووطنُهُ، حضرتْ نصوصُهُ –على أكثرِها– مختصرةً لمعاناةٍ وأوجاعٍ كبيرةٍ، لوّنَها بريشةِ خيالِهِ الشعريّ، وأعطتْها اللوحةُ مساحةً من الثورةِ والدمِ تارةً، والبراءةِ والسلامِ تارةً أخرى، فمثّلتْ تلك الأخطاءُ/الاعترافات بتنوعِها ما يمكنُ أن يمثّلَ حياةَ العراقيينَ وحزنَ الأمّهاتِ حينَ يكونُ الأبناءُ فائضينَ عن الحاجةِ أمّا في ساحاتِ الحروبِ ومراراتِ انتظارِ الأمِّ والأهلِ والحبيبةِ، أو في المنافي والاشتياقِ الذي يُعذّبُ الراحلينَ والمُرتَحل عنهم، فكلُّها خساراتٌ وأخطاءٌ مبلّلةٌ بالأسى والانكسارِ كما يعبّرُ عنها، إذ يقولُ في قصيدةِ **(مفصّل باب حدث يحدث)**:

---

(١) عتبات النص، باسمة درمش: ٧٤.
(٢) ينظر: (م.ن): والصفحة.
(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٥٧/٢.

يحدثُ أن يدي التي أرسلتُها إلى جيبي
لتحصي النقودَ
وقعتْ على شهادةِ حُسنِ السلوكِ
التي ضاعتْ منذُ أيّام (الابتدائيّة)[١]

هذا النصُّ يرتبطُ بدلالاتِ العنوانِ واللوحةِ والأخطاءِ الموجزةِ التي يُعبّرُ عنها هنا في ضياعِ كلِّ شيءٍ حتى شهاداتِ البراءةِ وعبقِ الطفولةِ/حسن السلوك، أضاعتْها الحروبُ والجوعُ والمنافي وتوالي الأيّامِ الموجعةِ، فأخذَ يظهرُها للعلنِ ليضعَها في متناولِ الجمهورِ كسيرةٍ ذاتيّةٍ، تعالقتْ عتباتُ الغلافِ الأمامي فيما بينها للإشارةِ إليها وتعيينِ دلالاتِها، وصولًا إلى النصّ.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (جنائز معلّقة)[٢]

تنتمي لوحةُ غلافِ الديوانِ الصادرِ عام ٢٠٠٠م إلى المدرسةِ التعبيريّةِ التجريديّةِ*، وقد طلبَ الشاعرُ من الفنّانِ لوحةً تجسّدُ شواهدَ قبورٍ، لكنّ الفنّانَ ارتأى أن تكونَ ضربةً لونيّةً سوداءَ تتدلّى من الأعلى لأنّها معلّقةٌ (جنائز معلقة)/العنوان*، وربّما يقرؤها متلقٍّ آخرُ على أنَّها عباءاتُ نسوةٍ تلوّحُ لجنائزِ أبنائِهن المرتفعةِ إلى سماءِ اللهِ وجنّتِهِ،

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٤٨/٢.
(٢) جنائز معلقة، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.
* التجريدية التعبيرية من الحركات الفاصلة بين تيارات الحداثة وتيارات ما بعد الحداثة، وقد أكدت التعبير الانفعالي، فهي تتولّد في لحظة عن طريق الصدفة ولا تتكرر مرةً أخرى، ينظر في ذلك تحولات الشكل لفنون ما بعد الحداثة في مشاريع طلبة قسم التربية الفنية، إيناس عبد المطلب محمد، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون/ جامعة بغداد، عدد ٨٩، ٢٠١٨م: ٢١٥.
* حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي بتاريخ ٢٠٢١/٢/٢، أذن بنشره.

وفي كلّ القراءاتِ تطفحُ صورُ الفجيعةِ سواء أكانَتْ إشاراتُها إلى شواهدَ، أم جنائزَ، أم عباءاتٍ، فقد أعطاها الفنّانُ العُمانيّ **(حسين عبيد*)** مسحةً من الرمزِ، ولوّنها بالأسودِ الدّالّ على الموتِ والحزنِ والقلقِ، فالأسودُ يستدعي إلى الأذهانِ صورًا كثيرةً كجنائزِ الملوكِ قديمًا، ويوحي بمشاهدِ القبورِ، ومراسيمِ الجنائزِ، وهو إنذارٌ بمصيرٍ فاجعٍ[1]، وهو لونُ الفقدِ الذي جُبِلَ عليه العراقيونَ، وعبّرَ عن رزاياهُم وصروفِ الدهرِ التي ما بارحتهُم، وحضرت الجنائزُ مُختَصَرةً بثلاثٍ فقط؛ كي يختزلَ بها جموعَ الجنائزِ الكثيرةِ، فجاءت اللوحةُ مقتضبةً تحاولُ جمعَ الموتِ وحصرَهُ ليكونَ قليلًا تخفيفًا من سطوتِهِ مرّةً، ومشحونةً بالصراخِ والعويلِ مرّةً أخرى، ويتعاضدُ معها العنوانُ الذي جاءَ بخطٍّ سميكٍ؛ ليشدَّ انتباهَ القارئِ إليه وليدخلَهُ في بؤرةِ اللوحةِ وما تريدُ أن تقولَهُ، فرفدَ اللونَ الأسودَ بسوادٍ آخرَ، وحدثَ تعالقٌ بينَهُ وبين اللوحةِ عبرَ الدالّ اللوني الأسودِ المُحيلِ على مدلولاتِ الموت/الجنائز، الفقدان، وأضافَ شيئًا من الهيبةِ والقداسةِ لتلكَ الأشكالِ السوداءِ مسايرًا إيّاها في مسيرتِها الجنائزيّةِ المهيبةِ لتشييعِ أبناءِ الوطنِ نحو مثواهِم السماويّ الجديدِ/جنائز معلّقة.

ويُلاحظُ المتلقّي أنَّ اسمَ الشاعرِ قد جاءَ أعلى اللوحةِ بخطٍّ أقلَ سمكًا من اسمِ الديوانِ وبلونٍ ابيضَ وكأنّهُ أحدُ هذه الجنائزِ المعلّقةِ في الأعلى، جنازةٌ بيضاءُ ترتفعُ إلى بارئِها ليكونَ بياضُها دليلًا على الفطرةِ الأولى للإنسانِ، والبياضُ دليلٌ على البراءةِ والطهرِ والاستقرارِ والسلامِ[2]، وتحضرُ خلفيّةُ اللوحةِ باللونِ البنيّ الفاتحِ الذي يشيرُ إلى الأرضِ وتجذّرِ العراقيّ فيها وحبّهِ لها، وفيه مدلولاتٌ أخرى منها: الذبولُ والأفولُ كما يحدثُ في فصلِ الخريفِ، فيشبّهُ الأرواحَ/الجنائزَ بالأوراقِ الذابلةِ في إشارةٍ إلى انقطاعِ الحياةِ، ويغيبُ التجنيسُ عن هذا الغلافِ؛ ليترك مساحةً للمتلقّي لطرحِ تساؤلاتِهِ عن طبيعةِ هذا الكتابِ، تجيبُ عنها النصوصُ حين يطالعُها ويتعرّفُ على طبيعتِها وجنسِها الأدبيّ وما تريدُ قولَهُ، وقبلَ كلّ ذلك تكونُ العتباتُ قد فعلتْ فعلتَها في استدراجِهِ إلى شباكِ الكتابِ واقتنائِهِ عن طريقِ وظيفتِها البصريّة.

يقولُ في قصيدةِ **(رؤى جديدةٌ على طاولة يوسف)**:

-علّمك الجبُّ فأَوّلْ

أَوّلْ يا يوسف

---

* تشكيلي عُماني من مواليد ١٩٦٨م، عضو الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، أقام الكثير من المعارض الفنيّة، يسير وراء فكرته ويتبعها ويفتش عنها عموديًا عن طريق التنقيب والبحث عمّا تبقّى من أثر، ينظر في ذلك، حسين عبيد ابن الروح العُمانيّة المغمور بسحرها، موقع، https://alarab.co.uk/ .

(١) ينظر: سيمائية الألوان في القرآن، كريم شلال الخفاجي: ٩٥.

(٢) ينظر: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله ثاني: ١٤٣.

رؤيا غربانٍ تنعق

في بوّابةِ أفقٍ

مختومٍ بشظايا قمرٍ يتشقّق

هبّت من كل صراطٍ ملعونٍ

تنقرُ عروةَ جرحٍ يتدلّى

في الكتفِ وينزف[١]

تتوحّدُ مدلولاتُ الغلافِ في اللوحةِ والعنوانِ مع بعضِ النصوصِ الشعريّةِ ومنها هذا النصُّ الذي يمكنُ للقارئ أن يستمعَ إلى أصواتِ الغربانِ فيهِ وهي تنذرُ بواقعةٍ قريبةٍ ستحلُّ، إشارةً إلى موتٍ سيقضي على الحياةِ ويقطفُ أوراقَها، وإشارةً إلى حزنِ العراقِ وجنائزِ أبنائِهِ.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (شمال مدار السرطان)[٢]

صدرَ هذا الديوانُ بطبعتِهِ الأولى عام ٢٠٠١م، وقد احتوى غلافُهُ علاماتٍ تقاربتْ فيما بينَها وبينَ النصوصِ؛ لتشكّلَ ما يمكنُ أنّ يشتغلَ على التشويقِ والإثارةِ، فحضرَ اسمُ الشاعرِ باللونِ الزهريّ/الورديّ أعلى الغلافِ؛ ليمثّلَ إشارةً لجذبِ القارئِ وفتحِ شهيتِهِ باسمِ الشاعرِ، وجاءَ معهُ المؤشرُ الأجناسيّ باللونِ الورديّ ذاتِهِ الذي لبعضِ درجاتِهِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي : ٢/٢٣٠-٢٣١.

(٢) شمال مدار السرطان، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

اللونيّةِ ((نفس مفعول المهدئات، كما أنه يساعد على استرخاء العضلات...وهو لون الحب غير الأناني))[١]، في إشارةٍ من الناشرِ إلى تبدّلِ حالِ القصيدةِ لدى الربيعيّ من الحزنِ والنواحِ إلى الأملِ والفرحِ؛ لحلُولِهِ في مكانٍ جديدٍ مختلفٍ عن الذي كان يسكنُهُ، وتميّزَ العنوانُ بهيمنتِهِ على باقي العتباتِ المكتوبةِ؛ لتَمَيُّزِ حجمِهِ واختلافِ خطّهِ ولونِهِ الذي يدلُّ على الحزنِ والظلامِ والانكماشِ والكفافِ الحياتيّ[٢]، فحصلَ بذلك فِراقٌ بينَ مدلولاتِ العنوانِ من جهةٍ ولونِ اسم الشاعر والتجنيسِ من جهةٍ أخرى، ويبدو أنّ الفنّانَ أرادَ أن يقولَ أنّ الربيعيَّ لم يبتعدْ كلَّ البعدِ عن طريقتِهِ الكتابيّةِ وأسلوبِهِ الذي يمثّلُ واقعَ العراقيينَ ومعاناتِهم، وحياةَ الشاعرِ المليئةِ بالاغترابِ والفقدِ، ممّا حدا به إلى أن يلوّنَ العنوانَ بالأسودِ لونِ القتامةِ والوجعِ، وأرادَ عن طريقِ اللونِ الزهريّ أن يشيرَ إلى الأملِ الذي تتطلّعُ إليه بعضُ نصوصِ الديوانِ كما سيتّضحُ، فجمعتْ هذه القصائدُ بين الصخبِ والهدوءِ، واليأسِ والأملِ، والخوفِ من المجهولِ والتطلّعِ إلى جميلٍ قادمٍ، ثمّ تطالعُ القارئَ عتبةُ دارِ النشرِ أسفلَ اللوحةِ على شكلِ أيقونةٍ صغيرةٍ تشيرُ إلى وظيفةٍ إشهاريةٍ للكتابِ وللدارِ ولتعلنَ حقوقَها المحفوظةَ، أمّا عتبةُ اللوحةِ الفنيّةِ فهي عملٌ تجريديٌّ عَرَضهُ الفنّانُ بأسلوبِ (الكولاج) الذي يقومُ على اقتطاعِ أو جمعِ صورٍ أو قِطَعِ ملابسٍ أو ورقٍ أو تذاكرِ مسرحٍ والاشتغالِ عليها كعناصرَ ثانويةٍ لتشكيلِ لوحاتٍ فنيّةٍ جديدةٍ[٣]، والمُلاحظُ أَنَّ اللوحةَ استُخدِمَتْ فيها الألوانُ التي تبعثُ على الراحةِ والسلامِ والطمأنينةِ كالزهريّ والأبيضِ والأخضرِ، لكنّ ما يهمُّ البحثَ أنَّ لا علاقةَ ترابطٍ بين هذه اللوحةِ وعنوانِ الديوانِ، إذ تمثّلُ اللوحةُ تشكيلًا صوريًّا تجميليًّا لتزويقِ صفحةِ الغلافِ وتزيينها بأشكالٍ مبعثرةٍ مختلفةِ المعالمِ، كما حدثَ في بعضِ النّصوصِ إذ اختلفتْ موضوعاتُها بين الحبِّ والأملِ، والحزنِ والشقاءِ.

يقولُ الربيعيُّ في نصّ **(اشتعال)**:

على صفحةِ نهرِ الطفولةِ
ملاحظاتٌ مستطيلةٌ
اسمُها المراكبُ
وملاحظاتٌ خضرٌ
اسمُها الأعشابُ
وملاحظاتٌ سودٌ

(١) الألوان، كلود عبيد: ١٢٨-١٢٩.

(٢) ينظر: علم عناصر الفن، فرج عبو: ١٣٧/١.

(٣) ينظر: الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، مها محمد السديري، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ١٠، عدد٢، ٢٠١٧م: ١٤١.

اسمُها الليالي
وملاحظةٌ واحدةٌ مضيئةٌ
لا اسم لها ولا لون
لها رائحةُ جسدٍ يشتعل[١]

كما مزج الفنّانُ/الناشرُ بين الألوانِ في الغلافِ وجمعَ بين المتضادّاتِ، كان الربيعيُّ قد جمعَ في نصٍ واحدٍ بين عناصرَ مغايرةٍ لبعضِها/خضر/سود/مضيئة، فمثّل كلٌّ من الغلافِ والنصّ ما يعتري الشاعرَ من ضبابيّةِ الرؤيةِ وتقلّبِ المزاجِ، بين محاولتِهِ العيشَ بأمانٍ بعيدًا عن ويلاتِ الحربِ، وبين ما يدورُ في فكرِهِ من ذكرياتٍ مؤلمةٍ لطفولةٍ عاشَها، وشبابٍ أضاعَهُ في وطنٍ يموتُ ابناؤه بالجملةِ، فكانتْ بعضُ عتباتِ الغلافِ تتعالقُ مع بعضِها تارةً ومع النصوصِ تارةً أخرى، إذ حقّقتِ الغايةَ من وضعِها، فساعدتْ في شدِّ انتباهِ القارئِ، وادخالِهِ أجواءَ النصوصِ قبل قراءتِها، فضلًا عن تزيينِ الديوانِ وتجميلهِ خارجيًّا بأشكالِها ورموزِها المهيمنةِ.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (خذْ الحكمة من سيدوري)[٢]

تَرمزُ لوحةُ الغلافِ الصادرِ عام ٢٠٠٦م إلى قارعةِ طريقٍ ممتدّةٍ إلى ما لا نهاية، وعن يمينِها تمثالٌ يشيرُ عن طريقِهِ الفنّانُ إلى الحضارةِ العراقيّةِ القديمةِ، وإلى شخصيّةٍ أنثويّةٍ صاحبةِ حكمةٍ هي (سيدوري) التي ترتبطُ بملحمةِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٧٤/٢.
(٢) خذ الحكمة من سيدوري، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

(كلكامش)، و سيدوري مالكةُ حانةِ خمرٍ، وكانتْ تقدّمُ النصائحَ لجلجامش محاولةً ثنيَهُ عمّا يبحثُ عنهُ من اكسيرٍ للخلودِ، وليتمتّعَ بملذاتِ الحياةِ البسيطةِ[١]، ويخرجُ من فمِها صنبورٌ للسُقيا، وتمسكُ بيديها كأسًا، وتتناثرُ قريبًا منها أوراقٌ بيضٌ، هي الحِكَمُ التي يريدُ الربيعيُّ أن يوصيَ بها نفسَهُ ويستمعَ لها من (سيدوري) مستعملًا بذلك تقنيةَ القناعِ، فيكلّمُ نفسَهُ عمّا مرّ بهِ من تغرّبٍ في المنافي التي لم يحقّقْ منها غيرَ التعبِ والخيبةِ، وكيف يمكنُهُ أن يعودَ إلى الوطنِ وهو خالي الوفاضِ![٢]، وتمتزجُ في اللوحةِ ألوانُ القتامةِ كالظلالِ التي مثّلتِ الأسودَ والاخضرَ الداكنَ مع الأبيضِ في الغيومِ والأوراقِ/الحكم المبعثرة، لتشيرَ إلى اختلاطِ الأمورِ وتشويشِ الأفكارِ، وهذا ما يحرّكُ القارئَ ويدفعهُ إلى الاستكشافِ والاستنطاقِ لخبايا تلك الألوانِ والأشكالِ التي يراها ماثلةً على الغلافِ أمامَهُ، وقد حضرَ رقمُ السلسلةِ باللونِ الأسودِ والرقمِ (٩) أعلى يمينِ الغلافِ ليحدّدَ تسلسلَ نشرِها وجنسِها/شعر، فيما جاءَ العنوانُ بخطٍّ واضحٍ وكبيرٍ في المنتصفِ على رأسِ اللوحةِ ليكونَ شاخصًا ومهيمنًا على الغلافِ بالكاملِ، وقد ميّزهُ اللونُ النيليّ الذي يقتربُ من الأسودِ في الحزنِ والكآبةِ ولهُ دلالاتٌ على الانكسارِ، إذ ينتابُ الانسانَ شيءٌ من الكآبةِ والخوفِ[٣]، وهي نوبةُ الخوفِ والحزنِ ذاتُها التي رافقَت الشاعرَ طيلةَ بحثِهِ عن سرٍّ يبعثُ فيه روحَ الأملِ لكن دونَ جدوى، فعاشَ الخيبةَ واليأسَ- كما حدثَ مع كلكامش- في كلّ منافيهِ، وفي كثيرٍ من نصوصِهِ الشعريّةِ، ويأتي اسمُ الشاعرِ تحتَ اللوحةِ بخطٍّ أصغرَ من العنوانِ وباللونِ الأبيضِ؛ ليكونَ واضحًا وليثبتَ ملكيةَ الكتابِ ويضعَ القارئَ في مواجهةِ صاحبِهِ الذي كوّنَ فكرةً مسبقةً عنهُ بعد قراءةِ دواوينِهِ السابقةِ، ويحيلُ دالُّ الأبيضِ هنا على مدلولِ استسلامِ الربيعيّ بعد رحلتِهِ المضنيةِ ويأسِهِ من البحثِ عن المجهولِ، فيعبّرُ بالأبيضِ عن ملامحِهِ البريئةِ وطيبتِهِ ونقائِهِ[٤]، وتظهرُ أسفلَ الغلافِ دارُ النشرِ وأيقونتُها ماثلةً للرائي بالأسودِ معلنةً عن حقوقِها في الديوانِ ومشكّلةً حليةً جماليّةً بسيطةً تضافُ إلى باقي التشكيلاتِ الأخرى، وتظهرُ خلفيةُ الغلافِ كاملةً باللونِ البنفسجيّ الذي من مدلولاتِهِ الحكمةُ والحصافةُ والإلهامُ، وهو لونٌ عاطفيٌّ يتّصلُ بقوةِ الحسّاسيةِ والإدراكِ والمثاليّةِ[٥]، وبهذا يكونُ تأثيثُ هذه الخلفيّةِ من قِبل المصمّمِ دلالةً على الحكمةِ التي يثيرُها هذا اللونُ ويشيرُ إليها، وتعبيرًا عن قوةِ الإدراكِ والعاطفةِ.

يقولُ الربيعيُّ في نصّ **(خذ الحكمة من سيدوري)**:

لا تعدْ لـ " أوروك"

---

(١) ينظر: سيدوري، موقع ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/.

(٢) ينظر: خيبة جلجامش في (خذ الحكمة من سيدوري)، د. عبد الرضا علي، موقع ايلاف، https://elaph.com/.

(٣) ينظر: شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (١٩٨٨-٢٠٠٧م)، صديقة معمر، (رسالة ماجستير):١١٢.

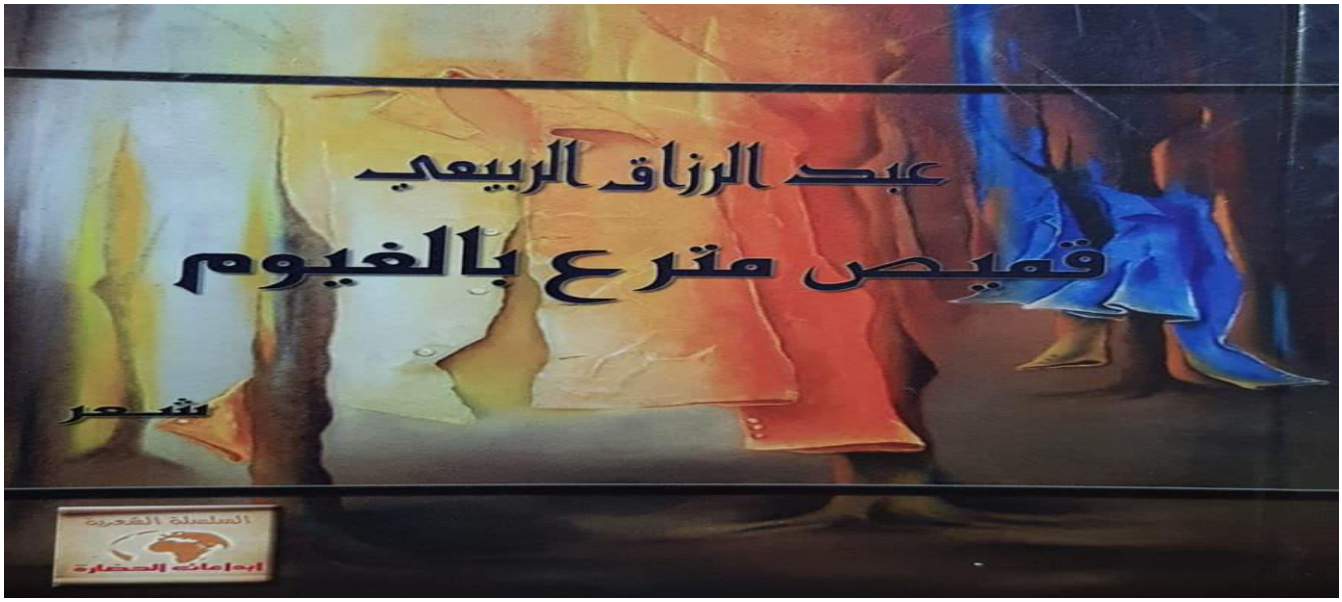
(٤) ينظر: ألوانك دليل شخصيتك، فدوى حلمي: ٤٢.

(٥) ينظر: (م.ن): ٣٧، وينظر: اللغة واللون: ٧٠.

يا "كلكامش"
ها هو الضوءُ يجفُّ في عروقِكَ
وها هو السعالُ يعصرُ صدرَ حروفِك
وها هو الهواءُ يمحو أثرَكَ
ها هو قبرُ "أنكيدو"
لم يعدْ بانتظارِك
لم يعدْ...
فلا تعدْ... (١)

الخطابُ هنا موجهٌ في بنيتهِ السطحيةِ إلى (كلكامش)، لكنّ بنيتَهُ العميقةَ تقول إنّه موجّهٌ من قبلِ الشاعرِ لذاتِهِ، إذ دخل في حوارٍ مع النفس/(مونولوج)، ليبيّنَ لها ما تعلّمهُ في رحلةِ الخيبةِ والتغرّبِ، ويحذّرَها أن تعودَ إلى الوطنِ/أوروك، فلا آثارَ ولا أحبّةَ لهُ هناك، حتّى قبور أهلِهِ وأصدقائِهِ/أنكيدو، لم تعدْ تنتظرُهُ /لم يعدْ.. فلا تعدْ، وبهذا تبرزُ الآثارُ النفسيّةُ التي تركتْها عواملُ التغرّبِ على الشاعرِ في عتباتِ الغلافِ كالألوانِ والأشكالِ التي احتوتْها اللوحةُ وخلفيتُها، وألوانِ الخطوطِ وأحجامِها، التي أثثتِ الواجهةَ الأماميّةَ وعملتْ على تزيينِها وزخرفتِها من جهةٍ، ورفدتِ القارئَ وشدّت انتباهَهُ نحوَ الديوانِ، وأعطتْهُ بعضَ الدلالاتِ التي ستعينُهُ على إضاءةِ النصوصِ الداخليّةِ.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (قميص مترع بالغيوم)(٢)



(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/٢٦٤.
(٢) قميص مترع بالغيوم، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

يظهرُ فضاءُ الديوانِ البصريّ الأماميّ الصادرِ عام ٢٠١٠م مكوّنًا من لوحةٍ تشكيليّةٍ تنتمي إلى المدرسةِ التعبيريّةِ، فيها مجموعةٌ من القمصانِ المليئةِ بالحبِّ والرغباتِ والبكاءِ، والقميصُ هنا–العنوان– جاءَ قناعًا عبّرَ الشاعرُ بهِ عن الحالةِ النفسيّةِ التي يعيشُها، فهو مليءٌ بالرغباتِ والهمومِ والحزنِ كالغيمةِ الممتلئةِ بالمطرِ، وتعدّدتِ الألوانُ في اللوحةِ ودلالاتُها، فأشارتْ باللونِ الأحمرِ إلى ((الشهوة والنشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة))[١]، أمّا الأصفرُ فأشارتْ بهِ إلى فصلِ الخريفِ والذبولِ والسقمِ ((لما يسيطر عليه من دلالات المرض والموت والجفاف، ولا يأتي بالخضرة والعشب))[٢]، في حينِ يشيرُ الأزرقُ هنا وبحسبِ السياقِ الذي جاءَ فيه إلى البحارِ/الأمطارِ/الغيومِ، وهو علامةُ الأرواحِ الحسّاسةِ التي تتوقُ إلى الهدوءِ والخيالِ والتركيزِ بعيدًا عن الصخبِ[٣]، وبهذا فقد اختلفتْ مدلولاتُ الالوانِ المكوّنةِ للّوحةِ التي بدورِها عبّرتْ عن المؤلّفِ/العنوان/القميص، الممتلئ بالنشوةِ والحبِّ والاعترافاتِ والحركةِ مرّةً، والذبولِ والمرضِ والاصفرارِ مرّةً أخرى، فضلًا عن الهطولِ وزرقةِ المياهِ والهدوءِ ثالثةً، وأتى اسمُ الشاعرِ باللونِ الأسودِ في أعلى الغلافِ متصدّرًا المشهدَ البصريّ؛ ليكونَ عتبةً نصّيّةً، ودليلًا للقارئ وآخذًا بيدِهِ ومعرّفًا بهويّةِ صاحبِ الديوانِ، ثمّ يأتي تحتَهُ وباللونِ ذاتِهِ اسمُ الديوانِ بخطٍّ أسمكَ وأكبرَ ليتعاضدَ مع باقي العتباتِ الغلافيّةِ في تقديمِ الدلالاتِ وايضاحِ ما يمكنُ ايضاحُهُ للمتلقي، وحضرَ التجنيسُ باللونِ الأسودِ في الأسفلِ على اليسارِ، وجاءَ الأسودُ في كلِّ الخطوطِ ليدلَّ على جاذبيّةِ هذا اللونِ وتفرّدِهِ والصبغةِ الرسميّةِ فيهِ، وهذا ما ينعكسُ بطبيعةِ الحالِ على عتباتِ الديوانِ، بل على الديوانِ بالكاملِ، وفي أقصى اليسارِ الأسفلِ تأتي علامةُ دارِ النشرِ لتتعاضدَ مع العتباتِ المكوّنةِ للغلافِ الأماميّ لتلمّحَ عمّا ستقولُ نصوصُ الديوانِ قبلَ الغوصِ في لججِ بحارِها.

يقولُ نصُّ **(قميصٌ مترعٌ بالغيوم)**:

مرّةً أخرى
تنوحُ الزوايا المتعاكسةُ
على امرأةٍ تنامُ
بينما رجلٌ
يطاردُ فراشةً نائيةً
ذائبةً في عسلِ الكلام

(١) الصورة الشعرية والرمز اللوني، د. يوسف حسن نوفل: ٣٣.
(٢) اللون ودلالاته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة: ١٢١.
(٣) ينظر: ألوانك دليل شخصيتك، فدوى حلمي: ٤٤.

رجلٌ ينامُ...
بينما امرأةٌ
تتعقّبُ جدولًا غريبًا
يئنُّ فوق سريرٍ بارد
مرّةً أخرى تُصلَبُ قصائدُنا
في ساحةِ الاحتمالات[١]

تتّضحُ في النصّ الدلالاتُ التي أشارَ إليها غلافُ الديوانِ الأماميّ، فتنهضُ المتناقضاتُ بين الألوانِ هناك، والصورِ الشعريّةِ هنا، فتتعاكسُ المرايا ويتعاقبُ نبضُ القلوبِ، فلا لقيا بين الحبيبِ وحبيبتهِ/بين الرجلِ والمرأةِ في النصّ، وبين الأزرقِ/الماء والأصفرِ/الذبول والمرض في لوحةِ الغلافِ، وبهذا تكونُ وظائفُ عتباتِ الغلافِ الخارجيّ قد آتتْ أُكُلَها في الإشارةِ إلى أفكارِ بعضِ النصوصِ، وعملتْ على جذبِ انتباهِ المتلقّي، ومنحتِ الديوانَ جمالًا وسحرًا جمّا.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (صعودًا إلى صبر أيّوب)[٢]

يحتوي هذا الغلافُ للديوانِ الصادرِ عام ٢٠١٤م علاماتٍ تشكيليّةً ولسانيّةً تشيرُ إلى بعضِ النصوصِ وتتحدُّ معها، علاوةً على ذلك فهذه العلاماتُ تتحدُّ مع بعضِها في الدلالاتِ ذاتِها، إذ حضرَ اسمُ الشاعرِ في الأعلى،

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٩-١٠.
(٢) صعودًا إلى صبر أيّوب، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

والتجنيسُ في الأسفلِ وقد جاءَا باللون الأسودِ ليكونا واضحينِ للمتلقّي، وحضرتِ الخلفيّةُ باللونِ الأبيضِ والبنفسجي الفاتح؛ لتجعلَ ما فوقَها من لوحةٍ وعلاماتٍ أخرى أكثرَ بروزًا وظهورًا، وحضرَ العنوانُ باللونِ النيليّ الذي يعدُّ لونًا للتديّنِ، ويمتازُ أصحابُهُ برباطةِ الجأشِ والهدوءِ[١]، وهو ما يحيلُ على الصبرِ الذي يريدُ الربيعيُّ بلوغَهُ، فتعالقتْ دلالةُ العنوانِ كعلامةٍ لسانيّةٍ مع دلالتِهِ البصريّةِ في الصبرِ والمطاولةِ والتديّنِ، وحضرتْ عتبةُ دارِ النشرِ أسفلَ الغلافِ باللونِ الأحمرِ؛ لتكونَ جليّةً للعيانِ، أمّا اللوحةُ فهي تنتمي إلى المدرسةِ التجريديّةِ الخالصةِ، حيثُ جرّدَ الفنّانُ الصبرَ بالألوانِ، كُلٌّ حسبَ سياقِ حضورِهِ، فالأحمرُ تجريدٌ للجروحِ والدمِ والمشقّةِ، والأسودُ تجريدٌ للحزنِ والفقدِ والمعاناةِ، وقد حاولَ الفنّانُ أن يخفّفَ وطأةَ هذينِ اللونينِ (الأحمر والأسود) باللونِ (الأخضرِ) الذي يرمزُ للخصبِ والحياةِ والنماءِ، وقد ارتبطَ بالجنّة في الآخرة عند المسلمين[٢]، واللونِ (الأبيضِ) الذي يرمزُ للنقاءِ والسلامِ والصفاء[٣]، فحاولَ بهذينِ اللونينِ (الأخضر والأبيض) أن يعبّرَ عن الصبرِ والتغلّبِ على اليأسِ، وللشدّ من الأزرِ؛ إذ إنّ ما يكابدهُ الشاعرُ لا يمكنُ تحمّلهُ إلّا بصبرِ نبيٍّ، لهولِ مصائبِهِ وعظمتِها، ولو ركّزَ متلقٍّ على أطرافِ الألوانِ وحوافِها وخصوصًا من الأعلى يجدُ أنّ ضبابًا كثيفًا يغلّفُها ويفصلُ بينَها وبين العنوانِ، وكأنّ اللوحةَ تشيرُ إلى صبرِ الشاعرِ، في حينِ يشيرُ مكانُ العنوانِ في الأعلى إلى صبرِ أيّوبَ عليه السلام الذي لا يمكنُ الصعودُ إليه، لذلك يقولُ الربيعيُّ في نصّ **(صعودًا إلى صبر أيّوب)**:

بيني و(أيّوب)
هذا الضبابُ الكثيفُ...
هذي السماءُ الحنونةُ
أوديةٌ مرّة اللونِ
تمتدُّ حتّى تلامسَ
أطرافَ ريحِ الصبابةِ
طينُ الأكفِّ التي ارتفعتْ بالصلاةِ
على جبلٍ من ندى أخضرَ....
إلهي أفرغْ علينا صباحًا
أنيقَ الحواشي بلا كِسَرٍ من أنين[٤]

---

(١) ينظر: ألوانك دليل شخصيتك، فدوى حلمي: ٤٣.
(٢) ينظر: اللغة واللون: ٢٢٦.
(٣) ينظر: (م.ن): ٢٢١.
(٤) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٤٧٢/١.

عن طريقِ هذا النصّ وغيرِهِ جاءَ الفنّانُ بألوانِهِ ليصنعَ لوحةً تحاكي الوجعَ الذي ما بارحَ الشاعرَ في منفاه، فكلُّ الألوانِ الحاضرةِ في النصّ حضرتْ على غلافِهِ/الضباب-الأبيض/ الألوان المرّة-الأحمر والأصفر/الأخضر، وبهذا كان الغلافُ محاكيًا للنصوصِ ومتحدّثًا رسميًّا باسمِها وقد مثّلَ عتبةً أو عتباتٍ قرائيةً وصوريّةً عملتْ على استفزازِ المتلقّي عن طريقِ الألوانِ والخطوطِ وقدّمتْ فكرةً قد تمكّنُ القارئ من معرفةِ المضمونِ الذي يحتويه الكتابُ، فعملتِ اللوحةُ على استفزازِ متلقّيها وحملتهُ على اقتناءِ الديوانِ، رغم ما يشوبُها من غموضٍ قد يصعبُ على كثيرٍ من القرّاءِ حلُّ لغزِهِ واستنطاقُهُ، في حينِ أنَّ بعضًا منهم قد تستهويهِ لعبةُ الغموضِ والترّميزِ ليبحثَ بين أوديتِها وخباياها عن قراءاتٍ جديدةٍ تنهضُ بالواقعِ النقديّ وتضيفُ كثيرًا منهُ للعملِ المدروسِ.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (في الثناء على ضحكتها)[1]

يحتوي غلافُ الديوانِ الصادرِ عام ٢٠١٥م على مجموعةٍ من العتباتِ، يأتي في أعلاها المؤشّرُ الأجناسيّ باللونِ الأبيضِ على خلفيّةٍ زرقاءَ ليبدو أكثرَ وضوحًا للقارئ، ثم يأتي تحتهُ وبخطٍّ سميكٍ واضحٍ عنوانُ الديوانِ باللونِ الأحمرِ الذي يعني في بعض السياقاتِ الخاصّةِ رمزًا للقوةِ، وقد يدعو إلى الغريزةِ الجنسيّةِ، وهو لونُ القلبِ والروحِ،

(١) في الثناء على ضحكتها، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

ويمثّلُ صورةً للجمالِ والنشاطِ وصورةً للصحّةِ والشبابِ[1]، فيأتي معبّرًا عن الحبِّ وحضورِ الوجدانِ في النصوصِ الشعريّةِ، ويحضرُ اسمُ الشاعرِ تحتَ العنوانِ بالأزرقِ الأقلِّ سمكًا، والأزرقُ في بعضِ دلالاتِهِ يشيرُ إلى البحارِ والمحيطاتِ والسماءِ الواسعةِ، التي تبعثُ في النفسِ الإنسانيّةِ الراحةَ والهدوءَ والدخولَ في عوالمَ روحانيّةٍ[2]، وفي ذلك إشارةٌ إلى الحبِّ الذي دوّنهُ الربيعيُّ شعرًا فعملَ الفنّانُ أو دارُ النشرِ على تجسيدِهِ أيقونيًا، بصريًّا، لونيًّا على الغلافِ لتحيلَ تلك الدّوالُّ متعاضدةً على بعضِ ما تريدُ أن تقولَهُ النصوصُ الشعريّةُ، ثمّ تأتي اللوحةُ الفنيّةُ للغلافِ بمجموعةٍ من السيّداتِ، منهنَّ اثنتانِ بأجسادٍ مقطّعةٍ وألوانٍ تبعثُ على الفتنةِ وتثيرُ الجمالَ وتوحي بحفلٍ موسيقيٍّ، إذ تعملُ الآلاتُ الموسيقيةُ عملَها بأيدي ذينكَ السيدتينِ، وفي اللوحةِ دلالةٌ على المرحِ والبهجةِ والموسيقى بوصفِها غذاءً للروحِ، وإشارةً للحبِّ كغذاءٍ للمشاعرِ الإنسانيّةِ الساميةِ، وتظهرُ بشيءٍ من الخفوتِ خلفيّةُ اللوحةِ المكرّرة بحجمٍ أكبرَ، وتأتي في الأسفلِ علامةُ دارِ النشرِ كوظيفةٍ إشهاريةٍ للكتابِ وتثبيتِ حقوقِ الدارِ عليه، وبهذا تجتمعُ كلُّ هذه العتباتِ لتمارسَ سلطتَها على القارئ وتغويه من أجلِ اقتناءِ الكتابِ، وتبعثُ إليه برسائلَ بصريّةً ليقومَ هو بتفكيكِها وقراءةِ ما تخبّئ بين طيّاتِها لينسجَ خيوطًا دلاليّةً تساعدُهُ حين توغّلِهِ في لجّةِ النصوصِ ليتمكّنَ من معرفةِ ما تشاءُ قولَهُ بمساعدةِ تلك العتباتِ، كما في نصِّ **(في الثناء على ضحكتها)** الذي يقولُ:

لا تضحكي..

لأنّ ضحكتّكِ

حدثٌ كونيٌ

غيرُ قابلٍ للتكرار

لا تضحكي ثانيةً

ضحكةٌ واحدةٌ منكِ

تكفي[3]

إذ اتّحَدَتْ دلالاتُ اللوحةِ البصريّةِ وتشكيلاتِها اللغويّةِ مع العنوانِ والنصوصِ ومنها هذا النصُّ واسهمتْ في الايقاعِ بالقارئِ وجذبهِ نحو الديوانِ.

(١) ينظر: الألوان :٧٣-٧٧.

(٢) ينظر: شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (١٩٨٨-٢٠٠٧م)، صديقة معمر: ٩٠.

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٢١/١.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (خرائط مملكة العين)[١]

يأتي غلافُ هذا الديوانِ الصادر عام ٢٠١٥م بلوحةٍ حروفيّةٍ* للفنّانِ العُماني الحروفيّ **(محمد الصائغ)**، ويبرزُ فيها حرفُ العينِ بالذاتِ وبلونينِ مختلفينِ وقد رسمَها بطلبٍ من الشّاعرِ لترمزَ إلى المشتركِ النفسيّ بين (عراق، عُمان، عبد الرزاق، عزّة)[٢]، وحضرَ فيها اللونُ الأخضرُ ليرمزَ إلى الخيرِ والنماءِ والخصبِ، والأخضرُ يستمدُّ معانيه من اتصالِهِ بكثيرٍ من الأشياءِ المحبّبةِ للنفسِ والمبهجةِ كالطبيعةِ النَظرَةِ، ويبعثُ على روحِ التفاؤلِ والشبابِ[٣]، ويرمزُ اللونُ الأبيضُ إلى النقاءِ والوضوحِ والجمالِ والتفاؤلِ والإشراق[٤]، والمُلاحظُ أنّ هذينِ اللونينِ الباعثينِ على الجمالِ والوداعةِ يتخلّلهُما لونانِ آخرانِ يبعثانِ على الحزنِ والفقدِ والدّماء/الأسودُ والأحمرُ، ويبدو أنَّ الشاعرَ بطلبِهِ هذا من الفنّانِ أرادَ أن يشيرَ إلى مدى الوجعِ والفواجعِ التي تعرّضَ لها هو وزوجُهُ، وحبّهِ لوطنِهِ الأم/العراق والوطنِ الذي آواه/عُمان، وكيفَ تجسّدت خرائطُها في شعرِهِ، وجاءَ العنوانُ بارزًا أعلى يمينِ الغلافِ مترابطًا مع اللوحةِ وباعثًا للدلالاتِ ذاتِها التي تبعثُها عن طريقِ الشكلِ واللونِ، ويأتي التجنيسُ بخطٍّ صغيرٍ وتحتَهُ اسمُ الشاعرِ بالحجمِ والخطِّ نفسِهما، وتتوسطُ عتبةُ دارِ النشرِ حروفَ العينِ على اللونِ الأحمرِ لتكونَ أكثرَ وضوحًا للقارئ، وتأتي إشارةٌ باللونِ

---

(١) خرائط مملكة العين، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

* التشكيل الحروفي يعتمدُ على الحرف العربي في إظهارِ جمالياتِ اللوحة وإعطائها أبعادًا غايةً في التنميقِ والتزيين، ينظر في ذلك: الحروفية كحركة تشكيلية حديثة من خلال فنون الجرافيك العربي المعاصر، عبد الصبور عبد القادر محمد ، (أطروحة دكتوراه): ٧.

(٢) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي بتاريخ ٢٠٢١/٢/١٠، أذن بنشره.

(٣) ينظر: اللغة واللون: ٢١٠.

(٤) ينظر: (م.ن): ٢٢١.

الأبيضِ على خلفيةٍ حمراءَ تشيرُ إلى أنَّ الديوانَ يوزّعُ مجانًا مع مجلةِ دبي الثقافيةِ، وكأنّهُ أصبحَ إعلانًا لها أو أنَّ بضاعتَها كسدتْ في وقتٍ ما فحاولوا أن يبعثوا فيها الروحَ من جديدٍ بتوزيعِ كتبٍ ودواوينَ شعريةٍ من منشوراتِهم، وهي بطبيعةِ الحالِ وظيفةٌ اعلانيةٌ للمجلّةِ.

وتظهرُ خلفيةُ اللوحةِ باللونِ الأزرقِ والسماويّ لتشيرَ إلى الفضاءِ الواسعِ الذي يجمعُ هذينِ البلدينِ/عراق–عُمان، وهذينِ القلبينِ عبد الرزّاق–عزّة، واللونُ الأزرقُ هنا وظلالُهُ وامتداداتُ الأبيضِ فيه تشيرُ إلى غيومٍ ترتسمُ وكأنّها خرائطُ تبتعدُ وتقتربُ من القارئ لتتحدَ بدلالتِها مع العنوانِ، فتعملُ تلك العتباتُ مجتمعةً على رفدِهِ ببعضِ الإشاراتِ عن النصوصِ، التي يقولُ نصٌّ منها، عنوانُهُ **(هدووووووء)**:

هدوءٌ مريبٌ

على لوحةِ الانتظارِ

بقلبي عشُّ حمامٍ

يذوبُ المساءُ به وينام

ولي منكِ شيءٌ من الحبِّ

طيفُ سلام...

على القلبِ تلُّ هدوءٍ

وحلمٌ بهيج

فمن أين يأتي إذن

كلُّ هذا الضجيج؟[1]

يعملُ الفنّانُ جاهدًا على أن يوفّقَ بين نصوصِ الربيعيّ وبين الغلافِ ودلالاتِهِ وإشاراتِهِ؛ لتكونَ تلك الدلالاتُ مرتبطةً بالمتنِ، ولتصبحَ طريقًا سهلًا يسلكُهُ القارئُ للوصولِ إلى بُؤَرِ النصوصِ الشعريّةِ، فهذا النصُّ الشعريُّ يرتبطُ مع أيقونةِ (حرف العين) الحبّ/عزّة، ومع المرارةِ والفراقِ/عراق، ومع عبد الرزّاق وعذابِهِ/الضجيج، وبهذا تكونُ تلك النصوصُ والأشكالُ الغلافيّةُ قد مهّدتِ الطريقَ وسهّلتْ مهمةَ القارئِ، فضلًا عن وظيفتِها الجماليّةِ البصريّة.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/١٩٦–١٩٨.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (نهارات بلا تجاعيد)[١]

تنتمي لوحةُ هذا الديوانِ الصادرِ عام ٢٠٢٠م إلى المدرسةِ التجريديّةِ، ويأتي التجريدُ هنا خالصًا محضًا، وشفراتُ هذه اللوحةِ مغلقةٌ عصيّةٌ على التفكيكِ والتأويلِ، لذلك تبقى تراوغُ القراءاتِ المتعدّدةَ وتفلتُ منها لتعطي قراءاتٍ جديدةً كلما اختلفتْ ثقافةُ القارئِ وخلفيتُهُ الفنيّةُ والأدبيّةُ، ما يعطي ديمومةً جماليّةً للأعمالِ الإبداعيّةِ وهذا ما ينطبقُ على النصوصِ الرمزيّةِ التي تحتوي عمقًا في التعبيرِ وبعدًا دلاليًّا يبتعدُ كلما اقتربَ منهُ الدارسُ أو المتلقّي الذي يلجأُ إلى ضمّ رمزٍ إلى رمزٍ آخرَ، وتقريبِ علاقةٍ من أخرى، والسيرِ في العميقِ من الدلالاتِ التي تأتي على حقيقتِها حينًا أو مُتوهَمةً حينًا آخرَ، فيعملُ القارئُ على الاختراعِ والتجاوزِ لما هو موجودٌ فيصبُّ ذاتَهُ على العملِ الفنّي ويصبُّ العملُ عليه ذواتًا عديدةً، فتصبحُ القراءةُ والاستنتاجُ كالحدسِ والتخمينِ[٢]، والمُلاحظُ أنّ اللوحةَ هنا لا تصرّحُ بشيءٍ يذكرُ لكنّ القراءةَ ستكونُ عن طريقِ بعضِ ألوانِها ومنها الأصفرُ الذي يحيلُ على الجفافِ والذبولِ، والأحمرُ الذي يشبهُ إلى حدٍّ ما حركةَ فرشاةٍ على بقعةِ دماءٍ، والنيليُّ القاتمُ الذي يؤدّي دلالاتِ اللونِ الأسود نفسِها[٣] في بعضِ السياقاتِ، وتبتعدُ دلالاتُ هذه الألوانُ عن باقي ألوانِ اللوحةِ ومنها الأبيضُ والسماويُّ اللذانِ يدلّانِ على السلامِ والصفاءِ والانفتاحِ والنهارِ، وبهذا تختلفُ القراءاتُ كلما تعدّدتْ، وتأتي عتبةُ التجنيسِ باللونِ الأسودِ في أعلى الغلافِ لتشيرَ إلى ما يحتوي الكتابُ من جنسٍ أدبيّ، وفي الأسفلِ يحضرُ اسمُ الشاعرِ وعنوانُ الديوانِ باللونِ الأسودِ مع

(١) نهارات بلا تجاعيد، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

(٢) ينظر: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد: ٧٠.

(٣) ينظر: اللغة واللون: ٢١٨.

اختلافٍ بسيطٍ في حجمِ الخطِّ لصالحِ العنوانِ، وتأتي في الأسفلِ دارُ النشرِ باللونِ النيليّ على خلفيّةٍ صفراء، وبهذا يمكنُ القولُ: إنّ الألوانَ التي تشيرُ إلى الحياةِ والسلامِ والحبِّ والصفاءِ هي التي أرادَ الفنّانُ أن يشيرَ عن طريقِها إلى ما يتمنّى الشاعرُ في بعضِ نصوصِهِ وهو أن تكونَ نهاراتُهُ بلا أحزانٍ ولا فقدانٍ/تجاعيد، أمّا ألوانُ الدماءِ والحزنِ والذبولِ فقد أشارَ بها الفنّانُ إلى واقعِ الربيعيّ الحقيقيّ الحزينِ، وهي تمثّلُ العددَ الأكبرَ من نصوصِ الديوانِ؛ لذلك جاءتْ هذه الالوانُ/الأحمرُ، النيليُّ، الأصفرُ، الأسودُ طاغيةً على غيرِها من الألوانِ، ومن النصوصِ التي تحاكي ألوانَ الحبِّ والسلامِ والوداعةِ نصُّ **(متفقٌ عليكِ)** الذي يقولُ فيه:

أُحبُّكِ عشراتِ المرّات
في السنواتِ الكبيسةِ
والموسمِ الواحدِ
والشهرِ الواحدِ
وأيام الأسبوع العشرة
وآناء الليلِ
وأطرافِ النهارِ
أحبّكِ(١)

هذا شيءٌ من النصّ تحيلُ عليه بعضُ عتباتِ الغلافِ التي تشيرُ إلى السلامِ والنقاءِ والحبِّ الكثير/أيام الأسبوع العشرة!، ويمكنُ أن يُفسَّرَ على أنّهُ أحلامٌ يعيشُها الشاعرُ ولا يريدُ لها حياةَ الذبولِ/بلا تجاعيد، كما في نصّ **(وقوف)**:

عندما لم تعُدْ تحزن عند الفقدْ
ولا تفرح عند الوجدْ
ولا تتألّم عند السهدْ
فذلك يعني
أنّك تقفُ تمامًا على مشارفي(٢)

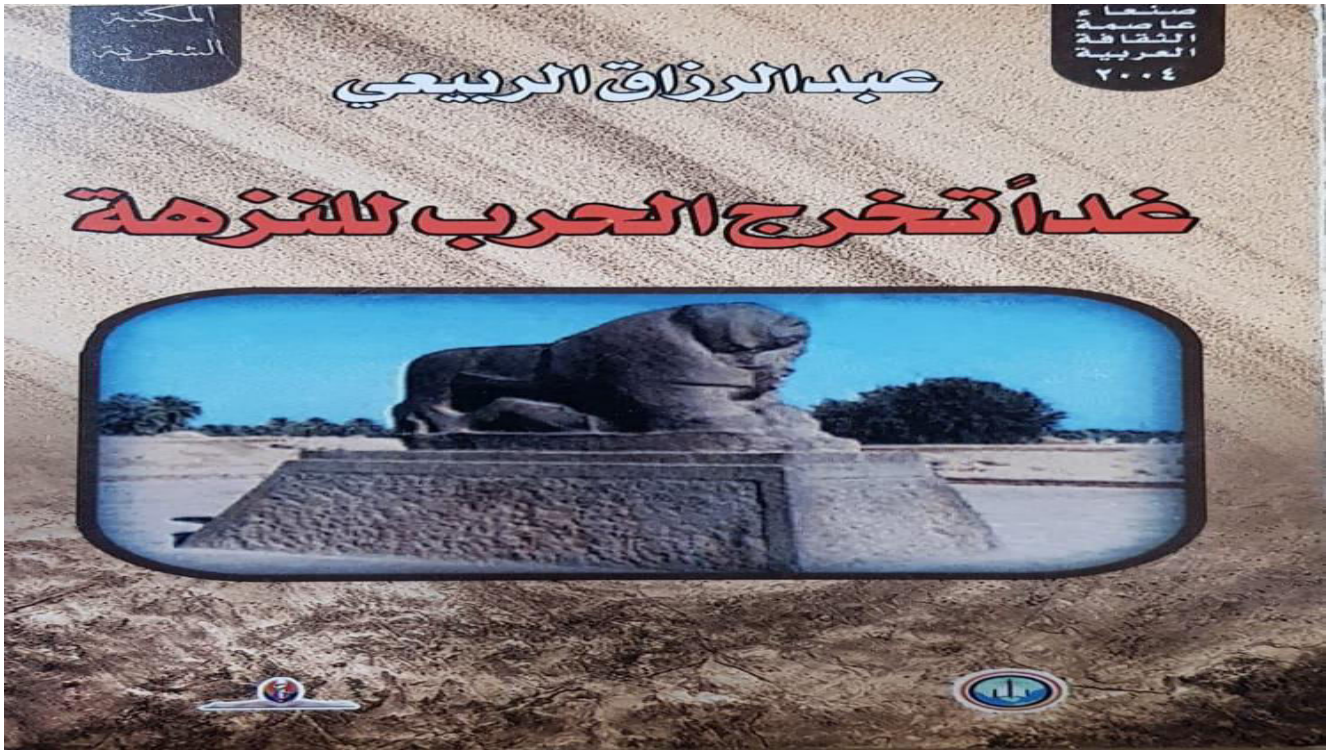
تشيرُ إلى هذا النصّ عتباتُ الغلافِ التي تعبّرُ عن الحزنِ والألمِ واللامبالاةِ بما يحدثُ، وبهذا تلمّحُ دلالاتُ الغلافِ مرةً إلى الأملِ والحياةِ، وأخرى إلى اليأسِ والحزنِ والفراقِ، فعملتْ على تشويشِ فكرِ القارئ واستفزّتهُ وجعلتهُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٤٥/٣.
(٢) (م.ن): ٢٤٥.

يعيدُ قراءتَها وتأويلَها وبعثتْ فيه روحَ المغامرةِ لخوضِ تجربةِ قراءةِ الديوانِ والاستمتاعِ بخلقِ نصوصٍ جديدةٍ عن طريقِ القراءاتِ المتعدّدةِ.

ثانيًا: الغلاف الأماميّ ذو الصورة الفوتوغرافيّة:

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (غدًا تخرج الحرب للنزهة)[1]



يضمُّ غلافُ الديوانِ الصادرِ عام ٢٠٠٤م عددًا من العلاماتِ التي تفترشُ فضاءَهُ البصريّ وتزيّنُ واجهتَهُ الأماميّةَ كالصورةِ الفوتوغرافيّةِ وخلفيتِها، وعنوانِ الديوانِ، واسمِ الشاعرِ، ودارِ النشرِ، والمعرضِ الذي شاركَ فيه الديوانُ، وبعضِ العلاماتِ الأخرى، والملاحظُ أنَّ واجهةَ الديوانِ وردتْ صورةً فوتوغرافيةً لتمثالِ (أسد بابل) وتظهرُ في خلفيّتِها اشجارُ النخيلِ، وبعضُ الأشجارِ الأخرى، وكلُّها دوالٌّ على حضارةِ العراقِ القديمةِ، ولا شيءَ في الصورةِ يوحي بالحربِ وكوارثِها، لكنَّ العنوانَ الذي يتربّعُ على رأسِها قد تكلّمَ عن كلِّ شيءٍ؛ فلونُهُ الأحمرُ يرتبطُ بالقتلِ والحروبِ وسفكِ الدماءِ وحبِّ السيطرةِ عند بعضِ الشعوبِ[2]، ثمّ يأتي اسمُ الشاعرِ فوقَ العنوانِ بخطٍّ أصغرَ وباللونِ

(١) غدًا تخرج الحرب للنزهة، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

(٢) ينظر: علم عناصر الفن: ١/١٣٥.

الأبيضِ ليكونَ علامةَ سلامٍ وبارقةَ أملٍ للخلاصِ من شبحِ الموتِ الذي ستأتي بهِ تلك الحربُ في نزهتها/العنوان، وجاءتْ في الأسفلِ علاماتُ دارِ النشرِ (الاتحاد العام للأدباء والكتاب اليمنيين) و(دار عبادي للنشر)، لتعطي للديوانِ دفقةً إشهاريّة واعلانيةً واشارةً للحقوقِ التي اختصتْ بها، أمّا خلفيّةُ الصورةِ فكانتْ باللونِ البنّيّ الفاتحِ، الدّالِّ على عمقِ الجذورِ، والانتماءِ للأرضِ، وحبِّ الوطنِ، والانتسابِ للأسرة[1]، وواضحٌ ما بين هذه الخلفيّةِ للغلافِ والصورةِ الفوتوغرافيةِ من تواشجٍ وانسجامٍ؛ فكلاهُما يشيرُ إلى حضارةِ العراقِ وأرضهِ والانتماءِ إليه، وماذا فعلتِ الحروبُ السابقةُ في هذهِ الحضارةِ، حتّى أنّها أحرقتِ الثقافةَ ورمتْها في نهرِ دجلةَ يومًا حتّى امتزجَ الحبرُ بالدمِ، لذلك جاءَ العنوانُ أحمرَ ليحذّرَ من كارثةٍ قادمةٍ باللونِ الأحمرِ/الدماء.

يقولُ في نصِّ **(ملهاة عراقية)**:

ونحنُ تعبنا من الريحِ
وهي توزّعُ ما جادت القاذفاتُ
من (اليورانيوم المخصّب) والأضرحةْ
تعبنا من المذبحةْ
وهي تسيرُ بنا للخلاصِ إلى مذبحةْ
اعذرونا إذا ما طوينا ستارةَ (ملهاتنا)
قبل فصلِ الختامْ[2]

في هذا النصِّ يستسلمُ الربيعيُّ لقدرٍ محتومٍ وانكسارٍ سيمرُّ به هو وكلّ العراقيينَ الذين سيسدلونَ الستارةَ على حياتِهم/الملهاة، فأحزانُهم باقيةٌ وحروبُهم سرمديّةٌ، وقد يقولُ قائلٌ كيفَ يمكنُ لحربٍ أن تخرجَ للنزهة؟، والإجابةُ عن هذا التساؤلِ أو التعجّبِ موجودةٌ في نصوصِ الديوانِ الكثيرةِ التي وضّحتْ معنى النزهةِ ووجهَها الآخرَ، فهي نزهةُ القتلِ والدمارِ، نزهةُ الموتِ والسحقِ والاستخفافِ بما تجودُ به الحياةُ، فعملتِ الصورةُ من جهةٍ والعنوانُ من جهةٍ أخرى على فتحِ ثغراتٍ على القارئ أن يجتهدَ في ردمِها وفتحِ مساراتٍ وقراءاتٍ جديدةٍ لتلكَ العتباتِ عن طريقِ النصوصِ الشعريّةِ، فيكونُ الغلافُ الأماميُّ قد أسهمَ وبشكلٍ لافتٍ في رفدِ القارئِ بدوالّ صوريّةٍ لونيّةٍ أفضتْ إلى مدلولاتٍ متعدّدةٍ لتمكّنَهُ من استنطاقِ بعضِ النصوصِ، وتمدَّهُ ببعضِ التساؤلاتِ التي عليه الإجابةُ عنها، فعملَ الشاعرُ والمصمّمُ معًا على اختيارِ هذا الغلافِ ليكونَ ذا إيحاءاتٍ واشاراتٍ يمكنُ أن تضيفَ الكثيرَ للديوانِ وترفدَ

(١) ينظر: اللغة واللون :١٩٥.
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/١٣٤-١٣٥.

القراءةَ وتجذبَ المتلقّي وتمارسَ سلطةَ الإغراءِ عليه، فكانتِ الدلالاتُ ظاهرةً واضحةً للعيانِ حينًا، ومتمنّعةً متماهيةً حينًا آخر، مما يزيدُ من شغفِ القارئِ ويُعضّدَ مَلَكَةَ التأويلِ لديهِ.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (طيور سبايكر)[١]

يحضرُ اسمُ الشاعرِ في أعلى غلافِ الديوانِ الصادرِ عام ٢٠١٥م باللونِ البنّيّ القاتمِ الذي يشاركُ اللونَ الأسودَ في تكوينِهِ، ودلالاتِهِ على الحزنِ وارتباطهِ بنهايةِ الحياةِ ممّا يبعثُ اليأسَ والتشاؤمَ بين بني البشرِ[٢]، وبهذا يشاركُ اسمُ المؤلّف في التعبيرِ عن الحزنِ والانكسارِ مع عنوانِ الديوانِ الذي جاءَ باللونِ البرتقاليّ المتكوّنِ من الأصفرِ والأحمرِ، ودلالةُ الأولِ الخريفُ وتعريةُ الأرضِ من بساطِها الأخضرِ، فيشيرُ ويبشّرُ بالنهايةِ وتقادمِ العمرِ ودنوّ الموتِ وكأنّهُ بديلٌ عن اللونِ الأسود[٣]، أمّا دلالةُ الثاني–الأحمر– فهي الدمُ والحروبُ والكوارثُ، ويعني في بعضِ الدياناتِ الشهادةَ في سبيلِ مبدأٍ أو قضيةٍ أو دينٍ ما[٤]، وعن طريقِ ذلك يمكنُ القولُ: إنّ دلالاتِ العنوانِ ولونَهُ كلّها تشيرُ إلى معالمِ الفقدِ لأولئكَ الجنودِ الفتيةِ الذين أعدمتْهُم الأفكارُ الظلاميةُ –داعش–، فارتقوا بعدَ قتلِهِم ظلمًا إلى سماءِ اللهِ الرحبةِ كطيورٍ مُحلّقةٍ في جنةٍ ونعيمٍ، بعد أن حُرِموا التحليقَ في سماءِ الوطنِ بطائراتِهم، ويظهرُ في أسفلِ

(١) طيور سبايكر، عبد الرزاق الربيعي. : الغلاف الأمامي.
(٢) ينظر: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، د. عماد الضمور: ٢٨٨.
(٣) ينظر: الألوان: ١١٠.
(٤) ينظر: اللغة واللون: ٢٢٦.

اللوحةِ شعارُ دارِ النشرِ لغايةٍ ترويجيةٍ للدارِ وتواشجِ اللونِ وتناسقِهِ مع لونِ العنوانِ؛ ليزيدَ من جماليّةِ الغلافِ، وتأتي الصورةُ الفوتوغرافيةُ للشاعرِ في حديقةِ (الهايدبارك) في لندن، وقد اختارَها لتكونَ واجهةً لغلافِ ديوانه هذا؛ لما لها من تواشجٍ وتقاربٍ مع العنوانِ وبعضِ المتونِ الشعريّةِ التي يحتويها[١]، وحضرت صورةُ الشاعرِ لتوفّرَ تكريسًا أكثرَ لهُ بوصفِهِ صاحبَ العملِ والمحركَ الرئيسَ له، إذ يظهرُ فيها وهو يرتدي الأسودَ دليلَ الحزنِ ويقدّمُ الطعامَ لطيورِ الحمامِ التي تقتربُ منهُ وتحطُّ على يدهِ وهو يبتسمُ لها؛ ليشيرَ إلى الفرقِ بين الحياةِ ورفرفةِ الأجنحةِ في الصورةِ، وبين الموتِ وكسرِ أجنحةِ الطيورِ حينما قُتلتْ بدمٍ باردٍ في الواقعِ، وتبرزُ في الخلفيّةِ مجموعةُ أشجارٍ بفروعٍ خاليةٍ من الأوراقِ ومُنتّشحةٍ بالخواءِ وكأنّها تحاكي تلك الأرواحَ التي فارقتِ الحياةَ وسقطتْ أوراقُ أعمارِها.

يقولُ الربيعيُّ في نصّ **(طيور سبايكر)**:

سقطتْ طيورٌ
كانت تحلمُ بالطيرانِ
في سماءِ العراقِ
لكنّها،
على حينِ غرّةٍ
وبلا مقدّمات
وقرع طبول
وجدتْ أرواحَها
مبعثرةً في ترابِه[٢]

يمكنُ للقارئ أن يلاحظَ الدلالاتِ التي أشارتْ إليها عتباتُ الغلافِ بمجرّدِ قراءةِ هذا النصّ أو غيرِه كما في نصّ **(السباحة في شواطئ القصور الرئاسية)**، وبهذا يكونُ الغلافُ قد أدّى وظائفَهُ الإشهاريّةَ التي أسهمتْ في تشكيل رؤيةِ المتلقّي البصريّة، فكوّنتْ لديه تلك العتباتُ قراءةً جديدةً، وقدّمتْ زادًا معرفيًا يشيرُ إلى شيءٍ من أفكارِ النصوصِ الشعريّةِ عن طريقِ الوظيفةِ التيبوغرافية التي تواشجتْ فيها عناصرُ الغلافِ مع بعضِها وأسهمت في بناءِ الغلافِ المادّي، وبعثت رسائلَها لتنبئ بما يحتويه الديوان.

(١) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي بتاريخ ٢٠٢١/٢/٨، أذن بنشره.
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٨٠/١.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (قليلًا من كثيرِ عزّة)[1]

يُطِلُّ غلافُ الديوانِ الصادرِ عام ٢٠١٦م بصورةٍ فوتوغرافيّةٍ تظهرُ فيها (عزّة) زوجُ الشاعرِ التي غيّبها مرضُ السرطانِ عنهُ وعن ابنتِها (دجلة) التي تظهرُ معها في الصورةِ في مشهدِ عناقٍ حارٍّ لأمٍّ وابنتِها، مع ابتسامةٍ خفيفةٍ على وجهِ الفقيدةِ وخوفٍ وذهولٍ يعتلي وجهَ الصغيرةِ، وقد جاءتِ الصورةُ بالأبيضِ والأسودِ سوى غطاءِ الرأسِ الذي ترتديه الفقيدةُ فقد زُيّنَ بالألوانِ نفسِها التي يحتويها العنوانُ الرئيسُ، وفي ذلك بُعدٌ جماليٌّ يوحّدُ بين عتباتِ الغلافِ ويجمعُها لتكونَ بالقوّةِ ذاتِها التي تمارسُها على المتلقّي، ويلفُّ الصورةَ والغلافَ بكاملِهِ اللونُ الأبيضُ المتدرّجُ وكأنّهُ الضبابُ، والأبيضُ تختلفُ دلالاتُهُ بحسبِ السياقِ الذي يحضرُ فيه، فقد يأتي رمزًا للتفاؤلِ والرضا والطهارةِ والبراءةِ[2]، وهو رمزُ السلامِ والوداعةِ ونقاءِ السريرةِ، وقد يكونُ هنا علامةً عن الكفنِ الذي ينتظرُ(عزّة) أو هو إشارةٌ إلى أنّ الراحلة ملاكٌ أو طيرٌ في الجنّة، وقد عملَ الأبيضُ–كخلفيّةٍ– على إظهارِ الأسودِ وايضاحِهِ في الغلافِ، فقد جاءَ اسمُ الشاعرِ باللونِ الأسودِ وبشكلٍ عموديٍّ قربَ الراحلةِ/عزّة؛ ليثيرَ الاستغرابَ والتساؤلَ لدى المتلقّي، أمّا العنوانُ الفرعيُّ للديوانِ فحضرَ مقابلًا لاسمِ الشاعرِ من الجهةِ اليسرى وكأنّهما يحتضنانِ الصورةَ ويؤطّرانِها خوفَ أن تذبلَ الابتسامةُ فيها أو تعتقَ النظراتُ، ويظهرُ العنوانُ الرئيسُ للديوانِ بخطٍّ سميكٍ جدًا في أعلى الغلافِ وبلونين: الأزرق دليل الحياةِ/الماء الذي يتمنّاهُ الشاعرُ لسقيا أطلالِ بقاياها في الصورةِ، والأسود دليل الحزنِ والفراقِ الذي لابدَّ

(١) قليلًا من كثير عزّة، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

(٢) ينظر: اللغة واللون :٢٠٥.

منهُ، في حين تتشكّلُ نقاطُ الحروفِ وحركاتِها من اللونِ الأحمرِ/لون الفاجعةِ والدمِ والموتِ، والبرتقاليّ الذي يدلُّ في بعضِ ما يدلُّ على الدفءِ والشوقِ، وقد يدلُّ على الضعفِ والخوفِ والحزن[١]، وهذا كُلّهُ يجده القارئ في غلافِ الديوانِ وفي بعضِ النصوصِ التي منها نصُّ **(ثياب)** الذي يقولُ:

ذكراكِ المعلّقةُ في دولابكِ
وحائطِ أحزاني
من ينزلُها من علیائِها
سوى يدك التي
أورقتْ في الغياب؟[٢]

واضحٌ أنّ كلَّ الأشكالِ والأولوانِ والعلاماتِ التي طرّزتِ الغلافَ قد تعاضدتْ مع بعضِها وعملتْ على إضافةِ مسحةِ حزنٍ وتأطيرٍ جماليٍّ للغلافِ، وأثارتْ تساؤلاتِ القارئ وحرّكتْ أفقَ انتظارِهِ ليتنبّأَ بما يحتوي الديوانُ من نصوصٍ، وماذا تقولُ تلك النصوصُ ومنها هذا النصُّ الذي يخاطبُ الربيعيّ عن طريقِهِ ما تبقّى لحبيبةٍ راحلةٍ من ذكرياتٍ، فلا يستطيعُ أحدٌ أن يواسي حزنَهُ ويكفكفَ دموعَهُ غيرَ يدِها الغائبةِ.

الغلافُ الأماميُّ لديوانِ (ليل الأرمل)[٣]

تحضرُ صورةُ الديوانِ الصادرِ عام ٢٠١٧م لتغطّي صفحةَ الغلافِ الأماميّ بالكاملِ، وهي صورةٌ فوتوغرافيّةٌ جاءتْ بلونينِ هما الأسودُ والأبيضُ، يُستخدمُ الأوّلُ في مواقفِ التشاؤمِ والحزنِ والفقدانِ، أمّا الثاني فيُستخدمُ في

(١) ينظر: سيميائية الصورة، قدور عبد الله ثاني: ١٤٣، وينظر: ألوانك دليل شخصيتك، فدوى حلمي: ٤٨.
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٩٠/١.
(٣) ليل الأرمل، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الأمامي.

مواقفَ مختلفةٍ عن ذلك[١]، وقد حضرَ اسمُ الشاعرِ في أعلى الصورةِ بخطٍّ صغيرٍ وباللونِ الأبيضِ ممثّلًا عتبةً قرائيّةً تمهّد للمتلقّي أن يتعاملَ مع النصّ عن طريقِ هذا الاسمِ الذي قد يضيفُ كثيرًا إلى نصوصِهِ بعيدًا عمّا تحتويه[٢]، فيعملُ على وظائفَ منها الإعلانُ عن العملِ، وحثُّ المتلقّي على اقتناءِ نسخةٍ منهُ، ويأتي عنوانُ الديوانِ باللونِ الأبيضِ وبخطٍّ سميكٍ ليكونَ واضحًا بين العتباتِ المتواجدةِ على صفحةِ الغلافِ، أمّا التجنيسُ فيحضرُ في الأسفلِ باللونِ نفسِهِ ليخبرَ عن جنسِ العملِ، وعتبةُ دارِ النشرِ في الأسفلِ أيضًا وباللونِ ذاتِهِ، وكلُّ هذه العتباتِ التي حضرتْ باللونِ الأبيضِ من اسمِ الشاعرِ حتّى دارِ النشرِ لم تأتِ اعتباطًا بهذا اللونِ بل بسببِ اختيارٍ مسبقٍ من قبلِ الشاعرِ وباتّفاقٍ مع المصمّمِ؛ ليتناغمَ لونُها مع ألوانِ الصورةِ/الأسود والأبيض، ولتمثّلَ علاماتٍ باقترانِها بالأسودِ إذ تشيرُ ((إلى أحداث الزمان وتعاقب الليل والنهار))[٣]، وفي ذلك إشارةٌ إلى الأيّامِ التي تمرُّ على الفاقدينَ ومنهم الشاعرُ الذي فقد أعزَّ ما يملكُ في غربتِهِ، فحين بقي وحيدًا بعد وفاةِ (عزّة) أصبحَ ليلُهُ حالكَ السوادِ؛ لذلك اختارَ لديوانِهِ صورةً فوتوغرافيّةً بمعالمَ يغلبُ عليها السوادُ، وهي صورةٌ التقطتْها ابنتهُ (دجلة) في محلِّ اقامتِها في بلجيكا[٤]، إذ تظهرُ فيها شجرتانِ كبيرتانِ جدًّا باللونِ الأسودِ ويظهرُ الشاعرُ بينهما خائفًا وجِلًا يتّكئُ على إحداهما في إشارةٍ منه إلى أنّهُ لم يبقَ معهُ من رفيق، والصورةُ بكلِّ ما فيها من لونٍ، وغيابِ معالمٍ، وطغيانِ سوادٍ تحيلُ على الانزواءِ والوحدةِ والتغرّبِ والخوفِ من القادمِ، وقد أشارَ إلى ذلك في بعضِ نصوصِهِ ومنها نصُّ **(تطيّر)**:

ماذا ستأخذُ يا غرابْ؟
وقد أخذتَ مني ما أخذتَ
فرشتَ لؤمَك وانسللتَ بها
إلى الأفقِ البعيدِ
وطرتَ سرًّا تاركًا قلبي وحيدًا
في زوايا الليلِ
يبحثُ عن اصابعِها التي
غاصتْ بحضنِ الغيبِ
في ظلماتِ أوديةِ اليبابْ[٥]

---

(١) ينظر: اللغة واللون: ٢٠٠.

(٢) ينظر: مفهوم الرواية السيريّة، د. عمر محمد الطالب، مجلة صوت نينوى، عدد١، ١٩٩٧م: ٢٠.

(٣) اللغة واللون: ٢٠٦.

(٤) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي بتاريخ: ٢٠٢١/٢/١٢، أذن بنشره.

(٥) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٥٥/١.

إنّ المتلقّي الحصيفَ والقارئ الفطنَ الذي أخذَ ما يمكنُهُ من إشاراتٍ في الغلافِ ودلالاتٍ من عتباتِ الصورةِ وألوانِها لابدَّ أن يكونَ هذا النصُّ سهلَ التفكيكِ عليه، فالحزنُ والانكسارُ الذي مثّلتهُ صورةُ الشاعرِ مثّلَهُ عنوانُ النصِّ/تطيّر، ومدخلُهُ حينَ يخاطبُ الغرابَ/رمز الشؤمِ والتطيّرِ/فرشتَ لؤمكَ وانسللتَ بها إلى الأفقِ البعيدِ/تاركًا قلبي وحيدًا في زوايا الليل، وبهذا تكونُ صورةُ الغلافِ وعتباتِهِ الأخرى قد أدّتْ وظائفَها داخلَ النصِّ الشعريِّ هذا وغيره من النصوصِ التي قدّمتْ توطئةً للقارئ تمكّنُهُ من التعرفِ إلى شيءٍ ممّا تتضمنهُ تلك النصوصُ قبلَ فتحِ أبوابِها، وما قد يستعصي منها على الفهمِ.

الغلافُ الأماميُّ لمجموعةِ (الأعمال الشعريّة)[1]

تأتي الأعمالُ الشعريّةُ التي صدرتْ بثلاثةِ أجزاءٍ تتشابهُ أغلفتُها، فيلاحظُ القارئ حضورَ اسمِ الشاعرِ في أعلى الغلافِ باللغةِ الإنجليزيةِ، ويحضرُ اسمُ المجموعةِ واسمُ شاعرِها في الأسفلِ باللغةِ ذاتِها، وهذا ما يبتغي عن طريقهِ الناشرُ –والمبدعُ ربّما– السعيَ إلى النجوميّةِ العالميّةِ بعد أن حقّقَ نجوميّةً عربيّةً في سماءِ الشعرِ والمسرحِ، فكان له الحقُّ في البحثِ عن مدياتٍ أوسعَ وأرحبَ، وجاءَ اسمُ المجموعةِ باللونِ النيليّ وإلى جانبه الرقم"٣" الذي يشيرُ إلى أنّ الكتابَ له جزآنِ آخرانِ، وفي هذا إشارةٌ إلى غزارةِ المجموعاتِ الشعريّةِ التي تضمُّها هذه الأعمالُ الثلاثةُ، ثم يأتي

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/الغلاف الأمامي.

اسمُ الشاعرِ باللونِ الأحمرِ ليكونَ أكثرَ وضوحًا واشراقًا، تعاضدُهُ في ذلك الابتسامةُ التي جاءتْ بها الصورةُ الفوتوغرافيّةُ لهُ وكأنَّها ميثاقُ تواصلٍ بينهُ وبين جمهورِهِ الذي ينتظرُ صدورَ مجموعاتهِ كاملةً، وتحضرُ في الأسفلِ دارُ النشرِ، التي من الممكنِ أن تمنحَ الكتاب شيئًا من الشهرةِ والانتشارِ؛ فهي تعلنُ لهُ قبلَ صدورِهِ وبعدَهُ، وتتكفّلُ بإيصالِهِ إلى القرّاءِ؛ لذلك تأخذُ على عاتقِها الاعتدادَ بتشكيلِهِ وطباعتِهِ، ومن ثمّ تحصلُ منفعةٌ مُتبادلةٌ بين الشاعرِ الذي يدفعُ المالَ لدارِ النشرِ من جهةٍ، وبين الدارِ التي تتكفّلُ بنجاحِ انتشارِ الكتابِ والترويجِ لهُ من جهةٍ ثانيةٍ، ثمّ تأتي الغايةُ والمنفعةُ الثالثةُ وهي الأرفعُ والأسمى التي تخصُّ المتلقّي حينَ يقتني كتابًا ويستمتعُ بقراءتِهِ دون أن تواجههُ صعوباتٌ قد تُفسدُ عليه تلك المتعةَ، ويأتي الفضلُ في ذلك عن طريقِ بعضِ العتباتِ ومنها الغلافانِ، اللذانِ قد يدفعانِهِ لاقتناءِ الكتابِ، ويزوّدانِهِ ببعضِ الأفكارِ التي يحتويها والدلالاتِ التي يضمُّها بين دفّتيهِ.

المبحثُ الثاني/ الغلافُ الخلفيّ

الغلاف الخلفي، مِهادٌ نظري:

لا يختلفُ الغلافُ الخلفيُّ للكتابِ عن غلافِهِ الأماميّ من حيثُ الوظائفِ التي يؤدّيها، والأهمّيةِ التي يحظى بها من لدنِ المؤلّفِ أو الناشرِ أو القارئ، وهو بطبيعةِ الحالِ ((العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي))[١]، ليس هذا فحسب، بل لها بعضٌ من الوظائفِ التي تتبنّاها، وسيأتي الحديثُ عنها عندَ مقاربةِ أغلفةِ الدواوينِ الخلفيّةِ.

وقد سادَ نمطانِ لصفحةِ الغلافِ الخلفيّةِ في الشعرِ الحديثِ هما:

– **نمطُ الشهاداتِ:** الذي يختارُ فيه الشاعرُ بعضًا من الدراساتِ النقديّةِ التي تناولتْ نصوصَهُ الإبداعيةَ ويضعَها على صفحةِ غلافِ ديوانِهِ الخلفيّ[٢]، وقد تسهمُ هذه الشهاداتُ في تحسينِ تداوليّةِ الكتابِ، وتحيطُ النصوصَ بما يصرفُ عنها الغرابةَ والعزلةَ[٣]، فتكونُ العاملَ الرئيسَ في نجاحِ بعضِ المؤلّفاتِ والترويجِ لها.

– **نمطُ النصّ:** يقومُ على وضعِ شيءٍ دالٍّ من أحدِ النصوصِ على صفحةِ الغلافِ الخلفيّةِ، ويتمُّ اختيارُهُ بعنايةٍ ودقّةٍ متناهية[٤]؛ ليكونَ خيرَ ممثّلٍ للنصوصِ الأخرى وليعملَ على إغراءِ القارئ وكسبِ ودِّهِ لاقتناءِ الكتابِ، وتكونُ كلُّ علاماتِ الغلافِ الخلفيّ الخطّيةِ مُكثّفةً أو مُقتطعةً معبّرةً عن العملِ وفحواه[٥]، ويمكنُ القولُ: إنَّ هناك نمطًا آخرَ لإخراجِ صفحةِ الغلافِ الخلفيّةِ، هو أن يقدّمَ الشاعرُ ديوانَهُ بكلمةٍ منهُ –تطولُ أو تقصُر–؛ كونَهُ الأقربَ للتجربةِ التي تتضمّنُها نصوصُ الديوانِ، والمواكبَ لحيثياتِ كتابتِهِ، وما ينطوي عليه من أسرارٍ وجماليّاتٍ قد يُفصحُ عن شيءٍ منها في هذه المقدّمةِ، ومن العتباتِ التي قد تحضرُ على صفحةِ الغلافِ الخلفيّ صورةٌ للمؤلّفِ، وما صدرَ له من مؤلّفاتٍ سابقةٍ، وحيثيّاتُ دارِ النشرِ، وسعرُ النسخةِ، وقد تجتمعُ كلُّها أو بعضٌ منها في غلافِ ديوانٍ واحدٍ.

---

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني: ١٣٧.

(٢) ينظر: (م.ن): والصفحة.

(٣) ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر: ٩٩.

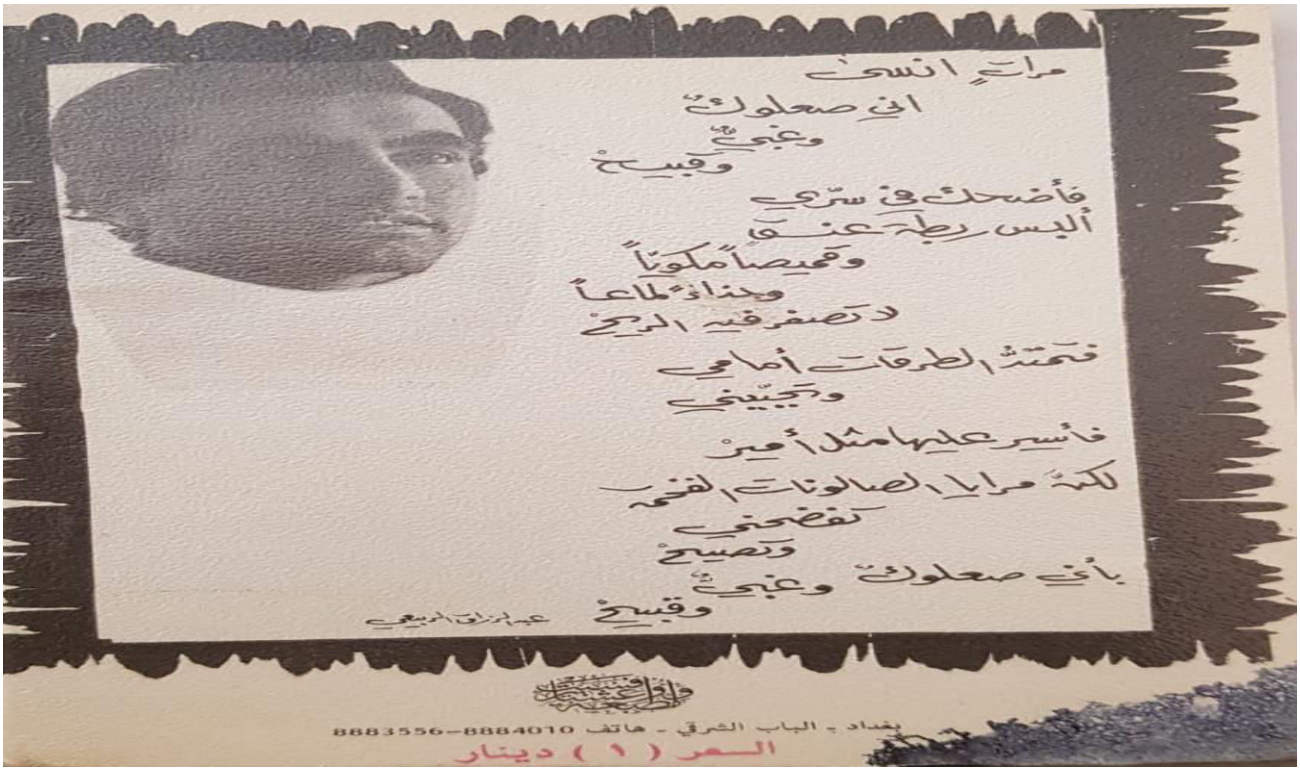
(٤) ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ١٣٩.

(٥) ينظر: المعجم المفسّر لعتبات النصوص، موسوعة فكريّة في الفنون والآداب، د. عزوز علي اسماعيل: ٢٧٥.

نماذجُ الأغلفةِ الخلفيّةِ

أولًا: نصوصٌ مقتبسةٌ من الدواوين:

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (إلحاقًا بالموت السابق)[1]



يظهرُ غلافُ الديوانِ الخلفيّ محتذيًا حذوَ بعضِ دلالاتِ اللوحةِ الأماميّةِ التي تحتوي على جسدٍ برأسٍ مقطوعٍ، وقد وُضِعَ مكانَهُ رأسُ الشاعرِ في الغلافِ الخلفيّ ليكونَ بمثابةِ صرخةٍ بوجهِ الموتِ المجّانيّ في تلك السنواتِ، فيكونُ رأسُ الشاعرِ هنا كدفقةِ أملٍ تبعثُ الحياةَ في ذلك الجسدِ المقطوعِ الرأسِ في الغلافِ الأماميّ، وكأنَّ صورةَ رأسِ الشاعرِ تقرأُ أبيات النصّ الشعريّ، وحضرَ اسمُ المطبعةِ وسعرِ الكتابِ في أسفلِ الغلافِ لتعملَ كلٌ منهما عملَها في تعريفِ القارئ بكلِّ شيءٍ عن الكتابِ لغرضِ الترويجِ لهُ، والأهمُ من كلِّ ذلك هو ما اقتُطِعَ من نصٍّ شعريٍّ من بين نصوصِ الديوانِ ووضِعَ على هذه الصفحةِ، يقولُ النصُّ الذي يعنونهُ بـ **(موسم المرايا)**:

مرّات أنسى
أنّي صعلوكٌ
وغبيٌّ وقبيحْ

---

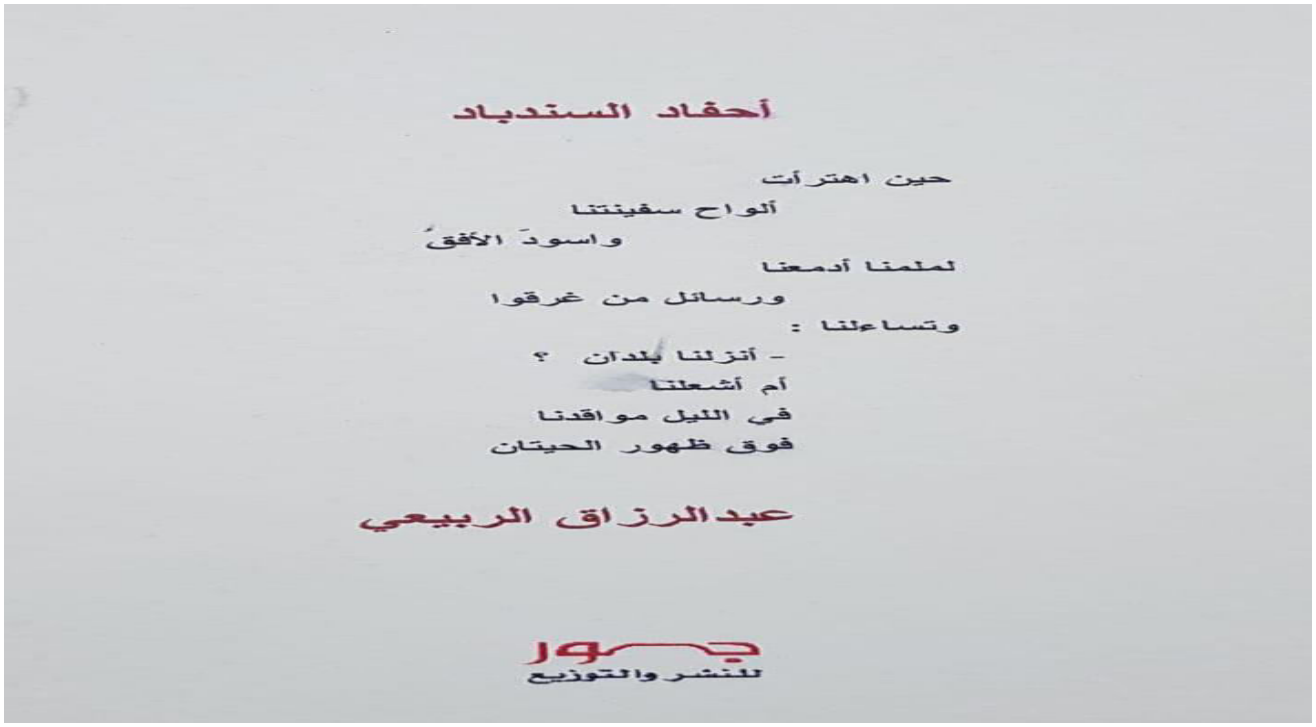
(١) إلحاقا بالموت السابق، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

فأضحكُ في سرّي
ألبسُ ربطةَ عنقٍ
وقميصًا مكويًّا
وحذاءً لمّاعًا
لا تصفرُ فيه الريحْ
فتمتدُ الطرقاتُ أمامي وتحييني
فأسيرُ عليها
مثل أميرْ
لكنّ مرايا الصالوناتِ الفخمةِ
تفضحني
وتصيح
بأنّي صعلوكٌ
وغبيٌّ
وقبيح[1]

قد يكونُ الشاعرُ هو من اختارَ هذا النصَّ ليكونَ ممثّلًا عن كلِّ النصوصِ في الديوانِ أو بعضٍ منها، ليقدّمَ نموذجًا شعريًّا يمكنُ عن طريقِهِ أن تُقرأَ باقي النصوصِ أو تُعرفَ دلالاتُها المختبئةُ حين القراءةِ، وقد حضرَ هذا النصُّ الذي يبدو للوهلةِ الأولى أنّه لا يمتُّ للعنوانِ الرئيسِ بصلةٍ ولا يتعاضدُ معهُ أو مع غيرهِ من العتباتِ الغلافيةِ الأخرى، لكنَّ القراءةَ المستفيضةَ والتأويلَ الواعي يمكنُ أن يخرجانِ برأي مفادهُ أنّ هذا النصَّ نصٌ رمزيٌّ لشاعرٍ عاشَ حقبةً يُقتلُ من يقولُ فيها شيئًا يتعرّضُ فيه إلى الحكومةِ أو يندبُ حظَهُ العاثرَ في هذا البلدِ، والقراءةُ التأويليّةُ للنصِّ تشيرُ إلى الإنسانِ العراقيّ أيامَ الحربِ، فكلّما أرادَ أن يحيا بسلامٍ ويبتسم/أضحك في سرّي، يذكّره الموتُ اليومي بأنّ لا حياة له/بأني صعلوك وغبي وقبيح، وبهذا يموتُ الأملُ فيه كلَّ يومٍ حين يؤخذُ عنوةً للحربِ ليكونَ وقودَها وتأتي جنازتُهُ لتُلحَقَ بمن سبقهُ من أمواتٍ، فترتبطُ دلالاتُ النصِّ مع عنوانِ الديوانِ، ويمثّلُ أيقونةً لغيرهِ من النصوصِ التي تنبعثُ منها أصداءُ الموتِ وأصواتُهُ، فيعملُ بذلك عملَهُ في تزيينِ الغلافِ، ورفدِ القارئ بنصٍّ شعريّ قصيرٍ لإغوائِهِ وإغرائِهِ لشراءِ الديوانِ، والبوحِ بما تخبئُ النصوصُ الأخرى.

(١) إلحاقا بالموت السابق: الغلاف الخلفي.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (موجز الأخطاء)[1]



اختارَ الشاعرُ لخلفيهِ ديوانِهِ هذا نصًّا قصيرًا، يبدو عليه الانكسارُ والضياعُ والاعترافُ بالأخطاءِ التي يمارسُها الإنسانُ في حياتِهِ ثمّ يعودُ لمراجعتِها والاعترافِ بها، فجاءَ هذا النصُّ متماشيًا مع باقي نصوصِ الديوانِ كخطأٍ مُعترفٍ به من لدن الشاعرِ؛ ليمهّدَ للمتلقي السفرَ قبلَ أن يدلفَ الكتابَ ويقرأَ نصوصَهُ وهو ما يعودُ بالفائدةِ على الديوانِ فيساعدُ على اقتناءِ الجمهورِ له، وهي حرفةٌ يمارسُها الشاعرُ وربّما بمشاركةِ الناشرِ في اختيارِ أحدِ النصوصِ لتكونَ ممثلةً عن كافةِ نصوصِهِ الأخرى؛ فكثيرًا ((ما يشارك المؤلف نفسه في هذا النوع من الأنشطة بما يناسب احترافيته وكياسته))[2]، فعملَ عن طريقِ هذا النصّ الشعريّ على تقديمِ تصوّرٍ يُعرّفُ المتلقّي طبيعةَ الشعرِ الذي سيُقدِم على قراءتِهِ، والموضوعاتِ التي يعالجُها الديوانُ ويتمحورُ حولَها، وبالتالي يكونُ الهدفُ جذبَ انتباهِ القارئِ وزيادةَ فضولِهِ في التعرّفِ على الديوانِ بأكملِهِ بعدَ اقتنائِهِ، وقد كانتِ الأبياتُ في النصّ تحاكي حياةَ العراقيينَ والكثيرِ من العربِ والعالمِ، فهي تحاكي المشرّدينَ، المغيّبينَ، المهاجرينَ، وبطبيعةِ الحالِ فإنّها ستتّحدُ مع نصوصِ الديوانِ أو مع بعضٍ منها، ومنها نصُّ **(سنّ الغزال)** الذي يقولُ في بعضٍ منهُ:

على وجهِ البحرِ
ترسمُ وجهًا

(١) موجز الأخطاء، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.
(٢) الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: ٩٩.

يشبهُ الصليبَ

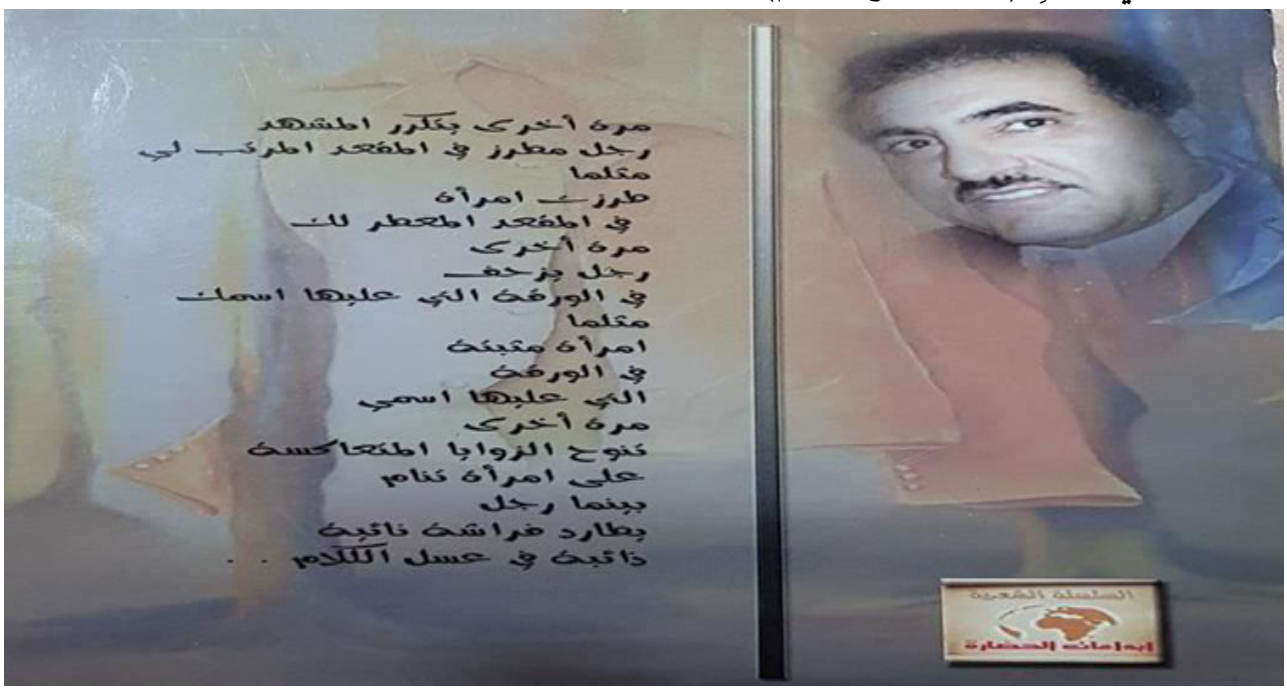
لكنّ السماَء المكتظّةَ التي غمرتْهُ

فضيحةٌ مجلجلة[١]

يجدُ القارئُ الموضوعَ ذاتَهُ في النصّ المُختار للغلافِ متّحدًا مع هذا النصّ الداخليّ، إذ تتحدُ بينهما دلالاتُ الغربةِ والوجعِ والغرقِ المعنويّ في لججِ الحياةِ وبحارِ عذاباتِها، وهي حقائقُ ونكباتٌ عاشَها أكثرُ العراقيينَ في زمنِ القهرِ والظلمِ، فما كان من الشاعرِ إلا أن يصبحَ لسانَ حالِ شعبِهِ ووطنهِ ليؤرّخَ-أدبيًّا- لهذهِ الحقبةِ السوداءِ في تاريخِ العراقِ.

ومن العتباتِ الغلافيّةِ الأخرى تكرارُ اسمِ الشاعرِ تحتَ النصّ ليبيّنَ ملكيّتَهُ وعائديّتَهُ، وعائديّةَ الديوانِ بأكملِهِ، ليلعبَ هذا الاسمُ الدورَ الأبرزَ في الإعلانِ للكتابِ، ويتكرّرُ اسمُ دارِ النشرِ أسفلَ الغلافِ لتعملَ مع باقي العتباتِ في رفدِ الإعلانِ والملكيّةِ.

الغلافُ الخلفيّ لديوانِ (قميص مترع بالغيوم)[٢]



تتكرّرُ بعضُ العتباتِ على الغلافِ الخلفيّ ومنها دارُ النشرِ التي جاءتْ في الأسفلِ على جهةِ اليمينِ لتنهضَ بوظيفةِ الإشهارِ والملكيّةِ للكتابِ، وربّما دفعتِ الجمهورَ إلى اقتناءِ نسخةٍ منه، وتتكرّرُ اللوحةُ الفنيّةُ ولكنّها هذه المرة حضرتْ بشيءٍ من القتامةِ وعدمِ وضوحِ الألوانِ بدقّتِها التي كانتْ في الغلافِ الأماميّ؛ لتعملَ هنا على إبرازِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٣٥٤.

(٢) قميص مترع بالغيوم، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

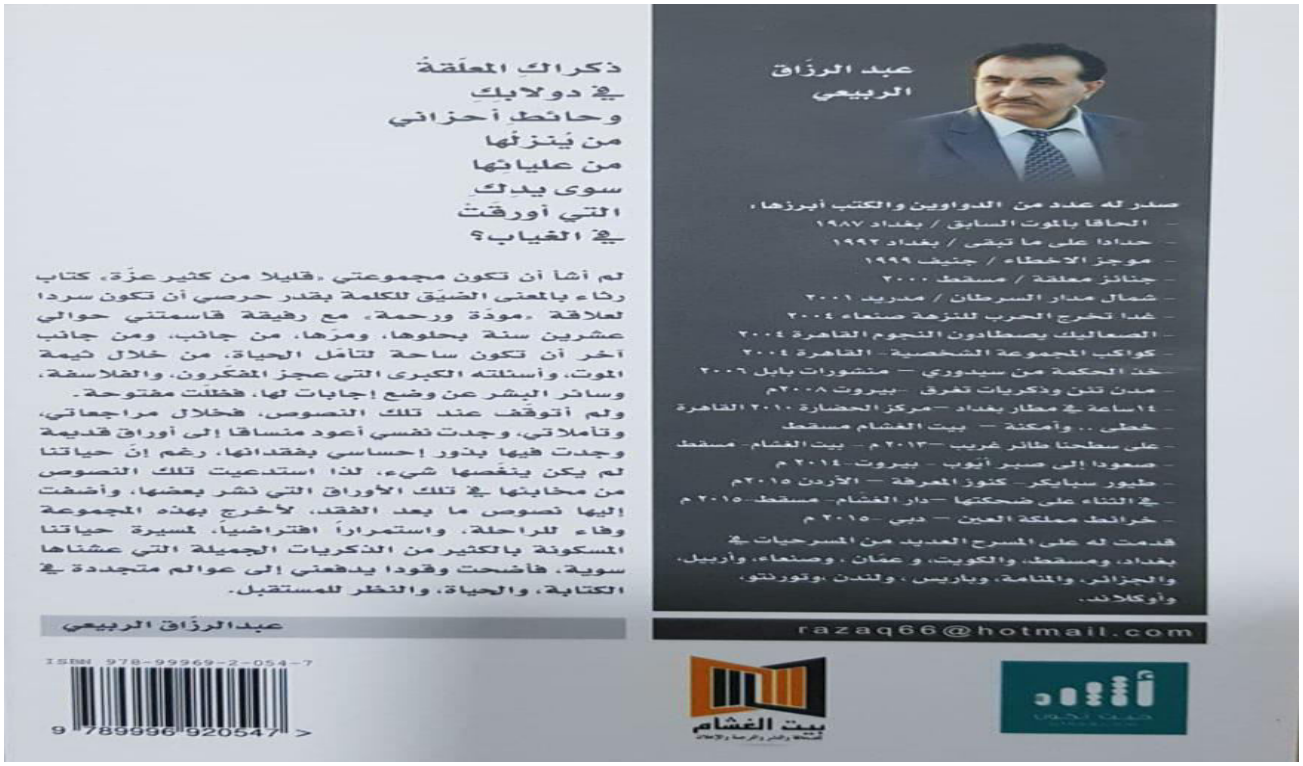
العتباتِ الأخرى كالنصّ الشعريّ وصورةِ الشاعرِ، فضاعتْ ملامحُها–اللوحة– لتساعدَ في إظهارِ ملامحِ باقي العتباتِ، ولتعملَ على اظهارِها بشكلٍ يدفعُ القارئ ليمتّعَ نظرَهُ وبالتالي يطلبُ نسخةً من الديوانِ، ومن العتباتِ التي حضرتْ على الغلافِ الخلفيّ صورةُ الشاعرِ التي تنهضُ بمهمّةِ الإعلانِ عن الديوانِ كون الشاعرِ أصبحَ معروفًا خصوصًا لدى الأوساطِ الثقافيةِ والأدبيّةِ، وقد تعملُ هذه العتبةُ على التعريفِ بصاحبِ الكتابِ ليكونَ معروفًا لدى القارئ الجديدِ لنتاجِهِ، وحضرَ على الغلافِ نصٌّ مقتبسٌ من نصّ **(قميص مترع بالغيوم)**، يقولُ في بعضٍ منهُ:

مرّةً أخرى
يتكررُ المشهدُ
رجلٌ مطرّزٌ
في المقعدِ المرتّبِ لي
مثلما
طُرّزت امرأةٌ
في المقعدِ المعطّرِ لكِ
مرّةً أخرى
رجلٌ يزحفُ
في الورقةِ
التي عليها اسمُك
مثلما
امرأةٌ مثبّتةٌ
في الورقةِ
التي عليها اسمي...(١)

حضرَ هذا النصُّ على الصفحةِ الخلفيّةِ ليعبّرَ عن كلّ أو كثيرٍ من النصوصِ وطبيعتِها التي جاءتْ كاعترافاتٍ من الشاعرِ بحبّهِ ورغباتِهِ مرةً، وحزنِهِ وأوجاعِهِ مرّةً أخرى، وهي اعترافاتٌ بحبٍّ وخيباتٍ تحاكي الروحَ والوجدانَ والوطنَ، فتناثرتْ على الكثيرِ من النصوصِ، وبهذا يكون الغلافُ الخلفيّ قد خلقَ عتبةً فريدةً عملتْ على مدِّ الديوانِ بدلالاتٍ وإيحاءاتٍ تتجلى للمتلقّي الحذقِ؛ ما يدفعُهُ إلى فكِّ ما استعصى منها عن طريقِ اقتناءِ الديوانِ والتعمّقِ في دواخلهِ كشفًا واستنطاقًا.

(١) قميص مترع بالغيوم: الغلاف الخلفي.

الغلافُ الخلفيُّ لديوان (قليلًا من كثير عَزّة)[1]



حضرتْ مجموعةٌ من العتباتِ النصّيّةِ على ظهرِ غلافِ هذا الديوانِ، ومنها اسمُ الشاعرِ أعلى الصفحةِ باللونِ الأبيضِ على خلفيةٍ سوداءَ، وصورتُهُ التي تبدو عليها ملامحُ الحزنِ والتساؤلاتِ، ثم يأتي تحتَها ما صدرَ لهُ من مؤلفاتٍ، ويقابلُها تقديمٌ بقلمِ الشاعرِ لديوانِهِ الذي لم يشأ منهُ أن يكونَ رثائيًّا فحسبُ، بل يحتوي على ذكرياتٍ عاشَها مع الفقيدةِ، وليكونَ اثارةً لتساؤلاتٍ وتأملاتٍ في الموتِ والحياةِ، وليخبرَ أنّ نصوصَ الديوانِ كلَّها اجتمعتْ على نسقٍ واحدٍ هو الوفاءُ لتلكَ الحبيبةِ الراحلةِ التي يشعرُ أنّ كلَّ ما سيقدّمُهُ لها لا يفي بشيءٍ من حبِّها له وتفانيها في حياتِها لأجلِ سعادتِهِ، بالتالي سيكونُ هذا الديوانُ شيئًا يسيرًا/قليلًا من كثير عزّة، ويأتي اسمُ الشاعرِ مرةً أخرى باللونِ الأسودِ؛ تعبيرًا عن الحزنِ وإفصاحًا للقارئ بأَنَّ كاتبَ السطورِ التقديميّةِ هو الربيعيُّ صاحبُ الديوانِ، ويحضرُ في الأعلى من جهةِ اليسارِ نصٌّ شعريٌّ مُقتبسٌ من أحدِ نصوصِ الديوانِ، اسمهُ **(ثياب)**، يقولُ فيه:

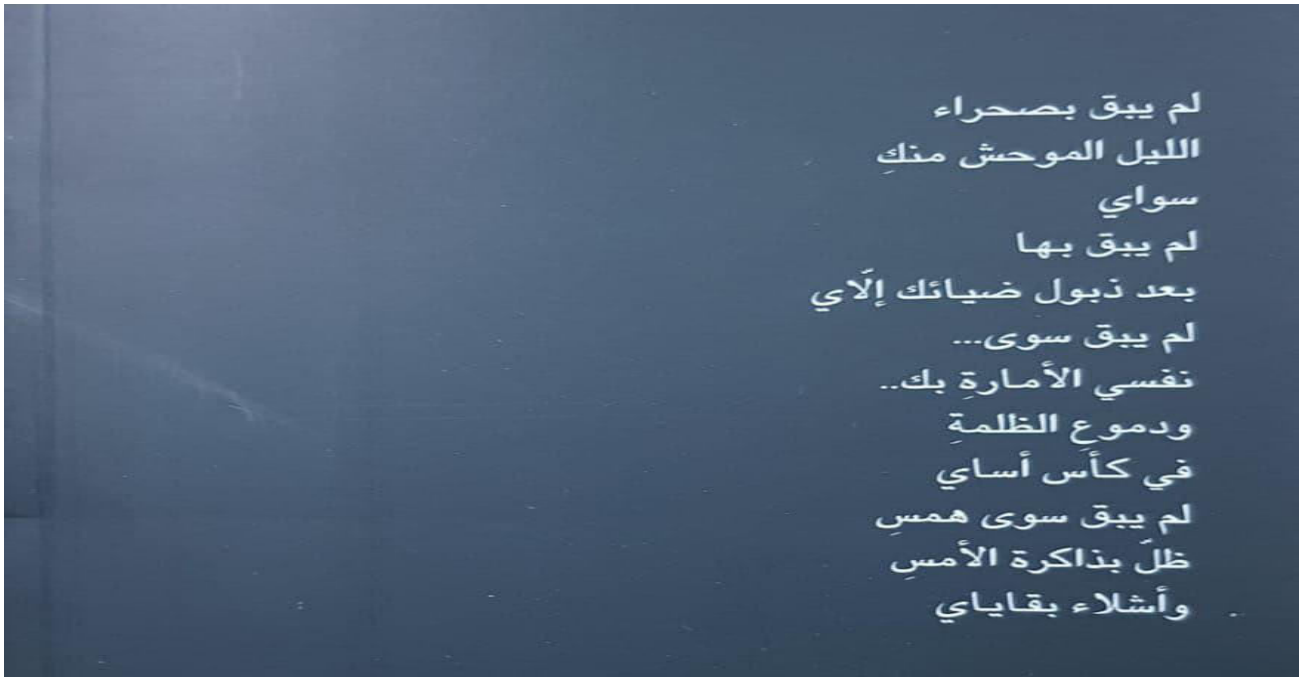
ذكراكِ المعلّقةُ
في دولابكِ
وحائطِ أحزاني
من يُنزلها
من عليائِها

(١) قليلًا من كثير عزّة، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

سوى يدِكِ
التي أورقَتْ
في الغيابِ؟[1]

كلُّ ما في النصّ يوحي بالألمِ ودلالاتِ الوحدةِ والذكرياتِ الموجعةِ التي تثيرُها الصورةُ الشعريّةُ حين يتكلّمُ مع صورةٍ رسمَها في خيالِهِ للراحلةِ وكأنّهُ يتكلّمُ معها حقيقةً، وهذه العتبةُ وغيرُها من مجموعِ الإشاراتِ اللسانيّةِ والصوريّةِ التي حفلَ بها غلافُ الديوانِ الخلفيّ عملتْ على اثارةِ استخبارٍ وتساؤلٍ عن علاقتِها بالنصوصِ الداخليّةِ، إلى جانب الإيحاءاتِ التي تضعُها أمامَ القارئ لتتكوّنَ لديه فكرةً عن الديوانِ وما يحملُ في طيّاتِهِ، فيجيبُ عن التساؤلِ بعد سفرتِهِ القرائيّةِ التأويليّة.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (ليل الأرمل)[2]



في غلافِ ديوانِ ليلِ الأرملِ الخلفيّ لا يكادُ القارئُ أن يرى شيئًا يستفزُّ نظرَهُ، سوى نصٍّ قصيرٍ يتعاضدُ في دلالتِهِ وإحالتِهِ مع لونِ الغلافِ؛ فاللونُ الأسودُ قد حضرَ في صفحةِ الغلافِ الأماميّ ليدلّ على الليلِ/ليل الأرمل، وحضرَ في الغلافِ الخلفيّ ليتعالقَ مع عنوانِ الديوانِ وباقي عتباتِهِ الملوّنةِ بالأسودِ ومع النصّ الشعريّ، ويبدو أنّ الشاعرَ اختارَ هذا النصَّ فقط دون غيرِهِ من العتباتِ اهتمامًا به، وليدفعَ بالمتلقّي على التركيزِ فيه، يقولُ النصُّ:

---

(١) قليلًا من كثير عزّة: الغلاف الخلفي.
(٢) ليل الأرمل، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

لم يبقَ بصحراءِ
الليلِ الموحشِ منكِ
سواي
لم يبقَ بها
بعد ذبولِ ضيائكِ إلّاي...
لم يبقَ سوى همسٍ
ظلّ بذاكرةِ الأمسِ
وأشلاءِ بقاياي[1]

هذا النصُّ أحدُ نصوصِ الديوانِ، عنوانهُ **(وحشة)**، اختارَهُ الشاعرُ؛ ليتحدّثَ عن وحدتِهِ ووحشتِهِ والظلامِ الذي يطرّزُ أوقاتَهُ بعد رحيلِ فقيدتِهِ/بعد رحيل ضيائكِ، وليزيّنَ به غلافَ الديوانِ الخلفيّ، ثمّ ليجعلَ منه علامةً تشيرُ إلى ما يحتوي الديوانُ من نصوصٍ، فضلًا عن مساعدةِ المتلقّي في أن يستشفَّ شيئًا عن الأبعادِ الدلاليّةِ لتلك النصوصِ، فيكونُ هذا الغلافُ قد أدّى وظائفَ العتبةِ الخارجيّةِ في رفدِ القراءةِ وفتحِ أبوابِ النصوصِ أمام القارئ قبل مواجهتِها، بإعطائِهِ عيّنةً منها توحي بها وتتكلّمُ بشيءٍ من الإيجازِ عنها.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (نهارات بلا تجاعيد)[2]

(١) ليل الأرمل: الغلاف الخلفي.

(٢) نهارات بلا تجاعيد، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

يتكرّرُ الأبيضُ المائلُ للزرقةِ في الغلافِ الخلفيّ؛ ليدلَّ على استمرارِ الشاعرِ بالبحثِ عن سلامٍ يطرّزُ حياتَهُ المتبقيّةَ، ويتكرّرُ معهُ الأسودُ الدّالُ على الحزنِ والفقدِ، ويتكرّرُ معهما اسمُ الشاعرِ وعنوانُ الديوانِ، في حين يأتي لونُ الذبولِ/الأصفر في الأسفلِ مشيرًا إلى الحياةِ التي يعيشُها الربيعيُّ وكيف تتساقطُ أوراقُ أيامِهِ وحيدًا، وحضرَ في الأسفلِ تكرارُ دارِ النشرِ؛ لتقومَ بوظيفةِ الإشهارِ والملكيّةِ، وقد اختارَ الشاعرُ بعضًا من نصّ **(ماذا لو...؟)**، يقولُ فيه:

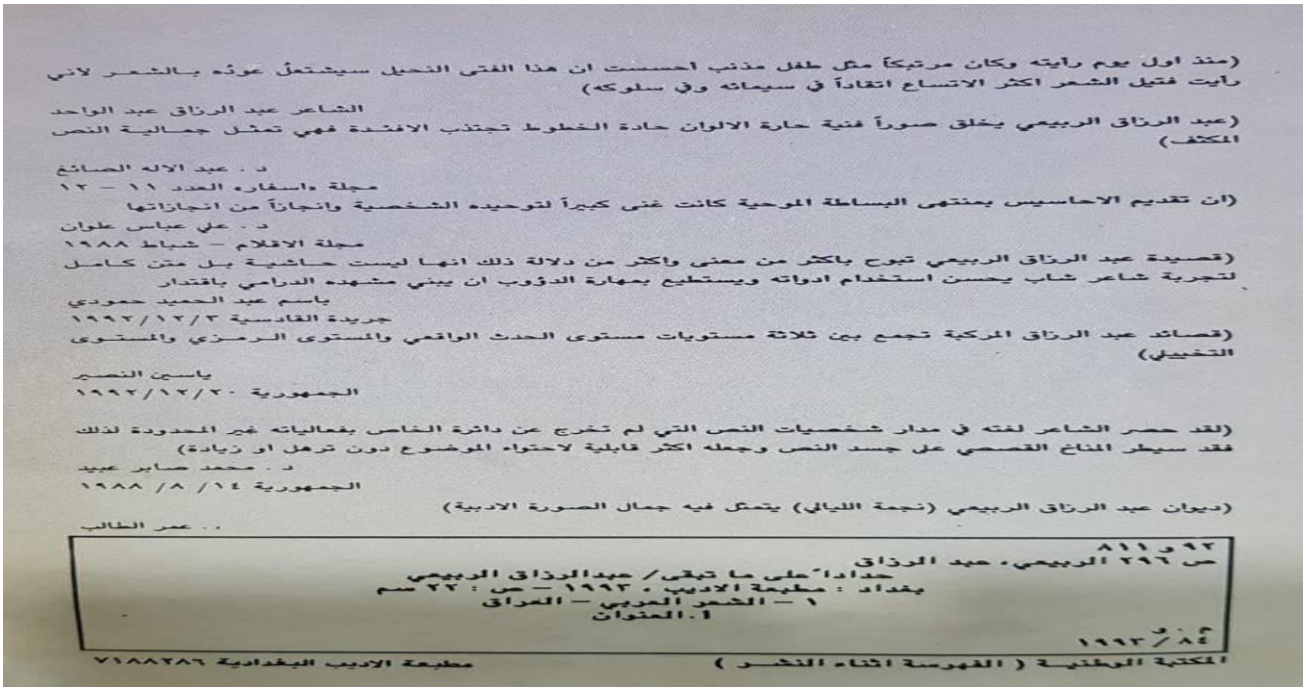
ماذا لو ضلَّ المشرطُ
في كفّ الجرّاح الدربَ
ومضى
بدلًا من أن يشفي الجرحَ
الناغرَ في صدرهِ
أدمى القلبَ؟!
ماذا لو حكموا بالإعدامِ
على طيرِ الحبِّ
بعيدِ الحبّ؟![1]

يلاحظُ القارئُ التّضادَّ الواضحَ بين عنوانِ الديوانِ/نهارات بلا تجاعيد، الذي يوحي بالحبّ والأملِ، وبين النصّ الذي يرى كلَّ شيء مظلمًا حالكًا، فمشرطُ الجرّاحِ الذي يعالجُ المرضَ يصبحُ في نظرِهِ عدوًّا/يدمي القلب، وطيورُ الحبِّ سيُحكمُ عليها بالموتِ في عيدِ الحبِّ، هذا التناقضُ يظهرُ أيضًا بين ألوانِ الغلافِ ودلالتِها المتضادّةِ (الأصفر والأبيض والأسود)، بالتّالي يكونُ الغلافُ قد حرّكَ القارئ واستفزَّ مكامنَهُ في اختلافِ عتباتِهِ وابتعادِ بعضِها عن الآخرِ، ممّا سيولدُ لديهِ كثيرًا من التساؤلاتِ عن طبيعةِ النصوصِ الداخليّةِ وهل ستكونُ مختلفةً عن بعضِها، وهو ما يتّضحُ جليًّا في كثيرٍ منها، فبعضُها جاءَ رثاءً كما في نصّي (على قارعة السحاب، تلاشي، الخ ..)، وبعضُها غزليًّا كما في نصوص (طريق جازان، حجيج، مُتّقدٌ عليكِ، الخ..)، فضلًا عن قصائدَ جاءتْ ذاتيّةً يتكلّمُ بها الشاعرُ عن ذاتِهِ فقط، وتمثّلُها نصوص (قمر وادي "الحوقين"، علامةٌ فارقةٌ، صلاةُ الوحشة، الخ..)، ناهيك عن الكثيرِ من الموضوعاتِ والأغراضِ المختلفةِ التي أشارَ إليها هذا الغلافُ عن طريق اختلافِ دلالاتِ عتباتِهِ من ألوانٍ وعنوان.

(١) نهارات بلا تجاعيد: الغلاف الخلفي.

ثانيًا: نصوصٌ مُقتبسةٌ من آراءِ النقّادِ والأدباءِ والناشرين:

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (حدادًا على ما تبقّى)[1]


(منذ اول يوم رأيته وكان مرتبكاً مثل طفل مذنب احسست ان هذا الفتى النحيل سيشتعلُ عودُه بالشعر لاني رأيت فتيل الشعر اكثر الاتساع اتقاداً في سيمائه وفي سلوكه)
الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد

(عبد الرزاق الربيعي يخلق صوراً فنية حارة الالوان حادة الخطوط تجتذب الافئدة فهي تمثل جمالية النص المكثف)
د . عبد الاله الصائغ
مجلة واسفاره العدد ١١ – ١٢

(ان تقديم الاحاسيس بمنتهى البساطة الموحية كانت غنى كبيراً لتوحيده الشخصية وانجازاً من انجازاتها
د . علي عباس علوان
مجلة الاقلام – شباط ١٩٨٨

(قصيدة عبد الرزاق الربيعي تبوح بأكثر من معنى وأكثر من دلالة ذلك انها ليست حاشية بل متن كامل لتجربة شاعر شاب يحسن استخدام ادواته ويستطيع بمهارة الدؤوب ان يبني مشهده الدرامي باقتدار
باسم عبد الحميد حمودي
جريدة القادسية ٣/١٢/١٩٩٢

(قصائد عبد الرزاق المركبة تجمع بين ثلاثة مستويات مستوى الحدث الواقعي والمستوى الرمزي والمستوى التخييلي)
ياسين النصير
الجمهورية ٢٠/١٢/١٩٩٢

(لقد حصر الشاعر لغته في مدار شخصيات النص التي لم تخرج عن دائرة الخاص بفعالياته غير المحدودة لذلك فقد سيطر المناخ القصصي على جسد النص وجعله اكثر قابلية لاحتواء الموضوع دون ترهل او زيادة)
د . محمد صابر عبيد
الجمهورية ١٤/ ٨/ ١٩٨٨

(ديوان عبد الرزاق الربيعي (نجمة الليالي) يتمثل فيه جمال الصورة الادبية)
.. عمر الطالب

٨١١ و٩٢
س ٢٩٦ الربيعي، عبد الرزاق
حدادا على ما تبقى/ عبدالرزاق الربيعي
بغداد : مطبعة الاديب ، ١٩٩٢ — ص : ٢٢ سم
١ — الشعر العربي — العراق
أ. العنوان
٨٤/ ١٩٩٢

المكتبة الوطنية (الفهرسة اثناء النشر)
مطبعة الاديب البغدادية ٧١٨٨٢٨٦

أوّلُ دواوينِ الربيعيّ التي أتتْ بشهاداتٍ نقديّةٍ لشعراءٍ ونقّادٍ على غلافِها الخارجيّ هو ديوانُ (حدادًا على ما تبقّى)، وقد احتلّتْ تلك الآراءُ مكانًا ستراتيجيًّا على صفحةِ الغلافِ الخلفيّ لتكونَ موجّهةً ومغريةً للقارئ قصدَ اقناعِهِ باقتناءِ الكتابِ وتحبيبِهِ إليه عن طريقِ ذكرِ هذه المجموعةِ من الأسماءِ اللامعةِ في عالمِ الشعرِ والأدبِ والنقدِ، وأوّلُ ما يطالعُ القارئَ رأيُ الشاعر (عبد الرزّاق عبد الواحد) الذي يقولُ فيه: ((منذ أول يوم رأيته وكان مرتبكًا مثل طفل مذنب أحسست أنّ هذا الفتى النحيل سيشتعلُ عودُه بالشعر...))[2]، وهذا الرأيُ النقديُّ من شاعرٍ كبيرٍ بكلّ تأكيدٍ سيكونُ لهُ وقعٌ كبيرٌ على المتلقّي حين تقعُ عينُهُ عليه، فيعملُ على استفزازِ ذائقتِهِ وبالتالي يجرّهُ إلى منطقةِ الإقناعِ بالكتابِ وقراءةِ نصوصِهِ الداخليةِ بشغفٍ، ويجدُ القارئُ رأيًا لناقدٍ وباحثٍ هو (باسم عبد الحميد حمودي*) الذي يقولُ فيه ((قصيدة عبد الرزاق الربيعي تبوح بأكثر من معنى وأكثر من دلالة ذلك أنّها ليست حاشية بل متن كامل لتجربة

---

(١) حدادًا على ما تبقّى، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

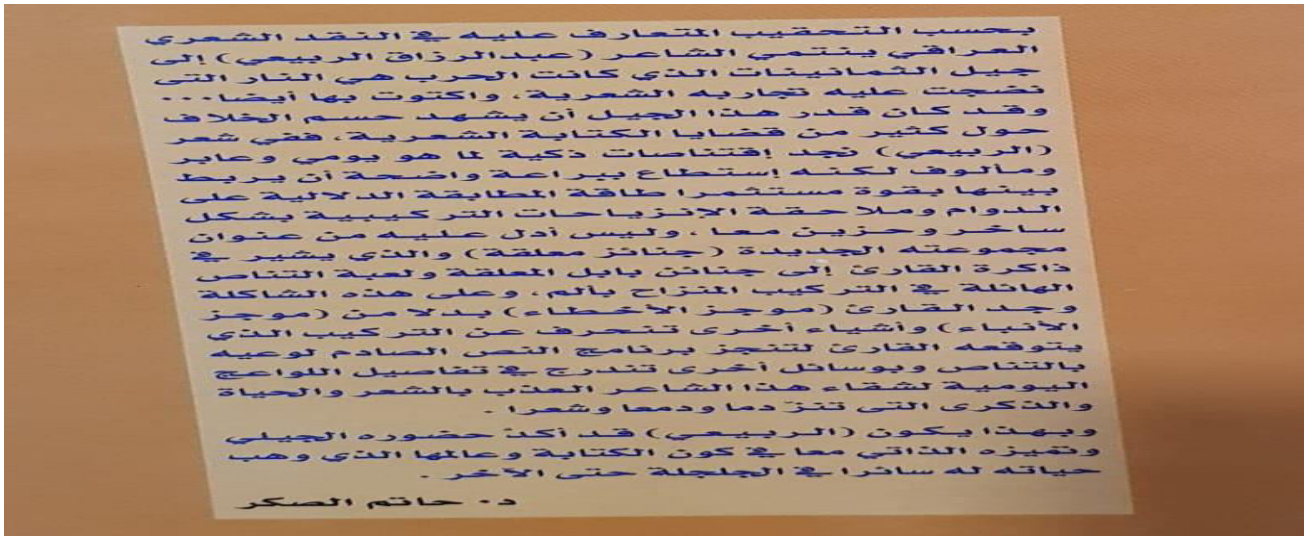
(٢) (م.ن): الغلاف الخلفي.

* ناقد أدبي وباحث فولكلوري، من مواليد ١٩٣٧م، في قضاء (أبو صخير) التابع للواء الديوانية، تخرّج في كليّة التربية قسم التاريخ، عمل مدرسًا في الدغّارة التابعة للديوانية، ثم انتقل إلى بغداد، له العديد من المؤلفات منها: سحر الحقيقة، عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية، الزير سالم، ينظر في ذلك: باسم عبد الحميد حمودي ناقدًا وباحثًا فولكلوريًا، نبيل عبد الأمير الربيعي، موقع صحيفة المثقف، https://www.almothaqaf.com/.

شاعر شاب يحسن استخدام أدواته...))[1]، وهذا الرأيُ بكلّ تأكيدٍ سيدفعُ بالمتلقّي الباحثِ عن الجمالِ والمتعةِ لاقتناءِ الديوانِ، خصوصًا إذا كان هذا المتلقّي من الأشخاصِ الذين تهمّهم آراءُ النقّادِ والأدباءِ في الشعراءِ الشبابِ كما هي حالُ شاعرِنا وآراءُ هذهِ المجموعةِ في نصوصِ ديوانهِ هذا أو غيرِهِ، وهي آراءٌ أُخذتْ معظمُها من دراساتٍ في مجلّاتٍ وجرائدَ أو آراءٍ من مراسلاتٍ خاصّةٍ بين الشاعرِ والشعراء الأكبر منهُ تجربةً وعمرًا فأعجبتهُ واختارَها؛ لتزيّنَ غلافَ ديوانِهِ الخلفيّ ولتكونَ مناصًا يضيءُ عتماتِ الكتابِ إن وجدتْ، ويفتحُ البابَ مشرعًا أمامَ القرّاءِ ليدلفوا المتونَ الشعريّةَ دون أدنى توجّسٍ، فيمدّهُم بتعريفٍ بالشاعرِ وتجربتِهِ الشابّةِ الثريّةِ، مكوّنينَ فكرةً بسيطةً عنهُ وعن نصوصِهِ الشعريّةِ قبل البدءِ بقراءتِها.

وتكرّرتْ عتباتٌ أخرى على صفحةِ الغلافِ الخلفيّ منها عنوانُ الديوانِ، واسمُ المؤلِفِ، وذُكرَتْ دارُ النشرِ والتاريخُ في هذه الصفحةِ دون الصفحةِ الأولى للغلافِ، والمُلاحظُ أنّ كلَّ هذه الإشاراتِ الكتابيّةِ قد حضرتْ باللونِ الأسودِ؛ لتكملَ ما يريدُ قولَهُ الديوانُ في صفحتِهِ الأولى عن طريقِ اللوحةِ السوداءِ والعتباتِ الأخرى التي جاءتْ باللونِ ذاتِهِ، وكأنّها تقولُ: هذا الحزنُ (حدادًا على ما تبقّى)، فالجميعُ سيموتُ قريبًا مادامتِ الحروبُ والجوعُ والظلمُ تتربّعُ على صدرِ العراقِ.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (جنائز معلّقة)[2]



يأتي الغلافُ الخلفي لديوانِ (جنائز معلّقة)، على شكلِ كلمةٍ تقديميّةٍ نقديّةٍ يطرحُها الناقدُ الدكتور (حاتم الصكر)، ويضمّنُها الربيعيُّ ديوانَهُ؛ لتوجزَ ((مضامين الإبداع، وتبين لنا أشكاله التعبيرية، وترصد لنا مختلف أنماطه ... مع

(١) حدادًا على ما تبقّى: الغلاف الخلفي.

(٢) جنائز معلّقة، عبد الرزّاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

إبراز أهم مقاطع العمل الإبداعي، وتسييجها بإطار دلالي ووظيفي))[١]، فتضعُ القارئَ أمامَ دراسةٍ موجزةٍ للعملِ الإبداعيّ وللشاعرِ وطريقةِ تعاملِهِ مع نصوصِهِ، مُتحدِّثةً عن جيلِهِ الشعريّ وأهمّ إرهاصاتِ مرحلتِهِ، فوضّحتْ للقارئ أنّ الربيعيَّ من جيلِ الثمانينياتِ جيل الحروبِ والأوجاعِ الذين نضجتْ تجاربُهم الشعريةُ على نارِ الحربِ وأهوالِها[٢]، وبهذا يمكنُ للقارئ أن يهيئَ حالَهُ لقراءةٍ فيها شيء من الوعي والدرايةِ بما قد يفوتُهُ، ثمّ يبيّنُ الناقدُ شيئًا من خصوصيّاتِ الشاعرِ الكتابيّةِ في التقاطِهِ للواقعِ بتفاصيلِهِ العابرةِ واليوميّةِ وقضاياهُ المباشرةِ، لكنّهُ وبكلّ براعةٍ يتمكّنُ من الربطِ بينها عن طريقِ المطابقاتِ الدلاليّةِ والانزياحاتِ التركيبيّةِ كما في اسمِ ديوانِهِ هذا والمنزاحُ عن (جنائن معلّقة)، وهذا ما يعملُ على انجازِ نصوصٍ صادمةٍ للمتلقّي عن طريقِ التّناصّ والوسائلِ الأخرى التي يعيها الربيعيُّ كشاعرٍ عاشَ شقاءَ الحياةِ وعذاباتِها[٣] واستثمرَها كنصوصٍ إبداعيةٍ تنتمي لواقعٍ معيشٍ بكلّ ما فيه من خيباتٍ وآمالٍ، وبالتالي فقد حفلتْ دواوينُهُ بحياةٍ يوميّةٍ بسيطةٍ من جهةٍ، ولكنّها باذخةَ الشعرِ والوجعِ والمتعةِ من جهةٍ أخرى، كما في نصّ **(كابوس)** الذي يقولُ في بعضِهِ:

الليلةَ في الليلِ...
فتحتُ العينينِ
على بيتٍ
يسبحُ في فضّةِ ماءِ فراتينِ
فتحتُ القلبَ
على ساقيتينِ من الشوقِ
بعيني أمّي الدامعتينِ
فطِرتُ إلى الأعلى
من فرحي
صافحتُ النخلةَ
في البابِ...
وأعذاقَ التمرِ[٤]

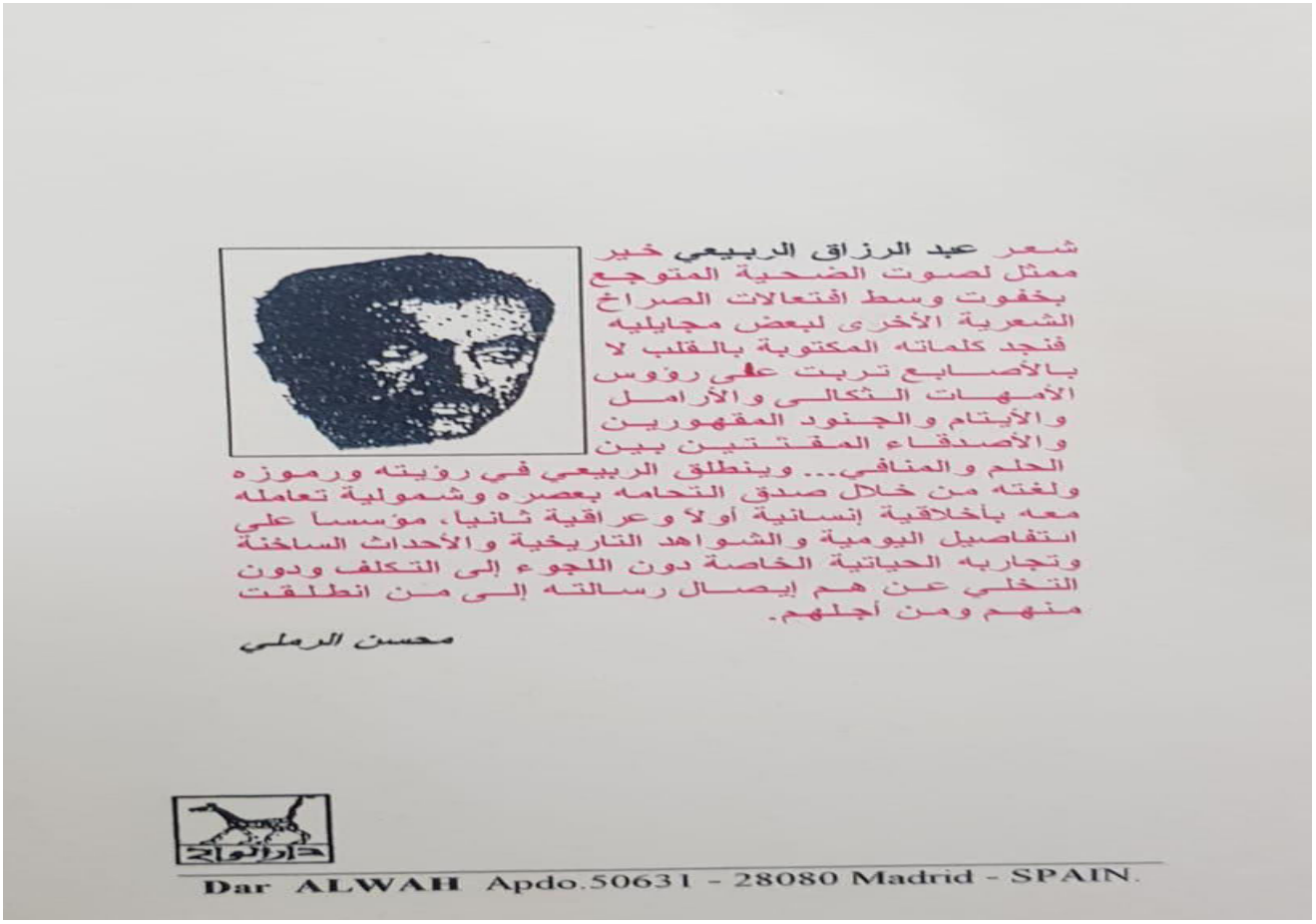
(١) شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ١٢٣.
(٢) ينظر: جنائز معلّقة: الغلاف الخلفي.
(٣) ينظر: (م.ن): الغلاف الخلفي.
(٤) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٢٤٤.

يتحدّثُ عن حلمٍ مرَّ بهِ في منامِهِ فاستغلهُ كموضوعٍ شعريٍّ يوميّ، لكنّهُ أفادَ من كلِّ تفاصيلِهِ وأَطّرَها بتجربتِهِ الفذّةِ ليخرجَ للمتلقّي نصًّا مشحونًا بالشوقِ للوطنِ والأحبّةِ وأيامِ الصبا بحُلوِها ومرّها، وهو ما نوّه إليه د.الصكر في معرضِ حديثِهِ عن تجربةِ الشاعرِ في ديوانِهِ وخصوصيتِهِ وفرادتِهِ، جاعلًا من تلك الكلماتِ النقديّةِ بابًا يُفتحُ أمامَ القارئ على عوالمِ الربيعيّ الإبداعيةِ وقدراتِهِ الشعريّةِ.

ثمّ يؤكّدُ الناقدُ أنّ الشاعرَ أثبتَ تفرّدَهُ وانتماءَهُ الجيليّ وحضورَهُ الشخصيّ كشاعرٍ سيظلُّ شعرُهُ سائرًا في الضجّةِ ذاتِها التي يُحدثُها حين يخرجُ من القلبِ ليصلَ إلى أفئدةِ الجماهيرِ؛ ليحاكي واقعَها ويؤثّثَ ما لعبتْ به أيادي الدهرِ، ويرمّمَ انكساراتِها؛ كونهُ شعرًا يخرجُ من صميمِ الواقعِ وتفاصيلِ الحياةِ اليوميّةِ البسيطةِ.

وبهذا ينهضُ اسمُ الناقد وما خصَّ به الديوانَ من كلمةٍ نقديّةٍ مقتضبةٍ وموحيةٍ بوظيفةِ الإشهارِ والترويجِ للديوانِ، ممّا يفتنُ القارئَ ويوقعُهُ في شباكِ الديوانِ.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (شمال مدار السرطان)[1]



(١) شمال مدار السرطان، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

تظهرُ على غلافِ الديوانِ الخلفيّ مقالةٌ نقديّةٌ تقديميّةٌ، انتقاها الربيعيّ من بينِ المقولاتِ الكثيرةِ التي قيلتْ في شعرِهِ وأسلوبِهِ الخاصّ، وهي من كتاباتِ الأكاديميّ والكاتبِ والشاعرِ (محسن الرمليّ*)، وقد جاءتْ باللونِ الورديّ ذاتِهِ الموجودِ في بعضِ عتباتِ الغلافِ الأماميّ لتتبادلَ معهُ الدلالاتِ والمقاصدَ عينَها، في حين يحضرُ اسمُ الشاعرِ باللونِ الأسودِ وهو لونُ عنوانِ الديوانِ في الغلافِ الأماميّ، واسمُ الشاعرِ باللونِ ذاتِهِ؛ ليظهرا بوضوحٍ بين العتباتِ الأخرى، وتظهرُ عتبةُ دارِ النشرِ وعلاماتُها وعنوانُها أسفلَ الغلافِ لتنهضَ بوظائفِها أمامَ الجمهورِ، وتظهرُ صورةٌ تنقيطيّةٌ لوجهِ الشاعرِ باللونينِ الأسودِ والأبيضِ، وقد اختفتْ بعضُ ملامحِهِ واختلطَ بعضُها بالآخرِ وغطّى الظلُّ بعضَ وجهِهِ الذي تبدو عليه ملامحُ الحزنِ والذهولِ، فهو كما يقولُ الرمليّ: ((خير ممثّل لصوت الضحية المتوجّع بخفوت وسط افتعالات الصراخ الشعرية الأخرى لبعض مجايليه))[1]، وهذه المقولةُ تعني الكثيرَ بالنسبةِ للمتلقّي وبالذاتِ الذي لا يعرفُ الربيعيَّ مسبقًا؛ لِتُميّزَهُ عن كثيرينَ من شعراءِ جيلِهِ، فهو خيرُ ممثّلٍ لأصواتِ المفجوعينَ والثكالى والمغيبينَ، كونهُ ينطلقُ في كتاباتِهِ من صدقٍ واقعيٍّ وفنيٍّ يعيشهُ عن طريقِ ((التحامه بعصره وشمولية تعامله معه بأخلاقية إنسانية أولًا وعراقية ثانيًا))[2]، أيضًا يؤكّدُ الرمليُّ أنّ الربيعيَّ ينطلقُ من واقعِهِ وتفاصيلِهِ اليوميةِ والأحداثِ والشواهدِ التاريخيةِ دونَ تكلّفٍ، فهو يرتبطُ بمن يريدُ إيصالَ رسالتِهِ الشعريّةِ الهادفةِ إليهم[3]، ولكنّ هذه البساطةَ والتفاصيلَ اليوميّةَ التي يُدخلُها جسدَ القصيدةِ لا تقلّلُ من شعريّتِها، بل تزيدُها ألقًا وكياسةً وتأثيرًا في المتلقّي كما في نصّ **(نقوش)** القائل:

بالحنّاءِ
نقشتْ
على ظهرِ كفّيها
وجهَ العيدِ
وجعلتْ
له لسانًا
وشفتين

---

* كاتب وأكاديمي ومترجم وشاعر، من مواليد قضاء الشرقاط عام ١٩٦٧م، يقيم في إسبانيا، حاصل على الدكتوراه بتقدير امتياز من جامعة مدريد عن أطروحته الموسومة (تأثيرات الثقافة الإسلامية في الكيخوتة)، له مؤلفات منها: أوراق بعيدة عن دجلة، الفتيت المبعثر، تمر الأصابع وغيرها، ينظر في ذلك: محسن الرملي، موقع ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

(١) شمال مدار السرطان: الغلاف الخلفي.

(٢) (م.ن): الغلاف الخلفي.

(٣) ينظر: (م.ن): الغلاف الخلفي.

مثل يديها

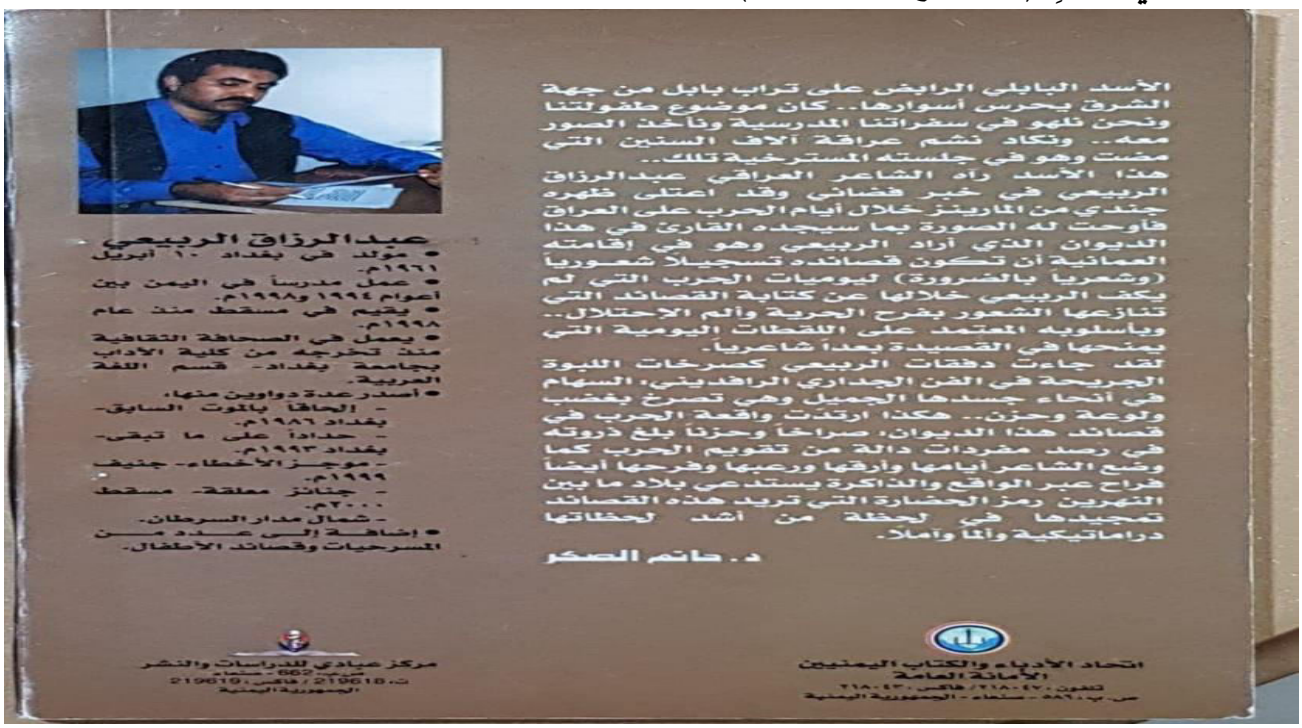
المغلولتينِ

إلى خاصرةِ الوطنِ

المنقوشِ بالقنابلِ[1]

هذه هي الروحُ الشّاعرةُ التي ترسمُ من الواقعيّ واليوميّ شعرًا يعجُّ بالجمالِ ويطفحُ بالأمنياتِ والأوجاعِ، فتصلُ الرسالةُ إلى من يعيها ويبحثُ عنها بين الكثيرِ من الرسائلِ التي تدّعي انتماءَها للشعرِ، وهذا ما تحدّثَ عنه الرمليّ في أطروحتِهِ النقديّةِ المقتضبةِ على غلافِ الديوانِ، لتشكّلَ عتبةً مهيمنةً يمكنُ لها أن تأخذ بيدِ القارئ وتقدّمَ له نبذةً عن النصوصِ الشعريّةِ وعن أسلوبِ كاتبِها.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (غدًا تخرج الحرب للنزهة)[2]



حضرَ الغلافُ الخلفيُّ باللونِ البنّي ذاتِهِ الذي طرّزَ لوحةَ الغلافِ الأماميّةَ، فاتّحَدَتِ الصفحتانِ في الدلالةِ على الأرضِ والتاريخِ والحضارةِ، وجاءتْ صورةُ الشاعرِ أعلى يسارِ الغلافِ، وتظهرُ تحتَها بعضُ المؤلّفاتِ التي نشرَها ونبذةً عن حياتِهِ؛ لتنهضَ بوظائفِ الملكيّةِ والترويجِ للديوانِ، في حين تظهرُ في الأسفلِ على الجهتينِ اتحادُ الأدباءِ اليمنيين ودارُ النشرِ؛ لتنهضا أيضًا بمهامّهما أمامَ القارئ، وتعتلي الصفحةَ من جهةِ اليمينِ مقولةٌ للناقد د. حاتم

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٦٢/٢.

(٢) غدًا تخرج الحرب للنزهة، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

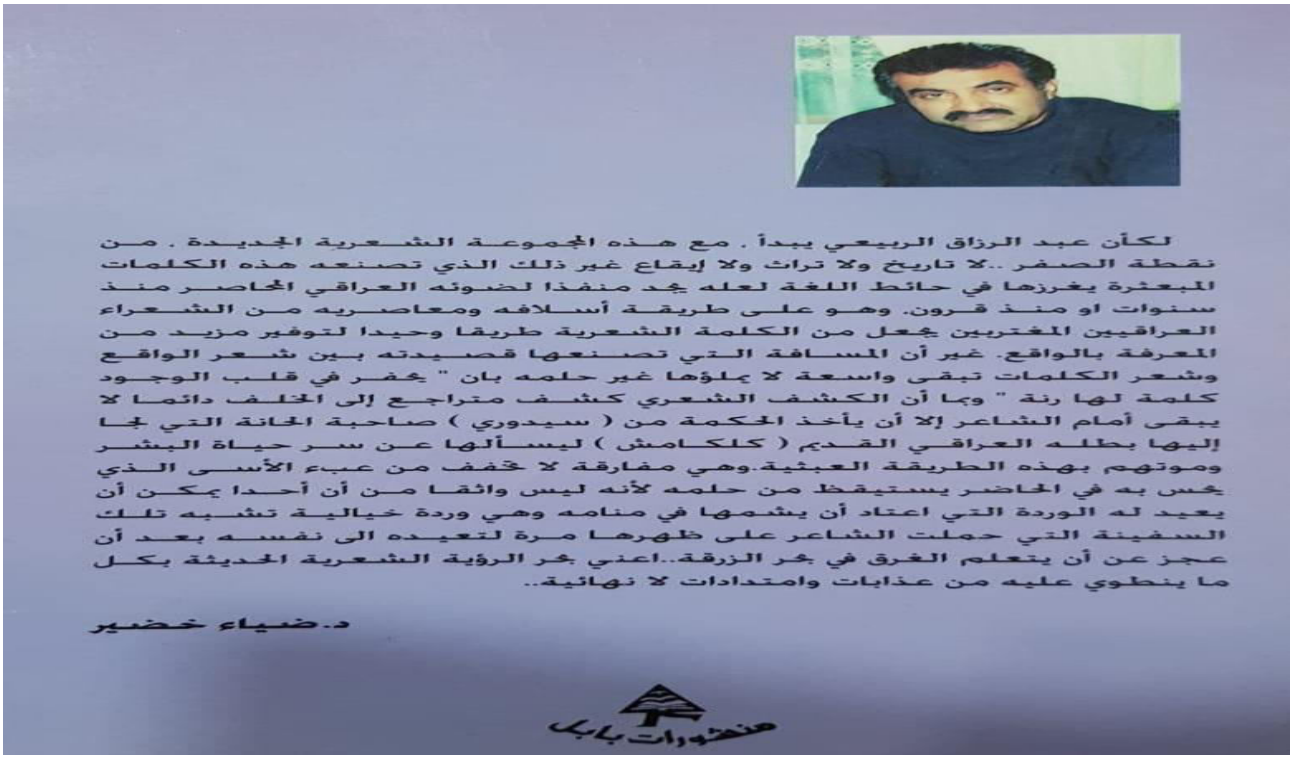
الصكر، وفيها يذكرُ أنّ الشاعرَ رأى أحدَ جنودِ الاحتلالِ يعتلي ظهرَ أسدِ بابلَ وكيفَ أوحى إليه ذلك المشهدُ بفداحةِ الواقعِ وأوزارِ الحربِ، فنتجَ عن ذلك ديوانُ شعرٍ من رحمِ الواقعِ[١]، وقد وضّحَ حجمَ اللوعةِ والحزنِ الذي تحتويه القصائدُ وحجمَ المأساةِ التي تحاكيها، كما في نصّ **(على ظهر أسد بابل)** الذي كان من المفترضِ أن يكونَ عنوانًا رئيسًا للديوانِ لكنّهُ استبدلهُ بالعنوانِ الحاضرِ؛ لأنّهُ لم يجدِ الصورةَ التي يعتلي فيها الجنديُّ ظهرَ الأسدِ البابليّ[٢]، يقولُ الربيعيُّ في نصّ **(على ظهر أسد بابل)**:

يا للأسدِ الحجريّ
في بابل!
طالما رأيتُهُ
في السفراتِ المدرسيّةِ
متوّجًا
بالذكورةِ والمسلّاتِ
جاثمًا
على العالمِ القديمِ
ليرتاع القدماءُ...
لماذا
لم ترفسْ جندي (المارينز)
الذي اعتلى ظهرَك
على مرأى
الفجيعةِ
والأقمار الصناعية؟[٣]

هذا النصُّ وغيرهُ من النصوصِ لا تصعبُ قراءتُها وفكُّ رموزِها على المتلقّي ما دامَ قد نهلَ من زادٍ عتباتيّ من الغلافِ بشقّيهِ الأماميّ والخلفيّ، فدخلَ النصوصَّ متسلّحًا بمعلوماتٍ أوّليّةٍ عنها، فلا يمكنُ أن يشتَّ ذهنُهُ أمامَ بعضِ التراكيبِ والأساليبِ الملتويةِ لأنّهُ استدلَّ بالعتباتِ المضيئةِ في الغلافِ.

(١) ينظر: غدًا تخرج الحرب للنزهة: الغلاف الخلفي.
(٢) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي بتاريخ ٢٠٢١/٢/١٧، أذن بنشره.
(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١١٩/٢-١٢٠.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (خذ الحكمة من سيدوري)[1]



تُطرّزُ هذا الغلافَ الخلفيَّ صورةٌ للشاعرِ تعتلي الصفحةَ من جهةِ اليمينِ لتتكفّلَ الكتابَ وتروّجَ لهُ لرفعِ سقفِ مبيعاتِهِ، وفي الأسفلِ تمامًا حضرتْ إعادةٌ لدارِ النشرِ لتقومَ بمهامِّها التي من الممكنِ أن تؤدّيها حيالَ القارئ، وجاءَ في المنتصفِ تقديمٌ للناقدِ الدكتور (ضياء خضير*) يوضّحُ هذا التقديمُ الهيأةَ الجديدةَ التي حضرَ بها الربيعيُّ عن طريقِ نصوصِهِ وكأنّها بدايةٌ جديدةٌ مختلفةٌ عن غيرِها من التجاربِ التي خاضَها هو أو غيرهُ من أبناء جيله، فهو يبدأُ ((من نقطة الصفر.. لا تاريخ ولا تراث ولا إيقاع))[2]، ويتحدّثُ عن أسرارِ الكلماتِ المبعثرةِ التي يستعملُها الشاعرُ؛ ليوصلَ ما يريدُ عن طريقِها إلى عالمِ الشهرةِ والترويحِ عن عذاباتِ النفسِ والإنسانِ، ثمّ يفسّرُ بشيءٍ من الاقتضابِ عنوانَ الديوانِ أو بالأحرى النصَّ الشعريَّ **(خذ الحكمة من سيدوري)**، الذي يقولُ في بعضِهِ:

لا تعدْ لـ"أوروك"

يا "كلكامش"

---

(١) خذ الحكمة من سيدوري، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

* أديب وناقد عراقي، حاصل على الدكتوراه في النقد من فرنسا ، يعمل حاليًا أستاذًا للنقد في جامعات عُمان، له مؤلفات كثيرة في النقد آخرها (ثنائيات مقارنة)، ينظر في ذلك: ضياء خضير، موقع اليوم، https://www.alyaum.com/ .

(٢) خذ الحكمة من سيدوري: الغلاف الخلفي.

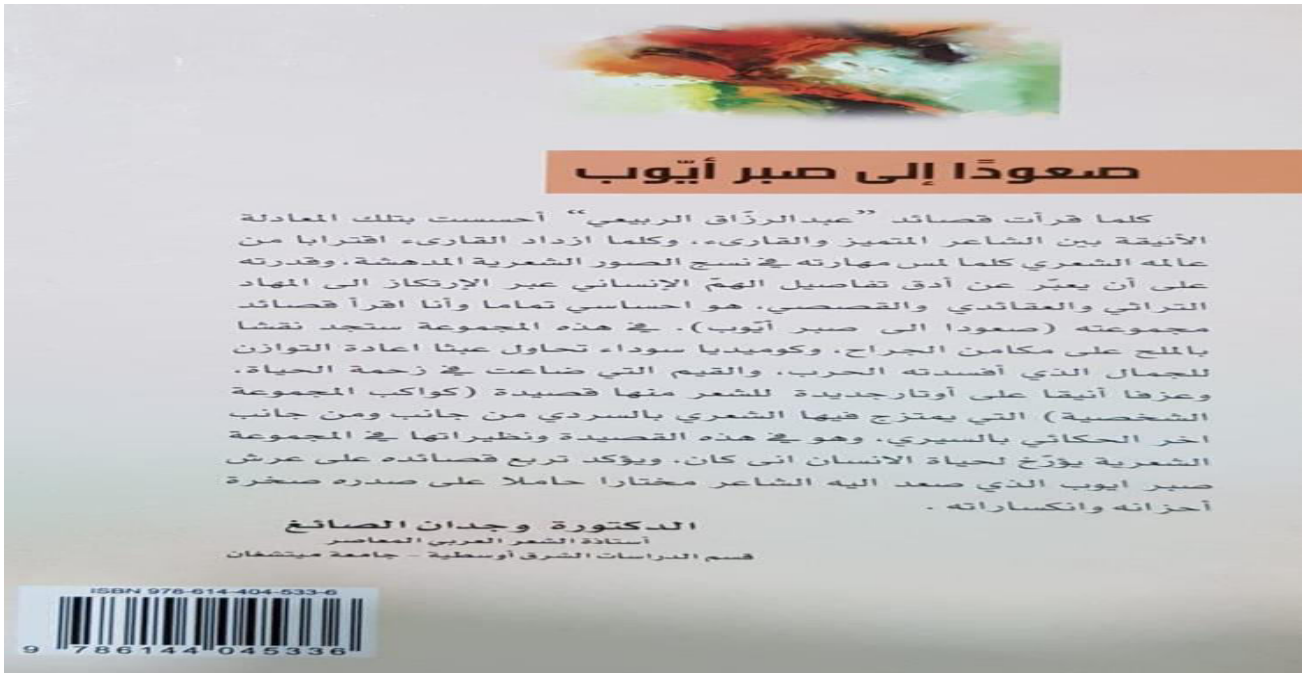
ها هو الضوءُ
يجفُّ
في عروقِكَ
وها هو السعالُ
يعصرُ
صدرَ حروفِك
وها هو الهواءُ
يمحو أثرَك
ها هو قبر "أنكيدو"
لم يعدْ بانتظارِك
لم يعدْ...
فلا تعدْ... (١)

فالكلمةُ النقديّةُ العتباتيّةُ تشيرُ إلى أنّ الربيعيَّ بعدَ أن مرّتْ به السنواتُ والأيّامُ أصبحَ كـ "كلكامش"، وعليه أن يتركَ الخلودَ الذي لا يستطيعُ تحقيقَهُ، ويلجأَ إلى الحكمةِ عن طريقِ امرأةٍ ستمدُّهُ بالطاقةِ والحياةِ/سيدوري، لتوصلَهُ إلى قناعةٍ تامّةٍ بأنّ الموتَ حالٌّ في الجسدِ لا محالةَ، أمّا الأفعالُ الخيّرةُ وكلُّ ما يتركُهُ الإنسانُ من جمالٍ بعدَهُ لن تتمكنَ منهُ يدُ القدرِ، وكأنَّ الربيعيَّ في جلِّ نصوصِ هذا الديوانِ أصبحَ يؤمنُ بأشياءَ لم يكنْ مقتنعًا بها مسبقًا ولم تتردّدْ على مدوّنتِهِ الكتابيّةِ.

بالتالي فهذه المقولةُ النقديةُ للدكتور (ضياء خضير) وإن قدّمتْ ما يريدُ الشاعرُ قولَهُ في هذا النصّ، لكنّها لم تعطِ كلَّ ما يريدُ الديوانُ أن يقولَهُ، بل جاءتْ مختصّةً بشيءٍ يسيرٍ منهُ، وهذا ما يخلقُ فجوةً بين القارئِ والكتابِ، قد يسعى إلى ردمِها بالاقتناءِ والقراءةِ المتأنيّةِ، أو قد لا يقتني الديوانَ من الأساسِ؛ لما تركتهُ هذه العتبةُ من إبهامٍ وغموضٍ يصعبُ تفسيرُهُ.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/٢٦٤.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (صعودًا إلى صبر أيّوب)[1]



تتكرّرُ على الغلافِ الخلفيّ للديوانِ اللوحةُ الفنيّةُ بشكلٍ مصغّرٍ، وبألوانِها المتناقضةِ، مُحيلةً على أدواتِ تناقضاتِ الربيعيّ ويوميّاتِهِ المتباينَةِ، ويتكرّرُ معها العنوانُ باللونِ الأسودِ هذه المرّة على الخلفيّةِ نفسِها التي كُتِبَ عليها التجنيسُ في الغلافِ الأماميّ، فتتوحّدُ الألوانُ مرّة وتتقاربُ لتحيلَ على الصبرِ والسكينةِ، ثمّ تتباعدُ وتختلفُ لتحيلَ على الخذلانِ الذي يعيشُهُ الوطنُ والشاعرُ، وتأتي مقولةٌ نقديّةٌ للأكاديميّة والناقدة الدكتورة (وجدان الصائغ*) وهي تتحدُّثُ فيها بدايةً عن شعورِها حين قراءةِ منجزاتِ الشاعرِ الإبداعيةِ ممهّدةً الطريقَ للقرّاءِ لتلقّي دواوينِهِ، بقولِها: ((كلما ازداد القارئ اقترابا من عالمه الشعري كلما لمس مهارته في نسج الصور الشعرية المدهشة وقدرته على أن يعبر عن أدق تفاصيل الهم الإنساني))[2]، وهذا ما سيجدُهُ المتلقّي حتمًا في بعضِ النصوصِ ومنها نصُّ **(من...؟)** الذي يقولُ فيه:

من هاجمني؟
والكلُّ يسبُّ ويشتم
من يكتمُ في أعمدةِ الصحفِ الموبوءةِ أنفاسي؟

---

(١) صعودًا إلى صبر أيّوب، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

* أكاديمية وناقدة عراقية، حاصلة على شهادة الدكتوراه، تقطن في الولايات المتحدة الامريكية، وتعمل أستاذة في جامعة ميشيغان، لها مؤلفات كثيرة منها: الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، القصيدة وفضاء التأويل، مباهج النص، القصيدة الأنثوية العربية قراءة في الأنساق، ينظر في ذلك: وجدان الصائغ، موقع الاتحاد الدولي للغة العربية، https://alarabiahunion.org/ .

(٢) صعودًا إلى صبر أيّوب: الغلاف الخلفي.

من عذّبني؟
والكلُّ تبرّأ من تهمةِ صلبي
في بوّابةِ بغداد أمام عيونِ الناسِ
من يأكلُ لحمي ميْتًا؟
والكلُّ يهشُّ إذا قابلني
ويقبّلُ رأسي
من....؟[1]

وتستمرُّ الناقدةُ في تقديمِ آرائِها في الديوانِ وأسلوبِ الشاعرِ الذي عزفَ به على أوتارِ الشعرِ لتخرجَ للجمهورِ مثلُ هكذا نصوصٍ إبداعيّةٍ لتعبّرَ عن واقعٍ انسانيّ مزرٍ، ومؤكّدةً تربّعَ شعرِهِ ((على عرش صبر أيوب الذي صعد إليه الشاعر مختارا حاملا على صدره صخرة أحزانه وانكساراته))[2]، وهي بهذا تُفتحُ البوّاباتِ والنوافذَ بين يدي القارئ لتيسّرَ أمامَهُ مهمّةَ القراءةِ وتعطيه خيوطًا ستعينهُ حين ينفلتُ منه زمامُ التحكّمِ بتأويلِ واستنطاقِ بعضِ النصوصِ.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (طيور سبايكر)[3]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٤٨٤/١.
(٢) صعودًا إلى صبر أيوب: الغلاف الخلفي.
(٣) طيور سبايكر، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

لا تحتاجُ أكثرُ نصوصِ ديوانِ (طيور سبايكر) إلى كثيرٍ من كدِّ ذهنٍ وإعمالِ فكرٍ لتقصّي موضوعاتِها واستكشافِ مخابئِها الجماليّةِ والدلاليّة؛ فعنوانُهُ ونصوصُهُ تشيرُ إلى واقعةِ المجزرةِ الكبيرةِ التي ارتكبتْها عصاباتُ (داعش) الظلاميّةُ، التي أعدمتْ مجموعةً كبيرةً من طلّابِ مدرسةِ الطيرانِ، فضلًا عن بعضِ نصوصٍ تشيرُ إلى جرائمَ أخرى ارتكبَها أولئكَ الظلاميونَ بحقِّ ابناءِ الشعبِ العراقيّ بكلِّ مشاربِهم، وهي بالتالي تحملُ الوجعَ الذي يعيشُهُ العراقيّ بخاصّةٍ والإنسانُ بعامّةٍ، ومع هذا يجدُ القارئُ تكرارَ عتباتٍ على الغلافِ الخلفيّ مثل اسمِ الشاعرِ وعنوانِ الديوانِ وفضاءِ اللوحةِ، وقد جاءتْ كلُّها بالألوانِ ذاتِها، وحضرتْ علاماتُ دارِ النشرِ في الأسفلِ، وتأتي في المنتصفِ كلمةٌ نقديّةٌ للناقدِ (حيدر عبد الرضا*) يشكّكُ فيها بقدراتِ بعضِ القرّاءِ غير المكتنزينَ على استكناهِ نصوصِ المجموعةِ بيسرٍ، والغورِ في معانيها ومدلولاتِها مالم يتمثّلوا كليةً صورتَها المرجعيةَ، والشعوريةَ، والمصدريةَ، والمعرفيةَ[1]، وهذا سيشكّلُ أمامَ القارئ البسيطِ برزخًا يفصلُ بينَهُ وبين حيازةِ الكتابِ، ويضعهُ حيالَ أمرينِ: أما أن يُقحمَ نفسَهُ عنوةً في لجّةِ الكتابِ ويستسلمَ لدواعي التشويقِ التي مارسها الناقدُ عليه، أو يتركَ الكتاب منزويًا على رفوفِ النسيانِ، فالعتبةُ النقديّةُ هنا –إن صحّ التعبيرُ– سلاحٌ ذو حدّين، لكنّ عاملَ التشويقِ كان هو الطاغي عليها حين يتحدّثُ عبد الرضا عن الصورةِ الشعريّةِ للربيعيّ وكيف تختفي معانيها حينًا وتُتاحُ حينًا آخرَ ((بجهر وسائل جمالية الكتابة النوعية التي تنتجها عادة "حجاجية الشاعر" في التلقي والتواصل في مخبوء زمن المسافة القرائية والجمالية...))[2]، فهي أسئلةٌ واجاباتٌ، دموعٌ ومناديلٌ، كلُّ شيءٍ يمكنُ للقارئ أن يجدَهُ في تلك النصوصِ ومنها نصُّ **(أسئلة بيض في أزمنة ليست كذلك)**:

السماءُ حمراءٌ لماذا يا أمّي؟...
وثديُك لماذا يابسٌ مثل حقل أبي يا أمّي؟
وأنتِ لماذا لا تتنفّسين
منذُ حفرَ الضابطُ في صدركِ
كلّ هذه الحفر الحمراء
يا أمّي؟[3]

---

* كاتب وناقد عراقي، من مواليد ١٩٧٦م، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، له مقالات في كثير من الصحف العراقية والعربية، من مؤلفاته: الجسد النصّي على سرير المعاينة النقدية، فضاء قصيدة الفقدان دراسات في شعر عبد الكريم الكاصد، القصيدة بين مرجعية الذات وحداثة المحتمل النصّي، ينظر في ذلك: القصيدة بين مرجعية الذات وحداثة المحتمل النصّي، حيدر عبد الرضا.

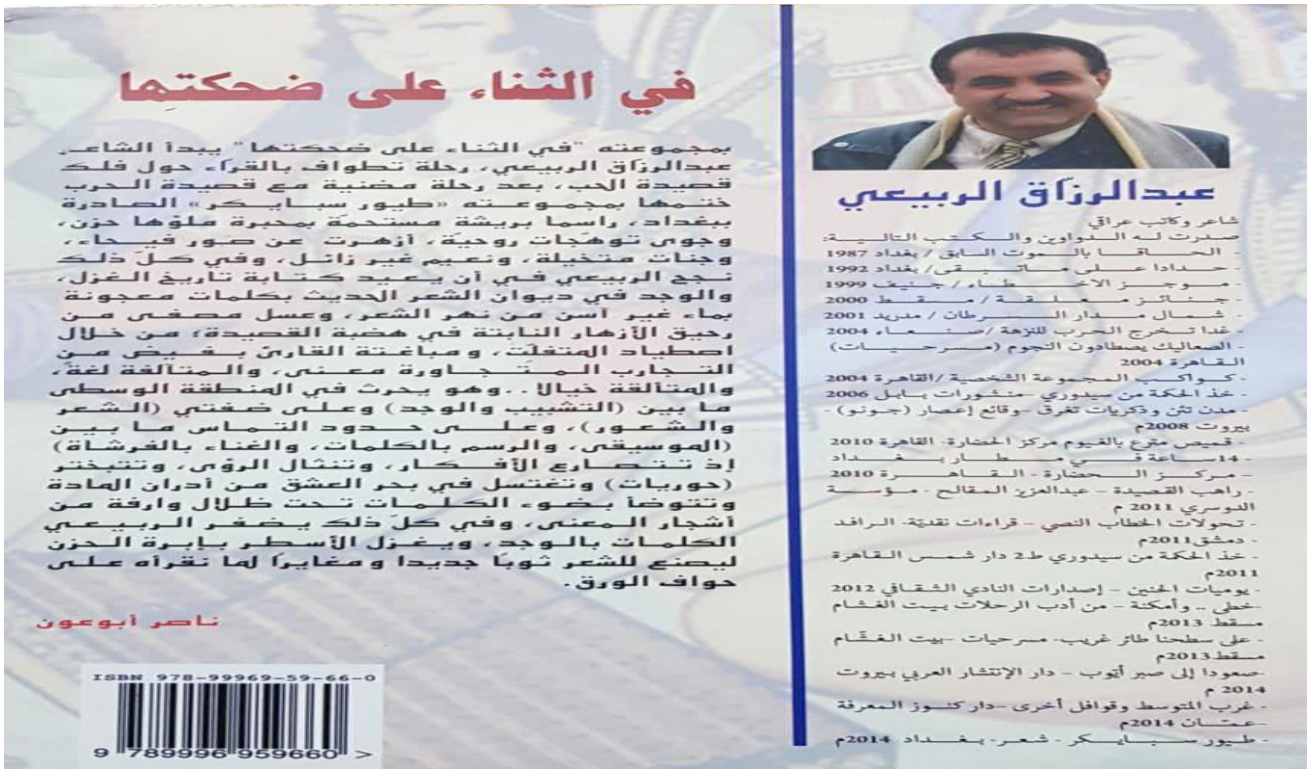
(١) ينظر: طيور سبايكر: الغلاف الخلفي.

(٢) (م.ن): الغلاف الخلفي.

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي:١/٤٤١-٤٤٢.

يحضرُ هذا النصُّ فاتحًا أبوابَهُ أمام المتلقّي فيتركُهُ مستسلمًا أمام فجائعيّة التساؤلاتِ وأوجاعِ اللونِ الأحمرِ الذي تكرّرَ منذ بدايةِ النصّ حتّى نهايتِهِ، فهو مختلفٌ تمامًا عن كثيرٍ من نصوصِ الديوانِ، وأكثرُ عتباتِ الغلافِ لا تشيرُ إلى هذا النصّ، لكنّ القارئَ لا يحتاجُ إلى عتبةٍ تمهّدُ له الدربَ لتبيانِ دلالاتِهِ؛ إذ كُلُّ ما فيه –النصّ– واضحٌ بيّنٌ كتلكَ الأسئلةِ/بيضاء.

الغلافُ الخلفيُّ لديوانِ (في الثناء على ضحكتها)[1]



يُقسَمُ غلافُ هذا الديوان إلى جهتين: الجهةُ اليمنى تتصدّرُها صورةُ الشاعرِ مبتسمًا لتقدَّم الدلالاتِ عينَها في عنوانِ الديوانِ وبعضِ قصائدِهِ/الضحك، الفرح، الحب، الحياة، وتأتي تحتَهُ عتبةُ اسمِ الشاعرِ باللونِ الأزرقِ كما حضرَ على الغلافِ الأماميّ، وتحتَها تعريفٌ به بنصّ: (شاعر وكاتب عراقي)، مع ذكرِ مجموعةٍ من مؤلّفاتِهِ الشعريةِ والنقديّةِ والمسرحيّةِ، فتنهضُ هذه العتباتُ بمهمّةِ التعريفِ بالشاعرِ، وتعبيدِ طريقِ الشهرةِ أمامَهُ وأمَامَ مؤلّفاتِهِ، ويأتي في الجهةِ اليسرى من الغلافِ اسمُ الديوانِ باللونِ الأحمرِ، وتحتَهُ مقولةٌ نقديةٌ للأديبِ والباحثِ **(ناصر أبو عون*)**، ليوضّح انحرافَ مسارِ الخطّ الذي لازمَ الربيعيّ في سفرةِ الحزنِ والعذابِ إلى استقرارِ الحبّ، إذ استطاعَ أن

---

(١) في الثناء على ضحكتها، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

* أديب وباحث عُماني، رئيس تحرير جريدة عالم الثقافة ومدير إذاعة وقناة الرؤية، صدر له مؤلفات منها: عمان وقضايا الإنسان في أدب هاشمية الموسوي، رواق الفكر العربي وتجليات الشعر العماني المعاصر، جماليات الإيقاع في شعر عبد الرزاق الربيعي، ينظر في ذلك: ناصر أبو عون السيرة الذاتية، موقع آفاق حرة، https://www.afaqhorra.com/ .

((يعيد كتابة تاريخ الغزل، والوجد في ديوان الشعر الحديث، بكلمات معجونة بماء غير آسن من نهر الشعر، وعسل مصفى من رحيق الازهار النابتة في هضبة القصيدة))[١]، وهو ما يمكنُ أن يجدهُ القارئُ في بعضِ النصوصِ ومنها نصُّه القصيرُ جدًّا **(عطر)** الذي يقولُ:

لكثرةِ ما شممتُكِ
نَمَتْ في صدري
شُجيرةُ ورد[٢]

بعدَ قراءةِ النصّ يجدرُ القولُ: إنّ الكلمة النقديّةَ/العتبةُ أثبتتْ عملَها الناجعَ وأعطتِ الحقائقَ عن النصوصِ كما هي دونَ تزويقٍ وتعظيمٍ، وهذا ما يريدُ القارئ أن يعرفَهُ قبلَ أن يقتني الديوانَ، حتّى تتكوّنَ لديه محصّلةٌ من الأفكارِ والدلالاتِ والرؤى تعملُ كمساعِداتٍ له أثناءَ القراءةِ، إذ كانتْ علاماتُ الغلافِ وإشاراتُهُ العتباتيّةُ واضحةً بيّنةً على وجوهِ النصوصِ، وبهذا تكون قد قدّمتْ ما يُرادُ منها، فأعلنتْ للديوانِ، وأذاعتْ اسمَ الشاعرِ وقدّمتهُ لجمهورِ الشعرِ.

الغلافُ الخلفيّ لديوانِ (خرائط مملكة العين)[٣]

لم يقدّمْ هذا الغلافُ الخلفيّ أيّ شيءٍ يُذكرُ للديوانِ أو لنصوصِهِ بل ولا حتّى لشاعرِهِ، سوى عتبةٍ واحدةٍ هي صورة الشاعرِ، فجاءَ كإعلانٍ تجاريٍّ للمجلةِ التي صدرَ معها/دبي الثقافية؛ لذلك لا يجدُ القارئُ إشارةً نقديّةً أو كلمةً تعطي الشعرَ والشاعرَ حقَّهما، فذهبَ الناشرُ (سيف المرّي) في كلمتِهِ البسيطةِ إلى تقديمِ اسمِ المجلّةِ على اسمِ الديوانِ واسمِ

(١) في الثناء على ضحكتها: الغلاف الخلفي.
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٣٣/١.
(٣) خرائط مملكة العين، عبد الرزاق الربيعي: الغلاف الخلفي.

الشاعرِ بقولِهِ: ((ها نحن ذا في "دبي الثقافية" نقدم لكم هذا الإصدار للشاعر والإعلامي عبد الرزّاق الربيعي...))[1]، وهذا ما يمكنُ أن يعطي إشارةً للقارئ أنّ الشاعرَ غيرَ مهتمٍّ بهذا الديوانِ حين تركَ أمرَ نشرِهِ إلى مجلةٍ ليكون ملحقًا بها!، وأنّ المجلّةَ لم تولِهِ ذلك الاهتمامَ سوى الشيء اليسيرِ في غلافِهِ الأماميّ، وهو ما يتنافى مع نصوصِ الديوانِ الممتلِئةِ شعرًا، والمتنوّعةِ أفكارًا ورؤى، والمكتنزةِ في صورِها عن الإنسانِ والحبيبةِ والوطنِ، فجاءتِ العتبةُ التقديميّةُ الخلفيّةُ مجحفةً بحقّ الشاعرِ وديوانِهِ معًا، وهذا ما سيتأكدُ للقارئ حين يقرأُ نصًّا مثل **(ثقب)** الذي يقولُ:

رقصتِ الأنهارُ والنجومُ والكواكبُ
لكنّ البيتَ ظلّ يفتقرُ تفعيلةً جنوبيّةً
أكانَ على سندريلا اليمانيّة
أن تنسى الحكمةَ في صنعاء
فتجفُّ في حلبةِ القصيدةِ
حديقةُ السوسنِ؟[2]

الغلافُ الخلفيُّ للأعمال الشعرية[3]

(١)خرائط مملكة العين: الغلاف الخلفي.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٧٨/١.

(٣) (م.ن): ٣/ الغلاف الخلفي.

كما مرّ في بعضِ الأغلفةِ الخلفيّةِ، جاءتِ الأعمالُ الشعريّةُ بمقدماتٍ تقديميّةٍ مقتطعةٍ من كتبٍ ومجلاتٍ نُشرتْ فيها تلك الدراساتُ حول تجربةِ الشاعرِ، وكانتْ لأسماءٍ لامعةٍ في مجالاتِ الأدبِ والنقدِ، وهذه المقولاتُ لها الكلمةُ الفصلُ في كثيرٍ من الأحيانِ عند تقديمِها نتاجاتِ الشعراءِ والأدباءِ والكتّابِ إلى الجمهورِ كلّ بطريقتِهِ الخاصّةِ، وحسبَ ما يراهُ في النصّ أو الكتابِ، فقد يشيعُ اسمُ مبدعٍ ويشتهرُ بين القرّاءِ لأنّ الناقدَ أو الأكاديميَّ أو الشاعرَ المعروفَ قد قالَ فيه وفي إبداعِهِ كلامًا أشادَ به، وقد يخفتُ صوتُ مبدعٍ آخر ويذوي لأنّ أحدَ النقّادَ المعروفينَ قلّل من قيمةِ إبداعه وتحاملَ عليه، ولهذا وذاك يعملُ كثيرٌ من الشعراءِ عند نشرِ إبداعِهم على رفدِهِ بما قيلَ عنهم من إطراءٍ وتمجيدٍ بأقلامِ النقّادِ والشعراءِ؛ ليعلو شأنُهم وتسمو كتاباتُهم وتصلَ إلى أبعد ما يمكنُ، وهذا ما فعلهُ الربيعيُّ مع هذهِ المجموعةِ من الأعمالِ التي اختارَ لها خيرةَ الأسماءِ اللامعةِ في مجالِ الثقافةِ والأدبِ والنقدِ والإعلامِ، فقدّمتْهُ للقارئ كاسمٍ لامعٍ وشاعرٍ لا يُشقُ له غبارٌ.

أخيرًا يمكنُ القولُ: إنّ أكثرَ عتباتِ الغلافِ بشقّيها: الأمامي والخلفي لعبتْ دورًا كبيرًا في إثراءِ النصوصِ وتقديمِها قبل قراءتِها، وفتحتْ قنواتِ التأويلِ ومساراتِ القراءةِ الجديدةِ أمامَ المتلقّي، فضلًا عن أنّها قدّمت الدواوينَ ولوّنتْ أغلفتها بحسٍّ جماليٍّ باذخ، إذ لا يمكنُ لناقدٍ أو قارئٍ ان يتجاوزها دون أن يتزوّدَ منها قبلَ أن يدلفَ المتونَ الشعريّةَ، وقد كانت لوحاتُ الأغلفةِ الأماميّةِ تحاكي النصوصَ الشعريّةَ، وترفدُها بالدّلالاتِ مرّةً كما في دواوين (طيور سبايكر)، (قليلا من كثير عزّة)، (ليل الأرمل)، (الحاقًا بالموت السابق)...الخ، وتبتعدُ عنها مرّةً أخرى فتتركُ للقارئ حرّيةَ التأويلِ كما في، (صعودًا إلى صبر أيوب)، (نهارات بلا تجاعيد)، (خذ الحكمة من سيدوري)...الخ، وجاءتْ نصوصُ الأغلفةِ الخلفيّةِ سواء أكانتْ نصوصًا شعريّةً، أم مقتطفاتٍ من آراءِ النقّادِ متكلمةً بلسانِ حالِ دواوينِها ومعلنةً عنها بشيءٍ من التلميحِ، والاطراءِ والمدحِ، فكانتْ من مختاراتِ الشاعرِ التي يفرضُها على دورِ النشرِ، في حين جاءَ غلافٌ خلفيٌّ واحدٌ لا يقدّمُ الشيء الكثيرَ للديوانِ ولا للقارئ، هو النصُّ الخلفيُّ لديوانِ (خرائط مملكة العين) الذي وقعَ اختيارُهُ على عاتقِ الناشرِ.

الفَصْلُ الثّاني

عَتَبَاتُ العَنْوَنَة

- العنوان: مِهادٌ نظريّ.
- المبحث الأوّل: العنوانُ الرئيسُ الخارجيّ.
  - أولًا: العنوانُ الرئيسُ الطويل.
  - ثانيًا: العنوانُ الرئيسُ القصير.
- المبحث الثاني: العنوانُ الدّاخليّ
  - أولًا: العنوان اسمًا.
  - ثانيًا: نكـرةً.
  - ثالثًا: تناصًّا.
  - رابعًا: مفارقةً.
  - خامسًا: انزياحًا.
  - سادسًا: مكانـًا.

عَتَبَاتُ العَنْوَنَة

العنوانُ، مِهادٌ نظري:

لا تكتملُ شموسُ العتباتِ الّتي ترفدُ القراءةَ ضياءً واستجلاءً، إلّا ببزوغِ ضوءِ العنوانِ، ذلك المناص الذي يعملُ بمفردِهِ كنصٍّ لهُ دلالاتُهُ المتمنّعةُ على التأويلِ، أو الطافحةُ على السطحِ، أو يعملُ بمعيّةِ المتنِ في تكوينِ دلالاتٍ مُشتَرَكةٍ يستشفُها القارئُ عن طريقِ القراءةِ والتأويلِ، ويحتاجُ إلى مُتلقٍّ يُحيلهُ إلى النّصّ ويُغريه بهِ ويثيرُ مكامِنَهُ؛ ليكتشفَ ما يُخفي ذلك النّصُّ من فتنةٍ وسحرٍ.

عليه فالقارئُ يجبُ أن يتسلّحَ بشجرةِ ثقافةٍ مُشرئبّةِ الأغصانِ، وموغلةِ الجذورِ؛ ليتمكّنَ من تأويلِ النّصوصِ الاصليّةِ واستنطاقِها وتخمينِ ما تقولُ أو تريدُ أن تقولَ عن طريقِ عنواناتِها أوّلًا، فتأذن لهُ بالسفرِ إلى مدنِ النّصّ، مكوّنًا عنها فكرةً مسبقةً قبلَ ولُوجِها؛ لتكتملَ تلكَ الفكرةُ وتتبلورَ حينَ سفرِهِ في ثنيّاتِ النّصّ.

ويحظى العنوانُ بعنايةِ الدراساتِ النّقديّةِ والسّيميائيّةِ منها على وجهِ الخصوصِ؛ بوصفِهِ مرجعًا يحتوي ((بداخله العلامة والرّمز، وتكثيف المعنى، إذ يحاولُ المؤلّفُ أن يثبتَ فيه مقصدَهُ برمّتهِ بوصفهِ النّواة المتحرّكة التي خاط عليها نسيج نصّه))[١]، فهو المركزُ أو البؤرةُ التي تشعُّ منها إضاءاتُ النّصّ ومقاصدُهُ، وعلى الرغمِ من أنّهُ ((مقطع لغوي أقلّ من الجملة...))[٢]، فإنّهُ الركيزةُ الأولى التي يُعتمدُ عليها في فهمِ فحوى النّصوصِ، وكما يكونُ لكلّ شخصٍ اسمٌ يُعرَفُ به، يكونُ العنوانُ بمثابةِ الاسمِ الذي يُعرَفُ الكتابُ عن طريقِهِ ((فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويُدلُّ به عليه))[٣]، فهو العلامةُ اللغويّةُ التي تسِمُ النّصوصَ وتحدّدُها، وتجذبُ الجمهورَ لقراءتِها، ولولا وجودُ العنوانِ على صفحاتِها الرئيسةِ لبارتْ كثيرٌ من المؤلّفاتِ وتكدّستْ على الرّفوفِ، فقد كانت العنواناتُ ولا زالت سببًا في ذيوعِ عديدٍ من الكُتُبِ وانتشارِها وشيوعِ أسماءِ مؤلّفيها، وربّما كانتْ نقمةً عليها وعلى أصحابِها[٤]، وتبقى دراسةُ النّصّ غيرَ مكتملةٍ إذا لم يُنظرْ لعنوانِهِ بجديّةٍ ويُدرسُ بإمعان؛ كونهُ ((مفتاحًا تأويليًا

(١) العنوان في قصص وجدان الخشّاب (دراسة سيميائية)، علي أحمد العبيدي، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، عدد٢٣، ٢٠٠٩م:٦١.

(٢) معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، سعيد علوش:١٥٥.

(٣) العنوان وسيموطيقا الاتصال الادبي، محمد فكري الجزار: ١٥.

(٤) ينظر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، رحيم عبد القادر، مجلة المَخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر،/بسكرة/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية /الجزائر، عدد٤، ٢٠٠٨م: ٩٨.

كاشفًا، تبقى أيّةُ دراسةٍ نقديّةٍ للنّصِ الإبداعي ناقصةً من دونِ معاينتهِ والنّظرِ إليه بجديّةٍ توازي النظرَ إلى النص))[1]، فما بينَ النّصّ والعنوانِ علاقةٌ جوهريةٌ؛ على عدِّ الأخيرِ أوّلَ فضاءٍ يواجهُهُ القارئُ حين يؤوّلُ ويحلّلُ وهو يغوصُ في أعماقِ النّصّ مشيرًا إلى احتمالاتِه ((ويكشف عما يواجه الممارسة النصيّة نفسها لديه، من تعدديّة وتنوّع وتداخل علائقي بين عتبات النص الأدبي وطبقاته من البداية حتّى النهاية))[2]، والعنوانُ مرتبطٌ بالنّصّ، والنصُّ مرتبطٌ بالعنوانِ في الوقتِ ذاتِهِ، ولا يمكنُ فصلُهما عن بعضِهما في مقاربةٍ ما؛ لأنّ العلاقةَ فيما بينهما علاقةٌ ((قائمة على بنية افتقار، ذلك أنّ العنوان لا يشتغل إلّا في إطار النص، وهذه البنية المؤلفة عبر هذه العلاقة تشير على التلاحم الروحي والجسدي والبنيوي بين الاثنين))[3]، فيحتاجُ أحدُهما الآخر في رفدِ الدلالاتِ وتوضيحِها.

العنوانُ بين العربِ والغرب:

حظيتْ عنواناتُ الكتبِ قديمًا بعنايةٍ لا بأسَ بها، وربّما كان اسمُ الكتابِ يغلبُ على اسمِ صاحبِهِ في أحيانٍ كثيرةٍ ((فقد جرت العادة في التّأليف العربي القديم أن تتغلب عناوين مؤلفات العلماء على أسمائهم))[4]، وظهر العنوانُ على نوعينِ هما : **العنوانُ البسيط:** وهو ما جاء مكوّنًا من كلمةٍ أو كلمتينِ، مثل: (الحيوان) للجاحظ ٢٥٥هـ، و (عيون الأخبار) لابن قتيبة ٢٧٦هـ، و**العنوان المركّب:** وتدخلُ فيه العنواناتُ صاحبةُ الكلماتِ الأكثرِ من اثنتينِ مثل: (معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع) للبكري ٤٨٧هـ[5]، وهذا التّقسيم ربّما ينطبقُ على كثيرٍ من المؤلّفاتِ في العصرِ الحديثِ.

وكان العنوانُ قديمًا يشيرُ ((إلى دلالتين رئيستين: دلالة قصديّة تحدد مضمون الكتاب وتلخص فكرته العامة؛ ودلالة إرسالية تسمى المرسل والمرسل إليه))[6]، فالعنوانُ كان يفصحُ عن موضوعِ الكتابِ ويختصرَهُ، ويدلُّ على مرسلِهِ ومستقبلِه، وقد تبلورَ الاهتمامُ بالعنوانِ واختيارِهِ عند قدماءِ العربِ منذ القرنِ الثاني الهجريّ شيئًا فشيئًا وصولًا إلى القرنينِ الثالث والرابع الهجريين، إذ أخذَ الاهتمامُ يزدادُ به، وتتنوعُ صياغتُهُ في ضوءِ الازدهارِ الثقافي الحاصلِ

(١) سحر النّص، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، د. محمد صابر عبيد: ٥٥.

(٢) عتبات الكتابة القصصية، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبد الله العبيدي:١٨.

(٣) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د. محمد صابر عبيد، ود. سوسن البياتي: ١٨٤.

(٤) مدخل إلى عتبات النص، عبد الرزاق بلال:٣٠

(٥) ينظر: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، محمد عويس: ٣٩.

(٦) عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، د. يوسف الإدريسي: ٤٣.

في الأمّةِ الإسلامية آنذاك، وتوسّعِ الحقولِ المعرفيّةِ وتطوّرِ تأليفِ الكتبِ وترجمتِها[١]، إذ بدأتْ العنونةُ شفاهيةً في حقبةِ ما قبلَ تدوينِ المؤلّفاتِ، ثم كتابيةً مع عصرِ التدوينِ، وأخيرًا طباعيةً بوصفِها ترسيخًا لمرحلةِ الكتابيةِ[٢].

وكان للدراساتِ العربيةِ الحديثةِ نصيبٌ في مقاربتِها العنوانَ تنظيرًا وتطبيقًا*؛ بوصفِهِ ذلكَ المصطلحَ الإجرائي الناجعَ لمقاربةِ نصٍّ ما، فهو المفتاحُ الأساسُ الذي يوظّفُهُ الدّارسُ للنصوصِ بغيةَ التّفنّنِ في إظهارِ جمالياتِها واستكشافِ غموضِها، بالتّالي يمكنُ القولُ إنَّ العنوانَ يفكّكُ ((النّص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، ويضيء لنا، في بداية الأمر، ما أشكل من النص وغمض))[٣]، فالعنوانُ هو الإنصاتُ الذي عن طريقِهِ تصلُ نبضاتُ النّصّ إلى مسامعِ المحلّلِ السيميولوجي فيعرفُ تجاعيدَهُ، ويطّلعُ على بنيتِهِ وتضاريسِ تركيبتِهِ عن طريقِ الرّمزِ والدّلالةِ[٤]، وتأتي أهمّيّةُ العنوانِ من أنّهُ العتبةُ المستفزّةُ الأولى للقارئ، بصفتِهِ مركزَ إنتاجِ دلالاتٍ لا يتوقّفُ نبضُها حتّى آخرِ محطّاتِ النّصوص[٥]، فهو الضوءُ الذي يخترقُ عتمةَ النّصوصِ فتشرُق دلالاتٍ وجمالًا باذخًا، لهذا لا يمكنُ تركُ العنوانِ والعبورُ إلى النّصّ؛ فقد ((يخسر المتلقي كثيرا إذا عبر سريعا إلى نص الرسالة أو العمل متجاهلا العنوان في الآثار المتلاشية في القراءة))[٦]، ويتبيّنُ عن طريقِ ذلك أنّ على مبدعِ النّصّ أن يختارَ عنوانَهُ بعنايةٍ بالغةٍ؛ ليتواصلَ مع جمهورِهِ؛ إذ إنّ ((انعدام العنوان أو إخفاءه عن "الرؤية"، انعدام لوجود النص وإخفاء له، والإخفاء احتباس للكينونة من أن تمارس نشاطها واتصالها مع العالم))[٧]، فعن طريقِ العنوانِ يشقُّ الكتابُ أو النصُّ طريقَهُ نحو العالم.

---

(١) ينظر: العنوان حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، د. عباس أحمد ارحيلة: ٨١.

(٢) ينظر: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة ، د. خالد حسين: ١٠٩.

* من تلكَ الدراسات: دراسةُ الدكتور محمد عويس (العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور ١٩٨٨م)، و(العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي١٩٩٨م) للدكتور محمد فكري الجزّار، و(سيمياء العنوان٢٠٠١م) للدكتور بسّام قطوس، و(في نظرية العنوان، مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة ٢٠٠٧م) للدكتور خالد حسين، و(العنوان في الشعر العراقيّ الحديث، دراسة سيميائية٢٠٠٩م) لحميد الشيخ فرج، و(علم العنونة: دراسة تطبيقية ٢٠١٠م) لعبد القادر رحيم، و(العنوان في الرواية العربية٢٠١١م) للدكتور عبد المالك أشهبون...ألخ.

(٣) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي: ٩٦.

(٤) ينظر: (م.ن): والصفحة.

(٥) ينظر: سيمياء النص الموازي (التنازع التأويلي في عتبة العنوان)، د. محمد صابر عبيد: ١١٦.

(٦) سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد: ٧.

(٧) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية د. خالد حسين: ٦٠.

وقد سبقَ الغربيونَ العربَ في تنظيرِهم للعنوانِ ودراستِهم لأنواعِه وأهمّيّتِهِ ووظائفِهِ، ومن أبرزِ الغربيينَ الذين نظّروا في دراساتِهم وأسّسوا لعلمِ العنونةِ هو (ليو هويك)، إذ رأى فيه أنَّهُ ((مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف))[1]، في حين يرى (جون كوهين) أنّ العنوانَ مظهرٌ ((من مظاهر الاسناد والوصل والربط المنطقي، ومن ثم فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا فإنّ العنوان مسند إليه... وهو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلّي))[2]، وتكمنُ أهميّةُ العنوانِ في وظائفِهِ التي يزاولُها على المتنِ، من إثارةِ فضولِ الجمهورِ، وتحبيبِ النّصوصِ إليهم لاقتنائِها، والايقاعِ بالقارئ في حبائلِ النصّ وتلقّيهِ، فضلًا عن اعادةِ انتاجِ ذلك النّصِ من جديد[3]، عن طريقِ معرفةِ معرفةِ ما يبعثُهُ العنوانُ من دلالاتٍ.

وظائفُ العنوان:

يمكنُ تحديدُ وظائفِ العنوانِ موجزةً عند (جيرار جينيت) بالآتي:

الوظيفيةُ التّعيينيّةُ: وهي الوظيفةُ التي يقومُ بموجبِها العنوانُ بتعيينِ النّصّ، وتعريفِ الجمهورِ به بعيدًا عن الغموضِ واللبسِ، ويطلقُ عليها بعضُ النّقّاد تسميات مثل: تسمويّة، مرجعيّة، تمييزيّة، استدعائيّة، ومع كلّ هذه التسمياتِ تبقى غايةُ هذه الوظيفةِ إبراز هويةِ النصّ، وتعيين اسمِهِ وجنسِهِ الأدبي.

الوظيفةُ الوصفيّةُ: بوساطتِها يستطيعُ العنوانُ أن يبيّنَ أو يصفَ أو يقولَ عن النّصّ شيئًا، فالعنوانُ عن طريقِ هذه الوظيفةِ هو وصفٌ لنصّهِ، ويشيرُ إلى شيءٍ من مضمونِهِ كون العنوانِ نواةَ ذلك النصّ، ولهذه الوظيفةِ تسمياتٌ منها: تلخيصيّة، دلاليّة، تلفّظيّة.

الوظيفةُ الإيحائيّةُ: ترتبطُ بالوظيفةِ الوصفيّةِ، وتختلفُ عنها بأسلوبِها؛ فهي ليستْ قصديّةً في كلّ آن، ممّا حثّ (جينيت) على إلحاقِها بالوظيفةِ الوصفيّة.

الوظيفةُ الإغرائيّةُ: يطلقُ عليها أيضًا الإشهاريّة، فهي بمثابةِ التّسويقِ للمؤلَّفِ، عن طريقِ استثارتِها القارئَ وجذبِهِ بطريقةٍ ما وإغراءِ الجمهورِ لاقتناءِ الكتابِ، فتكونُ وظيفةً تجاريةً بحتةً، وقد انكرَ (جينيت) أن يلعبَ العنوانُ دورَ

(١) نقلًا عن: عتبات، بلعابد: ٦٨.

(٢) نقلًا عن: السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، عدد ٣، ١٩٩٧م: ٩٧.

(٣) ينظر: النص السرديّ المتمرد، دراسة نقدية في تحولات الرواية الجديدة، د. محمد حسين أبو الحسن: ١١٦.

(السمسرة) والتّحايلِ على الجمهورِ[١]، فإذا لم يكنْ النّصُّ بالمستوى الأدبيّ المنشودِ فما فائدةُ العنوانِ؟ وما الذي سيضيفُهُ للنّصِ؟.

وبإمكانِ العنوانِ أن ينتجَ وضيفةً نصّيّةً؛ بعدِّهِ البهوَ الذي عن طريقِهِ يُدخَلُ النصُّ الرئيسُ، فلا يوضعُ عفوَ الخاطر، بل بقصديّةٍ وخلفيّةٍ ثقافيةٍ تؤطّرهُ[٢]، فضلًا عن ذلك فهناك وظيفةٌ لم تلقَ اهتمامًا لدى الباحثينَ، هي الوظيفةُ الإيديولوجية التي تخرجُ عن تفاعلاتِ العنوانِ الداخليّة مع النصّ، بل تتّجهُ نحو السياقِ بكلّ ما يشيرُ إليه من مؤثّراتٍ خارجية[٣].

أنواعُ العنوان:

تتعدّدُ أنواعُ العنواناتِ على وفقِ تعدُّدِ النّصوصِ والوظائفِ المنوطةِ بها، وهذهِ الأنواعُ هي[٤]:

١- **العنوانُ الرئيسُ/ الحقيقيّ:** يحتلُ الواجهةَ الرئيسةَ للكتابِ، وغايةُ صاحبِهِ من وضعِهِ في هذا المكانِ تحديدًا هي جذبُ انتباهِ القارئ، ويُسمّى العنوانَ الأصلي أو الرئيسَ أو الحقيقيّ، وهو البطاقةُ التعريفيّةُ التي تمنحُ النّصوصَ هويّتَها والتّعريفَ بها، وتميّزَها عن غيرِها من النّصوصِ الأخرى.

٢- **العنوانُ المزيّف:** هو ما يأتي في أوّلِ صفحةٍ من صفحاتِ الكتابِ، وهذا العنوانُ ترديدٌ للعنوانِ الرئيس، ويوضعُ للدلالةِ على اسمِ الكتابِ؛ خوفًا من ضياعِ صفحةِ الغلافِ.

٣- **العنوانُ الفرعيّ:** هو ما يُستخلصُ من العنوانِ الرئيسِ، ويأتي مُحاذيًا لهُ، مكمّلًا لمعناهُ، وكثيرًا ما يكونُ هذا العنوانُ توضيحًا لفقراتِ الكتابِ الداخليّةِ وموضوعاتِهِ.

٤- **العنوانُ التّجنيسيُّ (الإشارةُ الشّكليّة):** هو ما يُميّزُ جنسَ الكتابِ -شعرًا، قصةً، روايةً، مسرحيةً، سيرةً ذاتية...- عن باقي الأجناسِ والأشكالِ الأخرى.

---

(١) نقلًا عن، عتبات، بلعابد: ٧٨-٨٨.

(٢) ينظر: هويّة العلامات في العتبات وبناء التاويل، شعيب حليفي: ٤٣-٤٤.

(٣) ينظر: غواية العنوان، النص والسياق في القصة الفلسطينية، محمود غنايم: ١٩.

(٤) ينظر: علم العنونة، دراسة تطبيقيّة، عبد القادر رحيم: ٥٠-٥٢.

٥- **العنوانُ التّجاري:** وتقومُ وظيفتُهُ على الإغراءِ، ولفتِ انتباهِ القارئ للمؤلَّفِ من أجلِ اقتنائِهِ، وهذا العنوانُ يتعلّقُ كثيرًا بالصُّحفِ والمجلّاتِ، أو الموضوعاتِ التي تُنتَجُ للاستهلاكِ اليوميّ أو السّريع.

هذه الأنواعُ من العنواناتِ هي للمستوى البسيطِ، أمّا العنوانُ في المستوى التركيبيّ فلهُ أنماطٍ يمكنُ إيجازُها بالآتي:

(أ) الجملةُ الاسميّة: يأتي العنوانُ في هذا النمطِ على ثلاثةِ أوجهٍ هي: اسمُ علم، اسمُ موصوف، اسمُ العدد.

(ب) الظّروف: إذ يأتي فيه العنوانُ كظرفٍ متعلّقٍ بالزمانِ أو المكانِ.

(ج) النّعوت والصّفات: ويكون العنوانُ هنا في حالتينِ، هما: (الصفة) كأن يكونُ العنوانُ دالًّا على لونٍ، و(الجملة الموصوليّة) التي تحتوي على مكونٍ موصوليٍّ يؤسسُ لجملةِ (الذي).

(د) النّمط الجملي: يكونُ فيه العنوانُ جملةً تامّةً طويلةً مفهومةً من قبلِ المتلقي، كأن تكون جملةَ شرطٍ، أو على صيغةِ أمرٍ، أو صيغةِ مصدرٍ.

(هـ) النّمط التّعجبي: يأتي العنوان هنا متأسّسًا على التّعجبِ الذي يخلقُ حيرةً ودهشةً من أمرٍ اعتياديٍّ أو غيرِ اعتيادي[١].

ويمكنُ حصرُ مكوّناتِ المستوى الدّلاليّ للعنوانِ في خمسةِ مكوناتٍ[٢] :

١- **المكوّن الفاعل:** يحملُ العنوانُ في هذه الحالةِ اسمًا لشخصٍ ما.

٢- **المكوّن الزّمني:** يتضمّن العنوانُ في هذا المكوّنِ معلوماتٍ خاصّةٍ عن الزمان.

٣- **المكوّن المكاني:** يأتي العنوانُ هنا متضمّنًا لمكانٍ ما، كالفضاءِ المفتوحِ أو المُغلقِ.

٤- **المكوّن الشيئي:** يعيّنُ هذا المكوّنُ الأشياءَ ويدلُّ عليها عبرَ العنوان.

٥- **المكوّن الحدثي:** تغلبُ على هذا المكوّنِ الأحداثُ، ويمكنهُ استيعابُ المكوّناتِ السّابقة، والحدثُ هنا يحتاجُ إلى التأويل.

---

(١) ينظر: هويّة العلامات في العتبات وبناء التاويل: ٣٣-٣٥.

(٢) ينظر: (م.ن): ٣٦-٣٨.

المبحثُ الأوّل: العنوانُ الرئيسُ/ الخارجي:

أولًا: العنوانُ الرئيسُ الطويل:

حَضَرَ عنوانُ ديوانِ الشّاعرِ عبد الرّزّاق الرّبيعيّ **(إلحاقًا بالموت السّابق)** الذي أصدرَهُ عام ١٩٨٧م في مستواه التركيبيّ مكوّنًا من مصدرٍ/مفعول مطلق (إلحاقًا) والجارِ والمجرورِ (بالموت) وصفتِهِ (السابق)، وقد حذفَ الربيعيُّ من العنوانِ جملةً فعليّةً تقديرُها: (أُلحقُ هذا الموتَ إلحاقًا بالموتِ السابق)، وقد اختلفَ النحاةُ في جوازِ حذفِ العاملِ المؤكِّدِ للمصدرِ، لكنّ الرّاجحَ ((حذفه لحكمة مقصودة))[١]، والشّاعرُ هنا حذفَ الفعلَ أو الجملةَ كاملةً عن قصدٍ وحكمةٍ، إذ أرادَ أن يضغطَ الجملةَ العنوانيّة؛ ليسيطرَ عليها شبحُ الموتِ المتمركزُ في وسطِها؛ ليتركَ للقارئِ الحصيفِ مساحةً للتأويلِ والمقاربةِ للعنوانِ ولنصوصِهِ الدّاخليةِ؛ مما يُشعرُ المتلقّي بسطوةِ الموتِ ويده الطولى التي اتّخذتْ من العراقِ شجرةً تقطفُ منها ما تشاءُ من الثمراتِ، فكان موتًا دائمًا سرمدًا لا يعرفُ معنًى للانقطاعِ والأفولِ، ما دعا الشاعرَ إلى أن يصوّرَ ديوانَهُ هذا وكأنّهُ خسارةٌ تضافُ إلى خساراتِ وطنِهِ المثقلِ بالنواح، فهي خسارةٌ تمتدُّ بين الماضي الموغلِ بالحزنِ، والحاضرِ الذي يرضعُ دموعًا من ثدي الحروبِ، والشّاعرُ يصوّرُ تغيُّرَ (موت العراقيين) من زمنٍ إلى آخرَ؛ فجاءَ بالعنوانِ جملةً فعليّةً بدلالةِ الحُدوثِ والتجدّدِ؛ لأنّكَ إذا ((أردت الدلالة على الحدوث جئت بجملة مسندها فعل))[٢]، جاعلًا من الموتِ متجددًا لا يبلى، فمن موتِ الفيضاناتِ والكوارثِ الطبيعيةِ، إلى الحروبِ وطغيانِ الحكومات، إلى أنواعٍ أخرى من الموتِ ستتبيّنُ في قصائدِهِ، وربّما كان يقصدُ في عنوانِهِ بياناتِ الحربِ حينما يُقرأُ بيانٌ جديدٌ في التلفازِ وبعدها يُلحِقُ المذيعُ قائمةً جديدَة لضحايا هجومٍ جديدٍ بأسماءِ الضحايا السّابقين لهم.

أمّا المستوى الصّوتيّ للعنوانِ فيبدأُ بالانفجاري/همزةِ القطعِ في (إلحاقًا) و((عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار انطباقًا تامًا فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثمّ تنفرج فتحته فجأة فيُسمعُ صوتٌ انفجاري هو ما نعبر عنه بالهمزة))[٣]، فهو يبدأُ بالقوةِ والجلجلةِ التي تحدثُها الهمزةُ في مدخلِهِ العنوانيّ فيأتي صوتُها كانفجاراتِ الحروبِ وقنابلِها وشدّتِها، والهمزةُ صوتٌ انفجاريٌّ يحتاجُ إلى جهدٍ عضليّ ربّما يفوقُ ما تحتاجُهُ الأصواتُ الأخرى[٤]، وتطغى

(١) النحو الوافي، عباس حسن: ٢/٢٢٠.
(٢) معاني النحو، د. فاضل السامرائي: ١/١٦.
(٣) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس: ٩٨-٩٠.
(٤) ينظر: (م.ن): ٩٠.

الحروفُ المجهورةُ بعد الهمزةِ وهي (اللام في (إلحاقا)، والميم الناتجة من إقلابِ التنوينِ ميمًا لالتقائهِ بالباءِ، والباء، والميم، والواو في (بالموت)، والباء في (السابق))، والصوتُ المجهورُ ((حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت))[١]، والقارئ لجملةِ العنوانِ يشعرُ بالانقطاعاتِ المتكرّرةِ للنَفسِ بين الحينِ والآخر؛ لتكرارِ حروفِ الجهرِ المتميّزة بقوّةِ الوضوحِ في الأسماعِ[٢]، وجاءَ القافُ في (إلحاقا) و(السّابق)، وهو من ((الأصوات العربية الشديدة))[٣]، التي كررّها الشاعرُ في عنوانهِ دلالةً على شدّةِ الموتِ والحزنِ الذي يعقبهُ، فحينَ يقرأُ المتلقّي العنوانَ يشعرُ بحشدٍ من الأصواتِ الشديدةِ الوضوح، وجوقةٍ من الطبولِ الجنائزيّةِ التي لا تخفتُ وطأةُ أصواتِها، فالحربُ وإن صمتتْ قذائفُها لكنّ ما ستخلّفُهُ وراءَها سيكونُ موتًا وحرمانًا واشتياقًا مبلّلًا بالأسى، وستعمُّ ظلالُهُ حياةَ الفاقدينَ، كما في نصّ **(الطّيف)** :

عشيّةَ كلّ خميسٍ

تلبسُ (أمّ حميدٍ) أحلى ما في خزانتِها

من حلي وثياب

تتبخّرُ بالسعدِ وتجلسُ عند البابِ

فتسعى نسوةُ (حي الهادي) إليها يبكينَ بصمت..

تبدأُ (أمّ حميد) أمسيتَها فتكرّرُ ما قالتهُ مرارًا

طفتُ بفاطمة الزهراء أتتني[٤]..

كما هو واضحٌ من الوجعِ الذي يغلّفُ القصيدةَ وهي تحاكي وجعَ امرأةٍ تترقّبُ بدرًا أفلَ قبلَ أوانِهِ، فإنَّ وجعَ الأمِّ التي تفقدُ فلذّةَ كبدِها هو موتٌ من نوعٍ آخرَ، موتٌ بطيءٌ ينخرُ جسدَ تلك المسكينةِ (أمّ حميد)، هو الموتُ الذي (يُلحقهُ) الربيعيُّ بموتِ الحروبِ، لكنّ هذا الموتَ ينطوي على أملٍ/تلبسُ (أمّ حميد) أحلى ما في خزانتِها، مترقبةً عودةَ قمرِها الذي سرقتهُ ظُلمةُ الحربِ، لكن سرعانَ ما يذوي ذلك الأملُ في عينيها، فيقولُ النصُّ:

يخفُّ الدربُ من الماشينَ

---

(١) الكتاب، سيبويه: ٤/٤٣٤.

(٢) ينظر: الأصوات اللغوية: ١٢٣-١٢٤.

(٣) (م.ن): ٢٣.

(٤) الأعمال الشّعريّة، عبد الرّزّاق الرّبيعي: ٢/٤٥٦.

فتشعرُ نسوةُ (حي الهادي) بالبردِ...

يقُمنَ...

وتغلقُ (أمّ حميدٍ) بوّابتَها الخشبيّةَ

وتصلّي.. لخميسٍ قادم(١)

تستمرُ دلالاتُ الافعالِ في النّصّ (يخفّ، تشعر، يقمن، تصلي) لتواكبَ فعليّةَ العنوانِ الرئيسِ ودلالاتِهِ على الحدوثِ والتجدّدِ، فتبدأُ وحدةُ (أم حميد) مجدّدًا بدلالةِ انقطاعِ المارّةِ في الطريقِ، والبردِ الذي يدفعُ نساءَ الحيّ إلى تركِها وحيدةً/ يقمنَ، وتبقى وحيدةً يائسةً مرّةً ومتأملةً أخرى، وهكذا تتشظّى دلالاتُ العنوانِ في جسدِ النصّ موتًا وحرمانًا، يتمكنان من تلك الأمّ، فتدلفُ البيتَ مكتويةً بموتِ الوحدةِ، فيعملُ التّعالقُ الحاصلُ بين العنوانِ الرئيس للديوانِ وهذا النصّ على توحيدِ الدلالاتِ وترابطِها، فتواكبُ سيرَ المتلقّي داخلَ النصوصِ دون أن يشعرَ بتشتتٍ قد يبعدُهُ عن فحوى المضمونِ التي من أجلِها اقتنى الديوانَ، إذ عملت الوظيفةُ التعيينيّة للعنوانِ الرئيسِ على تعيينِ النصّ وتثبيتهِ، ووشت الوظيفةُ الإيحائيّةُ بشيء من خيوطِ المتنِ الدلاليّةِ.

ويقولُ في قصيدةِ **(نشيد الراحلين)** من الديوانِ ذاتِهِ:

من ينبئُ الغيمَ أنّ الصغارَ.. يبيتونَ دونَ عشاءٍ

وأنّاتهم ثقّبتْ كوخَ صدري

و يا صاح... من ينبئُ الضيفَ

أنّ مواقدَهم أطفأوها.. وفرّقت الريحُ دخّانها(٢)

مرةً أخرى تندلقُ صورةُ الموتِ من العنوانِ الرئيسِ إلى النّصوصِ الدّاخليّةِ، هذا الموتُ من نوعٍ آخرَ لصبيةٍ لم يجدوا رغيفَ خبزٍ يُسكتونَ به أنينَهم، ذلك الأنينُ الذي خرّقَ صدرَ الشاعرِ/كوخ صدري، الذي انحرفَ به من القفصِ الصدريّ الذي يدلُّ على السجنِ، إلى الكوخِ الذي يُحيلُ على الحياةِ والأسرةِ، وكأنّهُ يُشيّدُ لهم بيتًا في صدرِهِ/كوخ، فهم أطفالٌ غيّبَ الموتُ معيلَهم، وتركهُم متاعًا للفقرِ والجوعِ، ثُمّ يتساءلُ عن أهلِ وطنِهِ الذينَ غيّبتهُم الحروبُ وشتتتهُم

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٤٥٧/٢.

(٢) (م.ن): ٤٦٢.

بين الفجاجِ، فَمَن للضيوفِ القادمينَ وقد انطفأتْ نارُ القِرى؟، وفرّقتْ ريحُ الموتِ حتّى ما تبقّى من دخان، وتستمرُّ دلالاتُ الجملِ الفعليّةِ لمسايرةِ العنوانِ الرئيسِ ومواكبتِهِ في الدلالةِ على تجدّدِ الموتِ.

وفي ديوانِهِ الثاني **(حدادًا على ما تبقّى)** الصادرِ عام ١٩٩٢م، يعتري بنيةَ العنوانِ التركيبيةَ الحذفُ، فقد حذفَ الربيعيُّ الفعلَ والفاعلَ الضمير، (أحدٌ أو نحدٌ...)، وابتدأَ بالمصدرِ/المفعول المطلق(حدادًا)، فالعنوانُ جملةٌ فعليّةٌ حُذفَ فعلُها العاملُ في المفعولِ المطلقِ، وقد يريدُ بالحذفِ اثارةَ القارئ ليدفعَهُ إلى التساؤلِ عن أسبابِ ذلك الحذفِ[١]، ومشاركةِ المبدعِ في التأويلِ، واهتمامًا منه بالحزنِ/الحداد.

وفي المستوى الصوتي تتكرّرُ الأصواتُ الانفجاريّةُ: (الدال والتاء والباء والقاف)، وهي من الأصواتِ العربيّةِ الشّديدةِ التي تتميّزُ بانحباسِ الهواءِ عند النطقِ بها، ثمّ يُحدثُ صوتُها انفجارًا، ومن الملاحظِ تكرارُ (الدّال في حدادًا) وهو صوتٌ شديد[٢]، وصوتُ القافِ المشدّدِ في (تبقّى)، ونتيجةً لهذهِ الأصواتِ الانفجاريةِ الشديدةِ يمكنُ القولُ: إنّ العنوانَ يشيرُ إلى بطشِ الموتِ وفتكِهِ بالجميعِ، فيؤطّرُ الشاعرُ لوحةَ عنوانهِ بإطارِ الشدّةِ دلالةَ استحكامِ الموتِ وجبروتِهِ، ودلالةً على الحزنِ والفراقِ المستمرينِ، والملاحظُ على العنوانِ هذا وكأنّهُ يتعالقُ مع ما سبقهُ من عنوان (إلحاقا بالموت السابق)؛ فكلاهما يحاكي موتًا غيرَ منقطعٍ، لكنّ ما يميّزهما عن بعضِهما أنّ الأوّلَ يتحدّثُ عن موتٍ حاضرٍ يُلحقُه الشاعرُ بموتٍ ماضٍ، أمّا هذا العنوانُ فيتحدّثُ عن حزنٍ حاضرٍ على موتٍ سيكونُ في المستقبلِ، فيجمعُ كلَّ الأزمانِ التي لفّتْها وتلفُّها يدُ الموتِ في هذا الوطنِ المسحوقِ، ومنذُ الوهلةِ الأولى يكسرُ العنوانُ أُفقَ انتظارِ المتلقّي، فكيف يكونُ الحدادُ ولبسُ ثيابِ الحزنِ على الحيّ! /ما تبقّى، هنا يقفُ المتلقي في حيرةٍ من أمرِهِ؛ لأنّ الحدادَ لا يكونُ إلاّ على الميّتِ، فيتغيّر أفقُ التّوقّعِ الذي هو مفهوم ((يقوم على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته النص الأدبي بمجموعة من المرجعيات الفنية والثقافية، ويبيّن عدم استجابة القارئ للتوقعات، ومن ثم محاولته بناء أفق جديد، عن طريق اكتساب وعي جديد))[٣]، فيشاركُ المتلقي الشاعرَ في أفقٍ جديدٍ يصنعُهُ لنفسهِ، وهو أنّ الحزنَ والحدادَ في العراقِ ليسَ على الأمواتِ فحسب، بل على الأحياءِ؛ لتوقّع موتِهم في كلّ لحظةٍ بسببِ تعدّدِ أدواتِ الموتِ واختلافِها.

---

(١) ينظر: تعالق العنوان مع النص في مجموعة محمود يعقوب القصصيّة (أثناء الحمّى)، أ.د. علي حسين جلود، أ.م.د. هيثم عباس سالم، أ. م. أزهار فنجان صدام، مجلة جامعة ذي قار مج ٩، عدد٤، كانون الأول ٢٠١٤م: ٣.

(٢) ينظر: الأصوات اللغويّة: ٢٣.

(٣) التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، محمد عزّام: ٩٨.

يقولُ الربيعيّ في قصيدة **(محاولة لإطفاء بحر)**:

للوردةِ مريم رائحةُ البحرِ

أرضٌ واسعةٌ

والطلقةُ ضيّقةُ الصدرِ...

إنّ الخاكيينَ إذا دخلوا دفّتي زهرةٍ

فسدَ البستان...

التهمة؟ ألفيناها متلبّسةً تتحاورُ والبحرَ بلا ترخيص

الحكم الصادر؟ -إطفاءُ البحرِ بقلبِ الوردةِ مريم(١)

للمتلقّي أن يتخيّلَ حجمَ الظلمِ وعنجهيةَ السّيّافينَ الجاثمينَ على صدورِ الأطفالِ وحرّيّاتِهم، فما كان (لمريمَ) من تهمةٍ سوى كلامِها مع البحرِ وكأنّها تشكو إليه ما يحلُّ بوطنِها من قتلٍ وخراب، فيُحكمُ عليها بالموتِ غرقًا/ إطفاء البحر...، وأشارَ بقولِه: (الخاكيين) إلى أذنابِ السلطةِ وأدواتِها المتغطرسةِ التي عملتْ على قتلِ الحرثِ والنسلِ، والزهورُ هنا هي النّساءُ اللواتي يُعتدى على شرفِهنَّ من قبلِ السلطاتِ وأذرعِها فيهينونَ الشرفَ/فسد البستان، فكانت وظيفةُ العنوانِ وصفيّةً تصفُ النصَّ وتقدّمُ بعضًا من دلالاتِهِ للمتلقّي.

ولا تقتصرُ الأصواتُ الانفجاريّةُ على العنوانِ فحسب، بل تتعدّاهُ إلى داخلِ النّصوصِ، كما في قصيدةُ **(طاووس)** التي يقولُ الشاعرُ فيها:

قبلَ أن يكتملَ البدرُ استفاقتْ ريشةُ الطاووس

ألفتْ روحَها في قبضتي

قالَ لي الأولاد: خبّئها بطيّاتِ كتابِ الدين

أيّامًا ستغدو طائرًا أزرقَ جنحاهُ سماواتٍ

فصدّقتُ...انتظرتُ...فمتى يكتملُ البدرُ

وألقي ريشةَ الطاووسِ من قلبي متى؟(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٣٩٧-٣٩٨.

(٢) (م.ن): ٤٣١-٤٣٢.

يلاحظُ القارئ الأصواتَ الانفجاريةَ (همزة القطع، الباء، الدال، الطاء، القاف، الكاف، التاء)، وهذه الأصواتُ في القصيدةِ مرّةً تأتي حاملةً دلالةَ الهدوء كما في حرف الباء (البدر، كتاب الدين، قلبي)، ومرةً كما في (قبضتي، خبّئها) تحملُ دلالةَ الشدّةِ والانفجارِ على الواقعِ المريرِ الذي يمرُّ بهِ الشّعبُ ويرسمُهُ الشّاعرُ، فهي صرخاتٌ يطلقُها النّصُّ لتبلغَ الأسماعَ، موحيةً بالأسى من طولِ انقطاعِ البدرِ فيحزنُ الشّاعرُ لغيابِهِ ويضيفُهُ إلى قائمةِ الذين سيموتونَ قريبًا، لكنّه ينتظرُ ثورةً تزيحُ الدّمارَ وصانعيه، وتعيدُ الضوءَ والأملَ للوطنِ المسلوبِ الحرّيّة، فإذا ما تمّتْ سيُعلنُ عن حياةٍ جديدةٍ غير التي حجبتْ عنه القمرَ، هي الحياةُ التي تعمُّها الألوانُ والحبُّ.

وفي عنوانِهِ الدّاخلي **(على مائدة الملك الضلّيل)**، تطالعُ المتلقي تراجيديا الخوفِ والدّماءِ، إذ يقول:

في منتصفِ الليلِ يطلُّ الليلُ بكلكلهِ

يحملُ رأسي وكؤوسًا فارغةً

في طبقٍ يرميه لأقدامِ الخيل

في منفضةِ الليلِ يتكوّمُ حزني منتحرًا

برصاصةِ ليل[1]

تتسلّلُ دلالاتُ العنوانِ الرئيس إلى كثيرٍ من نصوصِ الربيعيّ، فتتّحدُ إشاراتُها ومعانيها متّخذةً من الحدادِ على الأحياءِ طريقًا لها، فالقصيدةُ تبدأُ باللونِ الأسودِ/في منتصف الليل، دلالةً على الحزنِ والترقّبِ للقادمِ من الفقدانِ، وكأنّ الليلَ هنا كائنٌ جاثمٌ على صدرِ الشّاعرِ، ثم يحملُ رأسَهُ في مشهدِ حزنٍ مهيبٍ، في إشارةٍ منه إلى أدواتِ السلطةِ وأذنابِها الذين يسترقونَ السّمعَ لكلّ الأصواتِ، لا يردعُهم النهارُ ولا يمنعُهم الليل، يدلفونَ البيوتَ دون إذنٍ، فيُرمى برأسِ الشّاعرِ تحتَ سنابكِ الخيولِ لتسحقَهُ، ثمّ ينتفضُ الرّصاصُ ليقضي على ما تبقّى من نبضٍ، والشاعرُ هنا كان يترقّبُ موتَهُ فهو من المتبّقينَ الذين يُحدُّ عليهم، وبهذا تتضحُ للمتلقي الوظيفيةُ الإيحائيةُ التي لمّحت بالشيء اليسير عن الداخلِ النصّي، والترابطِ بين الملك الضلّيل/العنوان، والليلِ بكلكلهِ/ في النصّ ودلالتِهِ على شدةِ وثقلِ ذلك الليلِ الذينِ أشارَ إليهما عنوانُ الديوانِ الرئيسُ، فجاء متناصًّا مع بيتِ امرئ القيس الذي يقولُ فيه:

فقلتُ لهُ لمّا تمطّى بجوْزِهِ وأَرْدَفَ أَعْجازًا وناءَ بكَلكَلِ[2]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٢٦٩-٢٧٠.

(٢) ديوان امرئ القيس: ١٨.

مصورًا ثقلَ ليلِهِ وسطوتِهِ، وتتردَّدُ الأصواتُ الانفجاريةُ في جسدِ النّصِ، ومنها: (الطاء والكاف والقاف والدال والتاء والباء وهمزة القطع) ما يعني إحكامَ يدِ الموتِ على الشّعبِ المظلومِ وبطشِها وشدّتِها، ومن ثمّ إحكام الحدادِ والحزنِ على ما تبقّى من أحياء، فعملتْ الوظيفةُ التعيينيّةُ على تسميةِ النصِ وتثبيتِهِ، في حين تكفّلت الوظيفةُ الايحائيّةُ بتقديمِ شيءٍ من دلالاتِهِ للقارئ.

أمّا ديوانُهُ **(شمال مدار السرطان)** الذي أصدرَهُ في الغربةِ عام٢٠٠١م، يتكوّنُ عنوانُهُ في بنيتِهِ التّركيبيةِ من اسم/خبر (شمال) ومضاف إليه (مدار) ومضاف إليه آخر (السرطان)، وقد حُذِفَ المبتدأُ الذي يمكنُ تقديرُهُ بـ (هذا) فيكونُ العنوانُ (هذا شمال مدار السرطان)، والعربُ تحذفُ المبتدأَ، ومن مواضعِ حذفهِ قولُ أحدِهِم: "الهلال والله"، ويعني "هذا الهلال والله"[١]، ويأتي هذا الحذفُ للإيجازِ، فحذفَ المبتدأَ ضغطًا لجملةِ العنوانِ وتكثيفًا لها، وجاءَ جملةً اسميّةً للدلالةِ على الثبوتِ والاستمراريّةِ في محطِّ رحالِ الشّاعرِ (شمال مدار السرطان) وتحديدًا سلطنة عُمان/ مسقط، وأفادَت الإضافةُ الاسمينِ النكرتينِ (شمال ومدار) التعريفَ لتصبحَ الجملةُ مركّبًا اسميًّا...فنقلتْ هذينِ الاسمينِ من التشتتِ والمجهوليةِ لتبتّ بمعلوميتهِما وليصبحَ العنوانُ وكأنَّهُ اسمٌ واحدٌ[٢].

ويُستَهلُّ المستوى الصوتيّ بالصوتِ الصامتِ المهموسِ (الشين) ليحاكي بُعدَ الشاعرِ عن وطنِهِ وصمتِهِ في وحدتِهِ ليناسبَ كلامَهُ المهموسَ مع ذاتِه، ويأتي صوتُ (الميم) الذي يضيقُ معه ((مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكًا مسموعًا))[٣] فيحاولُ الربيعيّ عن طريقِهِ أن يُخرجَ صوتًا مجهورًا يتجاوزُ به المسافةَ البعيدةَ عن بلدِه إلى شمالاتٍ ومداراتٍ أخرى، فيحبسُ صوتُ (الميم) الهواءَ لانطباقِ الشفتينِ ويخرجهُ من الأنفِ والميم حرفُ صمتٍ وجهر[٤]، ويأتي (الألف) ليمنحَ الصوتَ حريّةً في الاندفاعِ وصولًا إلى أبعد ما يمكنُ أن تصلَهُ دفقاتُ الحنينِ الروحيّةِ للشاعرِ إلى مسامعِ وطنِهِ، ومثلُهُ يفعلُ (اللام) الصامتُ المجهور، وينفجرُ النداءُ المدوّي للعنوانِ مع صوت(الدال) الانفجاريّ في (مدار) ليساعدَهُ المدُّ في (الألف) على إطالةِ التوجّعِ والحنينِ، ليأتي صوتُ (السين) الصامتُ الاحتكاكيّ، إيذانًا بانخفاضِ الصوتِ وهمسِه، لكنّ (الراء) يبدأُ بالقرعِ والتكريرِ ليعطي مساحةً للشاعرِ لبثِّ الشكوى عن طريقِهِ، والراءُ صوتٌ مجهورٌ مكرّر[٥]، ثمّ ينفجرُ الكلامُ مع (الطاء) الانفجاريّ، والقارئُ يلاحظُ مدى الانكساراتِ النّفسيّةِ التي تترتبُ عن طريقِها التغييراتُ الحاصلةُ من الصمتِ

(١) ينظر: المثل السائر ، ابن الأثير: ١/ ٨٩، وينظر: البلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب: ١٩٤.

(٢) ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث، دراسة سيميائية، حميد الشيخ فرج: ١٢٣.

(٣) علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي ، محمود السعران: ١٧٢.

(٤) ينظر: (م.ن): ١٦٩.

(٥) ينظر: (م.ن): ١٧١.

إلى الانفجارِ، ومن الهمسِ إلى الشدّةِ، وما ذلك إلّا دلالاتٌ واضحةٌ تشرحُ ما يختلجُ الربيعيّ من ضياعٍ وحنينٍ إلى وطنِهِ وأهلِهِ ورفاقِ دربِهِ من الشعراءِ كما سيتّضحُ في العنواناتِ الدّاخليّة.

يقولُ في قصيدةِ **(على جدار فضل خلف جبر*)** من ذاتِ الديوانِ:

صديقي..

من قال إنّ أمي لم تلدك؟

ومن قال إنّ أمك لم تلدني

ولو كان الأمرُ أقلَّ حقيقة ممّا هو عليه

فلماذا كلُّ هذه الدموع

العائدة لي على قمصانِك المنشورة

على حبالِ "الفهود" و"الناصرية" و"عمّان " و"صنعاء"

ولماذا كلُّ هذه الدموعِ العائدةِ لكَ

على قمصاني "شمال مدار السرطان" الذي لم يطأهُ

صهيلُك الأبيضُ؟ لماذا؟(١)

يدبُّ الحزنُ في حروفِ الشاعرِ ويتملّكهُ الاشتياقُ إلى صديقِه (فضل خلف جبر)، الذي يعدّهُ أكثرَ من صديق/من قال إنّ أمي لم تلدك، والربيعيّ هنا يبحثُ عن كفِّ صديقٍ/أخٍ تجسُّ وجعَهُ وتطمئِنهُ بأنَّ الوطنَ الذي تركَهُ لا زالَ ينتظرُهُ، ويبحثُ عن صوتٍ في غربتِهِ يهدّئ مرارةَ الاشتياقِ في أعماقِه، متسائلًا عن سرِّ الدّموع /الذكريات التي تطاردُهُ في منفاه، وكأنّها دموعٌ لا يُسكتُها إلّا اللقاء، فالغربةُ تعيدُ في مخيّلتِهِ مدنَ العراقِ التي عاشَ فيها مع صديقِهِ، ومدنَ المنفى التي لا زالتْ تؤرّقُهُ وحيدًا، والقصيدةُ هذه دعوةٌ لزيارةِ صديقِهِ له في (شمال مدار السرطان)/الذي لم يطأهُ صهيلك الأبيض، ويتّضحُ للمتلقّي تناصٌّ ذاتيٌّ عندَ الشاعرِ بين عنوانِهِ الرئيسِ (شمال مدار السرطان) وذاتِ الجملةِ في هذهِ القصيدةِ، وواضحٌ ما بينَ النّصِّ وعنوانِ الدّيوان الرئيسِ من علاقاتٍ؛ فعملت الوظيفيةُ الوصفيةُ على

* شاعر عراقي مقيم في الولايات المتحدة الأمريكية، ينأى بنفسه عن الظهور والأجواء الثقافية، له ديوان: (حالمًا أعبر النشيد)، و(رسول الناس)، ومجموعة من المؤلفات والمخطوطات في النقد والترجمة، ينظر في ذلك: الشعر وليد دراما صامتة محتدمة في جميع خلايا الشاعر، عبد الرزاق الربيعي، موقع كتابات، https://kitabat.com/ .

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي:٢/١٨٧.

الإشارة إلى شيءٍ من مضمونِ النصّ، وقد مدَّ العنوانُ جناحيهِ على معظمِ نصوصِ الديوانِ ليرسمَ دلالاتِ الغربةِ والوحدةِ والاشتياق.

وفي قصيدةٍ أخرى من ديوانهِ ذاتِهِ، تقعُ تحتَ عنوانِ **(دبيب)**، يقولُ:

في حصّة ""الجغرافيا"" كنّا نفرشُ الأطلسَ بنشوةٍ

ونتساءلُ أين يقعُ بيتُنا؟ – وسطَ هذه النقطة

ومدرستُنا؟ – وسطَ ذات النقطة

ومعملُ السككِ حيثُ يقفُ والدي ببدلتِهِ الزرقاء؟

–ذات النقطة[1]

تهطلُ غيومُ الذكرياتِ على رأسِ الشاعرِ الغريبِ، فيستجيبُ لها مستعيدًا ماضي طفولتِهِ البريئةِ حين كان يفترشُ وأصدقاؤه الأطلسَ ليبحثوا عن أماكنَ تخصُّهم، تلك الأماكنُ قريبةٌ من بعضِها في الواقعِ وفي الأطلسِ أيضًا، فيرى بيتَهُ ويشيرُ إليه، ويرى مدرستَهُ، والمعملَ الذي يعملُ والدُهُ فيه، كلُّها أماكنُ يعشقُها الطفلُ الشاعرُ ويشتاقُ إليها كلّما شدَّ قلبُهُ الحنينُ وتمرّدتْ في مخيلتِهِ الأوجاعُ، ثمّ يكملُ قائلًا:

بعد الهجرةِ فرشتُ "الأطلسَ"

أشرتُ إلى الطريقِ الموصلِ إلى بيتِنا بالأشبارِ

فلقد صارَ دبيبي واضحًا على خارطةِ العالم[2]

من مكانٍ آخرَ/الهجرة/ شمال مدار السرطان، يعيدُ الطفلُ الشاعرُ افتراشَ "الأطلس"؛ ليبحثَ عن بيتِهِ فيه، ويفتّشَ عن الطريقِ إليه ويحسبُ أشبارًا علّهُ يجدهُ في خارطةِ العالمِ، بعد أن كان واضحَ المعالمِ في خارطةِ المدرسةِ، فيبدأُ بالدبيبِ والانكسارِ على الخارطةِ الجديدة/العالم/الغربة، باحثًا عن رسمِ وطنٍ ضاعَ منهُ في غياهبِ الهجرةِ، وبهذا فالعنوانُ الدّاخليّ(دبيب) يحاكي عنوانَهُ الرئيسَ ويتعالقُ معهُ في دلالاتِ الغربةِ والحنينِ واللهفةِ والتّشتت التي يعيشُها الربيعيّ.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي:١٤٩/٢.

(٢) (م.ن): ١٤٩.

ويأتي عنوانُ ديوانِهِ الرئيسُ **(غدًا تخرج الحرب للنزهة)** الذي أصدره عام ٢٠٠٤م جملةً فعليةً في مستواه التّركيبيّ، مكوّنةً من فعلٍ ماضٍ (تخرج) وفاعلِهِ (الحرب) وجارٍّ ومجرورٍ (للنزهة)، ويتقدّمُ هذه الجملةَ ظرفُ زمانٍ/مفعولٌ فيه (غدًا)، قدّمَهُ الشّاعرُ اهتمامًا به وإنذارًا منهُ؛ لِدُنُوِّ وقتِ الحربِ وكوارثِها التي ستحُلُّ قريبًا على وطنِهِ؛ فالدّيوان كُتِبَ قبلَ الحربِ وأثناءَها، ومن ثمّ نُشِرَ بعدَها[١]، وجاءَ بالعنوانِ جملةً فعليّةً؛ لينبئَ عمّا ستُحدِثُهُ الحربُ من تغييرٍ وحركةٍ دائبةٍ يأخذُ بيدِها فعلُ صناعةِ الخرابِ/الموت الذي سيطال كلّ شيء، فمن الحياةِ إلى المقابرِ، ومن الخضرةِ إلى اللونِ الأسودِ/علامة الاحتراق، ومن السّماءِ الزرقاءِ إلى المتّشحةِ بالدخانِ، فتأتي الجملةُ الفعليّةُ لتحرّكُ تلك الأحداثَ؛ ((لأن الدلالة على التجدد إنّما تستمدّ من الأفعال وحدها))[٢].

ويتكوّنُ المستوى الصوتيّ للعنوانِ من أصواتٍ انفجاريّةٍ هي (الدال والتاء والباء)، وأصواتٍ مجهورةٍ هي (الغين والنون–التنوين في غدًا– والزاي واللام)، وجاءت الأصواتُ الانفجاريةُ لتلائمَ أصواتَ الحربِ من انفجاراتٍ وما يصاحبُها من ويلات، في حينِ جاءت الأصواتُ المجهورةُ لإيصالِ صوتِ الديوانِ وشاعرِهِ إلى أهلِهِ في العراقِ كي يأخذوا حذرَهم ممّا سيحلُّ بهم، متّخذًا من جرسِ الألفاظِ سبيلًا لإيصالِ ما يريد، وفي العنوانِ مفارقةٌ بين لفظتي (الحرب والنّزهة)، فكيفَ للحربِ أن تقومَ بنزهةٍ! إلّا إذا كانتْ تلك النّزهةُ من بابِ طغيانِ تلك الحربِ وتسلّطِها على الرّقابِ مستهزئةً بمن ستلتهمُهم نيرانُها، فجاءَ بالمفارقةِ التي هي ((تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين))[٣]؛ ليبينَ التناقضَ الحاصلَ بين الموتِ والسرورِ/الحرب والنزهة، وهكذا فإنّ الربيعيّ قد مثّلَ ذلك خيرَ تمثيلٍ في عنوانِهِ الرئيسِ هذا، والذي سيتّصلُ بذاتِ الحزنِ والتوجّعِ في معظمِ النّصوصِ وعناواتِها كما سيتبين.

اختارَ الربيعيُّ للقصيدةِ الأولى من هذا الدّيوانِ عنوانَ **(غدًا تخرج الحرب للنزهة)**، وقد يكونُ اختيارُهُ لهذا العنوانِ الدّاخليّ سابقًا لاختيارِ العنوانِ الرئيس، فمن تسميةِ القصيدةِ انطلقَ، ثمّ اصطفى عنوانَ هذه القصيدةِ عنوانًا للديوان؛ لأن الشّعرَ –في نظرِ الباحثِ البسيطِ– يُبدأُ بكتابةِ القصيدةِ ثمّ وضعِ عنوانٍ لها، ثمّ بعد ذلك إذا استوتْ مجموعةً لا بأسَ بها من القصائدِ يضعُ لها الشاعرُ عنوانًا رئيسًا بغيةَ تسميتها، وترى بعضُ الدراسات أنّ هناك من الشعراءِ من

(١) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي، بتاريخ ٢٠٢٠/١٠/٢٤، أذن بنشره.

(٢) في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، د. مهدي المخزومي: ٤١.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد: ١٣٠.

يضعُ عنوانًا للنصّ الذي لم يكتبْهُ بعد، وهذا لا ينطبقُ على النّصوصِ الأدبيّةِ؛ فوضعُ العنوانِ بدايةً قد يحدّدُ المبدعَ ويرسمُ طريقًا له لا يتجاوزُهُ ولا يحيدُ عنه في سَفرِهِ الإبداعيّ.

يقولُ الشاعرُ في هذهِ القصيدةِ:

غدًا تخرجُ الحربُ للنزهةِ

زيّنوا المستشفيات بالأدويةِ والضماداتِ

والمشارطِ الباشطةِ

نظّفوا القبورَ من الأتربةِ والأدغالِ

واحفروا أخرى للحيطةِ

نظّفوا قلوبَكم من الأفراحِ العابرةِ

لأنّ الحربَ لا تحبُّ البالوناتِ والفقاعاتِ الهوائيةَ

غدًا تخرجُ الحربُ للنزهةِ

هيّئوا أجسادَكم للآلامِ وأعضاءَكم للبترِ

وقلوبَكم للآلام

لأنّ الحربَ ستعبثُ معكم

إنّها تُحبُّ اللعبَ بالعيارِ الثقيل(١)

تُطالعُ المتلقي في هذا النّصِ أفعالٌ كثيرةٌ، منها أفعالٌ للأمرِ: (زيّنوا، احفروا، نظّفوا، هيّئوا) وأفعالُ للمضارعةِ: (تخرج، لا تحبّ، ستعبث، تحبّ)، وهذهِ الأفعالُ تأخذُ حركتَها وتجدّدَها من العنوانِ الرئيس؛ لتستمرَ معهُ في تجديدِ الموتِ وحدوثِهِ، ويعيشُ الشّاعرُ هنا دورَ الوالدِ الذي يخافُ على أبنائِه من خطبٍ جللٍ سيلمُّ بهم، فهو ينصحُهم ويطلبُ منهم أن يستعدّوا لمواجهتِهِ بما يستطيعون، وأيُّ خطبٍ ذاك؟! إنّها الحربُ التي ستخرجُ عابثةً/للنزهة، فتعبثُ بالأجسادِ والأشجارِ والعصافيرِ، لذلك يريدُ منهم أن يهيئوا كلَّ شيءٍ لها، فهي حالَّةٌ لا محالة، ودلالةُ توالي الأفعالِ جاءتْ لتجدّدَ الحربَ وحدوثَها وقنابلَها التي ستملأُ سماءَ الوطنِ دويًّا والقلوبَ صمتًا، لذلك يحثُّهم على اعدادِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٧٧-٧٨.

المستشفياتِ استعدادًا للزياراتِ الكثيرةِ للجُثثِ والاصاباتِ، وحفرِ القبورِ وتنظيفِ أخرى قديمةٍ؛ بدلالةِ أنَّ أرضَ الوطنِ لا تكفي لأعدادِ الضحايا، فيقولُ مستمرًا في رصفِ الجملِ الفعليّةِ:

ازرعوا الزهورَ فالمقابرُ ستنمو

خزّنوا المياه والخبزَ والهواء

فالحربُ-في نزهتها-تجوعُ بين حينٍ وآخر

وإذا لم تجدْ ما تأكلهُ من أجسادٍ لدنةٍ

وشقاواتٍ وبراءةٍ وأحلامٍ طازجةٍ

ستضطرُ إلى أكلِ البناياتِ

والجثثِ النائمةِ في القبور

فهي بحاجةٍ إلى أيّ شيءٍ يجعلُها

على قيدِ الدخانِ والرصاصِ والشظايا[1]

تستمرُّ الجملُ الفعليّةُ في جسدِ النصّ حاملةً معها دلالاتِ الأحداث التي ستأتي بها الحربُ والكوارثُ التي ستحلُّ عمّا قريبٍ، فالمقابرُ ستنمو وكأنّها كائناتٌ حيّةٌ، والحربُ ستبحثُ عن كلّ ما يمكنُ قتلهُ وتدميرهُ من أجسادٍ وبناياتٍ؛ حتّى تبقى على قيدِ الحممِ وأزيزِ الرّصاصِ، فيرتبطُ النّصُّ بعنوانِهِ الداخليّ الذي هو العنوانُ الرئيسُ ذاتُهُ، بما يحملُ من وظيفةٍ إيحائيّةٍ تكشفُ شيئًا من خبايا النصّ، وتلمّحُ إلى بعضِ ما يحتوي.

ويقولُ في قصيدةٍ أخرى اسمُها **(بيتُ الخراب)**:

إذا صادفتم موتًا ضالًا في أحدِ شوارعِ بغداد

لا تأخذوا بيدهِ فهو لا يحتاجُ إلى أدلّاء

إنّه يعرفُ طريقَه جيدًّا

إنّه يذهبُ إلى الشموسِ الأولى والأعناقِ

إنّه يذهبُ إلى المكتبات[2]

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٨٠.

(٢) (م.ن): ١٠٦.

لا يخفى أنَّ الجملَ الفعليّةَ أخذتْ بيدِ النّصّ نحو الحدوثِ ودلالاتِ تجدّدِ الموتِ وتناسلِهِ، في (صادفتم، تأخذوا، يحتاج، يعرف، يذهب) فهو–الموت– يعرفُ العراقيينَ جيّدًا ويعرفُ طريقَ الوصولِ إلى تاريخِهم وحضارتِهم وأطفالِهم/شموسهم الأولى، ويعرفُ الطريقَ إلى تدميرِ ثقافتِهم/المكتبات، ويعلمُ كلَّ الطرقاتِ ولا يحتاجُ إلى أحدٍ يدلُّه عليها، ويستمرُّ الربيعيُّ في هذا الحزنِ قائلًا:

إذا صادفتم موتًا ضالًا في أحد شوارع بغداد

لا تأخذوا بيده

بل قولوا له: تفضّل

أنت في بيتك أيّها الخراب(١)

ليؤكّدَ أنّ العراقَ بيتٌ للموتِ والخرابِ، لدرجةِ أنّ الموتَ لا يشعرُ بغربةٍ حين يطرقُ بابَ هذا الوطنِ، وقد صارَ واحدًا من أهلِهِ/أنت في بيتك، وواضحٌ ارتباطُ النّصّ بعنوانِه الرئيس، وكأنَّ عنوانَ الديوانِ قد انفرطَ عقدُهُ وتوزّعتْ لآلئُ دلالاتِهِ على القصائدِ وعناواتِها بالتّساوي.

وفي عنوانِ ديوان **(قميصٌ مترعٌ بالغيوم)** الذي أصدرهُ عام ٢٠١٠م، يُلاحظُ المتلقّي أنّهُ يتكوّن في بنيتهِ التّركيبيةِ من جملةٍ اسميّةٍ: خبر(قميص) وصفة له(مترع) وجار ومجرور(بالغيوم)، وقد حذفَ الشاعرُ المبتدأَ الذي يمكنُ تقديرُهُ بـ(هذا أو أنا)، ليكونَ العنوانُ: (هذا/أنا قميص مترع بالغيوم) وهو جملةٌ اسميّةٌ، وكما أشارَ البحثُ إلى دلالةِ هذه الجملةِ على الثبوتِ والدوام، و((تتجه نحو الاستقرار، والتوقف والسكون))(٢)، والشّاعرُ يريدُ هنا –أو يحاول– أن يشعرَ بحياةٍ مستقرّةٍ/ثابتةٍ بعيدًا عن ويلاتِ الحربِ وما تؤولُ إليه، فهو في غربتِهِ هذه يبحثُ عن استقرارٍ دائمٍ يغلّفُ ما تبقّى من عمرِهِ.

وتكثرُ في المستوى الصوتيّ الحروفُ الانفجاريةُ (القاف والتاء والباء والميم والعين والغين)، التي تحتوي دلالاتٍ صوتيّةً تمنحُ العنوانَ كثيرًا من الافصاحِ والرغبةِ والاعترافاتِ، خصوصًا إذا تبيّن أنّ دلالةَ (قميص) هي جسدُ الشّاعر، و(مترع بالغيوم) ممتلئ بالأسى والقهر، وحضرتْ أصواتُ المدِّ (الياء والواو) التي تلعبُ ((دورا بارزا في

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٠٧/٢.

(٢) شعريّة النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، المقولة والإجراء، د. صباح حسن عبيد التميمي: ٢٢٥.

عملية التنغيم والتصويت، إذ إنّ هذه الأصوات أكثر أصوات العربية وضوحا في السمع))[1]، فجاءتْ مُشارِكةً في إيصالِ دلالاتِ العنوانِ وأصواتِهِ، معبّرةً عن بوحِ الربيعيّ وحديثِهِ عن رغباتِهِ ونجواهُ مع نفسِهِ، وهذا ما سيتّضحُ في بعضِ قصائدِ الديوانِ.

يقولُ في قصيدتهِ الأولى من الديوانِ التي وضعَ لها اسمَ **(قميصٌ مترع بالغيوم)**:

مرّةً أخرى

ثمّة امرأةٌ تخبّئ شارعًا

تحت سريرِ أسرارِها

ثمّة رجلٌ يقشّرُ حلمَ امرأةٍ مستلقيةٍ

تحتَ خيوطِ قميصِهِ المترعِ بالغيوم[2]

تتّضحُ معالمُ المعاناةِ والغربةِ التي يحاولُ الربيعيُّ أن يتخلّصَ منها؛ علّه يهوّنُ من وقعِ حوافرِها على جسده/قميصه، ويرمّمُ ما اهترأَ من بقاياه بفعلِ عواملِ الحزنِ والموتِ السّابق، ويكمل قصيدتَهُ قائلًا:

مرّة أخرى ثمّة طفلةٌ تنبتُ

خارجَ رحمِ الوردةِ...

ثمّةَ طفلٌ يُحتضرُ[3]

وهنا سرعانَ ما يدعُهُ ذلك البرعمُ وحيدًا، لينبتَ بعيدًا عن مملكتِهِ/خارج رحم الوردة، ليعودَ الربيعيّ إلى منفاه وموتِهِ/يُحتضر، إذ صار الموتُ هاجسًا يطاردُه أينما حلّ وارتحل.

يمكنُ للقارئ أنّ يلاحظَ بشيءٍ من الوضوحِ أنَّ العنوانَ الرئيسَ قدّمَ عن طريقِ وظيفتِهِ الوصفيّةِ بعضًا من الدلالاتِ، وقد امتدَّ على مساحةٍ واسعةٍ من هذه القصيدةِ.

وفي قصيدة أخرى بعنوان **(جنّة)**، يقول:

---

(١) النقد الصوتي بين المفهوم النظري وآليات التطبيق، د. عبد الواحد زيارة اسكندر، مجلة أبحاث البصرة (الانسانيات)، المجلد ٣٠، العدد(٢-أ)، ٢٠٠٦م: ١٢١.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٠/٢.

(٣) (م.ن): والصفحة.

تحدّثني الجدّةُ عن النّارِ الموقدةِ

وعيني التي ستكونُ حطبًا

بسببِ نظرةٍ ما لبنتٍ فوقَ سطحِ الجيران

جسدي الذي.....بسببِ إغاضةِ أمّي

وإهمالِ الواجبِ المدرسيّ

فأرتجفُ، يرتجفُ المنزل(١)

واضحٌ أنّ الربيعيّ وبعد أن حُرِمَ نشوةَ الحبِّ على كبرٍ، أخذ يحاولُ أن يعودَ بذكرياتِهِ إلى قصصِ جدّتِهِ التي كانت تخيفهُ من نظراتِهِ إلى بنتِ الجيرانِ حين كان طفلًا، وتذكّرُهُ بعذابِ يومِ القيامةِ فيرتجفُ ذلك الطفلُ، ويتذكرُ جسدَهُ الذي لا زالتْ فيهِ آثارُ ضرباتِ أمّهِ ومعلّمهِ، ويتناصّ مع كلامِ اللهِ في قولهِ تعالى: ﴿نَارُ ٱللَّهِ ٱلۡمُوقَدَةُ﴾(٢)، التي ستلتهمُ عينيهِ/ستكونُ حطبًا، فيرتجفُ ويرتجفُ معه المنزلُ، وتعودُ الأفعالُ طافحةً على سطحِ النّصّ (تحدثني، أرتجف، يرتجف) لتبيّنَ التأزّمَ النّفسيّ الذي يطاردُ الشاعرَ ويتمكّنُ منه بين الفينةِ والأخرى، فيقولُ:

يرتجفُ القمرُ في عُلاه

...

أُغمضُ عينيَّ حالمًا بجنّةٍ

عرضها ساحة المدرسة(٣)

تستمرُ الأفعالُ (يرتجف، أغمض) لتدلَّ على نفسيّةِ الشّاعرِ المترجّيةِ والخائفةِ، وعدمِ ثبوتِهِ على حالٍ واحدةٍ بدلالةِ الفعلِ (يرتجفُ) التي طوّقت النّصَّ بكثيرٍ من الحركةِ والايقاعِ والرعبِ، لتدفعَ الشاعرَ إلى البحثِ عن جنّةٍ بحجمِ طفولتِهِ/ساحة المدرسة، في اشارةٍ منه إلى البراءةِ والطّهرِ.

والملاحظُ أنّ النّصوصَ تتعارضُ مع تركيبِ العنوانِ الرئيسِ/الجملة الاسميّة؛ إذ جاءتْ محتشدةً بالأفعالِ التي توضّحُ أنّ الربيعيَّ لم يستطعْ أن يخرجَ عن إطارِ نَفَسِه الشعريّ الذي يغلبُ عليه الحدوثُ وعدمُ الثباتِ والاستقرارِ،

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/ ٢٥.

(٢) سورة الهُمَزة، الآية: ٦.

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٢٦.

وهذا الأسلوبُ والنسقُ المهيمنُ في كتاباتِهِ قد فرضتهُ عليه بيئتُهُ؛ فالشاعرُ ابنُ بيئتِهِ كما يقال، وكلّما حاولَ الخروجَ على طريقتِهِ وأسلوبِهِ في الكتابةِ عادَ إليهما دونَ وعيٍ وإرادةٍ.

أمّا في ديوانهِ الرئيسِ المعنونِ بـ **(صعودًا إلى صبرِ أيّوب)** الصادر عام ٢٠١٤م، يتّضحُ للقارئ المستوى التّركيبيّ للعنوانِ مكوّنًا من المصدرِ/المفعول المطلق (صعودًا) والجار والمجرور والمضاف إليه (إلى صبر أيوب)، وقد تعرّضَ العنوانُ لحذفِ الفعلِ العاملِ في المصدرِ ويمكنُ تقديرُهُ بـ (أصعد)، وبهذا يكونُ العنوانُ جملةً فعليّةً، دلالتُها التجدّدُ والحدوثُ، فيتّضحُ أنّ الشاعرَ يريدُ عن طريقِ عنوانِهِ تغييرَ واقعِهِ من اليأسِ والقنوطِ والجزعِ إلى الصبرِ والتحمّلِ والجلدِ.

و ينتقلُ العنوانُ في مستواه الصوتيّ من الأصواتِ الصّامتةِ الاحتكاكيّةِ (الصاد والعين) إلى حروف المدِّ (الألف والياء والواو) إلى الحروفِ الانفجاريةِ (الدال واللام والباء)، فانسجمتْ دلالةُ العنوانِ النحويّةِ المتمثّلةِ بالتجدّدِ وتبدّلِ الحالِ مع دلالتهِ الصّوتيةِ في انخفاضِ وارتفاعِ الأصواتِ المختلفةِ فيه، الأمرُ الذي يحيلُ على دلالاتٍ كثيرةٍ يقصدُها الشّاعرُ، وهذا ((يمنح المتلقّي القدرة على تحديد المجال الدلالي للعنوان))[1]، ويقفُ أمامَ المتلقّي انحرافٌ في دلالةِ (صعودًا إلى صبر)، فتشخيصُ ذلك الصبرِ وجَعلَهُ شيئًا ذا كينونةٍ يثيرُ لدى القارئ شيئًا من الاستغرابِ والتساؤلِ؛ فكيف يمكنُ الصعودُ إلى الصبرِ!/صبر أيوب، وهل هو مرتفعٌ حتى يُصعدَ إليه؟ ليأتي هنا دورُ التأويلِ واستقراء الدّلالةِ، فالشّاعرُ يعدُّ صبرَهُ ليس بالمستوى الذي يمدّهُ بحياةٍ هانئةٍ في غربتِهِ؛ فجاءَ بالعنوانِ وديوانِهِ محاولًا الوصولَ/الصعود إلى صبرِ أيوب، وكأنّ الغربةَ لا يحتملُها إلّا نبيٌّ أو من هو بصبرِ نبيّ؛ لذلك يأملُ الربيعيّ أن يمتلكَ ذلك الصبرَ أو أقلَّ منه ليتمكّنَ من انكساراتِهِ المتجدّدةِ وغربتِهِ المتسلّطةِ.

يقولُ في قصيدةِ **(حنين)** من الديوانِ نفسِهِ:

أبحثُ عن رائحةِ بلادي في الصّمتِ المتخثّرِ

في خضرةِ أشجارِ (اليوكالبتوس)

وفي الغيمِ المتسلّلِ من صورِ الأنهرِ....

في لسعاتِ شموسِ القيظِ وفي حنآءِ الأعيادِ

(١) سيمياء العنوان، القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجًا، خالد حسين حسين، مجلة جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الانسانية، مجلد ٢١، عدد ٣-٤، ٢٠٠٥م: ٣٥٣.

أبحثُ عن رائحةِ بلادي[1]

يبحثُ الشاعرُ في قصيدتِهِ هذه عن كلِّ ما يعيدُ في خاطرِهِ الوطنَ، يسائلُ كلَّ الأشياءِ التي فيها شيءٌ من بلادِهِ ويبحثُ فيها، ويتكررُ الفعلُ (أبحثُ) في الأبياتِ السابقةِ وإن كان محذوفًا في بعضِها، لكنّ السياقَ يدلُّ عليه، فتعملُ تلك الجملُ الفعليّةُ على ربطِ دلالاتِ النصّ بالعنوانِ الرئيسِ/الجملة الفعليّة، وعن طريقِ وظيفةِ العنوانِ الإيحائيّة يكتشفُ القارئُ بعضًا من الدلالاتِ التي يقّدمها نصُّ الربيعيَّ وهو يبحثُ في صمتِهِ وصمتِ من حولِهِ؛ علّهُ يجدُ خيطًا يوصلُهُ بوطنهِ، يناشدُ أشجارَ (اليوكالبتوس) في منفاه، فعطرُها يعيدُ إليه نشوةَ ذلك العطرِ العراقيّ، فهي شجرةُ الفقراءِ ودواؤهم، التي تذكّرهُ بهم وبعيونِهم البريئةِ، يبحثُ في الغيومِ القادمةِ من وطنِهِ وأنهارِهِ، وحرارةِ الشمسِ التي كان يكتوي بها في شوارعِهِ، وفي نقوشِ الحنّاءِ على أيدي الفتياتِ اللائي يذكّرنَهُ بذاتِ النقوشِ التي رسمتْها الأعيادُ القليلةُ سابقًا على أكفِّ فتياتِ وطنِهِ، يبحثُ في كلِّ ذلك ليستمدَّ منه الصّبرَ على ما يلاقي في وحدتِهِ، لكنَّ كلَّ ذلك لا يغني ولا يطفئ نارَ الشوقِ، فيظلُّ يبحثُ عن صبرٍ كصبرِ أيّوبَ عليه السلام.

ويقولُ في قصيدةِ **(ضوء)**:

لم يزلْ للضوءِ
في بئرِ احتضاراتي محلُّ
لم يزلْ في الكأسِ
بقيا نجمةٍ خضراء
بقيا ليلةٍ ليلاء...
بقيا طائرٍ في الأفقِ
لا يتعبُ من أشواقِ عينيهِ
ولا يومًا يكلُّ
لم يزلْ في القلبِ رغمَ العمرِ
قداحٌ ونسرينٌ وفلُّ[2]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٤٦١/١.
(٢) (م.ن): ٥٠٢.

هنا تبدأُ ملامحُ العنوانِ الرئيسِ تؤتي أُكُلَها في جسدِ النّصّ، فالصبرُ الذي كان يطلبُهُ قد أمسكَ بهِ ليتشبّثَ بما تبقّى في العمرِ من أيّام، وليؤكّدَ للمتلقّي أنّهُ لا يزالُ يقبضُ على ذلك الضوءِ الذي لم تزلْ منهُ بقايا ترفدُ الروحَ بدفقاتِ حياةٍ وعشقٍ، وحبُّ الشاعرِ هنا يبعثُ في قلبهِ الأملَ والصّبرَ على خساراتِه، فيكملُ قائلًا:

لم يزلْ كلّي بعضًا من جنوني عندَ لقياكِ

وبعضٌ منكِ في عينيَّ كُلُّ[1]

يصفُ هنا تمكّنَهُ من الصبرِ وأنَّهُ يثابرُ على استعادةِ حلمٍ كان يبحثُ عنه، ليحيلَ ذلك على ما في حبّهِ من ديمومةٍ تمنحهُ الطمأنينةَ والحياةَ، فهو يمزجُ بين ذاتهِ وجنونهِ/لم يزل كلّي بعضًا من جنوني، ليغلبَ عليه الهوى وينسيه ما كابدَ في سالفِ الايّام.

عن طريقِ ما سبقَ يمكنُ أن يُستشَفَّ ما للعنوانِ الرئيسِ من تعالقٍ مع نصوصِهِ وإن كان ذلك التعالقُ خفيًّا، إذ قدّمَتْ وظيفةُ العنوانِ الإيحائيّةُ تلميحًا يسيرًا عن تلك النصوصِ مسهّلَة مهمّة القارئ الاستكشافيّة التأويليّة.

وفي عنوانِ ديوانِه **(قليلًا من كثيْرِ عزّة)** الصّادر عام ٢٠١٦م، يطالعُ المتلقّي مستواه التّركيبيّ المكوّن من اسمٍ/مفعول به (قليلًا) والجّارِ والمجرور(من كثير) والمضافِ إليه (عزّة)، وقد حُذفَ الفعلُ وضميرُ الفاعلِ فيه العائدُ على الشّاعرِ، وتقديرهُ (أُقَدِّمُ) ، وبهذا يكون العنوانُ جملةً فعليّةً دلالتُها التّجدُّدُ والحدوثُ لأحزانِ الشاعرِ وخساراتِهِ التي لا تقفُ عندَ حدٍّ.

ويبدأُ المستوى الصوتيّ للعنوانِ بصوتٍ انفجاريّ هو صوتُ (القاف) يرافقهُ (الياء والكاف) وهما صوتانِ انفجاريانِ أيضًا، وجاءتْ دلالةُ الانفجارِ على لحظةِ فاجعةٍ ألمّتْ بالربيعيّ وهي فقدُ رفيقةِ دربِهِ (عزّة) التي غيّبها القبرُ عنه؛ ممّا استدعى صوتًا قويًّا يلائمُ حالةَ البكاءِ والصُّراخِ، ثمّ تتوالى الأصواتُ المجهورةُ (اللام، الميم، النون، الزاي، العين، الراء)، لتزيدَ في استمرارِ مدّةِ انفجارِ تلك الأصواتِ؛ إذ ((تلعب الأصوات الانفجارية دورا بارزا في تنسيق التنغيم في النصوص الشعرية، وبالأخص إذا تجمّعت هذه الأصوات مع أصوات مجهورة أخرى، واستمر طول الانفجار في هذه الأصوات))[2]، وفي العنوانِ أصواتٌ احتكاكيّةٌ هي (الثاء والعين) وهي أصواتٌ ((متمادّة بمعنى أنّه يمكن الاستمرار

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٥٠٢/١-٥٠٣.

(٢) النقد الصوتي بين المفهوم النظري وآليات التطبيق، د. عبد الواحد زيارة اسكندر:١١٧.

في نطقها ما اسعف النفس))[1]، لتتسنّمَ مسؤوليةَ الأخذِ بيدِ صرخاتِ الشّاعرِ وإيصالِها إلى الأسماعِ بما تحملُ من خَطبٍ وفاجعةٍ أقضّا مضجعَهُ وأحالاه إلى كتلةِ حزنٍ وقدحةِ شعرٍ تنطقُ بالواقعِ والصدقِ الفنّي كما سيتّضحُ.

في أوّل قصيدةٍ من الديوانِ، عنوانُها **(تقاطع ألوان)** يقولُ:

مَهَرَتْ حياتي بالبياضِ... وأسكنتني في البياضِ

وألبستني من مباهجِها البياض

وعند تقاطعِ الألوانِ والأزمانِ والاسماءِ والأنوارِ

والكلماتِ والخيباتِ والأحلامِ والأورام

ذابتْ.. ثم غابتْ في محيطٍ من بياض[2]

تحيلُ دلالاتُ تكرارِ اللونِ الأبيضِ على ما كان من علاقةٍ صافيةٍ وديعةٍ بين الشاعرِ ورفيقةِ دربِه، فتبدأُ بملابسِ العرسِ البيضاء دلالةً على النّقاءِ والبراءةِ/مَهَرَتْ حياتي بالبياض، ليستمرَّ البياضُ في حياتِهما الهانئةِ/أسكنتني، ألبستني، ثمّ بعدَ عقدينِ من الحبِّ والعلاقةِ المقدّسةِ، ينطفئُ البياضُ، ويحلُّ اليأسُ والمرضُ/الأورام، فتذوي زهرتُهُ ثمّ تغيبُ في عمقِ كفنٍ/محيط من بياض، لا يعودُ من يدخلهُ، وتتكرّرُ الأفعالُ في النّصِ (مهرت، أسكنتني، ألبستني، ذابت، غابت) لتشيرَ إلى عنوانِ ديوانِهِ الرئيس الذي كان جملةً فعليّةً دلالةَ تغيّرِ الحالِ وعدمِ الثبوت، وقد نهضَ بوظيفةٍ وصفيّةٍ للنصّ عن طريقِ تقديمِ بعضٍ من دلالاتِهِ.

وفي نصّ **(وحشة)** يقول الربيعيّ:

هذا الشتاءُ موحشٌ

فدفّئي قلبي الوحيدَ

بالبروقِ دثّريهِ بالغناء

واقتربي وشمّري عن ساعِدَي حُبّكِ لاحتضانِ وجدي

فالريحُ عند البابِ أوصدتْ فمَ السّماء

أوصدتْ في روحيَ الرجاء

---

(١) علم اللغة: ١٦٦.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي:١/٨٨-٨٩.

أوصدتني

ثمّ أحكمتْ عليّ...وحشةَ الشّتاء[1]

يتمكّنُ الخوفُ من الربيعيّ وتشتدُّ سطوةُ الشتاءِ والوحدةِ ليجدَ نفسَهُ باحثًا عن نصفِهِ الآخر؛ ممّا يمكّنُ الجملَ الفعليّةَ (دفّئي، دثّريه، اقتربي، شمّري، أوصدت، أوصدتني، أحكمت) من السيطرةِ على النّصّ؛ لتحيلَهُ إلى ناطقٍ رسميٍّ باسمِ الفقدِ وتأزّمِ شاعرِهِ النّفسيّ، وللدلالةِ على تبدّلِ حالِهِ، فضلًا عن وصفِها عدمَ الاستقرارِ الذي يعيشُهُ بين الخسارةِ والوحدةِ والاشتياقِ، فيرتبطُ هذا العنوانُ ونصُّهُ بالعنوانِ الرئيس ودلالاتِه الفعليّةِ الموحيةِ بمرارةِ الفقدِ وحرارةِ الفاجعةِ.

ويقولُ في قصيدةِ **(بلا)**:

سماءٌ بلا زرقة: قدرٌ مقلوب

صندوقٌ بلا رسائل: صحراء

ربيعٌ بلا فراشة: قلبٌ صناعي

شفتانِ بلا بسمة: إصبعان

وطنٌ بلا وطن: منفى

أنا بلا أنتِ: جريمة[2]

يتبدّى لقارئِ النصّ ما فيه من تحوّلٍ ملحوظٍ في الجملِ، فكلُّ ما فيه جملٌ اسميّةٌ، ما يعني أنّ شاعرَهُ قد أذعنَ لأمرِ الموتِ الواقعِ وثَبُتتْ حالُهُ واستقرتْ على وقعِهِ، فلا أملَ بتجدُّدُ ولا حدوثَ قد يُعيدُ من فارقتْهُ، ما دفعهُ إلى اليأسِ والقنوط، لكنّ التأزّمَ النّفسيّ المعقّدَ والحزنَ المريرَ في النّصّ لا زالا يواكبانِ العنوانَ الرئيسَ ويمدّانه بالانكسارِ والفراقِ، والمُلاحظُ أنَّ العنوانَ الرئيسَ قد مهّدَ للقارئ عن طريقِ وظيفتهِ الوصفيّة ما تحتوي النصوصُ، وأزالَ الإبهامَ واللبسَ عنها.

ويأتي عنوانُهُ الرئيسُ **(نهارات بلا تجاعيد)** الصادر عام ٢٠٢٠م مكوّنًا من جملةٍ اسميّةٍ حُذف المبتدأُ منها، ويمكنُ تقديرُه بـ(هذه)، وخبره (نهارات) والجملةُ بعدهُ وصفٌ له، وجاءَ العنوانُ جملةً اسميّةً؛ للدلالةِ على الثبوتِ الذي

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٠٤/١.

(٢) (م.ن): ١٢٦.

يرجوه الربيعيّ لحياتِهِ الحاضرةِ، وليعيشَ شبابًا في مخيّلته ربّما لخوفهِ من التجاعيدِ التي اعتلتْ ملامحَهُ والشيبِ الذي طرّز شَعرَهُ.

أمّا مستواه الصوتيّ فجاءَ مكوّنًا من أصواتٍ مجهورةٍ أو انفجاريةٍ مثل (النون والتاء والباء واللام والتاء والجيم والعين والدال) دلالةً على الرغبةِ والجهرِ بالقولِ، فأخذَ الربيعيّ يطلقُ هذه الأصواتِ ليبعدَ التجاعيدَ التي ارتسمتْ على ملامحِهِ، ويصرخُ بوجهِ الأيّامِ التي تمرُّ سريعًا، وبوجهِ الوحشةِ التي يعانيها، ليتسنّى له العيشُ بسلامٍ وحبٍّ بلا منغّصات/تجاعيد، محاولًا الهربَ من كلِّ ما يلوّثُ مزاجَهُ، لكنّه بقيَ محافظًا على الذكرياتِ والوفاءِ الذي يكنُّهُ لرفيقةِ دربِهِ الفقيدةِ، فيقولُ في قصيدةِ **(انشطار)**:

عندما أمشي بدونك
فإنّ آخرَ نقطةٍ أبلغُها
هي منتصفُ الطريقِ...
وإذا ما مرّت نسمةٌ
أكتفي باستنشاقِ نصفِها
وأخبّئ في جيوبِ رئتي الثانية النصفَ الأخرَ
لنجترّه معا ذات ليلةٍ مقمرةٍ كاملةِ البدر[1]

مرّةً أخرى ودونَ تخطيطٍ مسبقٍ تطفحُ وحشتُهُ والحزنُ الذي لا يفارقهُ في هذا النصّ، فليس له من قوةٍ تمكنّهُ من اكمالِ حياتِهِ وحيدًا، فيضعفُ وتخورُ قواهُ في منتصفِ الطريقِ دونَ حبيبتهِ الراحلة، لكنّهُ يتشبّثُ بالوفاءِ والأملِ ليتمكّنَ من ردّ اليسيرِ لها، فيشاركُها أنفاسَهُ في ليلةٍ تبعثُ الضوءَ والحبَّ ووجهَ الحبيبةِ/كاملة البدر، فلا تجاعيدَ ولا أيّامَ يمكنُ أن تمنعهُ من تحقيقِ حلمِهِ والتشبّثِ بشبابِه وقوّتهِ في الحياةِ أو في المماتِ مع حبيبتهِ، لتكونَ ساعاتُهُ ونهاراتُه بلا تجاعيدَ كما أشارَ إليها في عنوانِهِ الرئيسِ الذي أرشدَ المتلقّي عن طريقِ الوظيفيةِ الوصفيّةِ إلى مضمونِ النصّ ودلالاتِهِ.

ثانيًا: العنوانُ الرئيسُ القصير:

في العنوانِ الرئيسِ القصيرِ لديوانِ **(موجز الأخطاء)** الصادر عام ١٩٩٩م، تُطالعُ المتلقّي دلالتُهُ التّركيبيةُ الإسميّةُ المكوّنةُ من اسمٍ (موجز) ومضافٍ إليه (الأخطاء)، وقد حذفَ الشاعرُ المبتدأَ، ويمكنُ تقديرُه بـ(هذا)، والجملةُ الإسميّةُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٢٣/٣.

دلالتُها ثبوتُ المعنى واستمرارُه، وهو ما تعبّرُ عنهُ الجملُ التي مسندُها اسم[١]، والغرضُ هو استمرارُ الأخطاءِ المتكرّرةِ التي مرّتْ وستمرُّ بالشاعرِ الذي حذفَ المبتدأَ وأبقى على الخبر الذي يُعدُّ أهمَّ عناصرِ الجملةِ العنوانيّةِ فائدةً[٢]، وقد تركّزت قصديّةُ الربيعيُّ فيه؛ فهو يريدُ أن يقدّمَ شيئًا موجزًا عن الأخطاءِ التي مرّتْ به أو بوطنِهِ، وجاءَ بالحذفِ؛ ((ليخلق ثغرة تشع بالتغميض ورسم فجوة على المستوى الظاهر، وعلى المستوى النفسي للمتلقي الذي تعود–في العناوين عامة– أن يجد أجوبة أولية، وليس صدمة))[٣].

أمّا من ناحيةِ المستوى الصوتيّ للعنوانِ فالأصواتُ تتباينُ بينَ الشدّةِ والهمسِ والانفجار، (الميم) من الأصواتِ المجهورةِ، لا هو بالصوتِ الشّديدِ ولا هو بالصوتِ الرخوِ، بل هو صوتٌ متوسّطٌ[٤]، و(الواو) صوتٌ ساكنٌ مجهورٌ[٥]، و(الجيم) صوتٌ انفجاريٌّ لكنّ صوتَها يختلطُ بحفيفٍ يطفّفُ من شدّتِهِ[٦]، و(الزّاي) صوتٌ احتكاكيٌّ مجهور[٧]، و(اللام) صوتٌ مجهور[٨]، أمّا همزةُ القطعِ وكما مرَّ في السّابقِ فهي صوتٌ انفجاريٌّ، و(الخاء) صوتٌ احتكاكيٌّ مهموس، و(الطاء) ((صوت صامت مهموس سني مطبق انفجاري))[٩]، فالعنوانُ هنا تتباينُ أصواتُهُ بين الارتفاعِ والانخفاضِ، والشدّةِ والهمسِ، والاحتكاكِ والجهرِ؛ ليلائمَ نفسيّةَ الشاعرِ المتأرجحةَ بين سطوةِ الغربةِ والاشتياقِ إلى أرضِ الوطنِ، خصوصًا وأنّ هذا الدّيوانَ قد كُتبَ بعدَ مغادرتِهِ العراق، ما جعلهُ يعيشُ حالةً من اللاوعي تحتَ تأثيرِ غربةٍ ألمّتْ به ليسطّرَ أخطاءَهُ في نصوصِ هذا الدّيوانِ، وهي اعترافاتٌ حمّلَها كثيرًا من الأخطاءِ التي عاشَها أو فُرضتْ عليه، وتأتي التّسميةُ عن قصدٍ وإرادةٍ من لدنِ الشّاعرِ، ويجدُ القارئ في العنوانِ عدولًا عن المألوفِ والمُتعارفِ عليه في (موجز الأنباء)، لكنّ الشّاعر عدلَ عن الأنباءِ إلى الأخطاء؛ إذ إنّ الشعرَ ((عدول عن المواضعة وإيغال في دائرة الاتّساع، ومن هذا الحدث تنبع الدلالة الإيحائية لعلامات النص))[١٠]، ويُحدثُ هذا التغييرُ في المفردةِ استفزازًا للمتلقّي لينبّهَ ويثيرَ كوامنَهُ ويحيلَهُ على الاستنطاقِ والتأويلِ لمعالمِ العنوانِ

(١) معاني النحو، د. فاضل السامرائي:١٦/١ .
(٢) ينظر: علم العنونة، عبد القادر رحيم: ٢٠٠.
(٣) هويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل: ٥٠.
(٤) الأصوات اللغوية: ٤٥.
(٥) ينظر: (م.ن): ٢١.
(٦) ينظر: (م.ن): ٢٤.
(٧) ينظر: علم اللغة: ١٧٢.
(٨) ينظر: (م.ن): ١٧٠.
(٩) (م.ن): ١٥٥.
(١٠) في أسلوبية النص، د. عبد الله حسين البار:١١٦.

ومفرداتِهِ التي يمثّلُ كُلٌ منها عاملًا شعريًّا ((يتضمّن بالإضافة إلى معناه، قيمة تعبيرية تتجاوزه، بوصفها ناجمة عن العلاقات القائمة بين الألفاظ المفردة، ومظهرها ومعناها وحركتها... بوصفها أداة تعبير خالص، وطاقة محرّكة للتعبير، تحيل اللغة المفردة فعلًا في نطاق الصورة الشعرية))[1]، والشّاعرُ يحاولُ أن يُقدّمَ نصًّا موجزًا عن طريقِ العنوانِ بصفتهِ نقطةَ انطلاقِ واختزالٍ وضوءٍ تمهّدُ لمعرفةِ ما يعتري النّصوصَ من أخطاءٍ عاشَها، كما في قصيدةِ **(بيوت)**:

وجدتَ نفسَك أكثرَ وضوحًا تحتَ الشمسِ

الشمس التي

جَلدَتْ بسياطِها البيضِ

سطحَ البيتِ

وأنتَ تدورُ من بيت إلى بيتٍ، إلى بيت[2]

بين الندمِ والاعترافِ بالأخطاءِ يُطلقُ الربيعيّ العنانَ لحروفهِ لتتكلّمَ بلسانِ حالِهِ، فجاءَ بالعنوانِ نكرةً (بيوت) ليشيرَ إلى كثرةِ اسفارِهِ وارتحالِهِ من بلدٍ إلى آخرَ دونَ أن يهدأَ لهُ بالٌ/وأنت تدورُ من بيت إلى بيت إلى بيت، حتّى بعد أن مدّتْ له شمسُ الحريّةِ يدَها، لكنّهُ للآن لم يجدْ بيتًا يحتضنُهُ، وكأنّهُ يبيتُ على سطوحِ الفنادقِ أو العماراتِ لتوقظهُ الشّمسُ بأشعتِها الواضحةِ/سياطِها البيضِ، وعلى الرغمِ من اعترافاتهِ بأخطائِهِ التي عاشها سابقًا، فهو لا زالَ يندبُ حظَهُ في أنّ لا بيتَ يحتويه في غربتهِ قائلًا:

تذكّرتَ وسألتَ روحَكَ:

ياه...

منذ متى

لم أعدْ إلى البيت؟[3]

يُقرُ الربيعيّ أنّ كلَّ (البيوت) التي أضفى عليها صفة التنكيرِ في العنوانِ/بيوت لا تُعدُّ بيوتًا؛ فهي ليست كبيتِهِ الأوّلِ/الوطن، وكلّما حاولَ أن يعترفَ بالأخطاءِ التي زاولَها سابقًا، وأن يفلتَ من سطوةِ الغربةِ، عادتْ طيورُها

(١) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة: ٣٣٦.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي:٣٧٨/٢.

(٣) (م.ن) : ٣٧٩.

لتعشّش في رأسِهِ، وتجري أنهارُ الشوقِ إلى وطنِهِ، فيناجي ذاتَهُ بحوارٍ داخليٍّ مضغوطٍ، لكنّ فيه كثيرًا من الدلالاتِ، وهو ما يطلقُ عليه (المونولوج الدّاخلي) الذي يمثّل كلامًا غيرَ مسموعٍ ولا ملفوظٍ، يعبّرُ به المبدعُ عن أفكارِهِ الباطنيّةِ، ويكونُ إلى اللاوعيّ أقرب، فأفكارهُ لا تخضعُ إلى تنظيمٍ منطقي[١]، فيسائلُ نفسَهُ عن وحدتِهِ وتغرّبهِ معترفًا تارةً ومكابرًا أخرى، ويرتفعُ صوتُ تساؤلِهِ مع مفردة (ياه...) وكأنّهُ ينادي بيتَهُ القديمَ، أو يُخرجُ وجعًا من صدرِهِ مع صوتِ المدِّ في هذه المفردة، ثمّ يلفّهُ الوجعُ الأكبرُ الذي يدفعهُ للاستفهامِ ومساءلةِ الذاتِ/منذ متى لم أعد إلى البيت؟، فيأخذُ بالاشتياقِ إلى الأخطاءِ التي مرّتْ بهِ قديمًا، ويُخرجُ ذلك الصوتَ ويُطيلُهُ ليعبّرَ عن الندبِ وتعظيمِ ما يمرُّ به، وفي القصيدةِ تكرارٌ لمفردة (بيت) إذ كرّرها أربعَ مرّاتٍ؛ ليعطي لها عنايةً وأهمّيةً خاصّةً، فالتكرارُ يمثّلُ ((قدرة عالية للتعبير عن المعاني وادائها، وإنّ اتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع فنية، ترجع إلى مهام التكرار، وتعدد صوره، وقدرته على تفجير معان فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية))[٢]، فتكرارُه لمفردةِ (بيت) جاءَ حاملًا قلقَهُ النّفسيّ لما عاناهُ ويعانيه في بيوتِ الغربةِ وسطوحِ البناياتِ، ما دفعهُ إلى البوحِ بالأخطاءِ التي عاشَها وعاشتْ فيه، ثمّ تسلّلَتْ إلى جسدِ عنوانِهِ الذي يتعالقُ مع النصّ بدلالاتِ الحرمانِ والضياعِ وفقدانِ البيتِ/الأهلِ.

وفي عنوانٍ آخرَ لهُ اسمهُ **(مفاتيح)** يقولُ:

تتشاجرُ المفاتيحُ في جيبي

مفتاحُ الشقّةِ مع مفتاحِ صندوقِ البريدِ

مفتاحُ الغرفةِ مع مفتاحِ دولابِ الهواءِ

مفتاحُ المكتبِ مع مفتاحِ الجنّةِ

ويكونُ أن أُهدّئ الموقفَ

أوزّع مفاتيحي على جيوبِ الذاكرةِ المثقوبةِ

فأبيتُ خارجَ بيتِ العالم[٣]

(١) ينظر: القصة السيكولوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة: ليون أيدل: ٥٨.

(٢) لغة الشعر العراقي المعاصر: د. عمران خضير حميد الكبيسي: ١٨٠.

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٣٧٠.

يحاكي الربيعيُّ في هذا النّصّ واقعَهُ وحياتَهُ اليوميةَ محاكاةً مباشرةً يلفُّها شيءٌ من الغموضِ، فأصواتُ المفاتيحِ في جيبِهِ تتشاجرُ دلالةً على كثرةِ انشغالاتِهِ وأعمالِهِ بعدَ أن استقرَّ في غربتِهِ، فهو بين شقّةٍ للسكنِ، وبين انتظارِ بريدٍ يأتي محملًّا بالأشواق، وبينَ غرفةٍ يرمي فيها أخطاءَهُ، ومكتبٍ يقدّمُ فيه ما تجودُ قريحتُه من ابداعٍ وبين وبين...، ثمّ يتحرّكُ في نوازعِهِ السأمُ والملالُ من ذلك الروتينِ فيرمي بكلّ مفاتيحِهِ ليجدَ نفسَهُ دونَ مأوىً وكأنَّ المفاتيحَ وما تؤولُ إليه كانتْ رفيقَهُ الوحيدَ في غربتِهِ، ليعترفَ بخطأٍ آخرَ اقترفَهُ في اضاعةِ المقرّبينَ منهُ/المفاتيح، فيتّصلُ النّصُّ بعنوانِ الدّيوانِ في دلالاتِهِ على الشكوى والاعترافِ بالأخطاءِ، ليكونَ عنوانُهُ الرئيسُ وبوظيفتِهِ التعيينيّةِ ناطقًا باسمِ النصوصِ الدّاخليّةِ وممثلًا عنها.

أمّا عنوانهُ الرئيسُ لديوانِ **(جنائز معلّقة)** الصادرُ عام ٢٠٠٠م، فمستواهُ التّركيبيّ جملةٌ اسميّةٌ وصفيّةٌ منكّرةٌ حُذفَ منها المبتدأُ، ويمكنُ تقديرهُ بـ(هذه) ليصبحَ (هذه جنائز معلّقة)، وقد أضافت الصفةُ المنكّرةُ (معلّقة) شيئًا من التّعريفِ للخبرِ(جنائز).

أمّا المستوى الصّوتيّ فالملاحظُ عليه كثرةُ أصواتِ الجهرِ وهي: (الجيم والنون والزاي والميم والعين واللام المشدّدة والقاف) الّتي كانتْ موائمةً لإيحاءِ التّسميةِ العنوانيّةِ ودلالتِها على الوقعِ الجنائزيّ وثبوتِ الموتِ واستمرارِهِ في جسدِ النّصوص، إذ أتى بالعنوانِ جملةً اسميّةً؛ ليثبّتَ ذلك الاستمرارَ في الموتِ، والشاعرُ هنا يشيرُ إلى أنّ نصوصَ الدّيوانِ كلَّها حضرتْ وكأنّها (جنائز معلّقة) التي عدّلها عن (الجنائن المعلّقة)، وقد يكون الهدفُ من ذلك تعميقَ فلسفتِهِ ورؤيتِهِ لمواقفَ وأحداثٍ تاريخيّةٍ مرّتْ في حضارةِ بلدِهِ السّابقة[1]، فحوّلها من (جنائنَ إلى جنائزَ)، وواضحٌ ما بين المفردتينِ من بونٍ شاسعٍ؛ فالأولى تدلُّ على الحياةِ والجمالِ والحبّ، بينما تدلُّ الثّانيةُ على الفجيعةِ والحزنِ والفراقِ، أيضًا في مفردةِ (معلّقة)، فهي في (جنائن معلقة) تدلُّ على الارتفاعِ والعلوِّ، أمّا في العنوان (جنائز معلّقة) فتشيرُ إلى الجثثِ التي ملأت الأرجاءَ منتظرةً/معلّقة/ في انتظارِ من يواريها.

يقول في قصيدة **(كابوس)**:

في الشارعِ جمهرةٌ لخيوطٍ حمرٍ

علمُ يطوى عدّة طيّاتٍ

ليلملمَ جثةَ طيرٍ بالأسنانِ اللبنية

(١) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، زياد جايز الجازي، (رسالة ماجستير): ٤٢.

أبصرتُ (الحجّاجَ) بأوسمةِ الفتحِ وبدلتِهِ الزيتونيّةِ

يمشي كالطاووسِ يصيحُ: لقد أينعتْ الأجسادُ ببغدادَ

وحانَ قطافُ رؤوس[1]

في النّصِّ تناسلٌ واضحٌ بينهُ وبين العنوانِ الرئيسِ، فكلاهُما يتحدّثُ صريحًا عن القمعِ الذي تمارسُه السلطاتُ على الشّعبِ المغلوبِ، فيروي الربيعيُّ قصةَ نزولِ الدكتاتور/الحجّاج، في أحدِ الشوارعِ ببغدادَ محفوفًا بالحاشيةِ، لحضورِ جنازةِ طفلٍ/طير، ملفوفةٍ بالعلمِ/يطوى عدّة طيّات، دلالةَ صغرِ حجمِ الجثّةِ، ويتفقّدُ ذلك الدكتاتورُ الرؤوسَ الّتي أينعتْ؛ ليعلنَ عن قطافِها، وفي النّصِّ تناصٌ تاريخيٌ مع مقولةِ الحجّاجِ المعروفة ((إنّي أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافُها، كأنّي أنظرُ إلى الدماء بين اللحى والعمائم))[2]، والشّاعرُ يريدُ بذلك تأكيدَ قمعِ الحكوماتِ المتعاقبةِ على حكمِ العراقِ فهي تتناسلُ وتتوارثُ الظلمَ والطغيانَ، ويشيرُ النصُّ هنا إلى أنّ جميعَ العراقيينَ أمواتٌ/جنائز، تنتظرُ يومَ دفنِها وهي تعيشُ تحتَ وطأةِ سلطةٍ ظالمةٍ، وبهذا يمكنُ للقارئ أن يجني ثمارَ الدلالاتِ والتلاقحِ بين النصِّ والعنوانِ الرئيسِ للديوانِ الذي مدَّ هذا النصَّ وغيرَهُ بالتعريفِ والافصاحِ والتعيينِ.

ويقولُ في قصيدةِ **(ذبول)**:

ستناديها: بلادي

وتناديكَ: غريبَ الوجهِ و(الباسبورت) والاسم

تناديها: ثرى مدرستي الأولى

تناديك: غريبَ الدمعِ واللهجةِ والذقنِ

تناديها: أيا نجميَ في كأسي

تناديك...تناديها...تناديها...

إلى أن تذبلَ الأصوات[3]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٤٧/٢.

(٢) غريب الحديث، ابن قتيبة: ٦٩٣/٣.

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٧٦/٢.

في هذا النصّ يبكي الربيعيُّ شعرًا؛ فبلادُهُ لا تعرفُهُ، وكلّما ذكّرَها بشيءٍ/تناديها، جفلتْ منهُ واستغربتهُ، فيحاولُ أن يوصلَ صوتَهُ إليها لكن دونَ جدوى، فهي تنكرهُ لأنّهُ هجرَها واختارَ بلادًا أخرى، ويرتبطُ هذا النّصُّ بعنوانِهِ الفرعي(ذبول) ليدلّ على أنّ إنكارَ بلادِهِ له أمرٌ من الموتِ والذبولِ، محاولًا عدمَ تصديقِ إنكارِها له، ويرتبطُ أيضًا مع العنوانِ الرئيس(جنائز معلّقة)، فالإنسانُ بلا وطنِهِ الأم/مدرستي الأولى، مجرّدُ جسدٍ ينتظرُ الدّفنَ/جنازة معلّقة، والعنوانُ يتصّلُ بنصّهِ وبعنوانهِ الرئيسِ ليكمّلَ كلٌّ منهما الآخرَ ويمدَّهُ بالدلالاتِ ذاتِها التي كوّنها القارئُ قبلَ دخولِ النصّ وقراءتِهِ، فعملَ الربيعيّ على استثمارِ كلّ خيباتِهِ اليوميّةِ في شعرِهِ؛ ليرسمَ بريشتِهِ صورةَ ذلك الفتى الذي يحنُّ إلى طفولتِه التي تحوّلتْ إلى جنازة معلّقة تنتظرُ من يواريها.

ويأتي عنوانُهُ الرئيسُ القصيرُ لديوانِ **(أصابع فاطمة)** الصادر عام ٢٠٠٤م في مستواه التّركيبي مكوّنًا من اسمٍ نكرةٍ مسندٍ(أصابع) ومضافٍ إليه(فاطمة)، وقد انتشلَ المضافُ إليه(فاطمة) المضافَ(أصابع) من التنكيرِ والمجهوليةِ إلى التعريفِ والوضوحِ[١]، وحذفَ الشاعرُ المسندَ إليه /المبتدأ، الذي يمكنُ تقديرُهُ بـ(هذه)، وغايةُ الشعراءِ من الحذفِ أحيانًا عائدةٌ إلى تنميقِ عباراتِهم وحبكِها وإفاضةِ إيحاءِ تراكيبِهم، إذ ((يرجع حسن العبارة في كثير من التراكيب إلى ما يعمد إليه المتكلم من حذف لا يغمض به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، وإنما هو تصرف تصفى به العبارة، ويشتد به اسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إيحاؤها، ويمتلئ مبناها))[٢]، وربّما تكون غايةُ الحذفِ زيادةَ الدلالاتِ والمعاني عند المتلقّي وشدَّ ذهنِهِ وتنبيهِهِ، أو للإسراعِ في نقلِ ما يريدُ، واهتمامًا بالخبرِ يعمدُ إلى حذفِ المبتدأ[٣]، وجاء بالعنوانِ جملةً اسميّةً ليبرهنَ ثباتَ واستقرارَ تعلّقِهِ بالمرأةِ المثال، المرأة التي تمثّلُ الأملَ الذي يستمدُّ منه طاقاتِهِ الشّعريّةَ منطلقًا نحو كلّ مساربِ الحياةِ عن طريقِ ذلك الأمل/المرأة/فاطمة.

وفي المستوى الصوتيّ يُلاحَظُ تباينُ الاصواتِ بين الانفجاريّ (الهمزة)، والصامتِ المهموسِ الاحتكاكيّ (الصاد) لتخفّ حدّةُ الصوتِ ويأخذُ بالهمسِ، ويعقبُهُ صوتُ المدِّ (الألف) فيطيلُ الخطابَ ويمدُّهُ، ثمّ تتعاقبُ الأصواتُ الانفجاريةُ (الطاء)، والمجهورة الانفجارية (الباء)، والمجهورة (الميم)، والشاعرُ هنا يتحدّثُ عن رمزٍ للمرأةِ/الأمّ، الجدّة، الزوجة، البنت، الحبيبة، الصديقة، فيُكثرُ من أصواتِ الهمسِ والصمتِ في حضرةِ تلك المخلوقةِ صاحبةِ

(١) ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث، دراسة سيميائية، حميد الشيخ فرج: ١٥٨.

(٢) خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، د. محمد محمد أبو موسى: ١٥٣.

(٣) ينظر: العتبات النصيّة في مجموعة (أثناء الحُمّى) القصصية لمحمود يعقوب: أ. د. ضياء غني العبودي، أ.د.أحمد حيال جهاد، مجلة الأستاذ، المجلد الأول، العدد ٢٠٥، ٢٠١٣م: ٥٢.

العاطفةِ والبراءةِ، إذ يأتي بالطاءِ وهو صامتٌ مهموسٌ انفجاري، والفاءِ الصامتِ المهموسِ الاحتكاكي، والصادِ مثله، والعينِ الصامتِ المهموسِ الانفجاري؛ ليلائم بين خفوتِ الصوتِ وعذوبتِهِ وهمسهِ وبين طبيعةِ المرأةِ وعاطفتِها والأثر الذي ترسمُهُ في قلبِ الرجلِ/الشاعر، كما سيتّضحُ في بعضِ النّصوص.

في نصّ **(شريط الموت)** يقولُ الربيعيُّ:

حين يمرُّ شريطُ الأخبارِ مساءً

تنزلُ دمعةُ أمّي

فتجرُ خيولُ الضوءِ الأحمرِ

ناقلةَ الأشخاصِ

إلى (عرس الدم)

ويحشرُ حزني أذنيه بأوراق النشّافِ

فأبصرُ فوّهة الجنرالِ

تلوكُ المدنَ المكتظّةَ بالأحلامِ

وأسراب الطلابِ

بواجهةِ الدرسِ الأوّل

تهوي ضحكاتُ الأطفالِ

من الرفّ

لتمضغَها عدساتُ التّصويرِ

بنشراتِ الأخبار

.....

وتسألُني يا ذا الوجه اللامعِ في الشّاشةِ

عن وطني؟[1]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٣١٣-٣١٤.

يصوّرُ الربيعيُّ في هذا النّصِ شعورَ المرأةِ الأمِّ حينَ تتناقلُ شاشاتُ التلفازِ أخبارَ الحروبِ وويلاتِها، تنزلُ دموعُ أُمِّهِ؛ لعلمِها بما سيحلُّ من موتٍ وخرابٍ، فيحاولُ أن ينامَ الطفلُ الشاعرُ باكيًا/ويحشرُ حزني أذنيه بأوراق النشّافِ، فتبدأُ الأحلامُ المرعبةُ تطاردُهُ، فوّهاتُ بنادق، ومدنٌ تلتهمُها الحربُ، وأطفالُ مدارسَ يصطفيهمُ الموتُ في أوّل الصباح/تهوي ضحكاتُ الأطفال/واجهة الدرس الأول، ويجمعُ بين ضحكاتِ الطلّابِ وبين موتِهم في آنٍ واحدٍ، فيتّخذُهم الإعلامُ زادًا في نشراتِهِ الإخباريةِ، وحين يكبرُ ذلك الطفلُ الشاعرُ ويُسأَلُ في لقاءٍ تلفزيونيّ عن وطنِهِ يجيبُ بذاتِ القصيدةِ عمّا عاشَهُ في صغرِهِ/وتسألُني يا ذا الوجه اللامعِ في الشّاشةِ عن وطني؟.

يمكنُ القولُ إنّ للمرأةِ المثالِ/فاطمة/العنوان أثرٌ واضحٌ في النّصِ وفي حياةِ الربيعيّ، وواضحٌ حزنُها وخوفُها ودمعُها عليه، ممّا جعلَهُ يواظب على اجترارِ مواقفِها واعادتِها في عنواناتِهِ ونصوصِهِ؛ وفاءً واكرامًا لها، وتسديدًا لنصوصِهِ ودفعًا للقارئ لاقتنائها.

ويروي الربيعيُّ في قصيدةِ **(تيه)** سيرةَ حياتِهِ منذُ الصرخةِ الأولى قائلًا:

ألصقَ صرختَهُ الأولى

بأكفِّ القابلةِ

ابتسمَ مقصُّ الحبلِ السرّي في الصحنِ

فقالت جدّتُه لأكبرِ أخوتهِ:

-خذ سرّه للجامعِ

قالت أمّهُ: -للمدرسةِ.....

لكنّ رياحًا ماكرةً في هيئةِ نسر

حطّ على السرّ وطارَ

إلى ميدانِ الحربِ[1]

يعودُ الشّاعرُ إلى العنوانِ الرئيسِ/المرأةِ المثالِ واهتمامِها به، فجدّتُهُ تريدُ له حياةَ الصلاحِ والتّقوى/خذ سرّه للجامعِ، وأمُّهُ تريدُ لهَ العلمَ والحياةَ الكريمة/للمدرسة، لكنّ الحكوماتِ ومعاولَ الهدمِ تريدُ لهُ عكسَ ما تشتهي المرأةُ المُحبّةُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٢٦/٢.

(الجدّة، الأم) ليُنقلَ سرُّهُ إلى مكانٍ آخرَ/وطارَ إلى ميدانِ الحربِ، فتبدأُ رحلةُ شبابِهِ مع الحربِ ولظاها ويضيعُ سرُّهُ/عمرُهُ فيها، وما يبقى منهُ سالمًا تتلقفهُ حروبُ الغربةِ والضياعِ، إذ يقول:

إذنْ يا ريحُ خذيه

ألقيه بحافلةٍ تفري جلدَ الصحراءِ الغربيّةِ

تلقيهِ إلى الزمنِ المتصدّعِ في (مأرب)

يلقيهِ إلى التيهِ

إلى أن تُدمى قدَمَا صرختِهِ الأولى[1]

ينتقلُ من الحربِ إلى الوحدةِ والتيهِ، نادبًا حظَّهُ العاثرَ وزمنَهُ الذي صارَ جدارًا أو سدًا/الزمن المتصدّع في (مأرب)، يحولُ بين أمنياتِ المرأةِ المثال/الجامع، المدرسة، وبين الواقعِ المرِّ وقسوةِ الحياةِ، حتّى يستنفدَ ما تبقّى من عمرِهِ، ويذوي أملُ طفولتِهِ في الحياةِ/إلى أن تُدمى قدما صرخته الأولى.

والمُلاحظُ أنَّ وظيفةَ العنوانِ الرئيسِ كانت إغرائيّةً تسويقيةً/أصابع فاطمة، لاستدراجِ القارئ وحثِّهِ على اقتناء الديوانِ، لكنّ لهُ وظيفةً ايحائيةً أخرى نطقتْ باسم النصوصِ بالتلميحِ والإشارةِ، فجاءتْ تلك النصوصُ مُتعالقةً مع العنوانِ الرئيسِ، وإن كان اكتشافُ هذا التّعالقِ لا يأتي بسهولةٍ ويسرٍ.

ثم يأتي ديوانُهُ **(طيور سبايكر)** الصّادر عام ٢٠١٥م، جملةً اسميّةً في مستواه التركيبيّ، يتكوّنُ من اسمٍ مضافٍ (طيور) ومضافٍ اليه (سبايكر) وهي من الإضافةِ المحضةِ التي تُعرّفُ الاسمَ المضاف ((فإذا كان المضاف إليه معرفة أفادت تعريفًا))[2]، وطيورُ اسمٌ نكرةٌ وقد جاءت الإضافةُ هنا لتعريفهِ فيعرفُ المتلقّي أنّ (الطيور) هم طلّابُ قاعدةِ (سبايكر) الذين اعدمتهُم عصاباتُ داعشِ بدمٍ باردٍ، وحذفَ الشاعرُ المبتدأ الذي يمكنُ تقديرُهُ (هؤلاء أو هم أو هذه) ليكونَ العنوانُ جملةً اسميّةً مؤكّدةً استمرارَ وثباتَ طيرانِ أولئك الطلابِ/الطيور، الذي يتراوحُ بين أنّهم سيكونونَ طيّارين في الواقعِ، وبين استشهادِهم وطيرانِ أرواحِهِم إلى الجنّةِ وسماءِ الوطنِ.

وفي مستواه الصوتيّ جاءَ العنوانُ بصوتِ (الطاء) الانفجاريّ؛ ليعبّرَ عن هولِ الفاجعةِ، ولتنفجرَ عن طريقِهِ أحاسيسُ الشاعرِ الكامنةُ الحرّى ليخرجَها بقوةٍ ووضوحٍ، يساعدُهُ في ذلك صوتا (الواو والياء) وهما من الحروفِ التي

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٢٧/٢.

(٢) معاني النحو: ١٠٧/٢.

((تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية حيث تعتبر اساسا لقوة الإسماع))[1]، فساعدتْ هذه الأصواتُ على نقلِ العنوانِ منذ أوّلِ دفقةٍ له بقوةٍ ووضوحٍ إلى المتلقّي، ثمّ يتكرّرُ الصوتُ ويُجهرُ مع صوتِ (الراء) الذي يوحي بارتفاعِ الايقاعِ وانخفاضِهِ بين العويلِ والصراخِ على الشهداءِ/الطيور، وبين الصمتِ في طقوسِ الموتِ، ليأتي (السين) الصامتُ المهموسُ فتهدأُ معَهُ الأصواتُ من شدّةِ الوجعِ وهولِهِ، ثمّ يعودُ إلى الانفجارِ والجهرِ مع صوتِ (الباء) وتساعدُهُ (الألف والياء) في مدِّ الصّوتِ وايصالِهِ إلى الأسماعِ، ويعقبُها (الكاف) الصامتُ المهموسُ الانفجاريّ ليمهّدَ لتكرارِ الصوتِ وتقطّعِهِ مع (الراء) الذي يُعدُّ من الأصواتِ الواضحةِ في الأسماع[2]؛ ترديدًا لموسيقى الفقدِ وتموّجها.

يقولُ الشّاعرُ في قصيدةٍ أخذَ من عنوانِها عنوانَ ديوانِهِ، اسمُها **(طيور سبايكر)**:

تعبت البنادقُ ولم يتعبْ منجلُ الموتِ

من تهشيمِ المُهجِ الغضّةِ

في محرقةِ (وادي الرافدين)...

سقطت طيورٌ كانت تحلمُ بالطّيرانِ في سماءِ العراقِ

لكنّها، على حينِ غرّةٍ وبلا مقدّمات وقرع طبولٍ

وجدتْ أرواحَها مبعثرةً في ترابِه[3]

افتتحَ الربيعيّ بهذه القصيدةِ ديوانَهُ، وقد يكونُ ذلك اهتمامًا بها من قبلِ الشّاعرِ فجعلَها المهيمنةَ على نصوصِهِ الأخرى، ومن عنوانِها اختارَ عنوانَ ديوانِهِ، فكانتْ بمثابةِ الجذرِ الذي تغذّتْ منهُ كلُّ فروعِ/نصوص الدّيوان الأخرى.

يستهلُّ الربيعيّ مشوارَ الرّثاءِ هذا بمفارقةٍ بين تعبِ أدواتِ القتلِ/تعبت البنادق، وبين راحةِ الموتِ/لم يتعبْ منجل الموت، فيصوّرُ استمرارَ الموتِ الذي لا يتوقّفُ ولا يتعبُ من مزاولةِ مهنتِهِ في قطفِ الأرواحِ الطّريةِ/ تهشيم المهج الغضّة، اشارةً إلى أنّ الشّهداءَ كانوا في أعمارٍ صغيرةٍ، وكانت عظامُهم وأرواحُهم/مهجُهم، تتهشّمُ أمامَ الرّصاصِ والنّار، تلك المجزرةُ كانت في بلادٍ يُطلقُ على حضارتِها (حضارة وادي الرافدين) التي حوّلها أشباحُ الظلامِ وشذّاذُ الآفاقِ إلى (محرقة وادي الرافدين) في انزياحٍ موجعٍ جاء به النصُّ، ثمّ يعودُ إلى تلك الطّيورِ الصغيرةِ التي تحلمُ

(١) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمّام حسّان: ٧١.

(٢) ينظر: في اللهجات العربية، د. ابراهيم أنيس: ١٨٩.

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/٣٧٩-٣٨٠.

بإطلاقِ أجنحتِها في السماءِ/سقطتْ طيورٌ كانت تحلمُ بالطّيران، والطّيرانُ هنا الحرّيّةُ والسّموُ والارتفاعُ والدّفاعُ عن الوطنِ، لكنّها لم تحظَ بهذا الطّيرانِ كما كان مخططًا لهُ، بل كان طيرانًا من نوعٍ آخرَ، يقول فيه:

لذا أخلى الطريق لهم

ليصعدوا خفافًا إلى السماءِ زرافات ووحدانا

ذلك لأنّ طيورَ (سبايكر)

لم تُخلقْ إلّا لسماءٍ صافيةٍ تليقُ بأجنحتِها

فبلغتْ عرشَ الربّ (١)

بعد أن حُرِمَت تلك الطيورُ لذّةَ طيرانِ الحياةِ وحبِّ الوطنِ، فُسح لها المجالُ/الموت، لتطيرَ بأرواحٍ بريئةٍ لم تقترفْ ذنبًا/خفافًا إلى السماء، فتصلُ إلى بارئِها وجنّتِهِ؛ فهي لم تخلقْ لتطيرَ في سماءٍ من النّارِ والدُخانِ، بل خُلقتْ لتعانقَ سماءَ الجنّةِ وصفاءَها، والملاحظُ على هذا النّصِ وعنوانِهِ أنَّ علاقةً تشدُّ بعضَهما إلى بعضٍ وهي ((علاقة امتدادية من العنوان إلى النصّ ومن النصّ إلى العنوان))(٢)، إذ إنّ كلًا منهما يأخذُ من الآخرِ دلالاتِهِ وكأنّهما نصٌّ واحدٌ لا يكدُّ القارئ ذهنَهُ في فكِّ رموزِهِ أو طلاسمِهِ، وكلاهما يطرحُ نفسَهُ مباشرةً أمامَ المتلقّي، وهو ما فعلهُ العنوانُ الرئيسُ في تقديمِ النصِّ مباشرةً إلى المتلقّي عن طريقِ الوظيفةِ الوصفيّةِ مزيلًا عنهُ الإبهامَ والتعقيدَ، فضلًا عن وظيفتِهِ التعيينيّة .

وفي نصٍّ آخرَ من الدّيوانِ يحملُ عنوانَ **((السِّباحة في شواطئ القصور الرئاسيّة))** يقول الشّاعرُ:

طلقةٌ واحدةٌ في الرأسِ ودفعةٌ في الماءِ

ثمّ ينتهي كلُّ شيءٍ

هذا هو نصيبُكَ من القصورِ الرئاسيّة

يا صغيري أيّها (السبايكري) الجميل

لم ترَ....غيرَ راياتِهم السودِ

طلقةٌ واحدةٌ لا تضرُّ

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٨٢/١.

(٢) تعالق العنوان مع النص في مجموعة محمود يعقوب القصصيّة (أثناء الحمّى)، أ.د. علي حسين جلود، وآخرون: ٤.

لكنّها تكفي لأن ترفعَك من ياقةِ الحياةِ

حتّى تُسكنُكَ قصورَ طيورِ الجنّةِ(١)

يندبُ الربيعيُّ في هذا النصّ حظّ أولئك الشبّان الذين ينتظرونَ حتفَهم، فيواسيهم وكأنّهم أولادُهُ/يا صغيري، ويبكي من أجلِهم؛ فهم الذين لا نصيبَ لهم ولم يظفروا بشيءٍ من حياتِهم غير الموتِ، وهذا ما ستجنيه تلك الأجسادُ الغضّةُ/هذا هو نصيبك من القصور الرئاسيّة، لم يرَ أولئك الشبّانُ سوى القلوبِ والأفكارِ السوداء/راياتهم السود، التي تأمرُ بنقلِهم إلى الضفّةِ الأخرى/الآخرة، لكنّها–الرايات السود– لا تعلمُ بأنّها ستنقلُهم من قصورِ الرئاسةِ وما فيها من ظلمٍ واستبدادٍ إلى قصورٍ أرحبَ وأسمى في الجنّةِ/قصور طيور الجنّة، فاستمدَّ هذا النصُّ دلالاتَهِ من معينِ عنوانِ الديوانِ الرئيسِ، ومن عنوانِهِ الداخليّ؛ ليشيرَ إلى تلاقحِ العنواناتِ مع النّصوصِ وتواشجِها، ويوفّرَ على القارئ كعتبةٍ نصّيّةٍ كثيرًا من الوقتِ والجهدِ، ويمدُّهُ بما يساعدُهُ على التفنّنِ في التأويلِ والتّلذّذِ في قراءةِ النصّ.

وفي عنوانِهِ الرئيسِ القصيرِ لديوانِ **(ليلُ الأَرمَلِ)** الصادر عام ٢٠١٧م، يطالعُ القارئُ مستواه التّركيبيّ كجملةٍ اسميّةٍ مؤلّفةٍ من اسمٍ نكرةٍ مضاف (ليل)، واسمٍ معرفةٍ مضافٍ إليه (الأرمل) وقد جاءتِ الإضافةُ هنا للتعريفِ بالليلِ فهو ليلٌ يخصُّ الشّاعرَ الفاقدَ لرفيقةِ دربهِ (الأرمل)، فأخرجَ هذا التعريفُ (ليل) من المجهوليّةِ إلى المعلوميّةِ، وحذفَ الشّاعرُ المبتدأَ الذي يمكنُ تقديرُهُ بـ (هذا)، والثبوتُ والاستمرارُ في الجملةِ العنوانيّةِ هنا وردَ لتأكيدِ وطأةِ ذلك الليلِ الذي لا يفارقُ حياةَ الشاعرِ الفاقدِ واستمرارِ أحزانِهِ ووحدتِهِ.

وفي المستوى الصّوتيّ يتّضحُ التّكرارُ الحاصلُ في صوتِ (اللام) المجهور الذي جاءَ أربع مرّاتٍ ليشكّلَ ظاهرةً قد تلفتُ المتلقّي نحو ذلك الجهرِ المكرّرِ؛ ليبيّنَ قصد الرّبيعيّ من ليله المستمرّ الذي لا ينجلي، ويرفدُ صوتُ (الراء) ذلك التكريرَ ويزيدُ من تأكيدِهِ وجهرِهِ بمشاركةِ صوتِ (الميم) المجهورِ و(همزة القطع)؛ لتشتركَ تلك الأصواتُ في إعطاءِ مساحةٍ للشاعرِ تسمحُ له بثَّ شكواهُ وإيصالَ أحزانِهِ إلى حيثُ يريد.

يقولُ في قصيدةِ **(البيت الأخير)**:

باردٌ ترابُ بيتِكَ الجديدِ

باردٌ هواؤُه، باردةٌ سماؤُه

لا ضوءَ، لا أنهارَ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٨٣/١-٣٨٤.

باردٌ لونُ الرُّخامِ، باردٌ جلدُ الظلامِ
وارتجافةُ الأشجارِ في العراء(١)

يتَّجِهُ النّصُّ نحو تصويرِ الوجعِ القابعِ في أعماقِ الشّاعرِ الذي يرى كلَّ شيءٍ ميّتًا في حياتِه، وحين يتحوّلُ كلُّ شيءٍ في نظرِ الانسانِ إلى سكونٍ/بارد، فهذا يعني انعدامَ حياتِهِ هو أيضًا، وقد كرّرَ مُفردةَ بارد في النّصّ؛ لتسهمَ في تدفّقٍ شعريٍّ يمدُّ النّصّ بالوهجِ والزخمِ الفنّيّ، وإثراء الدّلالةِ ولتأكيدِ الحالةَ النفسيّةَ والشعوريةَ التي يمرُّ بها، فلم يعدْ للأشياءِ معنًى في حياتِهِ، كلُّها باردةٌ بعد أن رحلَ عنهُ من كان يمدّهُ ويمدّها بدفءِ الحياةِ، وتمتدُّ في النّصّ الجملُ الاسميّةُ؛ لتؤكّدَ ثباتَ حالِ تلك الأشياءِ/باردة، وليتوافقَ النّصُّ مع عنوانِهِ الاسميّ الدّاخليّ (البيت الأخير) فيكونُ هذا واقعهُ حتّى آخرِ حياتِهِ، ومع عنوانِ الدّيوانِ الرئيسِ (ليل الأرمل) المستمرّ الذي لا يبدّلُ حالَهُ بصبحٍ جديدٍ.

أمّا في نصّ **(وحشة)**، فيستمرّ ذلك الليلُ يطاردُ الشّاعرَ الأرملَ، الذي يقولُ:

لم يبقَ بصحراءِ الليلِ الموحشِ منكِ سواي
لم يبقَ بها بعد ذبولِ ضيائكِ إلّاي
لم يبقَ سوى...نفسي الأمّارة بك..
ودموعِ الظلمةِ في كأسِ أساي
لم يبقَ سوى همسٍ
ظلّ بذاكرةِ الأمسِ
وأشلاء بقاياي(٢)

يظلُّ الربيعيُّ في وحدتِهِ المظلمةِ الموحشةِ بعد أن رحلتْ من كانتْ تُنيرُ ذلك الليلَ الصحراوي الثقيل/بعد ذبول ضيائك، ومع استمرارِ اسميّةِ العنوانِ يستمرُّ حنينهُ واشتياقهُ لتلك الراحلةِ في النصّ/نفسي الأمّارة بكِ، شاكيًا حالَهُ بعد أن تركتْهُ وحيدًا يكابدُ عطشَ الاحتواءِ ويتجرّعُ كؤوسَ الصبرِ المترعةِ بالدمعِ تحتَ وطأةِ هذه الوحشةِ التي لا يمكنُ تجاوزُها ببقايا همس قديمٍ وأشلاءِ جسدٍ/همس ظلّ بذاكرة الأمس.

بهذا يمكنُ للقارئ أن يستمدَّ من العنوانِ الرئيسِ وظيفةً وصفيةً تتكلّمُ باسم النصّ وتُرشدُ إلى محتواه، وتقدّمُ دلالاتِ اتّصالٍ بين العنوانِ الداخليّ ونصّهِ؛ ليتّضحَ تبادلُهُما من بعضِهما الآخر دلالاتِ الوحدةِ والاغترابِ والوحشةِ، واتّصالِ دلالاتِ العنوانِ الداخلي بعنوانِ الديوانِ الرئيسِ/الوحشة–الليل/؛ فالوحشةُ هي بعضُ ما يمرُّ في (ليل الأرمل)، فيعملُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٧/١.
(٢) (م.ن) : ٥٤.

كلٌّ منهُما على رفدِ الآخرِ بالدلالاتِ وتيسيرِ مهمّةِ القراءةِ والاستمتاعِ للمتلقّي، فضلًا عن اغرائِهِ عن طريقِ العنواناتِ –الرئيسة والداخلية– وحثِّهِ على اقتناءِ الكتابِ.

في ضوءِ ما تقدّمَ يمكنُ القولُ: إنّ الربيعيّ قد اعتنى باختيارِ عنواناتِهِ الرئيسةِ أيّما عناية، فجاءتْ معلنةً عن ثقافةٍ عاليةٍ يتمتّعُ بها هذا الشاعرُ، وكانتْ بعضُ العنواناتِ مباشرةً واضحةَ الدلالاتِ مرّة، ومرمّزةً مخاتلةً مرة أخرى، فقدّمت بعضُها الدلالاتُ وثبّتت النصوصَ والدواوينَ وعيّنتها، ووصفت شيئًا من غموضها والتباساتِها، وأوحت بالتعالقِ الحاصلِ بينها وبين النصوصِ الخارجيّة.

المبحثُ الثاني / العنوانُ الدّاخليّ:

مدخل:

تتفرّعُ من شجرةِ العنوانِ الرئيسِ أغصانٌ وبراعمُ جديدةٌ من العنواناتِ الداخليّةِ، تشابهُ الشجرةَ الأمّ في طرحِ ثمارِها/دلالاتِها، وأشكالِ أوراقِها/إشاراتِها، فلا تختلفُ هذهِ العنواناتُ كثيرًا عن العنوانِ الخارجي، فهي تُصاحبُ النصَّ وترافقُهُ داخل المطبوعِ كما في الرواياتِ والقصصِ والدواوينِ الشعريّةِ[1]، وعن طريقها ((يمفصلُ "الكاتب" الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوية) بعضه عن بعضٍ لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية))[2]، فيتمُّ بموجبِها الفصلُ بين الأجزاءِ الفرعيّة/النصوص المكوّنة للمطبوعِ، ويؤدي العنوانُ الداخلي ذاتَ الوظائف التي يؤدّيها العنوانُ الرئيسُ، لكنّ ما يميّز العنوان الداخلي أنّه يختصُّ بنصٍّ واحدٍ فقط، ويمكنُ الاستغناءُ عنه، إذ إنّ الكتابة إذا كانت ((تفترضُ في حضورها "العنوان الرئيس" الذي يمنحها هوية واختلافا، فذلك لا يشمل العناوين الداخلية، حيث "الكاتب" غير ملزم بصناعتها))[3]، ولكنّ النصوصَ الداخليّةَ تبقى رهن الاغترابِ الدلالي والإشاري إذا لم تزيّن بمصابيح العنوانات، فالعنوانُ الداخلي هو الأقربُ لمضمونِ النصّ وفحواه، ويساعدُ في طريقةِ تفكيكيهِ وتركيبهِ، أكثر مما يعملُ العنوانُ الرئيسُ، خصوصًا في الأعمال التي تختلفُ سياقاتُ نصوصِها عن بعضِها، فكلُّ نصٍّ يحتاجُ إلى يدٍّ تأخذُ بيدهِ نحو الوصفِ والقبولِ والترويجِ، ولا يتمُّ ذلك إلا عن طريقِ عنوانهِ الداخلي، الذي على المبدعِ أن يعتني باختيارهِ عنايةً لا تقلُّ شأنًا عن اختيارهِ لعنواناتهِ الرئيسةِ، وهذا ما ظهرَ جليًّا في عنواناتِ الربيعيّ الدّاخليّةِ، التي تنوّعتْ وتفرّعتْ اختياراتُها بين اسميّتِها وتنكيرِها وتناصّها مع نصوصٍ أو عنواناتٍ أخرى، وبين مفارقتِها وانزياحِها...ألخ، ومن أجلِ ذلك التّنوّعِ ارتأى البحثُ تقسيمَها في ضوءِ العيّنةِ المتوافرةِ منها.

---

(١) ينظر: عتبات، بلعابد: ١٢٥.

(٢) في نظرية العنوان، د. خالد حسين: ٨٢.

(٣) (م.ن): والصفحة.

أولًا: العنوانُ اسمًا:

قليلةٌ عنواناتُ الرّبيعيُّ الدّاخليّةُ الّتي يمكنُ أن تدخلَ تحتَ هذا التقسيمِ، ومنها عنوانُ قصيدةِ **(الموت بالجملة)**، الذي جاء جملةً اسميّةً من مبتدأٍ (الموت) وخبرِهِ شبهِ الجملةِ الجارِ والمجرور (بالجملة)، ويمكنُ أن يُقدّرَ مبتدأٌ محذوفٌ (هذا) ليكونَ العنوانُ (هذا الموت بالجملة)، وفي كلتا الحالتينِ يكتسبُ العنوانُ دلالةَ الثبوتِ والاستمرارِ من اسميّتهِ، يقولُ في هذا النصّ:

أحيانًا

يكونُ الموتُ

جيّدًا وضروريًّا

خصوصًا

عندما يبتلعُ روحَ ليلةٍ ماكرةٍ

أو يضغطُ على رقبةِ كلمةِ سوءٍ

أو يدقُّ عنقَ حشرةٍ ضارّةٍ

يكونُ أحيانًا

جيّدًا وجميلًا

خصوصًا

إذا كسرَ ظهرَ هرمٍ

أقامَ حِلفًا مع الموت بالجملة...(١)

قبلَ قراءةِ النصّ يظنُّ المتلقّي أنّ الشّاعرَ سيبدأُ بوصفِ الموتِ وهو يسرقُ أرواحًا كثيرةً/بالجملة، فيأسى منهُ ويحزنُ ويحاربُهُ بسلاحِ كلماتِهِ، لكنّهُ–المتلقي– سرعانَ ما يكتشفُ مدحَ الربيعيّ للموتِ وسطوتهِ؛ لأن هذا الموتَ يخلّصُنا من بطشِ وفتكِ الحاكمِ الظالمِ/روحَ ليلةٍ ماكرةٍ، هذا الموتُ سيكونُ جيّدًا بنظرِ النصّ؛ فهو يقضي على الحكوماتِ الفاسدةِ المتسلّطةِ/يدقُّ عنقَ حشرةٍ ضارّةٍ، وفي هذا إشارةٌ إلى الاحتلالِ الذي يخلّصُ بلدًا ما من حكمٍ ظالمٍ، مع أنّهُ ظلامٌ لكنّهُ يصفه بالجمالِ؛ لأنّهُ يقضي على رأسِ السلطة/خصوصًا إذا كسرَ ظهرَ هرمٍ، وهذا الهرمُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/١٣٠-١٣٢.

هو صديقُ الموتِ وحليفُهُ، لكنّ الموتَ عادَ ليأخذَ هذهِ المرّة روحَهُ وأرواحَ حاشيتِهِ جميعًا، والواضحُ أنّ النّصَّ يتحدّثُ عن موتِ جملةٍ للسلطانِ الظالمِ وأدواتِهِ، وقد كانت وظيفةُ العنوانِ وظيفةً إيحائيّةً تلمّحُ للنصّ ولا تفصحُ عن كلّ شيءٍ تاركةً مهمّة التأويلِ للقارئ عن طريقِ النصّ وعنوانِهِ الذي جاءَ جملةً اسميّةً دلالتُها ثبوتُ الموتِ واستمرارهُ في خطفِ الأرواحِ والانتقامِ من العتاةِ.

وحضرَ عنوانُهُ **(الصّوابُ الأوّل)** مكوّنًا من خبرٍ(الصواب) وصفتِهِ (الأول) وقد حَذفَ الشاعرُ المبتدأَ الذي يمكنُ تقديرُهُ بـ(هذا)، يقولُ في هذا النصّ:

أنتِ هناك

حيثُ أنتِ

بكاملِ الفتنةِ المستحيلةِ

على اخضرارِ الهواءِ المصفّدِ

وأنا هنا

بكاملِ احتضاري

في هذهِ الزاويةِ

من الرمالِ الخشبيّةِ...

حيثُ السراب

الذي يورقُ

عن حسراتٍ رنّانةٍ

ووحشيّةٍ تغلّفُ المكان[1]

تهطلُ دلالاتُ العنوانِ الاسميّةُ في النصّ بشكلٍ واضحٍ جليّ، وتحضرُ وظيفتّهُ الوصفيّةُ التي تمنحُ القارئ معرفةً بشيءٍ من مضمونِ النصّ، لتكتملَ لديهِ القراءةُ بعدَ أن يعرفَ أن الشاعرَ يخاطبُ فقيدتَهُ الراحلةَ، ويعقدُ مقارنةً بين حياتِها الجديدةِ في القبرِ، وفتنتِها وسحرِها/بكامل الفتنة المستحيلة، وبين حالهِ التي يُرثى لها وهو يموتُ بين الفينةِ والأخرى/بكامل احتضاري، ويرسمُ لها حياتَهُ المنزويةَ في غرفةِ مكتبهِ الصحراوية/الرمال الخشبية، ويطلقُ عويلَهُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٤٣/١.

وشجاهُ بصوتٍ عالٍ/حسراتٍ رنّانة، بهذا تكونُ دلالةُ العنوانِ والنصّ كما هو واضحٌ ((الدوام والثبوت))[1]، الذي يعلنُ ثباتَ حالِ الفقيدةِ والشاعرِ: إذ هي في نعيمِ الآخرةِ، وهو في وحشةِ الدنيا، محاولًا اللحاقَ بها، إذ يقولُ:

أمدُّ رجلي

على بساطِ الخيباتِ

محاولًا

أن أحذفَ حدودَ الأشياءِ

وعلاماتِ الوقفِ

والجهاتِ

وصولًا إلى هناك

كي أطلقَ سراحَ الهواءِ

فيعودُ الطريدُ

إلى عقرِ صوابِه الأوّل[2]

يستثمرُ الشاعرُ هنا قصّة أبينا آدم عليه السلام ويشيرُ إليها بإشاراتٍ متماهيةٍ في جسدِ النصّ، محاولًا اعادةَ صياغتِها من جديد، متجاوزًا ما جناهُ آدمُ وحوّاءُ حتى أُخرجا من الجنّةِ، فيعملُ كلَّ ما بوسعِهِ كي يرحلَ عن الحياةِ الدنيا لاحقًا بـ(عزّة) إلى حياةِ الآخرةِ، فهو يرى أنَّ حوّاءَ/عزّة قد تركتُهُ وعادتْ إلى الجنّةِ وحدَها، لذلك يريدُ أن يصححَ الأخطاءَ التي اقترفها الإنسانُ منذ بدايةِ الخليقةِ إلى يومنِا هذا، فيلحقُ بها ليعودَ إلى رشدِهِ بلقياها في الجنّةِ مرّةً أخرى/إلى عقرِ صوابه الأوّل، ليعيشَ حياةَ الاستقرارِ والثبوتِ مع زوجِهِ، وهي الدّلالةُ التي يحاكيها العنوانُ عن طريقِ اسميّتِهِ، فجاءَ متكلّمًا باسمِ النصّ وباثًّا عن طريقِ وظيفتِهِ الوصفيّةِ شيئًا ممّا تشيرُ إليهِ دلالاتُهُ.

وفي نصٍّ آخرَ عنوانهُ **(الصمتُ في الشوارع)**، يقول فيه:

المساجدُ

بلا تسابيح

---

(١) في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، د. مهدي المخزومي: ٤٢.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/١٤٤-١٤٥.

الكنائسُ

بلا صلبان

القيامةُ

بلا جمهور

الألفاظُ

بلا معنى...

الحقائبُ

بلا أشرطة رحلات

التقويمُ

بلا فائدة...

الاطباءُ

في المقابرِ

النملُ

في الذكريات... [1]

تستمرُ دلالاتُ النصّ في الثبوتِ مستمدّةً ذلك من العنوانِ في جملتِهِ الاسميّةِ؛ إذ لعبتِ الجملُ الإسميّةُ دورَ الاستمرارِ في شحنِ النصّ بالثبوتِ والديمومةِ، فكلُّ ما أشارَ إليه الربيعيُّ يركّزُ على توقّفِ الحياةِ وسيطرةِ شبحِ الحربِ على الواقعِ الذي أحالَ الأشياءَ إلى خرابٍ وصمتٍ مطبقٍ (المساجد، الكنائس، القيامة، الألفاظ، الحقائب، التقويم ...)، فلا شيءَ يوحي بجمالٍ وسلامٍ ما دامتِ الحروبُ تنهشُ جسدَ هذا الكوكبِ، فتتّصلُ دلالةُ العنوانِ بدلالاتِ النصّ ولا تخالفُها وكأنّ العنوانَ بوظيفتِهِ الوصفيّةِ التي قدّمها للنصّ جزءٌ لا يتجزّأُ من المتنِ.

(1) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/٨٦.

ثانيًا: نكرةً:

كثيرةٌ هي عنواناتُ الربيعيّ المنكّرةُ، ومنها: **(سؤال، لقاء، كابوس، كوكب، جنازة، خروج، ضيق، غابة، انطفاء، طريق، توقيع، حلم، هاوية، بئر، سفر، قلعة، ضوء...)** ولا يتَّسعُ البحثُ لدراستِها جميعًا، بل سيكتفي ببعضٍ منها.

للنكرةِ أغراضٌ عديدةٌ منها: التعظيمُ وإرادةُ الجنسِ والتكثيرُ والتهويلُ والتقليلُ والتحقيرُ والتخصيصُ والتجاهلُ[١]، والنكرةُ أخفُّ في الكلامِ ((من المعرفة، وهي أشدّ تمكنًا؛ لأنّ النكرة أوّل، ثمّ يدخلُ عليها ما تُعرّف به))[٢]، فالنكرةُ هي الأصلُ في الكلامِ ثمَّ يدخلُ عليها التعريفُ، ومن عنواناتِ الربيعيّ الدّاخليّة في هذا التقسيمِ عنوانُ **(وطن)** يقولُ فيه:

أَبعَدوا ضفدعًا

عن طمى بركةٍ

ليرى جدولًا رائعًا

بعد نصفِ نهارٍ

بكى

وشكى*

ذائعًا

لا تفرطْ بأدنى وطنٍ

ولو كان مستنقعًا[٣]

يمنحُ هذا العنوانُ ونصُّهُ القارئ مساحةً للتأملِ غيرِ المحدودِ؛ لغيابِ التعريفِ والإضافةِ والإسنادِ والصفةِ[٤]، ويقدّمُ وظيفةً وصفيّةً للتعريفِ بالنصّ وتقديمهِ بعيدًا عن الابهامِ والغموضِ، ويسمحُ عن طريقِ دلالتِهِ المنكّرةِ للمتلقي باستنطاقِ النصّ واستقراءِ معالمِهِ؛ لتفسيرِ ما يريدُ أن يقولَ عنوانُهُ أو العكس، فما بين النصِ والعنوانِ علاقةُ مجاورةٍ تربطُ بينهما نقطة تفسيرٍ تشيرُ إلى أنّ أبسطَ ما يمكنُ العيشُ به هو مأوى/وطن، حتّى وإن كان بركةً/مستنقعًا، لكنّهُ

(١) ينظر: معاني النحو: ٢/٤٠-٤١.

(٢) الكتاب، سيبويه: ١/٢٢.

* هكذا جاءت في الأعمال الشعريّة، والصواب (شكا).

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٢٦١.

(٤) عتبات الكتابة القصصية: ٢٦.

يعني كلَّ شيءٍ لساكنِهِ الانسان والحيوان/ضفدع، وتتشظى دلالاتُ العنوان من حيثُ التنكيرِ أولًا ومن حيثُ تعلُّقِ الكائنِ ببيته/وطنه ثانيًا، ومنها (أبعدوا، ضفدعًا، بركة، بكى، (شكى)، ذائعا، لا تفرط، أدنى وطن، مستنقعًا)، وكأنّ الربيعيَّ هنا يتّخذُ من الضفدعِ قناعًا لبثّ شكواه وما أصابَهُ بسببِ بعدِهِ عن وطنِهِ، فكلُّ ما عاشَهُ بعد خروجِهِ منهُ وإن كان جميلًا/جدولًا رائعًا، لكنّهُ لا يساوي ما اعتادَ عليه في بلدهِ من بساطةٍ رغم ما فيها من ويلاتٍ/مستنقعًا.

ويقول في نصٍّ آخرَ تحتَ عنوانِ **(تغريدة):**

في الصباحِ

وأنا أسبحُ

في بحر ""فيروز""

تساءَلتُ

يا تُرى

في صباحِها

ماذا تسمعُ ""فيروز""؟[1]

يتركُ الشّاعرُ في النصّ تساؤلًا لم يُجبْ عنهُ، مما يُحدِثُ فجوةً أثناء القراءةِ على المتلقّي أن يردمَها عن طريقِ التلقّي والتأويلِ وسعةِ الخيالِ، فالعنوانُ هنا يلمّحُ بشيءٍ يسيرٍ ممّا في النصّ بوساطة الوظيفةِ الإيحائيةِ، فجاءتْ دلالتُهُ خفيةً وخيوطهُ متماهيةً في النصّ ولا يمكنُ التقاطُها بسهولةٍ، لكن يمكنُ القولُ: إنّ الاجابةَ عن السؤال في/ماذا تسمع فيروز؟، هو أنَّها تسمعُ أصواتَ العصافيرِ/تغريدة/العنوان، أو تستمعُ لصوتِها الذي يشبهُ أصواتَ العصافيرِ في نظرِ الشاعرِ، وبهذا تتعدَدُ قراءاتُ وتأويلاتُ النصّ لتنتجَ عنها مساحاتٌ يبدعُ فيها القارئ ويخلقُ نصًّا جديدًا ربّما لم يقصدُهُ الشاعرُ حتّى.

وفي نصّ **(نشوة)** يقولُ:

يا للأسى

الذي ينتظرني

بعد أن أستيقظ!!

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٥١/١.

من يُعيدُ إليَّ الوردةَ
الّتي أشمّها الآن
في منامي؟[1]

يتركُ العنوانُ بسببِ تنكيرِهِ تساؤلًا أمامَ القارئ الذي يحاولُ عن طريقِ قراءة النصّ الإجابةَ عنهُ، فما تلكَ النشوةُ التي لم يفصحْ عنها الشاعرُ؟ وهل هي حقيقةٌ أم حُلمٌ؟ تلك التساؤلاتُ وغيرُها يجيبُ عنها النصُّ بعد التفحّصِ والقراءةِ، ليتّضح أنّها/الوردة/حبيبةٌ كان ينتظرُها في الحقيقة ولم تزرهُ إلّا في الحلمِ، أو هي عابرةُ سبيلٍ مرّتْ في منامهِ فأخذَ يأسى ويندبُ حظَّهُ وهو لم يزلْ في المنامِ، ويتساءَلُ من يستطيعُ اعادتَها إليه إذا استيقظَ من حلمهِ وانقطعَ اللقاءُ؟ فيرفدُ العنوانُ النصَّ بوظيفةٍ ايحائيّةٍ إغرائيّة من بابِ دالّي/نشوة وأشمّها، مقدّمًا خيطَ دلالةٍ دقيقٍ أمامَ المتلقّي الذي عليهِ أنّ يتعاملَ معهُ بإتقانٍ أثناء القراءةِ، وتتّصلُ دلالاتُ النكرةِ من العنوانِ إلى جسدِ النصّ الذي لم يصرحْ باسمِ تلك المرأةِ بل تركها نكرةً، وهكذا تمتدُّ دلالةُ التنكيرِ وتأخذُ بيدِ القارئ لينتجَ قراءاتٍ قريبةً كانتْ أو بعيدةً عمّا يريدُ الشاعرُ قولَهُ.

ثالثًا: تناصًّا:

تتداخلُ النّصوصُ اللاحقةُ مع نظيراتِها السابقةِ، فيحذو نصٌّ جديدٌ حذوَ نصٍّ قديمٍ سابقٍ عليهِ في عمليّةِ تناسلٍ تُدعى (التّناص) الذي ((هو تعالق –الدخول في علاقة– نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة))[2]، ومن مظاهرِهِ المعارضةُ، والمعارضةُ السّاخرةُ، والسرقةُ[3]، ولا يمكنُ ادراكُ معنى أو بنيةِ العملِ اللاحقِ إلّا عن طريقِ معرفةِ علاقتهِ بالنصوصِ السابقةِ عليهِ، إذ يدخلُ فيها النصُّ الجديدُ/اللاحقُ بالسابقِ في أواصرَ قد تكونُ خرقًا أو تحقيقًا أو تحويلًا[4]، وظاهرةُ التّناص ليست جديدةً في الأدبِ، بل هي قديمةٌ، وربّما ساعدتِ الشعراءَ اللاحقينَ على السيرِ على منوالِ السابقينَ.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٥٨/١.
(٢) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح: ١٢١.
(٣) ينظر: (م.ن): والصفحة.
(٤) انفتاح النصّ الرّوائي، النصّ والسياق، سعيد يقطين: ٩٤.

من عنواناتِ الربيعيّ المتناصّةِ **(بيض اللقلق، أُرجوحة ألكترا، شهرزاد، سميرا ميس، أحفاد قابيل، حرائق ابن زريق البغدادي، صكوك السامري...)**، وقد اختارَ البحثُ عنوانينِ للدراسةِ.

يدخلُ ضمنَ هذا الإطارِ عنوانُ **(نوح– طبعة معدّلة)**، الذي تداخلَ فيه وفي نصِّهِ مع كتابِ اللهِ العزيز وبالتحديدِ مع سورةِ (هود)، يقولُ في النصّ:

حين أنختُ شريدًا راحلتي

ورأيتُ الأرضَ بنا عكسَ القلبِ تدور

سحبوا صوتي من أُذنيهِ

وقالوا:

يا ما قلنا لكَ حين ارتفعَ الموجُ

وفارَ التّنور

لكنّك قلتَ:

سآوي عاصمةً تعصمني زمنًا زور

ارتفع البحرُ

ارتفعَ الصوتُ:

اركبْ

سأمتّعُ أنظاري بالمشهدِ أعلى السُور

ارتفعَ الموتُ

وجرجرتِ الريحُ

ذيولَ صراخِكَ

ألقتكَ هشيمًا...

تتقلّى في أرضٍ بور[1]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٢١٣-٢١٤.

يستحضرُ الربيعيُّ هنا قصّةَ الطّوفانِ والنّبيّ نوحٍ عليه السلام، فيقومُ باستدعاءِ شيءٍ من صيغِ القرآنِ الكريمِ؛ لرفدِ نصّهِ بها، ولتقديمِ دلالاتٍ يحتاجُها القارئ أثناءَ الغوصِ في أعماقِ النصّ، فيحدثُ تداخلٌ نصّيٌ يقدّمُ إنتاجيّةً جديدةً للنصّ اللاحقِ، وواضحٌ ما استلهمَ الشاعرُ من بعضِ تراكيبِ كتابِ اللهِ العزيزِ، فقد استلهمَ قولَهُ تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلۡنَا ٱحۡمِلۡ فِيهَا مِن كُلّٖ زَوۡجَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِ وَأَهۡلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيۡهِ ٱلۡقَوۡلُ وَمَنۡ ءَامَنَۚ وَمَآ ءَامَنَ مَعَهُۥٓ إِلَّا قَلِيلٞ﴾[1]، وفار التّنور ((مثل لبلوغ الشيء إلى أقصى ما يتحمل مثله، كما يقال: بلغ السيل الزبى، وامتلأ الصاع، وفاضت الكأس))[2]، فقالَ الربيعيُّ في هذا/حين ارتفع الموجُ وفارَ التنور، وهو يريدُ بذلك طوفانَ العراقِ وحرائقَهُ وحروبَهُ، فيطلبُ منه أهلُهُ أن يبقى معهم في محنتِهم وغرقِهم في طوفانِ الموتِ والحصاراتِ والطغيانِ الذي لا عاصمَ منه سوى سفينةِ الوطنِ المعلّقةِ بين الغرقِ والنجاةِ/اركبْ وطنًا رطبًا، لكنّ الشاعرَ لم ينصعْ لطلبِهم، محتذيًا حذوَ ابنِ نوح الذي تقولُ عنهُ الآيةُ: ﴿وَهِيَ تَجۡرِي بِهِمۡ فِي مَوۡجٖ كَٱلۡجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ٱبۡنَهُۥ وَكَانَ فِي مَعۡزِلٖ يَٰبُنَيَّ ٱرۡكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ ٱلۡكَٰفِرِينَ﴾[3]، وقد انحرفَ الشاعرُ بالسياقِ من البحثِ عن جبلٍ يعصمهُ من الغرقِ إلى عاصمةٍ غريبةٍ تحتضنُهُ من زمنِ الموتِ والاضطهادِ/سآوي عاصمةً تعصمني، فيغرقُ بعد أن أخذتهُ دوّامةُ الغربةِ وبحارُها، لكنّها بحارٌ من رمال/ألقتكَ هشيمًا... تتقلّى في أرضٍ بور، وبهذا يلاحظُ القارئ محاولةَ الربيعيّ اعادة هذه القصّةِ بأسلوبٍ جديدٍ وسياقٍ مختلفٍ/نوح–طبعة معدّلة، والعنوانُ هنا يحرّكُ أفقَ انتظارِ المتلقّي ويدفعُهُ إلى انتاجٍ جديدٍ ورؤيةٍ مختلفةٍ، فجاء بوظيفةٍ وصفيّةٍ أرشدت القارئ ومهّدتْ لهُ طريقَ القراءةِ والتأويل.

وفي نصٍّ آخرَ تحتَ عنوانِ **(خَفِّف الوطءَ)** يتناصُّ فيه مع بيتٍ لأبي العلاءِ المعرّيّ الذي يقولُ فيه:

خفّفِ الوَطْءَ ! ما أظنُّ أديمَ الـ أرضِ إلا منْ هذِهِ الأَجسادِ[4]

فيأتي الربيعي بخلافِ ما مألوف في قصيدةِ المعرّيّ، وينحرفُ بالسياقِ عنها، إذ إنّ المعرّيّ يطلبُ من الأحياءِ أن لا يتكبّروا ولا يثقلوا وجهَ الأرضِ بوطئِهم إيّاها؛ فأديمُ الأرضِ مكوّنٌ من أجسادِ الموتى، أمّا الربيعيّ في نصّ **(إلى أبي بمناسبة الموت)** فيختلفُ مع المعرّي، إذ يقولُ:

(١) سورة هود، الآية: ٤٠.

(٢) التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور: ٧١/١٢.

(٣) سورة هود، الآية: ٤٢.

(٤) سقط الزّند، أبو العلاء المعرّي: ٧.

روّضوا الظلَّ

الذي يخنقُ أزهارَ الظهيرةِ

اتركوا الليلَ...

ينامُ الليل

لا تصطخبوا

عندَ الشبابيكِ

ولا تخترقوا شقّ رتاجِ البابِ

لا تبتسموا مثلَ المجانينِ

مصرّون على إيذائِنا بالحبِّ

هيّا أوقفوا الزحفَ علينا

اسمعوني لحظةً واحدةً صمتًا

أريدُ القولَ:

باللهِ عليكم

خفّفوا الوطءَ على أرواحِنا

يا معشرَ الأمواتْ[1]

لم يوجّه الربيعيّ نصَّهُ إلى الأحياءِ، بل كان موجّهًا إلى أرواحِ الموتى، فهم يأتونَ ليلًا عند الشبابيكِ ويتسلّلون عبر فتحات الأبواب/لا تصطخبوا عندَ الشبابيكِ...، ويقصدُ هنا ذكرياتِهم التي تطاردُ خيالَهُ، وهم يمرّونَ في مخيلتِهِ مبتسمينَ ليطلبَ منهم ترك هذا؛ كي لا يعذبَّهُ حبُّه لهم/لا تبتسموا مثل المجانين.. مصرّون على ايذائنا بالحبّ، حتّى يصلَ بهِ المطافُ أن يأمرهم بعدمِ المجيء مجددًا/أوقفوا الزحف علينا، فحضورهُم يسحقُ روحَهُ ومشاعرَهُ/خفّفوا الوطءَ على أرواحنا، والشّاعرُ لم يكن مقلّدًا لبيتِ المعرّيّ ودلالتِهِ، بل عكسَها وجاءَ بنقيضِها، فإن كان الأحياءُ تطأُ أقدامُهم القبورَ/كما في بيتِ المعرّي، فالأمواتُ تسحقُ ذكرياتُهم وصورُهم القلوبَ والأرواحَ/ عند الربيعيّ، وقد كان العنوانُ

(١) الأعمال الشّعريّة، عبد الرزاق الربيعي:٢/٣٢١-٣٢٢.

متكفلًا بتقديمِ وظيفتِهِ الوصفيّةِ التي دلّتْ على المعنى ووجّهت القراءةَ نحو الدقّةِ، رغم ما كان من اختلافٍ بين السياقينِ، وهو ما يدفعُ المتلقّي للبحثِ عن دلالاتٍ جديدةٍ ليصلَ إلى مبتغى الشاعرِ.

رابعًا: مُفَارَقةً:

المفارقةُ أن يأتي المبدعُ بمعنى ظاهرٍ سطحيّ، وهو يريدُ معنى آخرَ خفيًّا، وهذا الأخير لا يمكنُ اكتشافهُ بسهولةٍ، بوصفهِ معنى مخاتلًا لم يُعبّر عنهُ، والمفارقةُ ((لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثيرُ القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالبًا ما يكون المعنى الضد))[١]، فهي تقومُ إذن على معنًى خفيّ غائب، وآخر ظاهر مباشر، ويعتمدُ ذلك على مفارقةٍ لفظيةٍ أو مفارقةِ سياقٍ أو موقفٍ، وتحتاجُ إلى إعمالِ ذهنٍ ومجهودٍ لغويٍّ وتبصُّرٍ ورؤيةٍ ثاقبةٍ لاكتشافِ واستنباطِ الدلالاتِ بين المعنيينِ الظاهرِ والخفيّ في النصّ[٢]، وتلعبُ المفارقةُ دورًا بارزًا في الأدبِ؛ فهي تمنحُ الجمهورَ المتلقّي الفرصةَ لتأمّلِ ما حولهُ من تغايرٍ وتناقضٍ، وتعطي المتضادينِ الفرصةَ للحضورِ في سياقٍ ما، فيبدو حُسنُ أو قبحُ أحدِهما بإزاءِ الآخر[٣]، وتنبني شعريةُ المفارقةِ ((على جدلية قائمة بين مبدعها (الصانع الماهر) الذي يفتح بناءها المغلق على قراءات متعددة أو دلالات معينة، وقارئها الذي يحاول الوصول إلى هذه المعاني بفك شفرتها البنيوية))[٤].

من عنواناتِ الربيعيّ الدّاخليّة التي تحوي مفارقةً عنوان **(جبلٌ في سرير)**، والمفارقةِ هنا تتجسّدُ في المعنى المباشرِ الذي يقدّمهُ العنوانُ كما هو، ومعنى آخر لا يمكنُ الوصولُ إليه إلّا عن طريقِ فكِّ مغاليقِ النصّ الشعريّ الذي يقول:

بينما كان الجبلُ

يتنزّهُ فوقَ سفوحِهِ

---

(١) المفارقة، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد٧، عدد٣،٤، ١٩٨٧م: ١٣٢.

(٢) ينظر: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، د. نعمان عبد السميع متولي: ١٤.

(٣) ينظر: فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، د. سامح الرواشدة: ١٤.

(٤) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر–بسكرة– الجزائر، عدد ١، ٢٠٠٧م: ١٣٥.

انفجرَ لغمٌ

فَتَدَحرجَتْ قامتُهُ

.....

حين أزكمَ دخانُ الطائراتِ الحربيّةِ

أنفَ الجبلِ

أفاقَ من غيبوبتِهِ

مدَّ لهُ الغيمُ يدهُ الكريمةَ

وسقاهُ كأسًا..

فسارَ متّكئًا على عكّازِ الرّيحِ

على مسافةٍ من مفخّخةٍ حميدةٍ

بينما

كانت البلادُ تتقلّبُ على السريرِ(١)

بالطبعِ لم يكن يقصدُ الشاعرُ (الجبلَ) بعينهِ، بل أرادَ عن طريقِهِ أن يشيرَ إلى معنى خفيّ غيرِ واضحِ المعالمِ، يمكنُ أن يكون ذلك الجبل/المعنى هو العراقي المرفوع الرأسِ وما تعرّض له من ويلاتٍ وحروبٍ وما عاناه من تكراراِها وكثرتِها/انفجرَ لغمٌ/دخانُ الطائراتِ الحربيّةِ/على مسافةٍ من مفخّخةٍ حميدةٍ، فيعرفُ المتلقّي أنّ المقصودَ الانسانُ قبلَ الحربِ (شاهق الرأس)/جبل، وبعد الحربِ (منكسرًا)/فَتَدَحرجَتْ قامتُهُ، فعملَ العنوانُ هنا على تقديمِ وظيفةٍ وصفيّةٍ تساعدُ القارئ في تقديمِ خيوطِ الدلالاتِ بعد قراءةِ النصّ لينسجَ منها قراءاتٍ جديدةً لما يُضمرُهُ الشاعرُ.

أمّا في عنوانِهِ **(أفعالٌ مكسورة)** فقد جاءَ تركيبُ العنوانِ قولًا مثيرًا للانتباهِ، يقدّمُ معنى ظاهرًا، خلفهُ معنى خفيّ، والعنوانُ هنا يحرّك أفقَ انتظارِ القارئ؛ لأنَّ الأفعالَ لا تُكسَرُ، بل إنّ حركةَ الكسرِ تتبعُ بعضَ الاسماءِ في حالةِ الجرّ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/٤٩-٥٠.

كالمفردِ وجمعِ التكسيرِ، أو النّصبِ كجمعِ المؤنّثِ السالمِ، لكنّ الربيعيّ يقصدُ بذلك شيئًا آخرَ سيتّضحُ عند قراءة النصّ الذي يقولُ فيه:

في رأسِ الشارعِ
ينحني رجلٌ
يقصُّ شَعرَ موجةٍ بلباقةٍ
إلى يسارِهِ
يقع محلٌّ ((كسّارة البندق))
وبلا قلبٍ واضحٍ
يهوي القصّابُ
على آخرِ ذكرياتِ العشبِ
يسيلُ الدمُ
على عبارة: ((ماكنة عصرية لفرم اللحوم))
بينما إبرة الخيّاط
((مغلقةٌ بأمرِ النيابة))[1]

يلاحظُ المتلقّي في النصّ لوعةَ الشاعرِ وحُزنَهُ على ما يجري من أحداثٍ/أفعال مشينةٍ في نظامِ العالمِ الذي يدّعي الوداعةَ والجمالَ وسماعَ الموسيقى/كسّارة البندق* من جهةٍ، وبين حربٍ ودماءٍ تسيلُ/ماكنة عصرية لفرم اللحوم من جهةٍ أخرى، ولا يمكنُ ردعُ تلك الأفعالِ المتناقضةِ/المكسورة إذ اصبحتْ من أساسيّاتِ الحياة التي رضي الجميعُ بها وتغاضوا عنها!، وكانت الوظيفةُ التي قدّمها العنوانُ وظيفةً إيحائيّةً لم تُصرّحْ بما يحتوي النصُّ إلا بالنزرِ اليسيرِ، ووظيفةً إغرائيّةً تشدُّ انتباه المتلقّي ليبحثَ عن طبيعة تلك (الأفعال المكسورة)، أمّا في النصّ فقد استثمرَ الشاعرُ اللغةَ ليحوّلَ معنى حركةِ الكسرِ إلى قبحٍ وتغطرسٍ لا يقفُ بوجهِهِ شيءٌ، لأن الحكوماتِ سمحتْ بتلك الأفعالِ فلا يستطيعُ أحدٌ ردعَها/إبرة الخياط مغلقةٌ بأمرِ النيابة.

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/١٥٠.

* هي إحدى روائع المؤلف الموسيقي تشايكوفسكي والتي بدأ في تأليفها في العام ١٨٩١م وأنهاها في عام ١٨٩٢م، وهي باليه من فصلين مأخوذ عن قصة اقتبسها من الكاتب الفرنسي ألكسندر دوما الأب والذي اقتبسها بدوره من قصة (كسارة البندق وملك الفئران) لأرنست هوفمان، ينظر في ذلك: موقع ويكيبيديا، كسّارة البندق https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

خامسًا: انزياحًا:

الانزياحُ خروجُ تركيبٍ أو نصٍّ عن المعيارِ المُتعارفِ عليه، فيصبحُ مألوفًا لغرضٍ يرمي إليه صاحبُ النصّ، أو يأتي بعفويةٍ وارتجالٍ فيعملُ على خدمةِ ذلك النصّ بصورةٍ ما وبدرجاتٍ متباينةٍ[١]، والانزياحُ الشّعريُّ يخلقُ مفاجأةً لدى المتلقّي بفعلِ غرابتِهِ وانحرافِهِ عمّا هو شائعٌ؛ لأنّ ((تأثيره وإيحاءه يغدوان أكبر واشد كلما انحرف هذا الشعر وانزاح عما هو مألوف أو متوقع، وسينطوي حينئذ بالضرورة على ما هو مفاجئ))[٢]، وصفةُ الانزياحِ هي صفةُ الإبهامِ والالتباسِ؛ فهو ((مفهوم معقد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياط، ولهذا كنا دائما نعمل بدءًا لأجل إقامة المعيار على قاعدة إيجابية فنطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعا لنا))[٣]، والانزياحُ وإن كان خرقًا للّغةِ المُتعارفةِ وخروجًا عليها، لكنَّها تبقى قاعدةً ومرجعًا لهُ، ويأتي به المبدعُ اهتمامًا بالقارئ وكسرًا لأفقِ توقّعِهِ بما هو مخالفٌ للمعيارِ ممّا يدفعُ بالمتلقّي إلى البحثِ عن مدلولاتِ ذلك الانزياحِ وما يريدُ الشاعُر بها، إذ ((يمكن بوساطته التعرّف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار* الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته))[٤]، فهو يمثّلُ ابداعَ صاحبِ النصّ في انتهاكِ وخرقِ المألوفِ، ودورُهُ الجماليُّ يكمنُ في لفتِ المتلقّي وشدّهِ لإيصالِ رسالةِ النصّ إليه عن طريقِ تفاعلِ ما هو مُنزاحٌ من الألفاظِ مع الألفاظِ الاعتياديّة[٥]، وتتجلّى نظريتُهُ ((في خرق الشعر لقانون اللغة))[٦]، وقد أخذَ مسميّاتٍ كثيرةً بحسبِ آراءِ النقّادِ والدارسينَ، إذ حدّدتْ (بالانزياح) و(التجاوز) عند فاليري، (الانحراف) عند سبيتزر، (الاختلال) عند والاك وفاران، (المخالفة) عند تيري، (الشناعة) عند بارت، (الانتهاك) عند كوهن، (خرق السنن) و(اللحن) عند تودوروف، (العصيان) عند آراقون، (التحريف) عند جماعة "مو"[٧].

---

(١) ينظر: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس: ١٨٠.

(٢) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ج٢١، مجلد٦، ١٩٩٦م : ٣٠٠.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ١٨٧.

* هكذا وردت في المرجع، والصواب (عدٌّ).

(٤) الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، د. نور الدين السد: ١٩٨/١.

(٥) ينظر: العتبات النصيّة في شعر سميح القاسم، أ.د. حسين علي الدخيليّ: ١٨٤.

(٦) مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم :١١٥.

(٧) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي: ١٠٠-١٠١.

من عنواناتِ الربيعيّ المنزاحة عنوانُ **(صقيعٌ دامس)**، الذي يشعرُ فيه القارئ بالغرائبيّةِ والغموضِ، إذ ابتعدَ الشاعرُ بلفظة (صقيع) عن معناها الذي يجبُ أن تؤديّه، فكيف يمكنُ أن يكونَ البَرَدُ/الصقيعُ مظلمًا وشديدَ السوادِ؟!، وهنا يأتي دورُ المتلقّي ليتفحّصَ النصَّ باحثًا عن مدلولاتِ العنوانِ فيه وهو يقولُ:

أعطني حرارةَ يدِكَ

يا صديق

فالدربُ مقفلٌ

وأنا موحشٌ

لأكثر من سببٍ

والقيامةُ بلا ساحلٍ

من ينتشلني يا صديق

من قلبِ هذا الصقيعِ الدامسِ

الذي فاضَ بي

منذ أن حلَّ الظلامُ في جسدِكَ

وحضرتِ التفاصيلُ

قبل أن تستسلمَ للغرقِ

في ظلامِ الترابِ[1]

يبدو أنّ الموتَ لا يهدأُ لهُ بالٌ حتّى يستنفدَ كلَّ طاقاتِ الربيعيّ الشّعريّة، فهو بارعٌ –الموت– في اختياراتِهِ مَن يقربونَ من الشّاعرِ، يسرقُ هذه المرّةَ صديقًا لهُ، ما يدفعهُ إلى الكتابةِ الموجعةِ المبدعةِ، فينطلقُ بالانزياحِ بدءًا من العنوانِ، إذ جمعَ بين (صقيع) و(دامس)/بين البَرَدِ والظلمةِ، وكأنّهُ يشيرُ إلى الموتِ الذي دبَّ في عروقِ صديقِهِ بالصقيعِ الذي تمكّن من الشاعرِ أيضًا، لذا بدأَ يبحثُ عن حرارةِ يدٍ تُشعرهُ بالدفءِ، فيطلبُ من صديقِهِ أن يمدَّ يدَهُ إليه/أعطني حرارة يدك، لكنّ صديقَه قد فارق الدفءَ بعد أن تمكّنَ منهُ صقيعُ الموتِ وظلامُ القبرِ، والمعنى هنا يحيلُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٦٥/١.

على بردِ الجسدِ حين الموت (السكون، الظلام، القبر)/موت صديقهِ من جهةٍ، والبرد(الوحدة، والظلام)/غربة الشاعرِ من جهةٍ ثانية، ثمّ يُكملُ قائلًا:

أمّا أنا

فها أجلسُ وحيدًا

ثانيةً

مثل يدٍ مهملةٍ

في صحراء

لذا أعطني حرارة يدِكَ

فالرياحُ في الخارج

لا تزالُ تعوي

والنوافذُ قد تنكسرُ

وغيابُك المباغتُ

كسّرَ زجاجَ موعدِنا القادم(١)

يغرقُ النصُّ بالانزياحاتِ التي يمدُّها العنوانُ وتمدّهُ بالشّعريّةِ والدفقِ الدلاليّ كما في/الرياح تعوي/أعطني حرارة يدك/غيابك المباغت كسّر زجاج موعدنا، وكلُّها تحيلُ على الموتِ وتوقّفِ الحياةِ (الصقيع، الغربة المظلمة)، فكانت وظيفةُ العنوانِ إيحائيّةً لبعضِ ما يحتويه النصُّ، لتستمرَّ معها ايماءاتُ الشاعرِ في التعبيرِ عن الفقدِ والوحدةِ والاشتياقِ إلى صديقٍ حاضرٍ غائب، الأمرُ الذي يدفعُ بالمتلقّي إلى استقراءِ ما وراء ذلك الانزياحِ في العنوانِ عن طريقِ جلاءِ النصّ ومراودتِهِ القرائيّةِ التأويليّةِ.

وفي عنوانِ **(زلّة عدم)** يخالفُ الربيعيُّ المتعارفَ عليه في هذا التركيبِ ليحوّلَهُ من (زلّة قدم) إلى(زلّة عدم)؛ لتوليدِ معنًى أو دلالةٍ جديدةٍ تتلاءمُ مع تجربتِهِ الشعريّةِ، وهو انزياحٌ عن المألوفِ؛ فالقدمُ يمكنُ أن تزلَّ لكنّ العدمَ كيف له أن يزلّ؟ إلّا إذا كان الشّاعرُ يريدُ أن يخلقَ مفاجأةً يشدُّ بها القارئَ ويجعلُهُ يفتّشُ داخلَ النصّ بحثًا عن دلالاتٍ تمكّنهُ من تأويلِ العنوانِ، فيقولُ في هذا النصّ:

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٦٧/١.

نقفُ على حافّة الحياةِ
وهي دخانٌ
أو حافّة النهايةِ وهي خطوةٌ
في فراغٍ بلا سبب
وندري لا فرقَ بين الحافّتين
إذ الهاويةُ واحدةٌ:
هاويةُ أن تحيا محفوفًا بجحافلِ الألمِ
وهاويةُ أن تضعَ كلّ أشيائِك الجميلةِ
في قبضةِ العدم(١)

يشيرُ النصُّ إلى أنّ زلةً واحدةً كفيلةً بأن تنهي حياة الإنسانِ، وهو يقف على حافةِ الحياة/وهي دخان، أو النهاية/وهي خطوة، ولا فرقَ بين الحياةِ والموتِ، فكلاهما زلةٌ وعدمٌ، وحلولُ الكائناتِ في الحياةِ والموتِ واحدٌ كما يعتقدُ/إذ الهاوية واحدة، بين وجعِ الموتِ على قيدِ الحياةِ المحفوفةِ/بجحافل الألم، وبين الموتِ وانتهاءِ الحياةِ، وكأنّهُ يتساءلُ عن سببِ مجيء الانسانِ إلى الحياةِ وسببِ خروجِهِ منها، وبذلك يبتعدُ عن المألوفِ والتّسليمِ لأمرِ اللهِ تعالى، فهو يعدُّ الحياتينِ (الأولى والآخرة) عدمًا، ويكمل قائلًا:

نقفُ على حافّة الكاف والنون
فنكونُ رمادًا
أو نسيًا منسيا
ذلك لأنّنا نضعُ أقدامَنا
أينما وجّهنا وجوهَنا
في فكِّ العدمِ(٢)

ويتّضحُ اسهامُ الانزياحاتِ في رفدِ النصّ وتحقيقِ شعريّته، عن طريقِ توظيفِ دلالاتٍ مجازيةٍ للألفاظِ، ممّا أثرى لغةَ النصّ وأسهمَ في تجدّدها، فعملَ العنوانِ عن طريقِ وظيفتِهِ الوصفيّةِ على رفدِ القارئ بدلالاتِ النصّ وتوضيحِها.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢١٤/١.
(٢) (م.ن): ٢١٥.

سادسًا: مكانًا:

تطغى مفرداتُ معجمِ الربيعيّ على هذا النوعِ من العنواناتِ، فيحضرُ المكانُ كمدينةٍ **(صنعاء، صنعاء-عُمان-صنعاء، كولن....)**، أو مكانٍ محدّدٍ بعينِهِ **(بيت الطفولة، ساحة النصر، مفتاح الباب الشرقي، على جسر بزيبز، سد مأرب، عبور وادي العقّ....)**، ومن العنواناتِ التي تدخلُ في هذا الإطار **(مفتاح الباب الشرقي)**، يقولُ نصُّهُ:

الأمُّ البيضاءُ
الملتفّةُ بعباءتِها البيضاءِ
الواقفةُ في سِرّةِ (حديقة الأمّة)
الأمُّ التي يحدُّها شمالًا
(جواد سليم)
غربًا
(حمامة فائق حسن) و(مطبعة عشتار)
الأمُّ التي هي أمُّ أحدِهم
(ميران السعدي) مثلًا في سطوعِهِ
الأمّ التي كنّا نحتفظُ
بوقفتِها الرشيقةِ خلفَ أجسادِنا الصغيرةِ
في عدسةِ (أستوديو الأمير)
الأمُّ التي
هي أمُّ جميعِ سكارى الوطنِ وفقرائِهِ ومشرّديه
الذين كانوا يتوسدونَ عشبَ (تموز)
الأمُّ التي رأيتُها
بأمِّ عيني في...
ما الذي جعلها تغادرُ حديقةَ الأمهاتِ
ليضيعَ مفتاحُ الباب الشرقي؟[1]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/١٣٩-١٤٠.

يحضرُ المكانُ ويتشظّى في هذه القصيدةِ، ليكونَ هويّةً وانتماءً للوطنِ/الأمّ، ويعملُ الشاعرُ على نثرِ أدواتِهِ الشعريّةِ لتؤرّخَ لحقبةٍ مرّت بالعراقِ عن طريقِ المكانِ، فيبدأُ بذكرِ تفاصيلِ المرأةِ المشرّدةِ البيضاءِ دلالةَ العفّة والطّهارةِ، ويذكرُ مكانَ وجودِها في قلبِ ساحةِ الأمّةِ/سرّة حديقة الأمّة، ثمّ يذكرُ ما يحيطُ بها من أماكنَ أو معالمَ، شمالًا نصبُ الحرّيّةِ/جواد سليم، غربًا جداريةُ حمامةِ السلامِ في ساحةِ الطيران/حمامة فائق حسن، ومطبعةُ عشتار، ويذكرُ المكانَ الذي يحتفظُ به مصوَّرًا حين كانت تلك الأمُّ تقفُ معهم في الصورةِ/استوديو الأمير، فيجدُ القارئ حشدًا من الأماكنِ التي تخصُّ بغدادَ بعمقِها وترفِها الحضاريّ من جهةٍ، وتشرّدِ تلك الأمّ وعيشِها في إحدى ساحاتِ العاصمةِ من جهةٍ أخرى، فهو يتعمّقُ في كلِّ التفاصيلِ مستذكرًا المرأةَ والمكانَ تارةً، وباكيًا إيّاها ومتسائلًا عن سببِ رحيلِها تارةً أخرى، والمكانُ الواقعيّ الذي يحشّدُهُ الربيعيّ في هذا النصّ وغيرِهِ يمثّلُ الواقعَ المعيشَ بوصفِهِ ممثّلًا للتجاربِ الفنيّة التي تشكّلُها اللغةُ وتعملُ على النهوضِ بالنصّ وأعبائِهِ، وتشكيلِ عناصرِهِ وتمظهرِها[1]، فشكّلَ العنوانُ/المكانُ خصوصيّةً بوساطةِ وظيفتِهِ التعيينيّةِ التي ثبّتت النصّ وتعيّنهُ، والوصفيّةِ التي عرّفت القارئ ببعضِ دلالاتِهِ، وأبعدتْ التباسًا قد يحصلُ حين قراءةِ ذلك النصّ، فعملت الأماكنُ المختلفةُ على مدِّ القارئ بطاقةٍ من التأمّلِ والتفاعلِ مع الواقعِ الاجتماعيّ الذي عاشتْهُ تلك المرأةُ وشاركَها الربيعيّ وأصدقاؤه فيه، وعندَ رحيلِها (موتها) يضيعُ المكان/مفتاحُ البابِ الشرقيّ/العنوان، فيصبحُ موحشًا لا حياةَ فيه ولا مدخلَ له؛ لأنّ المرأةَ/الحياةَ غادرتْهُ دونَ عودةٍ.

وفي نصٍّ آخرَ يقعُ تحتَ عنوانِ **(صنعاء)** يقولُ فيه:

حين يحطُّ النعاسُ الثقيلُ
على قلبِ (صنعاء)
يلمعُ ضوءُ القصيدةِ
تحتَ النقابِ..
رأيتُ بعينيّ عينًا مبحلقةً في الظلامِ
وكفًّا تجمَّدَ في حفرةِ القلبِ
رأسًا رموه بعيدًا عن الرئةِ الأمّ
مثل الحذاءِ القديمِ
قلتُ: لا تبكِ (كندة)

(١) ينظر: القصيدة السير ذاتيّة، بنية النصّ وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس: ٢٥٢.

اليومَ يحلو العواءُ ببابِ (شعُوب)
لبابِ الجزيرةِ منفتحًا كالمدى
للهواءِ الذي دقّ (باب المعظّم)
قبل العشيّة...[1]

يجعلُ الربيعيّ قارئ شعرِهِ يتنقّلُ بين الأماكنِ ومتاهاتِها (صنعاء، كندة، شعوب، باب المعظّم)، كما تنقّلَ هو في غربتِهِ بين البلدانِ التي اشارَ إليها في الكثيرِ من نصوصِهِ، يشكو تبدّلَ الحالِ من مكانٍ إلى آخرَ، فيدفعُ ذلك القارئ إلى التنقّلِ بين تلك المدنِ مشاركًا الشاعرَ ليصلَ إلى قرارٍ مفادهُ أنّ الربيعيّ لم يستقرْ على حالٍ بعد، ويُستشَفُّ تناسبُ بكاءِ الشاعرِ على وطنهِ الضائعِ، مع ما يمرُّ بهِ من انكساراتٍ، ثمّ يختمُ بالمكانِ الذي يشتاقُ إليه/للهواء الذي دقّ باب المعظّم، كلمّا عصرتهُ كفُّ الغربةِ وأماكنُها الموحشة، فهو غريبٌ دونَ وطنِهِ الأم/رأسًا رموه بعيدًا عن الرئة الأم، وقد كان العنوانُ موحيًا بشيءٍ من دلالاتِ النصّ ومضمرًا للكثيرِ منها، وهو ما يحثُّ المتلقّي على أن يتأمّلَها في النصّ حين القراءةِ، ليتبيّنَ لهُ أنَّ الربيعيَّ لن يهدأَ لهُ بالٌ إلّا في العراقِ ومدنِهِ التي سيعودُ إليها يومًا ما.

وفي نصّ **(طريق جازان)** الذي يقولُ في شيءٍ منهُ:

بعضٌ من الضوءِ
من شمسِ "جازان"
يكفي
ليزهرَ حقلُ الرياحِ
و"جازانُ"
مشتى الطيورِ البعيدةِ
مسرى رياحِ القصيدةِ
مرسى احتضاراتِ صيفي[2]

يريدُ الربيعيُّ هنا أن يغيّرَ من قاموسِ أوجاعِهِ ومعجمِ ترانيمِ حزنِهِ، فيبدأُ بالضوءِ الذي حصلَ عليه من مكانٍ جديدٍ/جازان، فيعترفُ بعلاقةِ حبٍّ لامرأةٍ من (جازان)، تجذبُ مسارَ هبوطِهِ إليها/مشتى الطيور البعيدة، وتغيّرُ ملامحَ قصيدَتِه من الحزنِ إلى الأملِ والغزل/مسرى رياح القصيدة، فيندفعُ الشّاعرُ بقوّةٍ نحو المكانِ ليعبّرَ عنهُ، وعن طريقِهِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٢٢٠-٢٢١.
(٢) (م.ن): ١١٩.

يشيرُ إلى صديقتِهِ، جاعلًا المتلقّي يعشقُ هذا المكانَ دونَ أن يراه، فيشعرُ بدفئهِ وجمالِ أطيارهِ وعناقِ محبّيه، لكنَّ الشاعرَ سرعانَ ما يقطعُ ذلك الحلمَ أمامَ القارئ ليعلنَ عن فراقِ حبيبتهِ وتركِها له، إذ يقولُ:

تمضينَ نحو الغروبِ فأغدو وحيدًا
وأدركُ أنّي اضعتُ بـ "جازان" يائي وألفي...
أين الطريق؟[1]

بعد أن كانَ المكانُ/جازان باعثًا على قولِ القصيدةِ وسبكِ أبياتِها وجمالِ تصويرِها، تحوّلَ إلى ضياعٍ وتشتّتٍ بعد أن أدارتْ حبيبتُهُ ظهرَها إليه ورحلتْ، فأضاعَ هو بذلك كلَّ شيء/أضعتُ بجازان يائي وألفي، واصبحَ لا يرى شيئًا من ذلك الجمالِ الذي كانتْ تُحاورُهُ القصيدةُ، ليعودَ باحثًا عن طريقٍ للعودةِ من جازان/أين الطريق؟، وقد كانت وظيفةُ العنوانِ تعيينيّةً ثبّتت النصَّ، ووصفيّةً أشارَتْ إلى شيءٍ من جوهرِ النصّ دون أن تقدّمَ جميعَ ما يبتغي المتلقّي مما يحدو بهِ إلى استكشافِ الدلالاتِ عن طريقِ القراءةِ التأويليّةِ.

أخيرًا وفي ضوءِ ما تقدّمَ يمكنُ القولُ إنّ الشّاعرَ استطاعَ أن يرسمَ للقارئ لوحاتٍ مختلفةً تضمنتْها عنواناتُهُ ونصوصُهُ؛ ليبعدَ السّأمَ والملَ حين قراءةِ تلك النّصوصِ والعنواناتِ، لكنّ الطّابعَ المهيمنَ عليها هو الحزنُ والتشاؤمُ الذي لم يفارقْ وجدانَهُ، فانسكبَ عن قصدٍ أو دونِ قصدٍ على الورقِ افراغًا لشحناتٍ تختلجُ نفسَهُ، وتعبيرًا عن قضايا وطنِهِ والظلمِ والحيفِ الذي يعانيه، وجاءتْ تلك العنواناتُ معبّرةً عن روحِ الحبّ والانتماءِ للوطنِ البعيدِ القريبِ، وتعبيرًا عن معاناةِ الغربةِ والفقدِ التي ألمّتْ به، فاختزلَ عن طريقِ الكثيرِ منها ما تريدُ أن تقولَهُ نصوصُها، في حينِ جاءتْ بعضُها مشفّرةً تحتاجُ إلى التنقيبِ والتأويلِ داخلَ نصوصِها للوقوفِ على دلالاتِها الثريّةِ المكتنزة، وقد تباينتْ عنواناتُهُ بين الجملِ الفعليّة والاسميّةِ إذ تبعثُ مرةً على الحدوثِ وتبدّلِ الحالِ والتجدّدِ بين الحربِ والتغرّبِ والاشتياقِ والحنينِ، ومرةً على الاستمرارِ وثبوتِ حالِ الوطنِ والشاعرِ على التفجّعِ والانكسارِ.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/١٢٢-١٢٣.

الفَصْلُ الثّالث

العتباتُ التّوجيهيّة

- المبحث الأول/ الإهداء.

الإهداء : مِهادٌ نظريّ.

الإهداء في شعر عبد الرزّاق الربيعيّ.

أولًا: الإهداءُ العاطفي.

ثانيًا: الأدبيّ/الفنّي.

ثالثًا: التراثيّ.

- المبحث الثاني/ التصدير.

التصدير: مِهادٌ نظريّ.

التصدير في شعر عبد الرزّاق الربيعيّ.

أولًا: التصدير القرآني.

ثانيًا: الشعريّ.

ثالثًا: النثريّ.

- المبحث الثالث/ الهامش.

الهامش : مِهادٌ نظريّ.

الهامش في شعر عبد الرزّاق الربيعيّ.

المبحثُ الأوّل / الإهداء

الإهداء، مِهادٌ نظري:

يمثّلُ الإهداءُ علامةً مائزةً لافتتاحِ النُّصوصِ بعامّةٍ والأدبيّةِ منها بخاصّة، وهو إشارةٌ تُستَدَلُّ عن طريقِها معالمُ النصِّ وحدودُهُ، ويُعدُّ عتبةً بارزةً تمهّدُ الوصولَ ((إلى مواطن الانفعال في النص الأدبي، فهو سهمٌ دالٌّ على جادة قراءة النص، وما أن تتوافر له قراءة فاحصة تقف على ظلاله حتّى يبدأ باستدراج وإغواء القارئ وتحفيزه على ممارسة توقعاته ورسم آفاق انتظاراته للمعنى الذي سيطالعه))[١]، والإهداءُ عتبةٌ تعملُ على الايقاعِ بالمتلقّي وسحبِهِ إلى النصِّ وتحديدِ مسارِ القراءةِ الكاشفةِ عن طريقِ فكِّ مغاليقِ النصِّ بتعاونِها مع غيرِها من العتباتِ، ويحضرُ الإهداءُ في النّصوصِ الأدبيّةِ وغيرِها كمدخلِ مودّةٍ وعربونِ وفاءٍ وحبٍّ من المبدعِ إلى من يقاسمهم علاقةَ المحبّةِ، وهو ((تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء أكانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)...))[٢]، ويأتي به صاحبُ المطبوعِ ليعبّرَ عن الشُكرِ والتقديرِ والالتماسِ وغيرِها من الصيغِ التي يعملُ فيها الجانبُ الوجدانيّ دورًا متميّزًا[٣]، وهو من العتباتِ الكماليّةِ التي يمكنُ أن يختلَّ معنى النصِّ أو يتضرّرَ حين غيابِها عنهُ[٤]، ولا تقلُّ أهمّيّتهُ عن العنوانِ واسمِ المؤلّفِ؛ بوصفِهِ عنصرًا يساعدُ على اقتحامِ النصوصِ[٥]، لكنّ هذا ليس مطّردًا؛ فكثيرٌ من القصائدِ لم يتقدَّمها إهداءٌ ومع ذلك فقد وصلتْ للمتلقّي بسهولةٍ ويسرٍ.

(١) تخطيط النّصّ الشعري، معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، د. حمد محمود الدوخي: ١٠٢

(٢) عتبات، بلعابد: ٩٣.

(٣) ينظر: الإهداء كمصاحب نصّي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، قراءة في الأبعاد الدلالية والوظيفية، د. يوسف العايب، مجلة جسور المعرفة، جامعة الشلف/ الجزائر، المجلد ٥، العدد٢، ٢٠١٩م: ١٨٦.

(٤) ينظر: عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، عبد المالك أشهبون، مجلة علامات، المغرب،ج٥٨، مج ١٥، ديسمبر ٢٠٠٥م: ٢٨٣.

(٥) ينظر: فضاء الرؤية وآليات المنهج الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي، د. فليح مضحي السامرائي: ١٧٩.

ويَرِدُ الإهداءُ مطبوعًا في العملِ منذُ البدايةِ، أو مكتوبًا بخطِّ المؤلّفِ في نسخةٍ بعينِها يُهديها لمن يشاء، ويمكنُ التفريقُ بين نوعينِ من الإهداءِ[١]:

١- **الإهداءُ الخاص:** يخصُّ به الكاتبُ أشخاصًا مقرّبينَ منهُ، ويتّصفُ بالماديّةِ والواقعيّةِ.

٢- **الإهداءُ العام:** ما يُقدِّمُ عن طريقهِ الكاتبُ عملَهُ إلى شخصياتٍ معنويّةٍ كالمنظّماتِ والمؤسساتِ، أو رموزٍ كالعدالةِ، السلمِ، الحريةِ، الثورةِ، الوطنِ....

وقد يَستهدِفُ الإهداءُ القارئَ الحقيقيّ أو المتلقّي للعملِ الأدبيّ فيكونُ إعلانًا تجاريًّا للعملِ، وهناك إهداءٌ من نوعٍ مختلفٍ هو **(الإهداء الذاتي)** أي ما يقومُ على إهداءِ المبدعِ عمله لنفسِهِ، وقد يكونُ الإهداءُ موجّهًا إلى شخصيّةٍ مُتخيّلةٍ[٢]، ليس لها وجودٌ في الحقيقةِ، في حين يَرى بعضُ الدارسينَ أنّ الإهداءَ يمثّلُ علامةً لغويّةً، وهذه العلامةُ ليس لها أدنى قيمةٍ، ولا تُسهمُ في فهمِ وتفسيرِ النّصوصِ وتفكيكِها وتركيبِها، ولا علاقةَ لها بتلك النّصوصِ التي تصاحبُها، لكنّ الشّعريّةَ الحديثةَ أرجعتْ الاعتبارَ للنصوصِ المحيطةِ ومن بينها الإهداءُ، حتّى اصبحَ الوقوفُ على تلك العتبةِ وغيرِها ضرورةً من ضروراتِ قراءةِ النصوصِ واستقراءِ دلالاتِها بدءًا من عتباتِها المحيطة؛ فالشكلُ سواءً أكان صياغةً أو تعبيرًا أو عتبةً، لابدّ أن يحملَ دلالاتٍ وغاياتٍ يَقصدُ منها المبدعُ شيئًا ما أو لا يقصد[٣]، فيكونُ الإهداءُ بمثابةِ التقليدِ الأدبي الذي يرسّخُ العلاقةَ بين المُهدِي والمُهدَى إليه، فهو رسالةٌ باثّةٌ مركزيّةٌ مكثّفةٌ تحملُ كثيرًا من الدلالاتِ بين طيّاتِها[٤]، ويتبيّنُ عن طريقِ ذلك أنّ لهُ وظائفَ يمكنُ أن يؤدّيها خدمةً للمطبوعِ وشهرةً لصاحبِهِ كما في باقي العتباتِ النصّيّة.

تعودُ جذورُ الإهداءِ إلى إمبراطوريّةِ الرومانِ القديمةِ، إذ عُثرَ على نصوصٍ ومؤلّفاتٍ مقترنةٍ بإهداءاتٍ عامّةٍ وخاصّةٍ[٥]، ويبدو أنّها كانتْ تنشطُ في إهداءِ النُسخةِ التي أصبحتْ ظاهرةً بارزةً في العصورِ الكلاسيكيّةِ، ففي القرنِ

(١) ينظر: عتبات، بلعابد: ٩٣.

(٢) ينظر: عتبات النصّ، البنية والدّلالة: ٢٧.

(٣) ينظر: شعريّة الإهداء، جميل حمداوي: ٨.

(٤) عتبات الكتابة، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقديّة، د.سوسن البياتي: ٨٨-٨٩.

(٥) ينظر: شعريّة الإهداء، جميل حمداوي: ١١.

السادس عشر الميلاديّ كانتْ أغلفةُ الكتبِ تتضمّنُ إلى جانبِ اسم المؤّلّفِ والعنوانِ ومكانِ وتاريخِ الطبعِ بعضَ العتباتِ الأخرى كالإهداءاتِ الطويلةِ وأسماءِ موزعي الكتاب[١]، ثمّ تطوّرَ ملفوظُ الإهداءِ حتّى القرن التاسع عشر ليصبحَ مُستقلًّا بنفسِهِ، فيأتي على هيأةِ عبارةٍ أو جملةٍ مقتضبةٍ، أو خطابٍ ينمازُ بالطولِ والتفصيلِ، وتطوّرتْ الجهةُ المُرسَلُ إليها أو العيّنةُ التي يستهدفُها، فمن عيّنةِ الملوكِ والنبلاءِ والشخصيّاتِ ذات الحظوةِ الكبيرةِ في المجتمعِ إلى عيّنةِ الأشخاص الذين يمثّلون كافّةَ طبقاتِ المجتمعِ، الذين يرتبطونَ بالمؤلّفِ بعلاقةِ حُبٍّ وانتماء، أو كرهٍ وجفاء[٢]، وقد يكونُ المطبوعُ خاليًا من الإهداءِ، أو قد يُنوّهُ الكاتبُ بعبارةِ (لا أُهدي عملي هذا إلى أحدٍ) مثلًا، وهذه العبارةُ يمكنُ تأويلُها إلى أنّ الكاتبَ يرى عدمَ وجودِ شخصٍ يستحقُّ إهداءَ الكتابِ[٣]، فلا يُهدي كتابَهُ أو نصوصَهُ الدّاخليّةَ إلى أحدٍ، وربّما قام بإهداءِ أعمالهِ في النسخةِ بعد صدورِ الكتابِ بخطِّ يدِهِ.

وللإهداء وظيفتانِ أساسيتانِ، هما[٤]:

- **الوظيفةُ الدّلاليةِ:** هي الوظيفةُ التي تبحثُ في دلالةِ الإهداءِ، وماذا يحملُ من معانٍ للمُهدى إليه.
- **الوظيفةُ التّداوليّة:** وهذه الوظيفةُ تُنشّطُ ديناميّةَ التّواصلِ بين المبدعِ والجمهورِ الخاصّ والعام، فتؤدي قيمةً اجتماعيةً وقصديّةً نفعيّةً حين يحصلُ التفاعلُ بين الكاتبِ والقارئ/المُهدِي والمُهدَى إليه.

ويذكرُ جميل حمداوي كثيرًا من الوظائفِ للإهداءِ منها: **الوظيفة العلائقية** وهي وظيفةٌ تَجمعُ بين طرفي الإهداء: المُهدي والمُهدى إليه، **والوظيفة التعيينيّة** التي تُسمّي العملَ وتثبّتهُ، **والوظيفة الوصفيّة** التي عن طريقِها يتحدّثُ الإهداءُ عن النصّ ويفسّرُهُ ويصِفُه، و**الوظيفة الإغرائية** وهدفُها جذبُ الجمهورِ المتلقّي لاقتناءِ الكتابِ أو قراءتِه وتلقّيه، أيضًا لهُ وظائفُ أخرى منها الإيحاءُ والتلميحُ والأدلجةُ والمدلوليّةُ والتكثيفُ والاختزالُ وخلقُ الانزياحاتِ والمفارقاتِ إلى جانبِ الوظيفةِ الافتتاحيةِ والتصديريّة[٥]، فتكونُ الوظائفُ التي يؤدّيها كثيرةً بِوصفِهِ خطابًا موجّهًا عن

(١) ينظر: شعريّة الإهداء، جميل حمداوي: ١١

(٢) ينظر: (م.ن): والصفحة.

(٣) ينظر: عتبات، بلعابد: ٩٩.

(٤) ينظر: (م.ن): والصفحة.

(٥) ينظر: شعريّة الإهداء: ٢١-٢٢.

عن قصدٍ وغايةٍ من لدنِ المبدعِ إلى شخصٍ أو أشخاصٍ معينينَ لتتمَّ العمليّةُ التواصليّةُ بين أطرافِها الثلاثةِ (المبدع ، النص، المتلقّي).

الإهداء في شعر عبد الرّزّاق الرّبيعيّ:

شَغلَ الإهداءُ مساحةً لا بأسَ بها في مدوّنةِ الرّبيعيّ الإبداعيّةِ، إذ أهدى بعضَ دواوينِهِ ونصوصِها، في حين لم يُهدِ أكثرَها، بل اكتفى بإهداءِ نصوصٍ بعينِها، وجاءتْ إهداءاتُهُ موزّعةً بين العاطفي والأدبيّ والتراثيّ، ويدخلُ تحتها الإهداءُ العام والخاص ولأجلِ هذا سيشتغلُ المبحثُ على ثلاثةِ مطالبَ هي: (الإهداء العاطفي)، و(الإهداء الأدبيّ/الفني)، و(الإهداء التراثي) مع تناولِ بعضِ النصوص.

أولًا: الإهداءُ العاطفي:

يهدي الربيعيّ نصًا بعنوان **(وطن)** بقولِهِ: **(للأطفال)**[1] في ديوانِهِ **(جنائز معلّقة)** الصادر عام ٢٠٠٠م، بعد مغادرتِه العراق، وهو إهداءٌ وجدانيٌّ لشريحةِ الأطفالِ، وجاءَ بتركيبتِهِ المتمثّلةِ بشبه الجملة من الجارّ والمجرورِ، والعلاقةُ في هذا النوعِ من الإهداءِ بين المُهدي/الشاعر، والمُهدى إليهم، تكونُ حقيقيةً أو خياليّةً لتصنعَ إعلانًا ينفتحُ على كثيرٍ من الآفاقِ الواسعة[2] التي ينبري لكشفِها المتلقّي ويربطُ معالمَها في النصّ الذي يقولُ فيه:

أبعدوا ضفدعًا
عن طمى بركةٍ
ليرى جدولًا رائعا
بعد نصفِ نهارٍ
بكى

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٢٦١.

(٢) ينظر: عتبة الإهداء في الرواية العراقية(٢٠٠٣-٢٠١٧م)، أ.م.د. محمد عبد الحسين هويدي، م.م. أساور ناجي حسين الحسناوي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، عدد ٢، ٢٠٢٠م:٤٨٦.

وشكى*

ذائعًا: لا تُفرّطْ بأدنى وطنٍ

ولو كان مستنقعًا[١]

تُحيلُ دلالةُ النصّ على حنينِ الشّاعرِ المُغتربِ إلى وطنِه، والمُهدى إليهم/الأطفال، الذين يريدُ لهم وطنًا يجمعُ شتاتَهم من منافي الغربةِ التي لا تساوي أبسطَ ما في وطنِهم الأم/لا تُفرّط بأدنى وطنٍ ولو كان مستنقعًا، فالإهداءُ هنا ذو مدلولٍ وطنيٍّ يخصُّ به كلَّ أطفالِ العالمِ، وعلى الرغمِ من أنَّه لم يذكرْ الأطفالَ في النصّ لكنَّه أشارَ إشارةً خفيّةً إليهم، وكأنّهُ يقولُ: إنَّ كلَّ من يبتعدُ أو يُبعَدُ عن وطنِهِ سيكونُ كالطفلِ الضائعِ من حضنِ أمّه/وطنه، وبهذا تتردَّدُ الدلالاتُ ذاتُها بين العنوانِ والنصّ والإهداءِ الذي يقدّمُ وظيفةً تداوليّةً تنشّطُ ديناميّة التواصل بين الشاعرِ وجمهورِه.

أمّا ديوان **(طيور سبايكر)** الصادر عام ٢٠١٤م، فقد جاءَ فيه إهداءُ **(إلى أخي عبد الستار)** في نصّ **(جوّال ليلي)**، إذ كان اهداءً عائليًّا عاطفيًّا/من الأخ إلى أخيهِ، الذي غيّبهُ الموتُ على يدِ السلطاتِ الحاكمةِ عام ١٩٨١م[٢]، فكان إهداؤه بمثابةِ تفريغِ شحنةِ حزنٍ أقضّتْ مضجَعَهُ لما عاناه من فقدٍ، فحاولَ أن يمدَّ جسرًا من التواصلِ مع روحِ أخيهِ بدلالةِ الإهداءِ ووظيفتِه من جهةٍ، وجسرًا مع الإنسانِ الفاقد/القارئ من جهةٍ أخرى، فجاءَ وقعُ الإهداءِ والنصّ وقعًا عاليًا يُعبّرُ عن حدّةِ الحزنِ الذي يعانيه الأخُ بفقدِ أخيه ممّا سيطرَ على شعريّةِ النصّ [٣]، ليقولَ في بعضِ نصِّهِ:

حين زارني أخي في المنامِ

كان التعبُ محفورًا على حذائِهِ

لم أسألهُ عن ذبولِ صبغتِهِ بالطبع

فالطريقُ طويلٌ من العالمِ الآخرِ

طويلٌ.....

---

* وردت في الأعمال الشعرية هكذا، والصواب (شكا).

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٦١/٢.

(٢) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي بتاريخ ٢٠٢٠/١٢/١٠، أذن بنشره.

(٣) حداثة الصنعة الشعرية، أ.د. محمد صابر عبيد، م. د. علي صليبي المرسومي، مجلة أبحاث كلية التربية الاساسية/جامعة الموصل، مجلد١١، عدد٤، ٢٠١٢م: ١٠٦.

قال لي: يبدو أنكَ كبرتَ
وصرتَ تكبرني بعقودٍ
بينما كنتُ أكبُرُكَ بسنتينِ من المراراتِ.....
حين أفقتُ من الجنّةِ
عصرَ الألمُ ذاكرةَ جوّالي
لأنّني لم أدوّنْ رقمَ جوّالِهِ الليلي
والأفدحُ من هذا
لم يتركْ عنوانَ إقامتهِ الأبديّة(١)

واضحٌ ما في النصّ من حرارةِ وجعٍ تسرّبتْ من قلبِ الشّاعرِ إلى أوراقِهِ وذكرياتِهِ فحوّلتها إلى حقائقَ ماثلةٍ عاشَها في حلمٍ قصيرٍ مع صورة أخيه/الجوّال الليلي، وقد كانتْ للإهداءِ وظيفةٌ دلاليّةٌ قدّمَها للنصّ وقارئِه تُحيلُ على أنّ المقصودَ أخوه، وللتعريفِ بالاسمِ/عبد الستّار، وليوصلَ رسالةً إلى المتلقّي عن عمقِ العلاقةِ الأخويّةِ وقيمتِها الإنسانيّةِ التي نضحتْ بها صورُهُ الشّعرية وحزنُهُ حين غابَ أخوهُ مرةً أخرى ولم يسجّلْ رقمَ جوالِهِ، أو يتركْ عنوانَهُ للتواصلِ معه.

ومن إهداءاتِهِ العاطفيّةِ إهداءُ ديوانِ **(خرائطُ مملكةِ العينِ)** الصادر عام ٢٠١٥م، إذ أهداهُ بنصّ:

إلى "دجلة"
وروح أمّها
نجمتينِ
مشعّتين
في سمائي(٢)

يوجّهُ الشّاعرُ إهداءَهُ إلى شخصيّتينِ واقعيتينِ هما ابنته (دجلة) وأمّها التي غيّبها الموتُ بقولِهِ (وروح أمها)، وواضحٌ ما في الإهداءِ من روحِ إخلاصٍ وحبٍّ يحملُها لابنتِهِ وأمّها، وهو إهداءٌ عائليٌّ خاصٌّ بالشّاعرِ، فالجمهورُ لا يعرفُ (دجلة) ولا أمَّها، مما سيدفعُ به إلى الكشفِ عن هاتينِ الشخصيتينِ عن طريقِ قراءةِ النُّصوصِ الدّاخليّةِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/٤٠٦-٤٠٧.
(٢) (م.ن): ١٧٧.

وتأويلِها وصولًا إلى السببِ الذي دفعَ الشّاعرَ إلى إطلاقِ هذا الإهداءِ، في صيغتهِ البسيطةِ في مقطعِهِ الأوّل/إلى دجلة وروح أمها، مع ما فيه من إخلاصٍ وانتماءٍ، ثمّ تتفجّرُ شعريّتُهُ في مقطعهِ الثاني/نجمتين مشعّتين في سمائي، وكأنّهُ يوضّحُ سببَ هذا الإهداء؛ لأنّهما نجمتاه المشعّتانِ في سماءِ روحِهِ؛ أهداهُما عصارةَ قلبِهِ وقلمِهِ عرفانًا وحبًّا وانتماءً لضوئِهما الذي بدّدَ ظلمةَ حياتِه وأنارَ الطريقَ أمامَهُ.

ومنَ القصائدِ التي تُحاكي هذا الإهداءَ في الديوانِ ذاتِهِ قصيدةُ **(شُرفة)** التي يقولُ فيها:

أهذا كلُّ ما كان
من طللِ الأمنياتِ الحبيباتِ
أو ما سيكون؟
أهذا الذي يتبقّى لنا في الخريفِ الأخيرِ
لأعمارِنا من جنون؟
إطلالةٌ فوق دجلةَ
من شرفةٍ كالسماواتِ مفتوحةٍ للطيورِ الأليفةِ
وهي تمدُّ مناقيرَها في الهواءِ الحنون
أهذا الذي يتبقّى لنا:
مقعدانِ وطاولةٌ من الخشبِ المتهالكِ؟
أنّاتُ روحينِ غارقتينِ بماءِ الهشاشة؟
بقيا من الضوءِ في العينِ
وبساطٌ يمدّ على الأمسِ والرمسِ
يا للأسى!...
أهذا الذي سوف يبقى لنا
بعدَ عشرينَ اضمامةٍ من رمادِ السنين
إن كنَّ أفلتنَ من قبضةِ المجزرة؟
عبورًا إلى الآخرة؟[1]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/١٧٩-١٨١.

يُشيّدُ الربيعيُّ نصَّهُ على موضوعِ الوحدةِ والاغترابِ والتساؤلِ المتمثّلِ في: /طلل الأمنيات، يتبقّى لنا، الخريف، مقعدان وطاولة، أنّات روحين، بقيا من الضوء، يا للأسى، رماد السنين، قبضة المجزرة، الآخرة/إذ سيطرتْ هذهِ الدّوالُّ على جسدِ النصّ بما فيها من فقدٍ واغترابٍ وأسًى تَشَارَكَهُ الجانبُ الأوّلُ (المُهدي) مع الجانبِ الثاني (المُهدى إليه)، وحينَ قراءةِ النصّ يتمكّنُ المتلقّي من معرفةِ العلاقةِ التي تمتدُّ بين إهداءِ الدّيوانِ وبين هذا النصّ وغيرِهِ من النّصوصِ، فهي علاقةٌ مُباشرةٌ لا تحتاجُ إلى تفكيكٍ وتأويلٍ؛ إذ يشرحُ الربيعيُّ حالَهُ بعدَ فقدِ (أمّ دجلة)، وما حلَّ بِهِ من وجعٍ وانكسارٍ وظلمةٍ حينَ فَقَدَ ضوءَها، فهي (نجمته المُشِعّة)، لكنّهُ يتشبّثُ بأملٍ ونجمةٍ فتيّةٍ من تلكَ النجمةِ الأولى/ابنتهُ (دجلة)، فكان الإهداءُ ذا وظيفةٍ تعيينيّةٍ تعملُ على تسميّةِ العملِ وتحيلُ على من يستهدفهما، ودلاليّةٍ تمدُّ القارئ بما يلزمُ من خيوطٍ يمكنهُ نسجها لجمعِ دلالاتِ النصّ الغائبة.

وفي ديوانِ **(في الثناءِ على ضحكتِها)** الصادر عام ٢٠١٥م أيضًا، يأتي نصُّ إهداء:

إلى تاءِ التأنيثِ
الساكنةِ
فيَّ[١]

يُهدي عن طريقِ هذهِ الصيغةِ ديوانَهُ إلى روحِ زوجِهِ، وهو إهداءٌ خاصٌّ يلفّه شيءٌ من الغموضِ، ويتضمّنُ بُعدًا وجدانيًّا عاطفيًّا يُقدّمُ عن طريقِهِ الشّاعرُ ديوانَهُ ويخصُّ به رفيقةَ دربِهِ التي سَرَقها الموتُ، فجاءَ معبّرًا عن الحبِّ والوفاءِ والعرفانِ بالجميلِ والإخلاصِ والثباتِ على ذلك الحبِّ الساكن، لينقلَ هذهِ المفردةَ من دلالتِها على السكونِ/تاء التأنيث الساكنة، إلى السُكنى في روحِ الشاعرِ وأعماقِهِ/فيَّ، ويقدّمُ وظيفةً تداوليّةً تنشّطُ التواصلَ بين النصّ والجمهورِ المستهدفِ، وأخرى إغرائيّةً تهدفُ إلى جذبِ الجمهورِ وحثّهِ على البحثِ عن هذه التاءِ الساكنةِ منقّبًا عنها داخلَ النصّ متسلّحًا بالزادِ الدلالي الذي قدّمتهُ عتبةُ الإهداءِ إليه.

ومن نُصوصِ هذا الديوانِ نصُّ: **(شمس)**، الذي يقولُ:

إن انطفأت شمسي
من لي غيرُك

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/ ٢٩٧.

وسطَ ظلامِ العالمِ السفلي؟
إن انطفأتْ
فضوءُ عينيكِ سيملأُ حياتي بالأغاني
وعصافيرِ الحبِّ والبروقِ
سيملأُ حياتي بكِ
من أخمصِ قدمي
حتّى أقصى جنوني
لذلك أحبّك أكثرَ من الشمسِ
والكواكبِ السيّارةِ والكلماتِ
أحبّكِ أكثرَ منّي بكثيير
أحبّك أكثر من الألمِ الذي ينتعشُ في غيابكِ
أحبّكِ أكثر من الماءِ في خريطةِ المدرسةِ
أحبّك أكثر منكِ يا شمسيَ الأخيرة(١)

يتعرّضُ الشاعرُ إلى دوالِّ الحزنِ بشيء من اللامبالاة/انطفأت شمسي/ظلام العالم السفلي؛ فيُغطّي على الجانبِ المظلمِ من حياتِهِ بضوءِ حبيبتِهِ الراحلةِ بدوالِّ الأملِ/فضوءُ عينيك سيملأُ حياتي بالأغاني/سيملأُ حياتي بك/أحبّك أكثر منك يا شمسيَ الأخيرة....، فلا شيءَ يُمكنُ أن يهزمَهُ ما دامتْ ذكراها تتدفقُ في قلبِهِ شوقًا ووفاءً، وصورتُها تسكُنُهُ أينما حلَّ وارتحلَ، فهي الزيتُ الذي يبقي مصباحَ ليلِهِ منيرًا، وقلبَهُ مشعًّا بالضياءِ والشوقِ إليها وهي التي تملّكَتْهُ/تسكن فيّ، وبهذا يكونُ هذا الإهداءُ العاطفي الذي وضعَهُ الشّاعرُ للديوانِ موجّهًا ولُجامًا ماسِكًا لزمامِ إهداءاتٍ لم يذكرْها في أغلبِ النّصوصِ التي يحتويها ديوانُهُ هذا، فعملت وظيفتهُ الإيحائيّةُ على تقديمِ بعضٍ من خيوطِ النصّ، ووجّه القارئ عن طريقِ وظيفتهِ الإغرائيّة نحو قراءتِهِ.

ويُطالعُ القارئَ إهداءُ ديوانِهِ **(قليلًا من كثيرِ عزّة)** الصادر عام ٢٠١٦م، بنصٍّ يقولُ:

إلى روحِ "عَزَّةَ بنت سلوم الحارثي"

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٠٢/١-٣٠٣.

التي لم ترحل بَعْدُ

رُغْمَ التُّرابِ الفاصلِ ما بينَ قلبي

وبرُجِهَا في "العامِرَاتِ"(١)

يتكرّرُ الإهداءُ العاطفي، العائليّ الذي خصَّ به الرّبيعيُّ زوجَهُ، وكان ذا مكوّنٍ شخوصيٍّ؛ إذ جاءَ به مُصرّحًا باسمِها الكاملِ هذه المرّة/عزّة بنت سلوم الحارثي، وروحِها التي لم تزلْ معَهُ وإنْ رَحلتْ بجسدِها/التي لم ترحل بعد، ممّا يفتحُ أمامَ القارئ بابًا للتساؤلِ عن طبيعةِ العلاقةِ المقدّسةِ التي كانت تربطُهُ بالراحلةِ، وما مدى أن يمتلكَ الانسانُ مثلَ هذا الوفاءِ والإخلاصِ الطافحِ على قصائدِهِ رغم الموتِ الذي فرّق شملَهُ/رغم التراب الفاصل ما بين قلبي وبرجها في "العامرات"، ولم يصرّحْ بمفردةِ قبر بل حوّلها إلى(برج) في مقبرة "العامرات" بعُمان، في إشارةٍ منهُ إلى علوّ قدرِها، وكأنّهُ ينظرُ إليها من الأسفلِ إلى أعلى/قلبي، برجها، وعدم التّصديقِ بموتِها فهي لا زالتْ معهُ، فحملَ هذا الإهداءُ وظيفةً دلاليّةً كشفتْ ما في قلبِ الربيعيّ من حبٍّ لفقيدتِهِ وتمسّكٍ بما تركتهُ من ذكريات.

والقارئُ لهذا الديوانِ يلاحظُ تسلُّلَ الإهداءِ إلى جميعِ النصوصِ مع أنّه لم يُهدِ أيًا منها، بل اكتفى بإهداءِ الديوانِ، ومن تلك النّصوصِ **(خُذي رئتي)**، إذ يقول:

خُذي رئتي

وطُوفي بين أوردتي

ونامي في ثنايا الروحِ

واسترخي على شفتي

خُذي رئتي

خُذي بدئي وآخرتي

وسيري اينما شئتِ

بروحي طوّفيها الكون

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٧٥/١.

من جهةٍ إلى جهتي*.....

خُذي رئتي خُذي ما فاضَ من عُمري

وما خطّت يدُ القدرِ

مشيناها...

ولكنّا....

سنُكملُها

إذا شاءَ لنا الحُبُّ وإن شئتِ... (١)

أيُّ وفاءٍ هذا الذي يسحُّ بين الحروفِ كقطرِ المطرِ!، إذ يُكرّرُ الشّاعرُ عنوانَ النصّ في كلِّ مقطعٍ من مقاطعِهِ (خذي رئتي) طالبًا من فقيدتهِ أن تعودَ من سُباتِ نبضِها، وصمتِ أنفاسِها لتتنفسَ عن طريقِ رئتهِ، فهي كما يقولُ قد نخرَ شبحُ السّرطان رئتيها وغيّبها بعدَ رحلةِ علاجٍ دامتْ لسنوات(٢)، ما دفعَ بهِ إلى توظيفِ انكساراتِهِ التي امتدتْ على خارطةِ نصّهِ هذا وغيرِهِ من النّصوصِ، فخلقَ شخصيةً تنتظرُ عودةَ غائبٍ لا مجالَ لتحقّقِها، لكنّ الربيعيَّ يُحاولُ أن يصدّقَ ما يطلبُهُ ويؤمنُ بهِ إيمانَ العاشقينَ، وأن يُشركَ القارئَ معَهُ في إطلاقِ هذه النداءاتِ الوجدانيّةِ، والأمنياتِ المستحيلةِ منذُ الإهداءِ وحتّى أواخرِ نصوصِ الديوان.

وفي ديوانِ **(ليلُ الأرمل)** الصادر عام ٢٠١٧م، يجدُ المتلقي إهداءً أو إهداءاتٍ تبتعدُ وتقتربُ من بعضِها، إذ يقول في إهدائِهِ:

إلى صديقي، وأخي سالم بهوان*

وإلى أخي، وصديقي محمّد جبّار الربيعي

كلاكما وضع يده بيد الثاني

---

* وردت في الأعمال الشعرية هكذا، والصواب (جهةِ).

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/١٢٧-١٣٠

(٢) حديث شخصي مع الشاعر عبد الرزاق الربيعي، بتاريخ ٢٠٢٠/١٢/٥م، أذن بنشره.

* ممثل عُماني، ونجم تلفزيوني ومسرحي، توفي اثر نوبة قلبيّة مفاجئة، ينظر في ذلك: موقع ويكيبيديا، سالم بهوان https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

في رحلة الغياب المفاجئ

بعد أن داهمه الحبُّ المفاجئ

وخذلان القلب المفاجئ

وكلاكما هوى الفنَّ السابع

فارتقى معارجَ السماوات السبع

وعلى شفتيه ابتسامةٌ

لكما...

ولمن شاركما السفرَ

على متنِ قطارِ الأبديّة

أهدي تباريح ليلي(١)

يجمعُ هذا الإهداءُ العاطفيّ بين شخصيتينِ: (الصديق والأخ) مع تسميتِهما باسميهِما الصريحينِ؛ اهتمامًا بهما وإيضاحًا لمكانتِهما في حياةِ الشّاعرِ، وينطوي على حدثِ الرحيلِ المفاجئ الذي يحملُ دلالةَ الغيابِ/خذلان القلب، فيهديهما ديوانَهُ، ثمّ يستدركُ من بعدِهما ويُهديه إلى من سارَ على طريق السَفرِ الذي سارا عليه/على متنِ قطارِ الأبديّة، إشارةً منهُ إلى كثيرٍ من الراحلينَ الذينَ أقضّ رحيلُهم مضجَعَهُ، وحملَ الإهداءُ وظيفةً وصفيّةً فسّرت العملَ وأزالت اللبسَ عنهُ، فقد جاءَ تعبيرًا عن حالةِ الفقدِ المتكرّرةِ للشخصيّات الواقعيّة، والعلاقةِ الوجدانيةِ التي تربطُهُ بشخوصِ إهدائِه ونصوصِه، وجاءَ بعضُ الإهداءُ كما في **(أهدي تباريح ليلي)** مرتبطًا بالعنوان **(ليل الأرمل)**؛ ليبيّنَ للقارئ أنّ هذا الإهداءَ بعضٌ ممّا يمرُّ على ليلِ الشاعرِ الفاقدِ/الأرمل.

وفي نصِّ **(المشهد الأخير)** الذي أهداه بنصِّ **(إلى أخي محمّد...في مشهده الأخير)**:

في راحةِ "الأمير"
يبسطُ الطائرُ جنحيهِ على الرمالِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٧/١.

حيثُ المشهدُ الاخيرُ
الملاكُ جاهزٌ و(كادر) السماءِ جاهزٌ
العرشُ والضياء (لقطةٌ رأسيةٌ)
تنزلُ من أعلى تسابيحِ العصافيرِ
إلى النجمِ الذي ارتقى من هذرِ الترابِ والعذابِ للعلياء
لذاكَ أوثقوا يديه بالزهورِ والطيور...
(لقطةٌ قريبةٌ) من وجهه البشوشِ، والجميل
تدنو العدساتُ تدنو الشمسُ والعتباتْ
البياضُ في الثيابِ ناصعٌ وناصعٌ فؤادهُ الكليل
العدساتُ دارت دارت السنون والأورام
درابِ الطفولةُ
مخرجُ الملهاةِ أعطى شارةَ التصويرِ
(لقطةٌ قريبة) من ساحلِ الجنّةِ
والحضنِ الذي تُحبُّ من سنين
(لقطة...) والكاميرات
دارتْ "دارت الأيام"
(من أقصى اليسارِ لليمين)
هيّا ابدأ الصلاةَ
أنت اليومَ نجمُ المشهدِ الأخير[1]

يضعُ النصُّ متلقّيه أمامَ مشاهدَ سينمائية؛ بوصفِ الفقيد من عشّاقِ السينما/الفن السّابع، فتبدأُ المشاهدُ تتوالى تباعًا/لقطة رأسية، لقطة قريبة، لقطة...، بمساعدة كادرِ التّصويرِ والإخراج/كادر السّماء، الذي يعطي إشارةَ التّصويرِ الأخيرة لتدور الكاميراتُ وتمضي السنواتُ/دارت الأيام، فيمضي الوقتُ ليكتملَ التصويرُ معلنًا عن نجمٍ جديدٍ في عالمِ السينما، لكن النجمَ هذه المرّةَ من عالمِ الآخرة، ما يدفعُ بالمتلقّي إلى العودةِ إلى نصّ الإهداءِ بين الفينةِ والأخرى ليربطَ بين دوالّه التي تشيرُ إلى النصّ وتُفسّرُ ما غمضَ منهُ عن طريقِ الوظيفةِ الوصفيّةِ التي وضّحت من يقصدُ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/١١-١٤.

الشاعر بإهدائهِ وقدّمت بعضَ الدلالاتِ عن النصّ، وقد أدّى ((الميثاق العائلي))[١] في جملةِ (إلى أخي)، إلى تفجيرِ دلالاتِ الوجدانِ وعاطفةِ الفقدِ التي يُكلَمُ بها قلبُ الأخِ حين يفقدُ أخاه، ويتسلّلُ إهداءُ الدّيوانِ إلى كثيرٍ من النّصوصِ ممّا يُعطي القارئَ مساحةً لتوقّعِها ومعرفةِ ما يختبئُ بين معالِمها، ليكتملَ المشهدُ بعد أن يلجَ تلك النّصوصَ ويستقرئَ دلالاتِها مستمدًّا قراءتَهُ من نصّ الإهداءِ الذي أدّى وظيفةً تعيينيّةً في تسميةِ النصّ وتثبيتِهِ، ودلاليّةً قدّمَ الشاعرُ عن طريقِها ما يحملُ ذلك الإهداءُ من دلالات.

ثانيًا: الإهداءُ الأدبي/ الفنّي:

من الإهداءاتِ الأدبيّةِ في ديوانِ **(الحاقًا بالموت السّابق)** الصّادر عام ١٩٨٧م إهداءُ نصّ **(ارتباك)**، بعبارةِ: **(إلى الصديق الشاعر عدنان الصائغ)**[٢]، يبدو الإهداءُ بسيطًا تركيبًا ودلالةً، خاليًا من الشّعريّة التي لوّنت إهداءاتِ دواوينِهِ السّابقةِ، فلا يحتاجُ إلى إعمالِ ذهنٍ لتفكيكِهِ ومعرفةِ ما ينطوي عليه وما دفعَ الربيعيّ لوضعِهِ، فالشّاعرُ في بداياتِه الشّعريّةِ يحتاجُ إلى تأييدٍ واسنادٍ من الذين سبقوهُ في التّجربةِ والعمرِ من الشّعراءِ ومنهم الشّاعر (عدنان الصائغ)، فجاءَ بالإهداءِ ليلتمسَ ((الدعم والسند المعنوي من المهدى إليه ليصبح بشكل ما مسؤولا عن العمل، وعن استحقاقه الثقافي داخل فضاء التبادل الرمزي))[٣]، محاولًا كسبَ جمهورٍ عرفَ الصائغَ قبل معرفةِ الربيعيّ، وعرفانًا منهُ وتكريمًا لشاعرٍ فذٍّ سبقهُ بالتجربةِ وربّما قد أفادَ منها، فقدّمَ هذا الإهداءُ وظيفةً تداوليّةً أدتْ قصديّةً نفعيّةً وقيمةً اجتماعيةً عن طريقِ التفاعلِ الحاصلِ بين المُهدي/والمُهدى إليه، ولو طالعَ المتلقّي النصَّ المُهدى لا يجدُ أَيَّ علاقةٍ بينَ العنوانِ والإهداءِ، ولا بينَ الإهداءِ والنصّ، لذا يمكنُ القولُ إنَّ الإهداءَ جاءَ متأخرًا بعد اكتمالِ النصّ ووضعِ عنوانِهِ.

يقولُ في نصُّ **(ارتباك)**:

رنّ الهاتفُ
مَنْ داهمني في هذا الليلِ؟

---

(١) شعريّة الإهداء: ٤١.
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٥١٨/٢.
(٣) عتبات النصّ في ديوان "آدم الذي..."، للشاعرة حبيبة الصوفي، سعيد الأيوبي، مجلة علامات، المغرب، عدد ١٩، ٢٠٠٣م: ٥٥.

امرأةٌ؟
خبّأتُ شظايا القلبِ بصندوقٍ
ورميتُ الصندوقَ بقاعِ البحرِ
لِئلّا يهوى ويجنَّ
(الهاتفُ ما زالِ يرنُّ)
صديقٌ؟
ما زالتْ طعنةُ سيفِ (بروتس) تنزُّ دمًا مرًا
والقيصرُ في ساحة روما يبكي
ولأصحابِ الدربِ يحنُّ
(الهاتفُ ما زالَ يرنُّ)....
أسائلُ نفسي: لم لا أرفعُ سمّاعةَ هذا الجرح
فربّتما..داهمني في هذا الموتِ
رسولُ خلاصٍ أو بشرى..
لم لا ترفعها؟ ارفعْها..
ارفعْ..
سكنَ الهاتف[1]

كما هو واضحٌ من قراءةِ القصيدةِ فلا شيءَ يربطُ بينها وبين الإهداءِ، فهي شكوى وعربونُ تودّدٍ يبثُّهُ الربيعيُّ ويشكو عن طريقِهِ ما يمرُّ به ليصوغَ منهُ نصًّا فريدًا يضعهُ بين يدي صديقِه الشّاعرِ الصّائغ ليكشفَ لهُ عن مدى خيباتِه مع الحبِّ والنّساءِ مرّةً/امرأةٌ؟ خبّأتُ شظايا القلبِ بصندوقٍ ورميتُ الصندوقَ بقاعِ البحرِ، ومع خيانةِ الأصدقاءِ في تنّاصِّهِ مع مسرحيةِ وليم شكسبير (يوليوس قيصر) الذي طعنهُ صديقُهُ (بروتس*) مرّة أخرى/صديقٌ؟، ما زالت طعنةُ سيفِ (بروتس) تنزُّ دمًا مرًا، ويكرّرُ انقطاعَهُ عن العالمِ المحيطِ به حتّى لم يرفعْ سمّاعةَ الهاتفِ/ الهاتفُ ما

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٥١٨-٥١٩.

* بروتس صديق يوليوس قيصر، طعن القيصر، وهو ما أثّر فيه وقال قولته الشهيرة: (حتى أنت يا بروتس؟! إذن فليمت قيصر)، ينظر في ذلك: موقع ويكبيديا، بروتس، https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

زال يرنُّ، خوفًا ممّا يخبئُ لهُ القدرُ، فيشكو ما يمرُّ بهِ إلى صديقِهِ الصائغ، وعن طريقهِ يُرسلُ شكواه إلى قارئِهِ لكسبِ ودِّهِ ورضاه ولجذبهِ إلى قراءةِ النصِّ ومنهُ ينطلقُ إلى الديوانِ.

وفي ديوان **(حدادًا على ما تبقّى)** الصادر عام ١٩٩٢م، يُهدي نصَّ **(يقول لصاحبه)**، بنصِّ إهداء **(إلى الشاعر عدنان الصائغ)**[١]، في إهداءٍ أدبيّ موجّهٍ للشاعرِ الصائغ، والمُلاحظُ أنّ الربيعيَّ استغنى عن مفردة (الصديق) التي ذكرها في ديوانه السّابق؛ ليعلن ربّما عن تمام الصداقةِ التي رسختْ بينهما فلا تحتاجُ لذكرٍ بعد الآن، لكن حبّهُ للصائغِ والعرفانَ الذي يكنُّهُ له يحتّمانِ عليه أن يذكرَ مفردةَ (الشّاعر) قبل اسمِهِ؛ وفي ذلك رسالةُ تواصلٍ يُطلقُها نحو الجمهور القارئ والمُهدى إليه/الصائغ، فهو وإن كان صديقَهُ لكنّهُ شاعرُهُ الذي يُحتذى في التجربةِ؛ لذلك يأخذُ منهُ مُعلِّمًا ومقوِّمًا في بداياتِه على الأقلِّ، فيهديه بعضَ نصوصِهِ؛ ليختمَها بصكِّ الإجازة الشّعريّة ويمرّرَها عن طريقِهِ إلى الجمهور.

يقولُ في النصِّ المُهدى ذاتِهِ:

الليلُ.....و.....
قد يحملني خطأٌ في الرقمِ إلى هيكلِ ظلمتِها
يسقطُ نجمٌ في كأسي
أتلمّسُ خيطَ الريحِ فألمحُ إضمامةَ ضوءٍ
تتماوج مثل رنين السُحُبِ الصيفيّةِ...
خذني .... من قلبي المعصوبِ بشالٍ قطنيّ
فالأمطارُ على طرقاتِ قميصِك...
وحدي في الليلِ الأخرسِ
أحضنُ جثمانَ الصوت
وأعصرُ أسلاكَ الهاتف.....
هل يقطرُ إلا أخطاءَ الأرقام؟[٢]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٤٤٠.
(٢) (م.ن): ٤٤٠-٤٤١.

يكرّرُ الشّاعرُ شكواه لصديقِه الذي غادرَ العراقَ في السنةِ ذاتِها التي صدرَ فيها هذا الديوان ١٩٩٢م، فيشعرُ بالوحدةِ والحزنِ على صديقِهِ، ويتألمُ ويبثُّ حنينَهُ وشكواه إليه/خذني من قلبي المعصوبِ بشالٍ قطنيّ، فلا شيء يوصلُهُ إليه سوى الهاتف الذي اعتراه الموت /أحضنُ جثمانَ الصوتِ، ممّا يدفعُهُ إلى ترجّي الهاتف في أن يجلبَ أصواتَ من يُحب/أعصرُ أسلاك الهاتف، لكنّ الأرقامَ غيرُ صحيحةٍ/هل يقطرُ إلا أخطاء الأرقام؟، فتتبيَّنُ وظيفةُ الإهداءِ التداوليّة بين المُهدي والمُهدى إليه والجمهورِ المتلقّي، والغايةُ التي أذاعَ بها النصُّ أحزانَ الشاعرِ ووحدتِهِ، محاولًا إيصالَها إلى صديقِهِ مرّةً، وإلى قارئ نصّه أُخرى.

وأهدى نصَّهُ **(عرائس)** من ديوانِهِ **(شمال مدار السّرطان)** الصادر عام ٢٠٠١م بقولِهِ: **(إلى الفنّانة آمنة النصيري)**[١]، وهو إهداءٌ فنيٌّ، تعتريه البساطةُ التّركيبيّةُ للجملةِ التي ترتكزُ على حرفِ الجرِّ (إلى) والمُهدى إليها (الفنّانة) واسمها الفنّي **(آمنة النصيري*)**، وهذا الإهداءُ يرفدُ النصَّ بوظيفةٍ تداوليّةٍ بين المبدعِ والفنانّةِ من جهةٍ، والمبدعِ والجمهورِ من جهةٍ أخرى، وقد جاءَ الإهداءُ والنصُّ تثمينًا لجهودِ الفنّانةِ في الفنِّ التشكيليّ الذي تنطلقُ فيه ((من منطلق أنّها مسؤولة، وأنّ الفنّ ليس ترفًا، كما أنّها تحكي ما قد لا يُسمح به أن يُحكى...نجدها تمزجُ الروحيّ بالأسطوري، دون مغادرتها الواقع أو الهرب منه، فكل لوحة كالحلم تشدّه بالألوان، ليلامس الروح بعبق طفولي رقيق))[٢]، يقول الربيعيُّ في نصّ **(عرائس)**:

وأنتِ إذ تخرجينَ من علبِ الألوانِ
وديناصوراتِ الفلسفةِ
لتصمّمي الأمطارَ
في عزِّ الطفولةِ وأعضاءِ العرائسِ
صمّمي لي عروسةً من حلمٍ شاهقٍ

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٤٣/٢.

* فنّانة تشكيليّة يمنيّة، أستاذة علم الجمال بجامعة صنعاء، ينظر في ذلك: آمنة النصيري فنانة تشكيلية تكرس ريشتها للفلسفة والجمال، موقع العرب، https://alarab.co.uk/ .

(٢) لوحة "المرأة العقرب" لليمنية آمنة النصيري: صرخة ضد الحرب ودعوة للسلام، حميد عقبي: موقع جريدة القدس العربي https://www.alquds.co.uk.

وانفخي فيها من كائناتكِ الكمالَ
لكي لا تُتركَ وحدتي الوحيدة
ممهورةً بوردةِ الخذلانِ
تحت مطرٍ لا يرحمُ
على مسرحِ العراء(١)

يُعدُّ هذا الإهداءُ مشروعَ اعترافٍ من الشّاعرِ بحقِّ الفنّانةِ وأعمالِها الأصيلةِ التي تُناضلُ بها من أجلِ المرأةِ المهمّشةِ في الواقعِ العربيِّ بخاصّة، ليطلبَ منها عملًا مختلفًا/انفخي فيها من كائناتِك الكمال/امرأةً/عروسةً من حلم شاهق، لتواسي وحدتَهُ في مسرحِ الغربةِ والخذلان، فجاءَ انتصارًا للمرأةِ/الفنّانة وللمرأة في الواقع/عرائس/العنوان، التّي وضّحها النصُّ بين طيّاتِه ليكونَ الترابطُ سيّدَ الموقفِ بين الإهداءِ والعنوانِ والنّصِ.

وجاءَ في ديوانِهِ **(صعودًا إلى صبرِ أيّوب)** الصادر عام ٢٠١٤م إهداءٌ لقصيدةِ **(خيول)** بنصِّ **(إلى النحّات أحمد البحراني)**،

تقولُ القصيدةُ فيما تقولُ:

خيولهُ الملوّنةُ تخرجُ من مرسمهِ الغافي
على شواطئ الفرات
كي تدخلَ بيتَ الأزمنةِ
خيولهُ المضيئةُ
تمدُّ في الفراغِ حمحماتِها
لتمسحَ الغبارَ
عن جراحِ (برج بابل) الخبيئةِ
خيولهُ المسافرة ترفع للسماءِ
قبضةً من الصهيلِ والعويل
كي يفقّسَ الشروقُ
من بيوضِ شمسٍ نافرة

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٤٣/٢.

خيولهُ المحجّلة

تصغي لوقعِ نبضهِ

تستافُ من فرشاتِهِ الحمراء والزرقاء والصفراء

جمرَ الأسئلة[١]

يأتي الإهداءُ لشخصيّةٍ فنيّةٍ عراقيّة **(النحّات أحمد البحرانيّ)**، عرفانًا وحبًّا من الشّاعرِ، وتقويّةً لقيمةٍ اجتماعيةٍ بين المُهدي والمُهدى إليه، وقيمةٍ إشهاريّةٍ للنصّ، وهناك علاقةٌ ورابطٌ بين العنوانِ والنصّ؛ فالبحرانيّ اشتهرَ بأعمالِهِ التي تكثرُ فيها الخيولُ، ولهُ منحوتاتٍ في كثيرٍ من البلدانِ، وهو ((يمتلك قدرة فائقة على تغيير كتلة الأشياء وملامحها ومدلولاتها ويكسر الأقفال التي حبست فن النحت العريق مثل سحرة معبد أوروك كشهادة ميلاد لهذه الأرض ومبدعيها))[٢]، فجاء النصُّ بمثابة انبهارٍ وإعجابٍ من الربيعيّ بأعمالِ النحّات الفريدة وكأنّها حقائقَ ماثلة/تمدّ في الفراغ حمحماتها/ترفعُ للسماء قبضة من الصهيل والعويل؛ لتصنعَ الضوءَ والحياةَ، فجاءَ الإهداءُ ليجيبَ عن تساؤلٍ قد يطرحَهُ المتلقّي عن الشخصيّةِ التي قصدَها الربيعيُّ؛ ليكونَ عتبةً نصّيّةً لجلاءِ المعنى وتوضيحِ اللبسِ.

ويأتي نصُّ **(تلاشي)** من ديوانِ **(نهارات بلا تجاعيد)** الصادر عام ٢٠٢٠م، مُصدّرًا بنصّ إهداءٍ فنّيٍّ يقولُ: **(إلى الفنان عدنان نعمة.. قبل تلاشيه الاخير وبعده)**[٣]، يُفهمُ من رسالةِ الإهداءِ أنّ الفنّانَ المُهدى إليه النصُّ قد فارقَ الحياةَ، وكان فراقهُ مضنيًا بطيئًا، وكأنّهُ يموتُ شيئًا فشيئًا، وهذا ما يُثبتُهُ النصُّ الذي يقولُ فيه:

رجلٌ وزجاجةُ خمرٍ

بيتٌ..

امرأةٌ..

ووظيفة...

رجلٌ وزجاجةُ خمرٍ

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/٥٠٠-٥٠١.

(٢) صرخة النار والحديد: أحمد البحراني، عزيز الدفاعي: الحوار المتمدن، https://www.ahewar.org/debat/nr.asp .

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/٢٤٣.

بيتٌ..

امرأةٌ...

رجلٌ وزجاجةُ خمرٍ...

...زجاجة[1]

يندبُ الربيعيّ حظّه في هذا النصّ وفي اهدائِهِ، وكأنّه يرى ذاتَهُ في رحيلِ ذلك الفنانِ المسرحيّ العراقيّ المغتربِ، فيبدأُ الموتُ من رحيلِ الأحبّةِ/امرأة، ثمّ تكثرُ النكباتُ وتتوالى حتّى يفقدَ الانسانُ آخرَ ما لديه/روحَهُ، ليفهمَ القارئُ ممّا تقدّمَ أنّ هذا الفنّانَ عانى ما عانى، وماتَ كثيرًا وتلاشى ما لديه شيئًا فشيئًا حتّى آخر تلاشٍ له، فأهداهُ الشاعرُ هذا النصَّ تعاطفًا معهُ، وحزنًا على ما مرّ بحياتِهِ هو من خساراتٍ مشابهةٍ، فجاءَ الإهداءُ ليوضّحَ أو يرفدَ دلالاتِ النصّ التي قد تغيبُ عن القارئ، فتوحّدتْ وتعاضدتْ دلالاتُ كلٍّ من العنوانِ والنصّ مرورًا بالإهداء.

ثالثًا: الإهداءُ التراثي:

أهدى الربيعيّ قليلًا من نصوصِهِ ودواوينِهِ إلى شخصيّاتٍ تراثيةٍ كما في ديوانِ **(غدًا تخرجُ الحربُ للنُزهة)** الصّادر عام ٢٠٠٤م، إذ أهدى نصَّ **(أُضحية)** بإهداء يقولُ فيه: **(لابن جبير ومن جاوره)**[2]، وابنُ جبير هو التّابعيُّ الجليلُ سعيدُ بنُ جبير(ت٩٥هـ) ، الذي قتلهُ الحجّاجُ، ويُقالُ: ((إنّ الحجّاج لما حضرته الوفاة كان يغوص ثم يُفيق ويقول: ما لي ولسعيد بن جبير؟))[3]، وجاءَ الإهداءُ تراثيًّا مركّبًا إلى سعيدِ بن جبيرٍ وإلى من جاورهُ من الشهداءِ المظلومينَ على مرِّ العصورِ، والشاعرُ يريدُ بذلك أرواحَ جميعِ الشُّهداءِ الذين أشعلوا بدمائِهم مشعلَ الحريّةِ ووقفوا بوجوهِ السيافينَ والمتغطرسينَ، فيقولُ في شيءٍ من قصيدتِهِ:

-لأكنْ خاتمةَ الحفلِ

تشهّدْ

-أشهدُ

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/ ٢٤٣-٢٤٤.

(٢) (م.ن): ١٢٤.

(٣) وفيات الأعيان، محمد بن بكر بن خلّكان: ٣٧٤/٢.

أنّ دمَ اللحظةِ لن يبرأ...

قال الراوي:

سقطَ الرأسُ

على السيفِ

فقامَ من النومِ

يُسائل نَفسَه:

ما لي...؟[1]

هكذا تتسلّلُ دلالةُ الإهداء ووظيفتُهُ التعيينيّةُ إلى النصّ لتسميّه وتثبّتَهُ، ويتّحدُ في الدلالةِ معهما العنوانُ **(أُضحية)**، الذي قصدَ به كلَّ الثّابتينَ على مواقفِهم النبيلةِ دونَ أن يزعزعَهم جورُ الحُكّامِ، وفاءً من الشّاعر للمُهدى إليه/ابن جبير، ومن جاورهُ في الجنّة من أبناءِ الوطنِ المغدورينَ والمغيبينَ في سنواتِ الظلمِ والحروبِ.

ويُهدي قصيدةَ **(ضيق)** في ديوان **(قميص مترع بالغيوم)** الصادر عام ٢٠١٠م بقوله: **(إلى المتنبي)**[2]، يقولُ فيها:

هي الأرضُ كُثّرٌ

ولكنّها.....

في اقتسامِ الوجودِ

قليلٌ عليكَ

لذلك ضقتَ

وضاقتْ

وصارتْ عيونُ الكواكبِ

ترنو إليك[3]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/١٢٥-١٢٦.

(٢) (م.ن): ٦٠.

(٢) (م.ن): والصفحة.

حضرَ الإهداءُ تراثيًّا لشخصيّةٍ أدبيّةٍ ملأت الدنيا شعرًا وعظمةً وكبرياءً/المتنبّي، الشخصيّة المعروفة التي قدّمَ الرّبيعيُّ إهداءَهُ إليها لعلاقةٍ ثقافيّةٍ فنيّةٍ؛ ليتقاسمَ والمتنبي شعرَهُ إعجابًا بقصائدِهِ وعُلوّ شأنِهِ، وقدّمَ أيضًا وظيفةً تعيينيّةً خصّت المقصودَ بذكرِ اسمِه/المتنبّي، وارتبطَ هذا الإهداءُ مع العنوانِ **(ضيق)** ومع النصّ الذي جاءَ مشحونًا بالحبّ والتّقديرِ لهذهِ الشّخصيّةِ، فتناصَّ في قولِهِ: (لذلك ضقت وضاقت) مع قولِ أبي الطيّب:

وَمَن ضاقَتِ الأَرضُ عَنْ نَفسِهِ حَرَى أن يَضِيقَ بها جِسمُهُ(١)

فلمّا ضاقتِ الأرضُ وضاقَ بها أصبحَ كبيرًا حتّى نظرتْ إليه أجرامُ السّماء/وصارت عيونُ الكواكبِ ترنو إليك؛ من فرطِ إعجابها، وبهذا اتّحدتْ دلالةُ العنوان**(ضيق)**، مع ضيقِ المتنبّي من واقعِهِ في النصّ فكان الإهداءُ بمثابةِ إشارةِ توضيحٍ لمن يقصدُهُ الربيعيّ في نصّهِ هذا، فلولا عتبةُ الإهداءِ لما ميّز القارئُ من هو المقصود.

يمكنُ القولُ في ضوءِ ما سبق أنّ الربيعيّ كان شديدَ الحرصِ على اختيارِ إهداءاتِ دواوينِهِ ونصوصهِ، فبيّنت هذه الإهداءاتُ من تستهدفهمُ تلك النصوصُ المُهداة، ثم جاءت كاشفةً ومفسرّة لبعضِ النصوصِ وتوضيحِ دلالاتِ بعضِها، فضلًا عن الوظائف الإغرائية والوصفيّة التي قدّمتها، وبطبيعةِ الحالِ فالإهداءاتُ كانتْ متنوعةً بين العاطفي والأدبي والتراثي.

(١) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي: ٤/٢٨٥.

المبحثُ الثاني / التّصدير

التّصديرُ، مِهادٌ نظري :

ما يُصدِّرُ به الكاتبُ عملَهُ من شعرٍ أو نثرٍ لهُ أو لغيرِه، فيكونُ بمثابةِ الدليل إلى معالمِ النّصوصِ، ويصبحُ اختزالًا وتكثيفًا وتوضيحًا لها، يتموضعُ عادةً قربَ النصّ، عند أوّلِ صفحةٍ تتبعُ الإهداءَ، فهو اقتباسٌ يتموضعُ في الغالبِ عند بدايةِ الكتابِ أو في أحدِ أجزائِه أو نصوصِه[١]، وهو ما يأتي به المؤّلِفُ من خارجِ النصّ ليضعَهُ على رأسِهِ، لكنّهُ يُضحي مُلكًا للنصّ يوحي بدلالاتِهِ بحُكمِ الاختيارِ الصائبِ الذي يقرّبُهُ من المتنِ[٢]، فاختيارُ عتبةِ التصديرِ لا يمكنُ أن يكونَ عشوائيًا، بل عن قصدٍ من المبدع وإرادةٍ لتكونَ جسرًا ثالثًا يتضافر مع جسري العنوانِ والإهداءِ وصولًا إلى المتن، فينتقيها المؤلّفُ بعنايةٍ ليصدّرَ/يبدأَ بها كتابَهُ أو نصوصَهُ، لتكونَ المساعدَ للقارئِ في حشدِ بعضِ الدّلالاتِ في تعليقِها على العنوانِ أو النصّ، أو لتقومَ بوظيفةِ الكفالةِ للعملِ، فيشرعُ في القراءةِ والسفرِ إلى الدّاخل، وبهذا فالتصديرُ ((مصاحب نصي...يوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل) لأجل توضيح بعض جوانبه...يتموضع خارج العمل(النص) ويكون محاذيا لحافته أي في موقع قريب جدا منه))[٣]، ويأتي كحليةٍ لتجميلِ بداياتِ الكلامِ، أو كالمصباحِ الذي يبدّدُ عتمةَ المعاني، فيَعبرُ عن طريقِها المتلقّي مسارَ التأويلِ والفهمِ، ويحلُّ بها لغزَ الخطابِ[٤]، ما يعني أنّه أنيسٌ لغربةِ القارئِ في ظلماتِ النصّ، فتحاولُ هذه العتبةُ أن تضيءَ بعضَ عتمتِها أو كلّها أمامَهُ، ثمّ تُنيرُ له طريقَ الدُّخولِ والاستكشافِ، مكوّنًا فكرةً مسبقةً عن متنِ الكتابِ، والتصديرُ ((ذو قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب))[٥]، وعلى القارئ أن يتسلحَ بإدراكٍ ووعيٍ كافيينِ لتلقّي عتبةَ التّصديرِ هذه،

(١) ينظر: عتبات، بلعابد: ١٠٧.

(٢) ينظر: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين: ١١٢.

(٣) الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: ٥٨.

(٤) ينظر: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا، عبد المجيد بن بحري، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد ١٠٨، ٢٠٠٥م: ١٤٣.

(٥) عتبات، بلعابد: ١٠٧.

والتحاور معها بذكاءٍ وفطنةٍ لفتحِ آفاقِ النّصوصِ وآفاقِ تأويلِها، ليُسهمَ إسهامًا انتاجيًّا جماليًّا في القراءةِ الجديدةِ مشاركًا صاحبَ العملِ نفسه في الإبداع[1]، ولا يُبيحُ المبدعُ بأسرارِ هذه العتبةِ أو غيرِها بل يتركُ المجالَ للقارئ لتلمّسِها وربطِ مدلولاتِها مع ما يخبئُ المتنُ عن طريقِ القراءةِ والاستقصاءِ والكشفِ.

وظائفُ التّصدير:

للتصديرِ أربعُ وظائفَ، منها اثنتانِ مباشرتانِ، والأخريانِ منحرفتانِ، هي[2]:

١- **التّعليق على العنوان:** وظيفةٌ تعليقيّةٌ، مرّة تكونُ قطعيّةً وأخرى توضيحيّةً، فهي لا تكونُ مبررًا للنصّ بل تأتي كمبرّرٍ لعنوانِه، وقد اشتهرتْ في ستينيات القرنِ الماضي، وتأتي مع العنوانِ الافتراضيّ أو التلميحيّ.

٢- **التّعليق على النصّ:** وظيفةٌ أكثرُ نظاميةً، تقومُ بالتعليقِ على النصّ، وتحدّدُ دلالتَهُ، ليتّضحَ ويكونَ أكثرَ جلاءً عند اكتشافِ العلاقةِ بين التصديرِ والمتنِ.

٣- **الكفالة (ضمان غير مباشر):** وظيفةٌ منحرفةٌ أو غيرُ مباشرة، يأتي بها المبدعُ ليس لما تقولُهُ هي، بل لأجلِ من قالَها، ليُسهمَ اسمُ صاحبِها في شهرةِ العملِ الجديدِ المُصَدَّرِ بها.

٤- **الحضور والغياب للتصدير:** وظيفةٌ أكثرُ انحرافًا من سابقتِها؛ لأنّها ترتبطُ بالحضورِ البسيطِ لذلك التصديرِ كيفما كان، فما يُحدثُهُ حضورُ التصديرِ أو غيابُهُ من وقعٍ يؤكّدُ جنسَهُ أو مذهبَهُ الكتابيّ أو عصرَهُ، وحضورُهُ لوحدِهِ دليلٌ على الثقافةِ.

أنواعُ التّصدير:

١- **التّصديرُ الذاتيّ:** يعملُ عن طريقِه المبدعُ على استحضارِ نصٍّ من نصوصِه السّابقةِ، أو يقومُ بتأليفِ نصٍّ جديدٍ يضعهُ بين العنوانِ والمتنِ، وربّما يكونُ هذا التصديرُ أكثرَ نجاحًا من غيرِهِ في مدِّ جسرِ التواصلِ مع المتنِ؛ لأنّهُ يُكتبُ عن قصدٍ ودرايةٍ ويكونُ أقربَ إلى تجربةِ النصّ الرئيسِ الإبداعيةِ.

(١) ينظر: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية: ١٠٦.

(٢) ينظر: عتبات، بلعابد: ١١١-١١٢.

٢- **التّصديرُ الغيريّ:** اختيارُ المبدعِ لنصٍّ أو بعضِ نصوصٍ لكاتبٍ سابقٍ له في التجربةِ ليدعمَ بها متنَهُ ويضيءَ خباياه.

٣- **التّصديرُ المزدوج:** وهو أن يقومَ المبدعُ بالجمعِ بين تصديرٍ ذاتيٍّ لهُ وآخرَ غيريّ؛ ليضعَهُ على رأسِ كتابٍ أو نصٍّ ما.

٤-**التّصديرُ المتعدّد:** استعمالُ عددٍ من النّصوصِ وزجّها في سياقِ تصديرٍ مُعيّنٍ، ويكونُ في الغالبِ مكانُها في بداياتِ الكتاب[١].

التّصدير في شعر عبد الرزّاق الربيعيّ:

سيعمدُ البحثُ إلى تقسيمِ تصديراتِ الربيعيّ على ثلاثةِ مطالبَ، سيكونُ الأوّلُ منها (التصديرُ القرآنيّ)، في حين سيكونُ الثاني (التصديرُ الشعريّ)، ثمّ يأتي الثالثُ بعنوانِ (التصديرُ النثريّ)، كما سيتضحُ.

أولًا: التَّصدير القرآني:

من الدّواوينِ التي صدَّرَها الربيعيّ بآيةٍ من القرآنِ الكريمِ هو ديوانُ **(جنائز معلّقة)**، الذي صدَّرهُ بقولِ اللهِ تعالى: ﴿فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَىٰهُ ءَاتِنَا غَدَآءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبًا﴾[٢]، وهو اختيارٌ مقصودٌ من لدنِ الشّاعرِ يوحي عن وعيٍ خاصٍّ مكّنَهُ من الاستشهادِ بشيءٍ من كتابِ اللهِ العزيز؛ ليقوّي من تأثيرِ النصّ وتحقيقِ معناهُ وإثباتِ مصداقيتِهِ، فعمدَ إلى حُجّةٍ أو برهانٍ يقرُّ عن طريقِهِ نصوصَهُ ويوضحُها، إذ يتّسعُ نصُّهُ وينفتحُ متفاعلًا مع المرجعيّةِ القرآنيةِ، ويكونُ إمّا تفاعلًا مع الآيةِ كاملةً أو مع بعضِ أجزائِها[٣]، فيعملُ النصُّ المُصدَّرُ به على تعزيزِ حظِّ القارئ في مقدرةِ الكشفِ عن النّصوصِ الشعريّةِ التي ستأتي بعدَه، ومن ثمّ يسهمُ في وصولِهِ إلى مبتغاه في إدراكِ ما يمكنُ أن تخبّئَ تلك النّصوصُ، ويستدلُّ الربيعيّ عن طريقِ الآيةِ على ما عاناه ويعانيه من وهنٍ وإرهاقٍ

(١) ينظر: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية: ١٠٧-١٠٨.

(٢) سورة الكهف، الآية: ٦٢.

(٣) ينظر: بلاغة القصيدة الحديثة، تمظهرات الشكل وتجوهرات الدلالة، قراءات في شعرية عبد الرزاق الربيعي، د. علي صليبي وآخرون: ٢٢.

بسبب أسفارِه الكثيرةِ ومحطّاتِهِ المشحونةِ بالغربةِ والسفرِ والنّصَبِ، ((والنّصب: التعب))[1]، الذي تمكّن منه وأضناه ممّا بانَ واضحًا على محيّا نصوصِهِ التي جاءتْ مشحونةً هي الأخرى بعوالمِ الشجنِ والحزنِ والفراقِ، وما آل إليه ذلك من استبدالِ كلِّ الاشياءِ الجميلةِ في وطنِه/الجنائن المعلّقة، إلى/جنائز معلّقة.

ومن نصوصِه التي تُحاكي هذا الاغترابَ والانهيارَ، نصُّ **(هو الذي بكى)**، الذي يقولُ في شيءٍ منه:

لِمَ لاحَ الغمُّ على صفرةِ عينيكَ
علامَ تهيمُ على وجهِكَ
في البلدانِ الثلجيّةِ
والحاناتِ الرطبة؟
-حلّت نازلةُ الموتِ بـ أوروك
فيا صاحبتي
أيكون بوسعي
ألا أشهدَ ظلمةَ عالمِنا السفلي؟[2]

لو دلفَ القارئُ المتنَ دونَ أن يتزوّدَ من دلالاتِ وإشاراتِ التّصديرِ لما استطاعَ كشفَ الخبايا التي يريدُ الشّاعرُ أن يقولَها نصُّهُ، فعملتْ عتبةُ التصديرِ على مؤازرةِ النصّ في تقديمِ دلالاتِهِ وطرحِ أفكارِهِ عن طريقِ وظيفةِ التعليقِ عليهِ، ليصبحَ جليًّا واضحًا، وعرّفت المتلقّي أنَّ الربيعيّ يعاني مرارةَ التعبِ والسفرِ التي لاحتْ على كلِّ تعابيرِهِ وغيرتْ ملامحَهُ /لاح الغمُّ، /صفرة عينيك، وهو ينتقلُ من بلدٍ إلى بلدٍ /في البلدان الثلجيّة، في اشارةٍ إلى غيابِ دفءِ البيت/الأهل، ليعيشَ ظلمةَ العالمِ الأسودِ /السفلي، حين حلَّ الموتُ واستتبَ الصمتُ في بلادِهِ /أوروك، ليحيلَها إلى (جنائز معلقة)/العنوان الرئيس، فتتغيّرُ ملامحُ الشاعرِ ويبكي بلادَهُ في عنوانِ النصّ /هو الذي بكى، ويبكي حالَهُ وغربتَهُ ممّا لاقاهُ ويلاقيه من نصبٍ كما في التصدير، فتتّحدُ الدلالاتُ بين التصديرِ والعنواناتِ والنصّ.

وجاءَ ديوانُهُ **(غدًا تخرج الحرب للنزهة)** مصدّرًا ببعضِ آيةٍ من سورة المائدة، من قول الله تعالى: ﴿لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ لِأَقۡتُلَكَۖ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ﴾[3]، إذ يضعُ الشّاعرُ الآيةَ

(١) التحرير والتنوير: ٣٦٦/١٥.
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٢٦/٢.
(٣) سورة المائدة، الآية: ٢٨.

الكريمةَ متوسّطةً بين العنوانِ الرئيسِ والنُّصوص الدّاخليّةِ فيصنعُ ذلك سياقًا يمكنُ للقارئ أن يكتشفَ عن طريقه ما تريدُ النّصوصُ قولَهُ، وفي المعنى القرآنيّ هنا دلالةُ موعظةٍ يقدّمُها الأخُ ((لأخيه ليذكّره خطر هذا الجرم الّذي أقدم عليه...والظاهر أنّ هذا اجتهاد من هابيل في استعظام جُرم قتل النّفس))[1]، فيكتشفُ القارئُ من هذا التصديرِ أنّ في النّصوصِ القادمةِ ما لهُ دلالةُ الموتِ والقهرِ، إلى جانبِ طلبِ الكفّ عن ردِّ الإساءةِ بمثلِها، وأن يعيشَ الإنسانُ بعيدًا عن الحقدِ والكراهيةِ والحروبِ، وكأنّهُ يخاطبُ العالمَ برمّتهِ، لذا أخذَ يُقارنُ في قصيدتِهِ **(أخطاء كولومبوس الجديدة)**، بين المقتولِ والقاتلِ/هابيل وقابيل، فيقول:

أولادُ أخي
يتفسّخونَ تحتَ القصفِ
الذي قصفَ الطفولةَ من جذورِها
والماءَ الزلالَ وعمّتَهم النخلةَ...
قصفَ (شَعرَ البنات)
فتطايرتْ رؤوسُ الافكارِ
في الهواءِ المظلمِ الثقيل
أولادُ أبناء العم سام
يصفّقون للمشهدِ
ويأخذونَ صورًا تذكاريةً للموتِ
في (بغداد)[2]

تتّضحُ وظيفةُ عتبةِ التصديرِ القرآنيةِ وما تُرشدُ إليه في التعليقِ على النصّ ورفدِهِ بدلالاتِ التسامحِ وتركِ معاولِ الهدمِ والخرابِ والقتلِ/(ما أنا بباسط)، وهي الفكرةُ التي عملَ الشاعرُ على ايصالِها إلى المتلقّي قبلَ ولوجِه النّصَّ هذا أو غيره، إذ تحتشدُ دلالاتُ الموتِ والاعتداءِ والظلمِ بين أبناءِ هذا الكوكبِ، وكيفَ يتسلطُ الشرُّ على الخيرِ/قابيل- هابيل/ أبناء العم سام- أبناء أخي، داعيًا عن طريقِ التصديرِ إلى الحبِّ والسلامِ والحياةِ بعيدًا عن كلِّ منغّصاتِها.

(١) التحرير والتنوير: ٦/١٧٠.
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٩٢-٩٣.

ويصدّرُ نصَّهُ الداخليّ **(حصانٌ مجنّح)** بآيةٍ من سورةِ الحجرِ من قولِهِ تعالى: ﴿لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾ [1]، ودلالتها على ((عدم جدوى الموعظة فيمن يكون في سكرة هواه...والسكرة: ذهاب العقل))[2]، ومن هذه العتبةِ القرآنيّةِ يتزوّدُ القارئ بمتاعٍ معنًى وجلاءٍ؛ ليتخطّى على مهلٍ عوالمَ النصّ وما يمكنُ أن يقفَ عائقًا دون استنطاقِه، فيقولُ في هذا النصّ الذي يُهديه إلى الروائيّ العراقيّ (حسن مطلك*) الذي أُعدمَ عام ١٩٩٠م:

حياةٌ طاحنةٌ هو الموتُ
وقد تلدُ حياةٌ واحدةٌ عناقيدَ موتٍ
يتدلّى على رصيفِ الحياةِ كالدُخانِ
لذلك يبست السنابلُ والكلماتُ...
مع أنّ سكرةَ الموتِ
ليستْ أقلّ نشوةً
من أيّ سكرةٍ في حانة الحياة[3]

يبدو أَنَّ الربيعيَّ قد استسلمَ للموتِ الحالِّ في بلدِه والمُسلَّطِ على كلِّ أبنائِهِ من ثوّارٍ وفلاحينَ وفنّانينَ وفقراء، فلا شيءَ يقوى على ردعِهِ ولا يستطيعُ أحدٌ ايقافَهُ، ما دامتْ عجلتُهُ تحرّكُها العقولُ المغيّبةُ كما في التصديرِ/لفي سكرتهم يعمهون، الذي عملَ على التعليقِ على النصّ وتعيينِ بعضٍ من دلالاتِهِ أمام القارئ، فلا تنفعُ موعظةٌ مع القتلةِ المجرمينَ، وهذا ما تسلّلَ من دوّالِ الآيةِ الكريمةِ إلى جسدِ النصّ ليفتحَ البابَ أمامَ المتلقّي ويضيءَ له طريقَ الكشفِ والانتاجِ الجديدِ.

---

(١) سورة الحجر، الآية: ٧٢.

(٢) التحرير والتنوير: ١٤/٦٧-٦٨.

* كاتب ورسام وشاعر عراقي، من أهم الأصوات الحداثية الأدبية في العراق، من مواليد ١٩٦١م، ينظر في ذلك: موقع ويكيبيديا ، حسن مطلك، https://ar.wikipedia.org/ .

(٣) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/١٨٣-١٨٤.

ثانيًا: التّصدير الشّعريّ:

كثيرةٌ هي التّصديراتُ الشّعريّةُ التي جاءَ بها الربيعيّ في دواوينِهِ، وقد مازجَ بين القديمِ من الشعرِ وجديدِهِ، وبين العربيّ والغربيّ منهُ، ومن تصديراتِهِ الشّعريّةِ تصديرُ مجموعةِ **(جنائز معلّقة)** الذي يذكرُ فيه نصًّا للشاعرِ السومري **(دنجي رامو)**:

(وا حسرتاه على ما أصابَ (لكش)

وكنوزَها!

ما أشد ما يعاني الأطفالُ من بؤسٍ!

أي مدينتي!

متى تستبدلينَ الوحشةَ بالفرحِ؟*)[1]

مقاصدُ الربيعيّ هنا واضحةٌ جليّةٌ، فهو يستدلُّ بمن سبقَهُ من شعراء كانوا يندبونَ حظَّ هذه البلادِ العاثرِ، ويحاكونَ معاناةَ أطفالِها من تسلّطِ الموتِ والبؤسِ والحرمانِ، فكانوا يسائلونَها عن موعدِ الفرحِ وذهابِ الوحشةِ، ليستمدَّ منهم ذلكَ التساؤلَ ويطرحَهُ على بلادِهِ مرةً أخرى، فيأتي التّصديرُ كجسرٍ أو خيطِ امتدادٍ يربطُ بين العنوانِ/جنائز معلّقة، وبعضٍ من العنواناتِ الدّاخليّةِ ونصوصِها، كما في نصّ **(صدى)** إذ يقول:

-"هذا هو الطاق"

قالَ لنا...

حين بلغنا منارةَ "سلمان باك"

نعومةَ أسفارنا المدرسية

راح المعلّمُ يمسحُ عن "أنوشروان" تاجَ الطباشيرِ.....

يتلو من "الفتح"

-"إذا جاء نصرٌ....."

ورحنا نفتّشُ في صمتِ (إيوان كسرى)

---

* وردت في المرجع بنصّ: (...متى تستبدلين بوحشتك أنساً)

(١) تاريخ العنف الدموي في العراق: الوقائع-الدوافع-الحلول، باقر ياسين: ٣٥.

المعلّقِ في الريحِ
عن قبسٍ
عن صدى
لجنائزِ صيحاتِنا في المدى[١]

كما أنّ نصّ التّصديرِ يجمعُ بين الحضارةِ /لكش وكنوزِها، وبين الموتِ والبؤسِ والعذابِ، يجمعُ نصُّ (صدى) بين حضارةٍ ماثلةٍ على أرضِ وادي الرافدين/منارة سلمان باك والطاق والإيوان، وبين بحثِ الأطفالِ عن صدى أصواتِهم وأحلامِهم التي تغيّبُها الحروبُ في إشارة إلى الموت/جنائز صيحاتنا، وهو ما يشيرُ ويتعالقُ مع عنوان الديوان/جنائز معلّقة، ومع تصديرِه الذي يدعو إلى التنقيبِ عن خيطِ فرحٍ/متى تستبدلينَ الوحشة بالفرح؟، فجاءَت عتبةُ التصديرِ معلّقةً على النصّ ورافعةً اللبسَ الذي قد يحيطُ بهِ، فضلًا عن تعليقِها على عنوان الديوانِ الرئيسِ/جنائز معلّقة، ورفدِهِ بالدلالاتِ التي يحتاجُها القارئ.

وفي تصديرِه لديوانِ **(أصابع فاطمة)**، جاء بشيءٍ من مقولاتِ الشاعر الفرنسيّ (آرثر رامبو) بنصّ:

(أمّا الآن فعليّ اللعنةُ
صرتُ أفزعُ من الوطنِ*)[٢]

أتى بهِ ليفسّرَ بعضَ نصوصِ الديوانِ التي ربّما ستُغلقُ بوّاباتِها أمامَ القرّاءِ، ليكونَ مفتاحَ دلالةٍ يمكنُ عن طريقِه الدّخولُ إلى تلكَ النّصوصِ، كما في نصّ **(تأبّط منفى)**، الذي يقولُ في بعضِهِ:

لكَ العُتبى
قالَ إذ استلقى تحت الشجرِ يراقبُ
ظلماتٍ تزحفُ تعقبُها ظلمات
حطَّ الطيرُ على غصنِ الشمسِ
وراحَ يصيحُ –لك العتبى

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٨٣/٢.

* وردت في الآثار الشعرية، آرثر رامبو، بنصّ: (الآن أنا رجيمٌ، والوطن يفزعني).

(٢) الآثار الشعرية، آرثر رامبو: ٤٦٩.

لك ظلٌّ ماتَ ولي ظلماتٌ تمشي في النورِ
ونورٌ يمشي في الظلماتِ
لذلك عذتُ بوجهِكَ
من حجرٍ شجَّ جبينَ الضوءِ
ببدايةِ الضوءِ
ومن وطنٍ تأكلهُ الحسراتُ
ظلماتٌ باردةُ الدم
ومن فوق الظلماتِ أرى ظلمات[1]

هذا النصُّ مُهدى إلى الشّاعرِ العراقيّ المغتربِ (عدنان الصائغ)، حاولَ الربيعيُّ عن طريقِ تصديرِهِ أن يحاكي بين حالِ الشاعرِ الفرنسيّ الذي هجرَ مدينتَهُ أثناءَ الحربِ*، ويبدو أنّه ضاقتْ به الدنيا حتّى أصبح يخافُ وطنَهُ/أفزعُ من الوطنِ، وبين حالِ (الصائغ) الذي غادرَ الوطنَ فارًّا من بطشِ السلطةِ والحروبِ آنذاك /وطنٍ تأكلهُ الحسرات، وكأنَّ بلادَهُ باتت تُرعبُهُ فهربَ منها ومن حاكميها، وقد سَهّلَ التّصديرُ بوظيفتِهِ التعليقيّةِ على النصّ مهمّةَ القارئ في اكتشافِ دلالاتِهِ والتّنقيبِ والانتاجِ دونما أن تتوارى أمامَهُ المعاني.

وفي تصديرٍ شعريٍّ آخرَ لديوانِ **(غدًا تخرج الحرب للنزهة)** يجدُ القارئُ بيتًا للشاعر (عملّس بن عقيل)، يقول:

وأمّا إذا عضّتْ بكَ الحربُ عضّةً فإنّكَ معطوفٌ عليك رحيمُ[2]

جاءَ هذا البيتُ من بينِ العديدِ من التصديراتِ التي تُبيّنُ حالَ الذي يمرُّ هو أو وطنُهُ بحربٍ، وكيف يكونُ مُستضعفًا يحقُّ عليه العطفُ والرحمةُ من الآخرين، فيشكو الربيعيُّ بهذا التّصديرِ حالَ العراقيينَ وضعفَهم واستكانتَهم أمامَ رزايا المعاركِ ونكباتِها، فيُمكّنُ القارئَ من مقدرةِ استجوابِ النُّصوصِ الصامتةِ التي لا تُعطي مفاتيحَ ألسنتِها بسهولةٍ.

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٠٧/٢.

* من شعراء فرنسا الكبار، وافته المنيّة في السابعة والثلاثين من عمره في العام ١٨٩١م، عانى ما عانى من من القسوة والمرارة والصراع العائلي والضياع، ينظر في ذلك: موقع القدس، آرثر رامبو في ذكرى رحيله الـ ١٢٩.. أيقونة التمرّد الذي قال كل شيء، محمد الخطابي، https://www.alquds.co.uk/ .

(٢) موسوعة شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي، عبد عون الروضان: ٢٤٠.

يطالعُ القارئُ في نصّ **(تقاسيم على الرصاص الحيّ)** الذي يقولُ في شيءٍ منه:

-أغيثونا...
أغيـ .....
ثو... نا
أغـ .... يـ ... ث ... و ... نا ...
تمرُّ الطائراتُ_ الخيلُ من أقصى الكهوفِ
على مشارفِ جُرحِنا الرمليّ
ينكسرُ الزجاجُ
-يا هواءً من رصاصٍ
ويا رصاصًا سالَ من شقّ الهواء...
ويا...
أغيـ... ثو ....نا
نركضُ في الشوارعِ
تركضُ الطلقاتُ ...
تر...
أغـ...
يـ...
ثو...
نا... (١)

تتبدّى وظيفةُ التّصديرِ التعليقيّةِ واضحةً في جسدِ النصّ مُعلِنةً الكشفَ عنهُ والأخذَ بيدِ قارئِهِ نحو الرّبطِ بينهُ وبين ما يوحي به عنوانُهُ، فالذي يُكابدُ مرارةَ الحربِ كما في التّصدير يحتاجُ إلى الشفقةِ واللين/معطوفٌ عليك، إذ يجدُ القارئ دلالتَها تتجلّى وتتّضحُ في النّصِ عبرَ بعضِ تراكيبِه التّي تدعو إلى الرحمةِ والعطفِ والشفقة/أغيثونا، وقد كرّرها الربيعيُّ كثيرًا وبأشكالٍ مختلفةٍ؛ تأكيدًا لها، وليطلبَ النجدةَ والرحمةَ والخلاصَ من حربٍ أتتْ على كلِّ شيء،

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٨٥-٨٦.

فيشعرُ المتلقّي بانقطاعِ وتوقّفِ الصوتِ الدّالِّ على الحياةِ المُهدَّدةِ بالفناءِ/أغ .... يـ ... ث ... و ... نا ... التي تلاءمَ التشكيلُ النّصّي فيها مع العنوان فمثّلت هي الأصوات المتقطّعةَ، ومثّل العنوانُ أزيز الرصاص وتقسيماته.

أمّا ديوان **(قميص مترع بالغيوم)**، فيتصدّرُهُ بيتٌ لابنِ عبدِ ربّه الأندلسي يقول:

الجسمُ في بلدٍ والروحُ في بلدِ يا غربةَ الروحِ بل يا وحشةَ* الجسدِ[1]

في البيتِ تشتُّتٌ وغربةٌ تتبدّى بين تراكيبِه التّي رسمَها ابنُ عبد ربّه وأحسنَ اختيارَها الربيعيُّ، لتكونَ تصديرًا لديوانِه، فالغربةُ حاضرةٌ يتقاسمُها الجسدُ الذي يقطنُ مدينةً والقلبُ الذي يقطنُ أُخرى، فيحاولُ الشّاعرُ أن يشاركَ ابنَ عبد ربّه هذا التّشتتَ والضياعَ والغربةَ، مسهّلًا لمتلقّيهِ طريقَ خوضِ غمارِ نصوصهِ كما في نصّ **(تراب)**، قائلًا فيه:

رغم أنّني هنا وأنتِ هناك
إلا أنّ الحياةَ كانت أجمل
والهواء كذلك
واليوم بعد أن (طوى الجزيرةَ) خبرُكِ
أصبحت الحياةُ منفضةَ رمادٍ
ما دامت الشمسُ
لم تعد تنظّفُ نورَها بوجهِك
فبسببكِ كان هناك أجمل من هنا
وهنا كان يحلمُ
أن يكونَ مثلَ هناك[2]

القارئُ لهذا النصّ بعدَ التصديرِ المذكورِ يشعرُ وكأنّهما خُلِقا من التّجربةِ الشّعريّةِ والسّياقِ ذاتِهما، فلا فجوةَ بينهُما يمكنُ أن تأخذَ بيد المتلقّي إلى دلالاتٍ بعيدةٍ، فوظيفةُ التعليقِ التي قدّمها التصديرُ على النصّ واضحةٌ، والدلالاتُ جلّيةُ المعالمِ، تحيلُ على تشظّي الانسانِ بين مكانينِ، فلا يجدُ حياتَهُ لا في هذا ولا ذاك، وهذا ما مهّدَ مسارَ القراءةِ

* وردت في الديوان: (غربة).
(١) ديوان ابن عبد ربّه: ٥٢.
(٢)الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٦/٢.

وجادّة الرّبطِ بين المتنِ وتصديرِهِ لدى المتلقّي، كما أَنّ الشاعرَ قد تناصَّ في قولِهِ (طوى الجزيرة) مع قولِ أبي الطيّب في رثائهِ لخولةَ أختِ سيفِ الدولةِ بقولهِ:

طوى الجـزِيرةَ حتّـى جاءَنـــي خَبَرٌ فَزِعــتُ فيــهِ بآمـالي إلـــى الكَـذِبِ

حتّـى إذا لـم يَـدَعْ لـي صِدْقُهُ أَمـلًا شَرِقْتُ بالدّمعِ حتّى كادَ يشرَقُ بي[1]

إذ يبدو أنّ الشاعرَ متأثّرٌ بالمتنبّي والحالِ التي مرّ بها حين وصلَهُ خبرُ موتِ أختِ سيف الدولةِ، فباتَ يقارنُ حالَهُ بموقفِ المتنبّي، وكيف صعقَهُ ذلك الفراقُ وهو بعيد، فباتَ يشكو وجعَهُ لقارئهِ عن طريقِ تلك الدلالاتِ منذُ التصديرِ وصولًا إلى النصّ.

ويختارُ لديوانِ **(صعودًا إلى صبر أيّوب)** تصديرًا من نصوصِ الشاعرِ (بدر شاكر السيّاب) يقول:

(شهورٌ طوالٌ وهذي الجراح

تمزّق جنبيّ مثل المُدى

ولا يهدأ الداءُ عند الصباح

ولا يمسحُ الليلُ أوجاعَهُ بالردى

ولكنَّ أيّوبَ إن صاحَ صاح:

لك الحمدُ، إنّ الرزايا ندى

وإنّ الجراحَ هدايا الحبيب

أضمُّ إلى الصّدرِ باقاتِها

هداياكَ في خافقي لا تغيب

هداياكَ مقبولةٌ هاتها)[2]

(١) شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي: ٢١٦/١.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب: ٣٠١/٢-٣٠٢.

الوظيفةُ التي يؤدّيها التّصديرُ هي وظيفةُ التعليقِ على العنوانِ، وهي وظيفةُ كشفٍ وتوضيحٍ، إذ إنّ كلًّا منهما يحيلُ على الصبرِ وكيفَ يمكنُ للإنسانِ/الشاعرِ المغتربِ أن يتعلّمَهُ كي يتمكّنَ من غربتِهِ وما يعانيه فيها، حتّى وصلَ الأمرُ بالسيّابِ جرّاءَ ما مرّ بهِ من ويلاتِ المرضِ والغربةِ إلى استدعاءِ صبرِ الأنبياء/أيّوب(عليه السلام)، والربيعيُّ جرّاء غربتِهِ وفراقِ أحبّتِه يشاطرهُ الاستدعاءَ ذاتَه، فيجعلُ من هذا الصبرِ أنيسًا لهُ في هذه الغربةِ وليكونَ تقليدًا لمن سبقه/السياب، وتصديرًا لنصوصِ ديوانِهِ ومنها نصُّ **(صعودًا إلى صبر أيّوب)** الذي يقولُ فيه:

بيني و"أيّوب" هذا الضبابُ الكثيفُ
هذي السماءُ الحنونةُ.....
سكون شفيف أقامَ فويقَ شفاهِ البعيدينَ بالأدعية:
إلهي أفرغْ علينا صباحًا أنيقَ الحواشي
بلا كِسَرٍ من أنين
أفرغْ علينا بلادًا بلا وسعِ كرسيّه المعتقلات
قصور النهايات
حيثُ ظلامُ الذي وسع كرسيه الموت
يجثمُ فوق نحيب الملايين...
سهلٌ هو الحلمُ
سهلٌ هو الاصطبار[1]

الواضحُ أنّ الربيعيّ جاءَ بالتصديرِ السابقِ ليمنحَهُ القوةَ والصبرَ والاحتمالَ، وليسندَ نصَّ (صعودًا إلى صبر أيّوب) بوظيفةٍ تعليقيةٍ تمدُّه بالدلالاتِ، ولتعرّفَ القارئ أنَّ هذا النصَّ جاءَ كدعاءٍ للخلاصِ من التسلّطِ والعُتمة، كما فعل السيّابُ في نصّهِ، فأخذَ يكثرُ من الأدعيةِ /إلهي أفرغْ علينا، وهو يتناصُّ مع قولِ اللهِ تعالى: ﴿وَلَمَّا بَرَزُواْ لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِۦ قَالُواْ رَبَّنَآ أَفۡرِغۡ عَلَيۡنَا صَبۡرٗا وَثَبِّتۡ أَقۡدَامَنَا وَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ﴾[2]، فجاءَ بالتركيبِ القرآنيّ ليعطي القوةَ والجزالةَ لنصّهِ، ولتستمرَّ دلالاتُ العنوانِ الرئيسِ وعنوانِ النصّ مع دلالاتِ التصديرِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/٤٧٢-٤٧٣.
(٢) سورة البقرة، الآية: ٢٥٠.

والنصّ الشعريّ، فلا يتركُ فجوةً أمامَ القارئ إلّا وردَمها، فكانتْ الدلالاتُ ذاتُها في التصديرِ والنصّ، فكما كان (أيّوبُ) عليه السلام يناجي ربَّهُ بدعائِهِ ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ﴾ [1]، كان الربيعيُّ يدعو ربَّهُ أن يمنحَهُ صبرًا وصباحاتٍ تعجُّ بالحياة /صباحًا أنيقَ الحواشي، و(أفرغ علينا) ((دعاء بطلب الصبر من الله...فاستعير الإفراغ هنا للكثرة مع التعميم والإحاطة وتثبيت الأقدام استعارة لعدم الفرار))[2]، فجاءتِ الخيوطُ التي تربطُ التصديرَ بالنصّ واحدةً للخروجِ من حالةِ المرضِ عند السيّابِ، والقنوطِ والحزنِ الذي سبّبته السلطةُ/قصور النهايات، عند الربيعيّ.

وفي تصديرِهِ لديوانِ **(في الثناء على ضحكتها)** يستعيرُ بيتينِ من الشّاعرِ قيس بن الملوّح، يقولُ فيهما:

أظنُّ هواها تارِكـــــي بمضَلّـــةٍ ... من الأرضِ لا مالٌ لَديَّ ولا أهـــلُ

مَحا حبّها حُبَّ اللألي* كُنَّ قَبلَها ... وَحَلَّتْ مكانًا لم يكنْ حُـلَّ مـن قبلُ[3]

لا تحتاجُ العلاقةُ بين التصديرِ وعنوانِ المجموعةِ إلى كبيرِ جُهدٍ لفكّها ومعرفةِ كنهِها؛ فالشّاعرُ يتحدّثُ عن حبٍّ كبيرٍ لا يُمكنُ وصفُهُ ولا سردُ كلّ معالِمِهِ التي تستعصي ربّما على قلمِهِ، فذهبَ باتجاهِ وصفِ ضحكةِ تلكَ الحبيبة/في الثناء على ضحكتها، ثمّ أرادَ لهذا الحبّ أن يخلوَ من الأدرانِ وينفردَ عن غيرِهِ ويكونَ مثالًا يُحتذى وقصّةً تُتلى على كلّ لسانٍ كما في حبِّ المجنونِ وليلاه، فجاءَ ببيتي المجنون ليجعلَهما تصديرًا لهذا الحبِّ/الشعرِ، وحين يبتغي القارئ معرفةَ السرِّ في هذا الاختيارِ فعليهِ أن يقرأَ العلاقةَ بين نصوصِ الديوانِ وبين بيتي قيسِ بنِ الملوّح.

يقول في نصّ **(صندوق)**:

---

(١) سورة الأنبياء، الآية: ٨٣.

(٢) التحرير والتنوير: ٤٩٩/٢.

* وردت في الأعمال الشعرية هكذا، والصواب (الأُلى).

(٣) الأغاني، الأصفهاني: ٣١/٢، والأبيات غير موجودة في ديوان الشاعرِ برواية الوالبي، دراسة وتحقيق يسري عبد الغني.

كلما أطلُّ على وجهِكِ
أرى أنّ السماءَ تجمعُني
-من ذا يقدرُ أن يجمعَ شتاتي سوى عينيكِ؟-
في صندوقٍ سحريّ
وتضعني بكل ما حلمتُ
وما لم أحلمْ
-هل لي حلم سواك!!؟-
أختبئُ في الصندوقِ
-طالما خبّأتُ رأسي
تحت نبضاتِ صدركِ-!!!
في قلب الحلم
أرى السماءَ فارشةً ذراعيها
لطائرِ العناقِ
وأراك[1]

عندَ قراءةِ التصديرِ والمتنِ الشعري يجدُ المتلقّي فِراقًا بين المقطعِ الأوّل لابنِ الملوّحِ ومقطعِ الربيعيّ، فالأوّلُ يؤكّدُ أنّ حبَّ ليلى جعلَهُ تائهًا ضالًّا/أظنُّ هواها تاركي بمضلةٍ، في حين يبتعدُ الربيعيُّ عن ذلك حينَ يُقرُّ أنّ حبَّ حبيبتِهِ وعينيها يجمعان ضَلالَهُ، ولا أحدَ سواها قادرٌ على ذلك/من ذا يقدر أن يجمع شتاتي سوى عينيك؟، أمّا المقطعُ الثاني من كلا النصّينِ فيجدُ المتلقّي اتّفاقًا ولقاءً بينهُما، فابنُ الملوّحِ يذهبُ إلى أنّ حبَّ ليلى أتى على كلِّ حُبٍّ سابقٍ في قلبِهِ/محا حبُّها حبَّ الأُلى كنّ قبلها، والربيعيُّ يؤكّدُ ما ذهبَ إليه سابقُهُ فيرى أنَّ لا أحدَ غيرَها في حياتِه/هل لي حلم سواك!!؟، فتبدو الوظيفةُ التي ينهضُ بها التصديرُ واضحةً، إذ جاءَ للتعليقِ على العنوانِ الرئيسِ (في الثناء على ضحكتها) وعلى النصِّ (صندوق) وغيرِهِ من النّصوص؛ ليسلّحَ المتلقّي قبلَ دخولِهِ لجّةَ تلكَ النُّصوصِ بزادٍ أوّلي يمكّنهُ من شدِّ عَضُدِ القراءةِ المنتجةِ، وفتحِ المُغلقِ من الأبوابِ المقفلةِ، وتسديدِ طاقاتِ التحليلِ الجماليّ الحقيقيّ أمامَه.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٤٥/١.

أمّا تصديرُ ديوانِ **(نهارات بلا تجاعيد)** فجاءَ بنصّ:

هذه التجاعيدُ لا شيء..

هذا الشَعرُ الرماديُّ لا شيء..

أنا الصبيُّ ذاتُه الذي اعتادتْ أمّي تقبيله... (١)

أتى الربيعيُّ بهذا التصديرِ للشاعر **(مارك ستراند*)** لتقويةِ حجّةِ عنوانهِ الرئيسِ والتعليقِ عليه، وعن طريقهِ يعملُ على رفدِ وتقويةِ نصوصهِ ومنها نصُّ **(فراغاتُ الفُصُول)** الذي يقولُ فيه:

حين هممتُ بدخولِ حدائقِ (النوروز)
متدثّرا برفيفِ جناحِ طائرٍ اسمهُ الفرح
مدّتْ لي الورودُ اليانعةُ أعناقَها الطويلةَ
مدَّ لي الغيمُ كفّهُ
المخضّبةَ بحنّاءِ الملائكةِ
مدّ لي الظلُّ بساطَهُ الرماديَّ
مدّ لي الضوءُ طريقَهُ الساطعَ
مدّ لي الحبُّ ذراعيه...(٢)

يريدُ الشاعرُ أن يثبتَ أنّهُ لازالَ شابًّا يعشقُ ويحلمُ، وأنّ نهارَهُ مفعمٌ بالسعادةِ والطفولةِ والمرحِ لا تطرّزُهُ التجاعيدُ، ولا ينغّصُ حياتَهُ عبورُ قطارِ العمرِ، ما دفعَهُ إلى اثباتِ ذلك في نصّهِ وهو يزورُ الحدائقَ ويصافحُ النسيمَ ويطيرُ مع السحابِ فهو لم يزلْ يافعًا رغمَ ما يعتلي وجهَهُ من تجاعيدَ وأيامَهُ من ظلامٍ.

---

(١) ألّا نموت، مارك ستراند، تر: عبد الوهاب أبو زيد، موقع أنطولوجي، https://antolgy.com/ .

* شاعر أمريكي، من مواليد ١٩٣٤م، ويُعدُ من أبرز شعراء جيله، مترجم ومحرر وكاتب نثر، ينماز اسلوبه باللغة الدقيقة والخيال السريالي وتكرار ثيمات الغياب، مُنح جائزة البوليتزر عن كتابه (عاصفة ثلجية فريدة)، ينظر في ذلك: مارك ستراند، موقع أنطولوجي، https://antolgy.com/person/ .

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٨٨/١.

ثالثًا: التّصديرُ النثريّ:

ذهبَ الربيعيّ في بعضِ دواوينِهِ ونصوصِهِ إلى استحضارِ بعضِ النّصوصِ النثريّةِ القديمةِ؛ ملوّنًا بها قصائدَهُ، وفاتحًا بها شهيّةَ قرّائِهِ، ومعتمدًا عليها في كفالةِ نصوصِهِ والكشفِ عن مغاليقِها، فمنَ الدواوينِ التي صدَّرَها بمقولاتٍ نثريّةٍ ديوانُ **(طيور سبايكر)** الذي صدّرَهُ بقولٍ لعمر بنِ الخطّابِ (رض)، يقولُ:

(العراقُ جمجمةُ العربِ، وكنزُ الرجالِ، ومادةُ الأمصارِ، ورمحُ اللهِ في الأرضِ. فاطمئنوا فإنَّ رمحَ اللهِ لا ينكسر)[1].

يختارُ هذا التّصديرَ لما فيهِ من أملٍ وطاقةٍ يبعثُهما إلى نصوصِهِ الممتلئةِ بالموتِ والدماءِ، لعلّهُ يعيدُ الحياةَ فيها ويمنحُ القارئَ بعضًا من الحياةِ التي ستغيبُ في كلِّ نصوصِه إلّا النّادر منها؛ كونها جاءتْ من واقعٍ مريرٍ وقد نسَجَها قلمُهُ بفنيّةٍ واتقانٍ عاليينِ، ومن النّصوصِ التي تقتربُ ربّما من هذا التّصديرِ نصُّ **(تذكار وطن)**، يقول فيه:

خذوا صورَ الصفحاتِ الأولى
ومنصّات التتويجِ
والتاريخَ والمسلّاتِ
وأذانَ الجنودِ المهزومينَ
من الموتِ الأحمرِ
خذوا كلّ شيءٍ
واتركوا لنا في الأقل جثّة البلادِ
تذكار وطنٍ كان يصافحُنا
عند رفعةِ الخميس[2]

يتملّكُ الربيعيّ يأسٌ وخيبةٌ يدفعانه إلى التفريطِ ببعضِ ما يعودُ لوطنِهِ؛ ليحظى بشيءٍ من البراءةِ التي كان يزاولُها يومَ رفعةِ العلمِ، لكنَّ نصَّهُ هذا يبتعدُ عن مضمونِ تصديرِهِ؛ فالنصُّ يُحيلُ على الموت الذي يبدو أنّه لا يفارقه/واتركوا لنا في الأقل جثّة البلاد، فيحدثُ فراقٌ بين التصديرِ والنصّ في دالّي (رمح الله لا ينكسرُ، جثّة البلاد)، لكنّ هذه

(١) النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الأثير: ٢٩٩/١، وتاج العروس، الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ٤٢٥/٣١، وقد ورد في المرجعين بنصّ: (ائْتِ الكوفة فإنّ فيها جمجمة العرب).
(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٤٤٣/١-٤٤٤.

الفجوةَ بين النّصينِ يمكنُ أن تردمَها القراءةُ المتأنيّةُ والربطُ بين دالّي (لا ينكسرُ، يصافحنا عند رفعة الخميس)، فتتّضحُ غاياتُ النصّ التي تتشبّثُ بخيطِ أملٍ يُرى الوطنُ عن طريقِهِ، وبهذا يمكنُ للقارئ أن يستشفَّ القصدَ من استحضارِ التصديرِ ليؤدّي وظيفةَ الكفالةِ للديوانِ وشهرتِهِ.

وفي تصديرِ نصّ **(زهايمر)** يستعيرُ نصًّا من (جبران خليل جبران) يقولُ: **(النسيان شكل من أشكال الحرية*)**[1]، ليلاحظَ القارئُ أنَّ النسيانَ/الزهايمر يصبحُ لدى الربيعيّ حريّةً يستطيعُ عن طريقِها الهروبَ من الواقعِ والذكرياتِ، أو فضاءً يمكّنُهُ من تفريغِ كلّ ما علِقَ بحياتِهِ من ماضٍ جميلًا كان أو تعيسًا، ليبدأ حياةً جديدةً، بحريةٍ جديدةٍ /زهايمر.

يقولُ في نصّ **(زهايمر)**:

صرتُ كباقي المسنيّن
أنسى...
الأغاني التي ذات ليلٍ رقصنا على ظلّها
والعناقَ الخجولَ حين يطلُّ علينا الغروبُ
سوف أنسى تشابكَ أحلامنا النافرة
سوف أنساكِ أنسى محيّاكِ
أنسى كلكِ
أنسى...فأطويكِ
أطوي عليكِ الأصابعَ
في راحةِ الذاكرة[2]

يعترفُ الربيعيّ بنسيانِهِ كلّ شيءٍ يذكّرُهُ بها (الأغاني، العناق الخجول، همس الشفاه)، ثمّ ينفجرُ لينسى الأحلامَ وينساها وينسى محيّاها/أنساك كلّكِ، ويجمعها في مخيّلتِهِ/أطوي عليك الأصابعَ في راحةِ الذاكرة، وبهذا يمكنُ للقارئ أن يدركَ بسلاسةٍ ويسرٍ وظيفةَ التصديرِ التعليقيّةِ على العنوانِ والنصّ على حدٍّ سواء، وقد يُطرحُ سؤالٌ هنا هو كيفَ يمكنُ أن يكونَ نسيانُ الحبيبةِ حريّةً؟/التصدير، سيّما وأنّ تلكَ الحبيبةَ قضى معَها تلكَ الأيامَ الجميلةَ والعناقَ

* وردت في رمل وزبد: (النسيان صورة من صور الحرية).

(١) رمل وزبد، جبران خليل جبران: ١٤.

(٢) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣١٥/١.

والسهراتِ، فيأتي هنا دورُ القارئِ ليُشخّصَ في ذلك أمرينِ: أولّهما أن تكونَ تلك الحبيبةُ طارئةً على حياةِ الشاعرِ، وثانيهما أنّ بينهما علاقةً طويلةً وحبًّا صادقًا، لكنّها فرّطتْ بتلك المحبّةِ وهجرتْهُ، فأرادَ أن يتخلّصَ من بطشِ ذكرياتِها وجبروتِ أيامِها الثقالِ، فيبحثُ عن حريتِهِ في النسيان/الزهايمر.

ومن تصديراتِهِ النثريةِ تصديرٌ جاءَ بهِ في ديوانِهِ **(خرائط مملكة العين)**، والملاحظُ عليه أنّهُ تصديرٌ غُفْلٌ لم يذكرْ اسمَ صاحبِهِ، يقولُ:

(سُئل أعرابي: ما بال مراثيكم أجود اشعاركم؟

قال: نكتبها وأكبادنا تحترق*)[1]

تبدو واضحةً سيطرةُ الرثاءِ والحزنِ وندبِ الراحلينَ على نتاجهِ الشّعريّ، لذا أخذَ يمتدحُ هذا الشعرَ ويختارُ ما يمتدحُهُ به/مراثيكم أجود أشعاركم، ثم يذهبُ إلى تبريرِ تلك الجودةِ في أنّ شعرَ الرثاءِ يخرجُ صادقًا بعاطفةٍ حرّى خصوصًا إذا كان المرثي أحدَ أقرباءِ الشاعرِ، كالقصائدِ التي تُكتبُ للأمِّ مثلًا، كما فعلَ حين رثاها في الديوانِ نفسِهِ بقصيدةِ **(غياب)**، التي يقولُ في بعضِها:

أقبلَ العيدُ
وأمّي لم تهيّء فرحَها الجديدَ
لا لأنّها ملّت تكرارَ الأعيادِ
بل لأنّها ملزمةٌ
على ارتداءِ ثوبها الأبيضِ
إلى قيامِ الساعةِ
اقبلتُ أنا من غيبتي الطويلةِ
لكنّ أمّي لم تخرجْ لملاقاتي
لا لأنّها أضربتْ عن الاشتياقِ
بل لأنّ توقيتَ عودتي للطفولةِ

* وردت في البيان والتبيين بنص: (ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادنا تحترق).

(١) البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ: ٢/٢٣٠.

لم يكن مناسبًا للسيّدِ عزرائيل
الذي أنهى جولتَهُ الصباحيّةَ بنجاحٍ
ولم يترك لي
غيرَ شهادةِ غيابِها
وخبرِ نعيها في الجريدةِ(١)

القارئُ للنصّ يشعرُ بحرارةِ الرثاءِ الذي اكتوى بنارهِ الشاعرُ في هذهِ القصيدةِ وفي غيرِها، فكانتْ مثالًا لاحتراقِ الروحِ حين كتابتِها/نكتبها وأكبادنا تحترق، ثمّ مثّلتْ الجيّدَ من شعرِ الربيعيّ بوصفِها مرثيّةً صادقةً من ابنٍ لأمّهِ، سكبَ فيها صدقَهُ وواقعيتَهُ/ارتداء ثوبها الأبيض إلى قيام الساعة، فأشارتْ إلى احتراق كبدِ الشاعر/التصدير، فيعملُ هذا التّصديرُ عملَهُ في التّعليقِ على النصّ ورفدِهِ بدلالاتِ الفقدِ والشعرِ الصادقِ، ليأخذَ بيدِ القارئِ ويمنحَهُ بصيصَ ضوءٍ قبلَ قراءةِ هذا النصّ أو غيرهِ من نصوصِ الديوانِ.

في ضوءِ ما مرَّ ذكرُهُ يجدُ قارئ الربيعيّ أنّ الشاعرَ كان موفقًا إلى أبعد الحدودِ في اختيارهِ لنصوصِ تصديراتِهِ، ما يدلُّ على ثقافتهِ وكثرةِ قراءاتِهِ التي مكّنته من التقاطِ الأقوالِ والحكمِ والنصوصِ، وهو ما ساهم في اثراء مدونتِهِ الشعريّةِ ومدّها بزخمٍ دلاليّ جماليّ يعينُ القارئ ويمدُّهُ بمفاتيحَ تسهّلُ أمامَهُ مهمّة فكِّ المغلقِ من الأبواب.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/٢٦١-٢٦٢.

المبحثُ الثالث/ الهامش

الهامشُ، مِهادٌ نظري:

يمكنُ القولُ إنَّ التهميشَ هو ما يأتي به الكاتبُ في ذيلِ صفحةٍ من صفحاتِ كتابهِ أو نهايةِ كلامِهِ تنبيهًا وتنويهًا عمّا قالَهُ سابقًا ليوضّحَ اسمًا أو أمرًا مبهمًا أو يُسهّلَ فتحَ شفرةٍ يرى أنهّا صعبةُ المنالِ على القارئِ، أو يُشيرَ إلى تاريخٍ ما، أو مكانٍ معيّنٍ يفكُّ عن طريقِهما ما يتعذّرُ النيلُ منهُ، وتأتي الهوامشُ بأشكالٍ وأحجامٍ مختلفةٍ، حسبَ ما يرتئي مبدعُ النصّ، فيعملُ على إضافةِ نصٍّ قصيرٍ أو طويلٍ إلى متنِهِ، والهامشُ ((إضافة تقدم للنص قصد تفسيره، أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، تتخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب...بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجزة الواردة في اسفل صفحة النص أو في آخر الكتاب تخيرنا عما ورد فيه))[1]، وهي عتبةٌ تُلحَقُ بالمتنِ من أجلِ إضاءةٍ ما، كأن تكونَ شرحًا أو تفسيرًا أو تعليقًا، تدعمُ النصَّ الرئيسَ، وتفعّلُ شبكةَ دلالاتِهِ، وهذه العتبةُ تثابرُ لتكونَ نصًّا من نوعٍ آخرَ هو نصُّ الهامشِ[2]، وقد عملَ المؤلّفونَ على الاهتمامِ بالهامشِ ((الذي كفَّ عن أن يكونَ هامشًا، وذلك عبر تكثيف دوره البنائي))[3]، فأضحى عتبةً تبتغي تركيزًا قرائيًّا لمعرفةِ الدلالاتِ التي تؤدّيها الحاشيةُ للمتنِ.

ويمكنُ للهوامشِ تلك أن تظهرَ في مواضعَ عديدةٍ وأمكنةٍ مختلفةٍ، ويمكنُ ايجازُها بالآتي:

١- في أسفلِ صفحةِ الكتابِ/النصِ/المتنِ وهو المتعارفُ عليه في الغالبِ.

٢- بين أسطرِ المتنِ ويظهرُ ذلك في الكتبِ المدرسيةِ التعليميةِ.

٣- في نهاياتِ المقالاتِ والبحوثِ الأكاديميّةِ.

٤- في أواخرِ الكتبِ عامةً.

٥- يمكنُ جمعُها في كتابٍ أو مجلّدٍ خاصٍّ بها.

---

(١) عتبات، بلعابد: ١٢٧.

(٢) ينظر: تخطيط النص الشعري:١٨٢.

(٣) أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، ١٤٠.

٦- يمكنُ ظهورُها في صفحةٍ مقابلةٍ للمتنِ.

٧- يمكنُ أن تظهرَ على الحاشية.

٨- يوجدُ في بعضِ المؤلّفاتِ، هوامشُ تخصُّ الكاتبَ أسفلَ الصفحةِ، وهوامشُ دارِ النشرِ في آخرِ الكتابِ[١].

والهوامشُ يمكنُ أن تظهرَ في أوقاتٍ مختلفةٍ من حياةِ النصّ، فقد تظهرُ في الطبعةِ الأولى للكتابِ، وقد تأتي في طبعاتٍ لاحقةٍ للطبعةِ الأصليّةِ، ويمكنُ أن تختفي في أحدى طبعاتِ العملِ لتظهرَ في طبعةٍ أخرى من طبعاتِهِ[٢]، وتتخّذُ العمليّةُ التواصليةُ والتداوليّةُ للهوامشِ قطبَ المُرسِل/المُهَمِّش، والتهميش، والمُرسَل إليه/المُهَمّش له، وهي عينها العمليةُ التواصليةُ التي يتّخذُها الإهداءُ والتصديرُ وغيرهُما من العتباتِ النّصّيّة[٣].

١- **المُرسِل/الكاتب/المُهمِّش:** قد يكون مُرسلُ التهميشِ الكاتبَ الواقعيّ أو المُتخيّلَ، وقد يكونُ ناشرَ العملِ أو مُترجمَهُ.

٢- **المُرسَل إليه/القارئ/ المُهَمَش له:** القارئُ الذي يوجّهُ له النصُّ الرئيسُ/المتنُ، والتهميشُ عليه[٤].

ويعملُ التهميشُ على تحديدِ مسارِ القراءةِ وكشفِ الغموضِ الذي يعتري المتنَ، وتفسيرِ ما يمكنُ تفسيرَهُ أمامَ القارئ/المُهمَّش له، فيعملُ كأداةٍ فاعلةٍ داخلَ النّصوص.

وللهوامشِ، سواء أكانت أصليةً أو لاحقةً أو جاءتْ متأخرةً، وظائفُ يمكنُ اجمالُها بما يأتي:

- **الوظيفة التفسيريّة والتعريفيّة:** وهي خاصّةٌ بالهوامشِ الأصليّةِ التي تُعرّفُ بالمصطلحِ الحاضرِ في المتن.
- **الوظيفة التعليقيّة:** وهي وظيفةِ الهوامشِ اللاحقةِ، تقدّمُها سبيًلا لفهمِ النصّ.
- **الوظيفة الإخباريّة:** وتعتمدُها الهوامشُ المتأخرةُ لتقدّمَ عن طريقِها معلوماتٍ تجنيسيّة وبيبيوغرافية للنصّ[٥].

وللهوامشِ وظائفُ موازيةٌ عديدةٌ منها: وظيفةُ التوثيقِ، والإضاءةِ، والملاحظةِ، والتأويلِ، والتفسيرِ، والتعليقِ، والتعريبِ، والترجمةِ، والتدقيقِ، والتفصيلِ، والتسويرِ، والتحشيةِ، والإحالةِ المرجعيةِ...[٦]، وهذهِ الوظائفُ يمكنُ أن

(١) ينظر: عتبات، بلعابد: ١٢٧-١٢٨.

(٢) ينظر: (م.ن): ١٢٩.

(٣) ينظر: (م.ن): والصفحة.

(٤) ينظر: عتبات، بلعابد: ١٢٩-١٣٠.

(٥) ينظر: (م.ن): ١٣١.

(٦) ينظر: شعريّة النص الموازي، جميل حمداوي: ١٤٨.

تنهضَ بها هذه العتبةُ تجاهَ النصّ الرئيسِ، خدمةً له وتوضيحًا لمضمونِه، ومساعدةً للقارئ، وابعادًا للّبس الذي يمكنُ أن يحدثَ أثناءَ القراءةِ.

الهامشُ في شعر عبد الرزّاق الربيعيّ:

تكثرُ الهوامشُ في نصوصِ الربيعيّ الإبداعيّةِ موضّحةً ومفسرّة لما يحتوي المتنُ من إشاراتٍ قد تصعبُ على المتلقّي؛ ما يدفعُ ذلك الشاعرَ إلى ذكرِ بعضِ الهوامشِ المساعدةِ في فهم النصّ، ومن النّصوصِ التي همّشَ لها، نصُّ **(ما تبقّى من ظلام)** المُهدى إلى الفنان **(موفّق أحمد*)**، إذ يقول نصُّ الهامش: **((تشكيلي عراقي يقيم في "ماسترخت" الهولندية وحيدًا في بناية تقابل البناية التي مات فيها الشاعر العراقي كمال سبتي وحيدًا))**[1]، ويقولُ النصُّ الذي يذيّلهُ هذا الهامشُ:

صباحَ كلّ يومٍ
اعتادَ أن يزيحَ الثلجَ
عن نافذةِ وحدتِهِ
من على الطابقِ العاشرِ
يلقي نظرةً
على ما تبقّى من ظلامٍ
يقولُ لشوارعِ "ماسترخت":
–صباح الخير لأطرافِ الاشجارِ
صباحُ الخير لأصدقاء الـ"واي فاي":
صباحُ الخير لعيون "ميدوزا"
التي تلمع في تخطيطاتِهِ بقلمِ الحبرِ
صباحُ الخير

* تشكيلي عراقي، كردي، ولد في بغداد عام ١٩٥٧م، أقام العديد من المعارض الشخصية، وحاز على كثير من الجوائز، يقيم جنوب المملكة الهولندية، ينظر في ذلك: موفق أحمد، موقع كورد ارت، موقع الفنانين التشكيليين الكورد، http://kurdart.blogspot.com/.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/١٥.

لأدويتِهِ
لطفولتِهِ التي جرفها الطوفانُ
ولم تعصمْهُ جبالُ كردستان
لشبابِهِ الذي تقاسمتْهُ عواصمٌ
أضاعَ على حيطانِها ألوانَهُ
صباحُ الخير
يحدّقُ في ساعةِ الكنيسةِ المقابلةِ
يرى أنّ الصباحَ قابلٌ للتأجيلِ
ينجحُ في إقناع نبضاتِهِ الهادئةِ بذلكَ
يغلقُ النافذةَ جيّدًاعلى وحدتهِ
وينامُ وعيناهُ على زهرةٍ ذابلةٍ
زرعها جارٌ لهُ في الغيابِ
تسمّيه الأشجارُ "كمال سبتي"[1]

يأتي الهامشُ هنا ليحيلَ أولًا على المكانِ الذي يقطنُهُ صاحبُ النصّ/المُهدى إليه الفنّان "موفّق أحمد"، في مدينةِ "ماسترخت الهولندية"، في البنايةِ المقابلةِ للبنايةِ التي ماتَ فيها الشاعرُ (كمال سبتي*)، وعلى الحدث ثانيًا كما في دوال/يقيم...وحيدًا، مات وحيدًا، وكأنّ الهامشَ جاء ليُنذرَ بموتٍ قريبٍ للفنّانِ موفّق أحمد وحيدًا كمن سبقه/يُغلقُ النافذة جيّدًا على وحدته، وهو ينظرُ إلى الزهرةِ الذابلةِ التي زرعَها صديقُهُ الراحلُ كمال سبتي، ليلحقَ به بعد أن اضاعَ شبابَهُ في أصقاعِ العالمِ/شبابه الذي تقاسمته عواصمٌ، فيأتي الهامشُ ليبيّنَ من هما المقصودانِ بالنصّ أوّلًا، ولتحديدِ مكانِ سكناهما، والزمنِ الذي سيُعلنُ عن وفاة آخرِ الراحلينِ/صباح الخير التي كررّها مرارًا إشارة إلى أنّ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/١٥-١٦.

* شاعر عراقي من مواليد مدينة الناصرية ١٩٥٤م ، ترجمت أشعاره إلى كثير من اللغات، من مجموعاته الشعرية: (وردة البحر، ظل شيء ما، حكيم بلا مدن، متحف لبقايا العائلة...)، رحل إلى اسبانيا عام ١٩٨٩م، ومنها طلب اللجوء السياسي إلى هولندا عام ١٩٩٧م، عاش فيها حتى آخر أيامه عام ٢٠٠٦م، ينظر في ذلك: كمال سبتي، موقع عريق، https://areq.net/ .

أحداثَ النصّ الشعري وتحولاته تمّت عن طريقِ هذا الزمنِ/الصباح، فيوضّحُ للقارئ ما يستعصي عليه من أحداثٍ، وأماكنَ وشخصيّاتٍ قد يلتبسُ عليه أمرُها بعضَ الشيء.

وفي نصّ **(غناء)** يقولُ:

أيّها العائدونَ
من العالمِ السفليّ
حين تصلونَ جزيرتنا
ويسيرُ السهمُ إلى (كيركه)
لا تفكّوا الوثاقَ
عن صاريةِ السفينةِ
ولا تحرقوا الشموعَ
لأنّنا لن نبلغ الجزيرةَ
ذات الأقراط النحاسية
فـ"أفروديت"
رمتِ الغصنَ الذهبيَّ
في مستنقعِ الغناءِ[1]

يضعُ الربيعيّ هامشًا لهُ، نصُّهُ: **((ورد ذكر "كيركه" في الأساطير اليونانيّة أحبت أوديسيوس وأقنعته بالبقاء معها في الجزيرة، وحين استعد للرحيل حذرته من المخاطرة التي تنتظره، وأخبرته كيف يتغلب عليها، فأخبرته أنه إذا سد آذان بحارته بالشمع؛ سيمكنه المرور من الجزيرة التي كانت تعيش فيها الصافرات. والهدف من الشمع هو منع البحارة من سماع غناء الصافرات، التي كانت سترغبهم في البقاء في الجزيرة وتتسبب في تحطيم سفينتهم على الصخور))**[2]، وحينَ قراءةِ النصّ تتبادرُ إلى الذهنِ أسماءٌ مثلُ (كيركة، أفروديت) ويتبادرُ معها السؤالُ عن هذه الأسماءِ ودلالاتِها وغاياتِ الشّاعرِ من استحضارِها في النصّ، فضلًا عمّا تخبئ خلفها من

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٢٢/١.
(٢) (م.ن): والصفحة.

قصة/أسطورة، فتصلُ فكرةٌ للقارئ عن تشكيلاتِ الشاعرِ الثقافيّة وتسللها عبر الاطارِ البنائي للنصّ، فيشركُ القارئ معهُ وينقلهُ إلى عالم جديدٍ من القراءةِ، وإبعادًا للشكّ والحيرة يعملُ على توضيحِ أنّ تلك الأسماءَ والأحداثَ تحيلُ على أسطورةٍ يونانيّةٍ قديمةٍ عن طريقِ هامشِهِ الذي وضعَهُ أسفلَ النصّ ليقومَ بوظيفةٍ تعريفيةٍ بالأسماءِ، وتعليقيةٍ على النصّ وكشفِ دلالاتِهِ، ويسترسلُ في طرحِها بأسلوبٍ سهلٍ مباشرٍ؛ ليسهّلَ أمامَ القارئ مهمّةَ الكشفِ داخلَ النصّ وداخلَ عتبةِ الهامش فيعملُ الاثنان–المتنُ والهامشُ–على خلقِ نصٍّ شعريٍّ لا يمكنُ لأحدِهما أن يقوم بمهمّة ايصالِه للمتلقّي بمفردِهِ.

وتحتَ نصّ **(بروق)** الذي يقولُ فيه:

صوت:
ربّما عطّلها الباصُ لبعضِ الوقتِ
أو داهمها النومُ
وقد أشعلتِ البرقَ وذابتْ
ربّما غابتْ
لكي توغلَ في القلبِ
وقد ضّيعتِ الدربَ
إلى البحرِ
وقد
أو
ربّما
أو
آه يا جنّيّة البرق
(ابن يربوع)
على حاشية الغيم وحيد[1]

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٤٩/١.

يأتي بعدَ هذا النصّ هامشٌ يقولُ: **((ابن يربوع: هو عمرو بن يربوع التميمي ورد اسمه في الحكايات العربية أنه عشق جنية وتزوجها فقيل له: خير من اخترت ولكن حذار أن ترى برقا، فصار إذا لاح البرق يخبئها بعباءته وذات ليلة غفل عنها فلاح البرق واختفت وانقطع خبرها))**[1].

يجدُ قارئُ النصّ أنَّ الربيعيّ بعدَ أن جاءَ بشخصيّةٍ ربّما تكونُ مبهمةً وغريبةً على بعضِ القرّاءِ عملَ عن طريقِ عتبةِ الهامشِ على توضيحِ اسمِ تلك الشخصيّةِ وقصّتِها، وعن طريقِها يفسّرُ هو سرَّ انتظاراتِه الطويلةِ، وكيفَ يختلقُ لحبيبتِهِ الأعذارَ في غيابِها عنه، فلربّما يكون السببُ تأخّرَ الباصِ، أو النومَ، أو أنّها ذهبتْ إلى شاطئِ البحرِ، أو سرقَها البرقُ منه مستدعيًا قصّة ابن يربوع وحبيبته الجنيّة، وباثًا شكواه عن طريقِ هذه القصّةِ، وكاشفًا عن ثقافتِهِ المكتنزةِ، فتعملُ هذه العتبةُ على الترجمةِ لشخصيّةِ ابن يربوع، وماذا يخبئُ البرقُ والجنيّةُ خلفهما من حدثٍ، لتتّضحَ معالمُ الصورةِ/النصّ أمامَ القارئ، وتنكشفُ الدلالةُ بمساعدةِ عتبةِ الهامش، ليتسنّى لهُ الربطُ بين حالِ الربيعيّ وحالِ ابن يربوع، عن طريقِ التعالقِ بين عتبةِ الهامشِ والنصّ.

أمّا في نصّ**(جارة عبد الوهّاب)** الذي يقولُ فيه:

في "جارة الوادي"
وقفَ شوقي
مطبطبًا على كتفِ عبد الوهاب
قائلًا له:
مللنا من ثيابِنا
المعجونةِ بالإسمنتِ
وعيونِ السيّاحِ
وبروقِ كاميراتِهم الشخصيّةِ
وفيديوهاتِ الموبايلاتِ
لم لا نغافلُ الأبديةَ
تحت ستارِ الظلامِ الزحلاويّ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١٥١/١.

ونريحُ أقدامَنا على مصطبةٍ
تطلُّ على الوادي الذي صارَ مرآةً
للشعراءِ والعشّاقِ والأطيارِ
ووجوه الحسان السعيدة؟...
لكنّ عبد الوهاب كان سارحًا
يفكّرُ بلحنٍ جديدٍ
عند بوّابة مقهى "عرابي"
يفتتحُ به تلك الليلةَ
التي جعلَ بها سحرُ "زحلة" "شوقي" يهلوسُ
بعد كلِّ ذلك الرقادِ
بكلامٍ انسابَ بلا وزنٍ ولا قافية! (١)

وضعَ الربيعيُّ لهذا النصِّ هامشًا يقولُ : **((مستوحاة من وقفة أمام تمثالي أحمد شوقي ومحمد عبد الوهاب في واجهة مقهى "عرابي" بمدينة زحلة اللبنانية ويعود تاريخها إلى ١٩٧٠م و١٩٩٩م))**(٢)، لتكشفَ هذه العتبةُ عن الشخصيّاتِ التي ذكرَها في نصِّ القصيدةِ غيرَ كاملةٍ، ممّا حدا به إلى أن يكملَها في الهامشِ/العتبة، وقد ركّزَ عبر الشخصياتِ والمكانِ على الحدثِ وتفاصيلهِ المتسارعةِ، فصارَ واضحًا لدى المتلقّي أنّ المقصودينِ هما **(الشاعر أحمد شوقي والموسيقار محمد عبد الوهاب)** وقصيدة شوقي **(يا جارة الوادي*)**، فضلًا عن إشارتِهِ إلى الأماكنِ التي ذكرَها في النصِّ باختصار/مقهى عرابي، مدينة زحلة اللبنانيّة، كذلك اشارتهُ إلى الزمن/ **١٩٧٠م و١٩٩٩م** ، وعن طريقِ هذه العتبةِ تتبيّنُ للمتلقي الكثيرُ من الأمورِ التي قد تفوتُهُ عند قراءةِ النصِّ، ممّا يفتحُ البابَ أمامَهُ ويزيلُ الإبهامَ.

وفي هامشٍ آخرَ يُلحقهُ بنصِّ **(على جسر بزيبز)** يقول نصُّ الهامشُ:

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢٢٩/١-٢٣١.
(٢) (م.ن): ٢٣١.
* قصيدة كتبها أحمد شوقي في مدينة زحلة، ولحنّها وغنّاها الموسيقار محمد عبد الوهاب عام ١٩٢٨م، ينظر في ذلك: يا جارة الوادي، موقع ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/ .

((جسر بزيبز: جسر يربط محافظتي الأنبار وبغداد أصبح شاهدا على أكبر نزوح جماعي بعد سيطرة "داعش" على الرمادي يوم الأحد ١٧ مايو ٢٠١٥م))[١] ، ويقولُ النصُّ الشعريُّ في بعضِ ما يقول:

على جسر "بزيبز"
فتحت السماءُ ذراعيها للتيهِ
فسقطتِ الجنّةُ من عروةٍ
في قميصِ الأحدِ الحزينِ
وخطوةً..خطوةً
عبرتِ البلادُ للمرّة الألفِ
جسرَ الآلام[٢]

تضعُ هذه العتبةُ القارئَ أمامَ مكانِ النزوحِ وزمانِهِ الذي حلَّ بأهلِ مدينةِ "الرمادي" بعدَ الظلمِ والحيفِ الذي عانوه حين احتلالِ مدنِهم من قِبَلِ عصاباتِ داعش التكفيريةِ ما حدا بهِم إلى الهروبِ والنزوحِ عبر (جسر بزيبز)/جسر الآلام، متّجهينَ إلى بغدادَ هروبًا من ظلمِ تلك العصاباتِ، والقارئُ لا يبقى في لبسٍ أو حيرةٍ من أمرِهِ ما دامَ الشّاعرُ قد تركَ للنصّ سردَ الأحداثِ بتلوّنها، ولعتبةِ الهامشِ مهمّةً تكميليّةً عن طريقِ رفدِهِ بدلالاتِ المكانِ والزمانِ والتّفسيرِ وذكرِ ما قد يلتبسُ عليه، وبالذاتِ القارئ غيرِ العراقي الذي لا يعرفُ مسمّياتِ بعضِ المدنِ والأماكنِ وتاريخِ وقوعِ حادثةِ النزوحِ، لذا أوكلَ الربيعيُّ مهمّةَ التعريفِ بها إلى عتبةِ الهامشِ.

وفي نصّ **(عماد الذي قُدّ من قُبل)** الذي يقولُ في بعضٍ منهُ:

أطفأتِ المسارحُ نجومَها
وانصرفتِ الغيومُ إلى الحقولِ البعيدةِ
والمقاهي بعيدًاعن المفخّخاتِ
فافتحْ يا (كريم جثير)
ستارةَ قبركَ الخشبيّ
وانهض الليلةَ من سكرتِك الأخيرةِ

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٨٧/١.
(٢) (م.ن): والصفحة.

انهضْ وقُلْ لـ(بابلو نيرودا)...
تعالَ إلى بغدادَ المغضوبِ عليها
انهضْ يا كريم
لديّ نصٌّ جديد
بطله (عماد) الجميل...
لا تحدّثني يا (حاتم الصكر) عن (غوغول)
و(اللا إنسانية في الإنسان)
ولا تشرّح جثّة (أكاكي أكاكافينش) أمام العدساتِ
وأنتَ تواصلُ البحثَ عن جثّةِ (عدي)
في مرايا الذئابِ التي غيّبته... (١)

تكثرُ كما هو واضحٌ في النصِّ الأسماءُ والإشاراتُ العربيةُ والعالميةُ، وهذا ما يحتاجُ إلى توضيحٍ من قبلِ الشاعرِ؛ ليسهّلَ على القارئ مهمّةَ الكشفِ داخلَ النصِّ، فتنهضُ بهذهِ المهمةِ عتبةُ الهامشِ التي يستثمرُها الربيعيُّ هنا، فيقول فيها: **((كريم جثير مخرج عراقي عاد من المنفى ليعثروا بعد شهور قليلة على جثته في شارع السعدون ببغداد، وعماد هو عماد هاشم عطية قريبي الذي قتل على الهوية بعد يوم من اختطافه في منطقة الفضل ببغداد مع حوالي أربعين شابا كانوا يستقلون شاحنة، و(أكاكي أكاكافينش) بطل قصة(المعطف) الشهيرة (لجوجول)، و(عدي) ابن الناقد الدكتور حاتم الصكر الذي اختطف قبل عام قرب الحدود العراقية الأردنية وانقطع خبره، ونيرودا شاعر تشيلي الشهير الذي لقي حتفه عام ١٩٣٧ بعد الانقلاب الدموي الذي تم برعاية أمريكية على حكومة اليساري سلفادور الليندي))**(٢)، فيرفعُ هذا الهامشُ ما في النصِّ من غموضٍ قد يحيطُ ببعضِ الشخصيّات والأماكنِ التي يشيرُ إليها، وتعملُ هذه العتبةُ على إظهارِها واضحةَ المعالمِ جليّةً لا لبسَ ولا غبارَ عليها، عن طريقِ وظيفةِ التفسيرِ، مما يُسهّلُ مهمّةَ ولوجِ النصِّ وكشفِ خباياه، ويعبّرُ عن ثقافةِ الشاعرِ الواسعةِ التي يستحضرُها ليشاركَ قارئهُ فيها.

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ١/٤١٩-٤٢١.
(٢) (م.ن): ٤١٩.

ويأتي هامشٌ آخرُ في نصّ **(هكذا تكلّم علي إسماعيل)** الذي يقولُ في شيءٍ منهُ:

أعيدوا إليَّ يديَ
لأمسكَ ما راحَ
من ريحِ عمري
لأجري..
وراءَ فراشاتِ حقلِ الصباحِ
التي أنبتتها على راحتيَّ
السماءُ الجميلة
أعيدوا إليَّ يديَ
لأحضن قلبَ أبي في السكونِ
وجثّةَ أمّي القتيلةِ
لأحملَ أشيائي المدرسيةَ
ارسم بيتًا لحلمي الذبيحِ...
أعيدوا إليَّ يديَ
لأصفعَ(قابيل)
اصفع الجنرالات
أصفع طينَ التماثيلِ
لأصفعَ كلَّ النياشينِ والأوسمة
لأصفعَ من هلّلوا للحبالِ الّتي
ضيّقت راحتيها
لكي تستطيلَ رقابُ
الجيادِ الأصيلةِ
أعيدوا إليَّ...
أعيدوا إليَّ...

أعيدوا إليَّ
يديَّ[1]

واضحٌ أنَّ النصَّ يتحدثُ بلسانِ حالِ شخصٍ فقدَ يديهِ ويطالبُ بإعادتِهما، وقد ذكرَ الربيعيّ اسمَ ذلك الشخصِ في عنوانِ النصّ؛ ولِئَلّا تحدث فجوةٌ بين العنوانِ ونصّ المتنِ من جهةٍ، والقارئ من جهةٍ أخرى، لجأَ الربيعيّ إلى وضعِ عتبةِ هامشٍ أسفلَ النصّ؛ ليوضّحَ عن طريقِها الحادثةَ وسبَبَها، ومكانَها، وغيرَ ذلك من أمورٍ قد تُحقّقُ قراءةً متعاليةً للنصّ.

يقولُ الهامشُ: **((علي إسماعيل عباس: طفل في الثانية عشرة من العمر فقد ذراعيه وعائلته في القصف الأمريكي على مدينة الزعفرانية ببغداد، وعندما سأله الصحفيون: ماذا تريد؟ أجاب: يديَّ!!))**[2]، نهضتْ هذه العتبةُ/الهامش بوظيفةِ تعريفيّةٍ بالشخصِ الفاقدِ لذراعيهِ وعائلتِه عن طريقِ ذكرِ اسمِهِ/علي إسماعيل عباس، ومكانِ الحادثةِ/مدينة الزعفرانية ببغداد، والحدث/فقد ذراعيه، القصف الأمريكي، ثمّ تنهضُ بوظيفةٍ شاعريةٍ منقطعةِ الوجعِ والنظير، فحينما يُسألُ الطفلُ من قبلِ الصحفيينَ/ماذا تريد؟ يجيبهم: يديَّ!!، فأضافَ الهامشُ هنا شعريّةً للنصّ وكأنّه نصٌ آخرُ لا يكتملُ النصُّ الأولُ/المتنُ إلا بوجودِه معضّدًا لهُ، ومشاركًا في شدِّ انتباه القارئ إلى شخصيّة الطفلِ والحدثِ ليكرّر قراءةَ النصّ ثانيةً وثالثةً.

ويأتي هامشٌ آخرُ يُذيّلُ به الشاعرُ نصَّ **(أولاد مسلم)**، يقولُ: **((في طفولتنا كان "أولاد مسلم بن عقيل" يطوفون الشوارع في العاشر من محرم يرددون "احنه اولاد مسلم والدهر خان..... فكنا من السجن بالله يا سجان"))**[3]، ويقولُ الربيعيُّ في شيءٍ من نصّ **(أولاد مسلم)**:

"الدهر خان"
تصايحَ الأولادُ من ضمأٍ*
فأوصدَ سمعَهُ السجّان

---

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/١١٠-١١٢.
(٢) (م.ن): ٢١١.
(٣) (م.ن): ٣٢٥.
* وردت في الأعمال الشعريّة هكذا، والصواب (ظمأ).

"الدهر خان"
لعقتْ قرودُ الحفلِ
رأسَ فجيعتي المزروعَ فوقَ الرمحِ
دارَ على دمي قوسُ الزمانِ
"الدهر خان"
ونحن أسرى
إذ تدورُ بليلنا
عجلاتُ مطحنةِ الزمان
الدهر...
يا دهر الفجيعة
شلّ أحرفنا وخان[1]

يربطُ المتنُ بين حالِ الفجيعةِ والاغترابِ والخوفِ من المجهولِ الذي يعانيه الشاعرُ، وبين ما عانى منه أولادُ الإمامِ مسلمِ بنِ عقيل(عليهم السلام) في غربتِهم بعد انتهاءِ معركةِ الطفِّ، فيبدأُ قصيدتَهُ بلازمةٍ لأحدى القصائدِ الشعبيّةِ التي كان يردّدُها الاطفالُ في الأزقّةِ والشوارعِ مواساةً لأولئك الأطفال–أولاد مسلم–، فيشعرُ الربيعيُّ بأنّ ثمّة غموضٍ يخيّمُ على تلك اللازمةِ–الدهر خان– وتكرارِها، فيعملُ على توضيحِها في الهامشِ، وما الغاية منها، ومن يقومُ بترديدها/الأطفال، ومكان ترديدها/الشوارع، ووقت ترديدها/العاشر من المحرم؛ لكي تتضحَ الرؤيةُ وافيةً للقارئ ويفهمَ أنّ الشاعرَ تناصَّ مع الموروثِ الشعبيّ من جهةٍ، والتاريخِ الإسلامي من جهةٍ أخرى، لذلك نهضتْ عتبةُ الهامش بهذه المهمّة.

وفي نصٍّ آخرَ يعنونُه بـ **(جولة في عيون سنيورينا)**، يقولُ في بعضٍ منهُ:

سنيورينا..
يا ذاتَ العينينِ السوداوين
يا ذاتَ الشعرِ الذهبيّ المتناثرِ
مثل خيوطِ النورِ على الكتفينِ

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٣٢٣-٣٢٥.

"إنّي أتساقط من عينيكِ الرائعتينِ"...
سنيورينا..يا ذاتَ العينين السوداوين
الآن تنامينَ على أوراقِ التوتِ
وأنا...أبحثُ عن منفاي
عن امرأةٍ كنتُ أنامُ بعينيها...
الآن تنامينَ على أجنحةِ الأطيارِ الجذلى
وأنا...
أتوزّعُ بين مقاهي المنبوذين...
"سنيورينا"
كانت نائمةً
"سنيورينا"
كانت تحلمُ بالأقمارِ
تسوقُ الشمسَ
إلى حجرتِها[1]

بعد أن يكتملَ النصُّ يضعُ لهُ هامشًا يقولُ فيه: ((**سنيورينا: بطلة مسرحية (الجمجمة) لناظم حكمت، والقصيدة استبطان لذات حبيبها الشاعر الذي ماتت على يديه وهو يؤدي رقصة الموت الجهنمية**))[2]، يعرّفُ الربيعيّ قارئَهُ عن طريقِ عتبةِ الهامشِ أنّ "سنيورينا" هي بطلةُ مسرحيةٍ للشاعرِ والكاتبِ الروائيّ والمسرحيّ التركيّ "ناظم حكمت" الذي كانتْ مسرحياتُهُ ((تكشف أخلاقيات المجتمع الإمبريالي وتفضحها وهي: الجمجمة عام ١٩٣٢...))[3]، وقد أرادَ عن طريقِ هامشهِ أن يذلّلَ غموضَ بعضِ التسمياتِ أمامَ القارئ حين يقرأُ نصَّه، والربيعيّ لم يكن يقصد الشاعرَ في المسرحيةِ بعينِه، ولا بطلةَ المسرحيّةِ/سنيورينا، بل اتّخذَ منهما مُعادلًا موضوعيًا ليعبّرَ به عن خلجاتِ نفسِهِ وما

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٢/٤٦٥-٤٦٧.
(٢) (م.ن): ٤٦٧.
(٣) نبذة عن حياة ناظم حكمت وآثاره الأدبية الشعرية والمسرحية، جوزيف ناشف، جريدة الأسبوع الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، العدد١٢٨٢، ٢٠١٢م: ٩.

اصابَهُ من انكسارٍ حين فارقَ شريكةَ حياتِهِ، وما يعيشُهُ في ظلِّ كلِّ الخيباتِ والنكباتِ التي كابدها، وهكذا يكونُ هذا الهامشُ ممهّدًا لطريقِ كلِّ من يطالعُ هذا النصَّ ليكتشفَ مدى تأثُّرِ شاعرِهِ بقصةِ بطلةِ المسرحية، وكيف استطاعَ أن يوحّدَ دلالاتِ المتنِ مع الهامشِ الذي قدّم وظيفةَ الكشفِ والتعليقِ على النصّ، فضلًا عن شعريّتِهِ التي جعلتهُ يتوازى مع المتنِ كعتبةٍ نصّيّةٍ يُفهمُ عن طريقِها معاناتهِ بقولهِ:/حبيبها الشاعر الذي ماتت على يديه، ليعبّرَ عن فقدِهِ لزوجِهِ (عزّة)، وما حلّ به بعد رحيلِها.

ويأتي في نصّ **(نقشٌ أحمر ليزيد الحميري)**، الذي يقولُ:

بالأحمرِ البُنّي
على حوائطِ الأصابعِ المثلومةِ
نقشٌ تهجّاه مليًّا فتيةُ المدارسِ الصبحيّة
رغم اختلاط رسمِه
وميعةِ الحروفِ والذباب
-كِشْ خليفةَ الهواءِ الميتِ
والطبولِ والرماد
وبينما ضجَّ ضجيجُ الرملِ
مكبّلًا يمسحُ بالأظافرِ الرثّةِ والأسمنتِ
كانَ
-كِشْ...
وتذبلُ الأخبارْ
لكنّما تبقى حروفُ الدمِ في الجدار
يلثغُ فيها فتيةُ المدارسِ الصبحيّة[1]

يأتي الهامشُ بنصٍّ يقولُ: **((يزيد الحميري: شاعر أموي اشتهر بهجائه لحكّام زمانه وعندما ظفروا به أجبروه على مسح اشعاره التي كتبها على طريق سجستان _ البصرة بأصابعه حتى دميت))**[2]، أشارَ عن طريقِ رمزِ (يزيد

(١) الأعمال الشعرية، عبد الرزاق الربيعي: ٣/٢٩٧-٢٩٨.
(٢) (م.ن): ٢٩٧.

الحميري) إلى الظلمِ والجبروتِ الذي طالَ ويطالُ كلَّ الأصواتِ الناطقة بالحقِّ، فأخذَ الربيعيّ على عاتقِهِ مدحَ الشّعراءِ والأدباءِ والفنّانينَ الأحرارِ الذين قاوموا بأعمالِهم الفنّيّةِ الاستبدادَ، وتعرّضوا للسلطاتِ الظالمةِ ومنهم الشاعرُ **(يزيد الحميري*)** الذي نالَ من ظلمِ (بني أميّةَ) خصوصًا (عبيد الله بن زياد)، وكان يزيد الحميري شاعرًا كثير الشعرِ[1]، وقد أمرَهُ بعضُ حكّام (بني أميّة) بمسحِ تلك الأشعارِ على كثرتِها بأصابعِهِ حتّى أدماها، وهذا ما وضّحهُ الهامشُ ليسندَ القصيدةَ ويعلّقَ على ما غمضَ منها، وليعرّفَ القارئَ أنّ هناك شاعرًا عاش مظلومًا، وتعرّضَ للعقوبةِ وضاعتْ بعضُ اشعارِهِ، وستضيعُ تلك الحكوماتُ أيضًا/كِش ..، لكنّ ذلك الظلمَ سيبقى عالقًا في ذاكرةِ الأجيالِ، ويحيا الشعرُ (المدمّى) والموقفُ الشجاعُ في الذّاكرةِ، يردّدهُ الأطفالُ في المدارسِ/تبقى حروف الدم في الجدار/يلثغ فيها فتية المدارس الصبحيّة؛ إذ إنّ المواقفَ النبيلةَ باقيةٌ لا تزولُ وإن رحلَ أصحابُها، فعملتْ تلك العتبةُ على مدِّ نصِّ المتنِ بما يحتاجُهُ القارئ لتكتملَ لديهِ خيوطُ الدلالةِ بين المتنِ وهامشِهِ.

تأسيسًا على ما تقدّمَ يمكنُ القولُ: إنَّ الربيعيَّ قد تمكّنَ من استغلالِ هذه العتباتِ في خدمةِ نصوصِهِ، ومكّنَ قارئَ مؤلّفاتِهِ من تذليلِ عقباتِ القراءةِ والتأويلِ، بعدَ أن مهّدَ أمامَهُ الطريقَ لاقتناءِ الكتابِ، فحضرتِ العتباتُ في أكثرِها موضّحةً للنصوصِ ومتكلّمةً عنها ورافدةً للقراءةِ؛ لما تتضمّنُ من أبعادٍ وإشاراتٍ تتّصلُ بالمتنِ وتتكلّمُ نيابةً عنهُ في كثيرٍ من الأحيانِ، فعملتْ عتبةُ الإهداءِ على كشفِ الدلالاتِ التي تحملُها هي أو المتون الشعريّة، ونشّطت العمليّةَ التواصليّةَ بين قطبي الإهداء، ومارست الإغراءِ بغيةَ جذبِ القارئ، فضلًا عن تعيينها العملَ وتسميتهِ وتفسيرِهِ.

وكانت التصديراتُ التي اختارها تنمُّ عن الثقافةِ الواسعةِ التي كان يتمتّعُ بها، وهي بهذا تضعُ القارئَ أمامَ شاعرٍ ينمازُ بوعيٍ خاصٍّ، مستخدِمًا تلك التصديراتِ في التعليقِ على النصوصِ أو عنواناتِها، أو لتحقيقِ وظيفةِ الكفالةِ والشهرةِ لها كحوافزَ ومحرّكاتٍ تدفعُهُ نحو تقبّلِ النصوصِ الشعريّة.

ثمّ وضّحتِ الهوامشُ ما يحتاجهُ القارئ في رحلتِهِ أثناءَ النصوصِ، فجاءتْ كوسيلةِ إيجازٍ لحياةِ من تتحدثُ عنهم مُعلّقةً ومُفسّرةً وكاشفةً، أو لتبيّنَ البؤرةَ التي تدورُ حولَها، فضلًا عن إشارتِها إلى زمانِ ومكانِ أحداثِ تلك النّصوصِ.

---

* شاعر حمل الشعر رسالةً حارب بها ظلم بني أميّة وتعسفهم، وهجا كثيرًا منهم، توفي ابن مفرّغ ٦٩هـ، ينظر في ذلك: يزيد بن مفرّغ شاعر شغل السلطة، موقع العتبة الحسينية المقدّسة، https://imamhussain.org/literature/ ، وينظر: يزيد بن المفرغ الحميري، موقع ويكبيديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

(١) ينظر: ديوان يزيد بن مفرغ الحميري: ١٠.

أَهمُّ النَّتائج

أَهمُّ النتائج

بعدَ سفرةِ البحثِ الاستكشافيّةِ بين بساتينِ النصوصِ وعتباتِها في مدوّنةِ عبد الرزّاق الربيعيّ الشّعريّة، خرجَ البحثُ بسلّةٍ من الثمارِ الجنيّةِ ليقدّمَها بين يدي القارئ على طبقٍ من امتنانٍ وسعادةٍ ورجاءِ قبولٍ، فكان ما جمعَهُ من ثمارٍ هي الآتية:

١- بعد أن كانت العتباتُ عند العربِ القدماءِ شفاهيّةً كاسمِ الشاعرِ، ومكانتِهِ الاجتماعيةِ، وقصائدِهِ السابقةِ، والفكرةِ المكوّنةِ عنه لدى محبّي الشعر، أصبحتْ تلك العتباتُ تتشكّلُ كفضاءٍ نصّيٍّ يتقاسمُ مع النصوصِ الاصليّةِ تكوينَ شعريّةِ المطبوعِ، وإبرازِ جمالياتِهِ، فضلًا عن رفدِهِ بما يكشفُ اللبسَ والإبهام.

٢- شكّل الغلافُ بشقّيه الأماميّ والخلفيّ عتباتٍ نصيّةً لا يمكنُ للقارئ أو الناقدِ تجاوزُها، فجاءتْ تحملُ كثيرًا من الكلامِ والصمتِ في ألوانِها وأشكالِها وتضاريسِها، إذ قدّمتْ عن طريق أبعادِها الدلاليّةِ والجماليّةِ ما يمكّنُهُ من استكشافِ خيطٍ يوصلُهُ بما تريدُ المتونُ قولَهُ.

٣- كانت اللوحاتُ والصورُ التي طرّزت الأغلفةَ الأماميّةَ تحاكي النصوصَ الشعريّةَ وتتعالقُ دلاليًا معها، فتمدُّها بالتوضيحِ والمباشرةِ مرّةً كما في دواوين (طيور سبايكر)، (ليل الأرمل)، (قليلًا من كثير عزّة)، (جنائز معلّقة)، (في الثناء على ضحكتها)، (خرائط مملكة العين)، وتبتعدُ عنها مرّةً أخرى فتتركُ للقارئ والناقدِ حرّيةَ التأويلِ واعمالِ الفكرِ والتحليلِ كما في (الحاقًا بالموت السابق)، (حدادًا على ما تبقّى)، (شمال مدار السرطان)، (خذ الحكمة من سيدوري)، (قميص مترع بالغيوم).

٤- تجلّت النصوصُ المختارةُ في الأغلفةِ الخلفيّةِ سواء أكانتْ من نصوصِ الديوانِ الشعريّةِ، أم مقتطفاتٍ من آراءِ النقّادِ في الديوانِ وشاعرِهِ متكلمةً بلسانِ حالِ دواوينِها ومعلنةً عنها بشيءٍ من التلميحِ أو التوضيحِ حينًا، والاطراءِ والمدحِ حينًا آخر، فكانتْ تلك من مختاراتِ الشاعرِ التي يفرضُها على دورِ النشرِ قبل طباعةِ الكتابِ، في حين جاءَ غلافٌ خلفيٌّ واحدٌ لا يقدّمُ شيئًا للنصوصِ ولا للقارئ هو النصُّ الخلفيُّ لديوانِ (خرائط مملكة العين) الذي وقعَ اختيارُهُ على عاتقِ الناشرِ.

٥- كان اختيارُ جلّ العتباتِ التي تحاكي النصوصَ وتتفاعلُ معها يقعُ على عاتقِ المؤلّفِ، بينما كانت العتباتُ التي تقدُّمُ الشيءَ اليسيرَ للنصوصِ أو لا تقدّمُ من اختيارِ دورِ النشرِ والقائمينَ على طباعةِ الكتابِ وإخراجِهِ.

٦- حضرتْ عنواناتُ الربيعيّ مرّةً تبعثُ بدلالاتِها الكاشفةِ المفسّرةِ للنصوصِ، ومرةً أخرى تتمنّعُ على القارئ فلا تُبدي لهُ كلَّ ما يرجو من اضاءاتٍ تكشفُ ما قد يعتري بعضَ النصوصِ من سَدَفٍ تصعبُ على القارئ رؤيةُ ما يجاورها من دلالاتٍ.

٧- كانت دلالات الحربِ والموتِ حاضرة في عنواناتِ دواوينِ الشاعرِ الأولى التي جاءتْ متزامنةً مع أحداثِ الحربِ التي عاشَها، وحضرتْ متسلسلةُ يتسلّمُ اللاحقُ فيها من السابقِ، مثل دواوينِ: (الحاقًا بالموت السابق)، (حدادًا على ما تبقّى)، (جنائز معلّقة)، (غدًا تخرج الحرب للنزهة)، (طيور سبايكر)، فكانت اختياراتُها من رحمِ الواقعِ وهولِ الفاجعةِ، وحضرَ كلُّ عنوانٍ منها يؤرّخُ لتاريخِ انكسارٍ مرَّ بالعراق.

٨- تباينت العنواناتُ بين الجملةِ الاسميّةِ والفعليّةِ، فتارةً تبعثُ بمقاصدِ النصّ على ثبوتِ حالِ الشاعرِ والوطنِ واستمرارِ مآسيهِما، وتارةً على الحدوثِ والتغيّرِ وتبدّلِ الحياةِ من حالٍ إلى حال.

٩- بعضُ العنواناتِ تكلّمتْ على لسانِ شاعرِها ووشتْ بثقافتِهِ الواسعةِ وقدرتِهِ الفذّةِ على خلقِ المفارقةِ والانزياحِ حتّى في التراكيبِ أو الجملِ الصغيرةِ/العنوانات، كما في (موجز الأخطاء)، (جنائز معلّقة)، (غدًا تخرج الحرب للنزهة)، (قليلًا من كثير عزّة)، وهذه الصنعةُ أسهمتْ في لفتِ انتباهِ القارئ وتحريكِ كوامنِهِ نحو الديوانِ.

١٠- شكّلتْ عنواناتُ الدواوينِ الرئيسةُ جميعُها جملًا اسميّةً أو فعليّةً، في حين جاءَ كثيرٌ من عنواناتِ النصوصِ مُنكّرًا، الأمرُ الذي يحيلُ على أنّ الربيعيّ يريدُ أن تكون عنواناتُ دواوينِهِ واضحةً مُعرّفةً؛ ليتمكّن القارئُ من تفسيرِها سريعًا قبل ولوجِ الكتابِ، ثمّ تفعلُ العنواناتُ الداخليّةُ المنكّرة فعلتَها في افساحِ المجالِ للتلقّي والتأويلِ والقراءةِ الجديدةِ وكسرِ أفقِ التّوقعِ.

١١- لا يقلُّ حضورُ الإهداءِ كعتبةٍ نصيّةٍ عن باقي العتباتِ الأخرى في توجيه القراءةِ وإثراءِ النصوصِ بالمعاني، فجاءتْ هذه العتبةُ كاشفةً، مفسّرةً، معلّقةً على بعضِ الغموضِ الذي قد يعتري العنواناتِ ونصوصَها، وبيّنتْ للقارئ من يستهدفُهم النصُّ، وما طبيعةُ العلاقةِ التي تربطُ المُهدى إليهم بالمُهدي.

١٢- تراوحت الإهداءاتُ بين (العاطفي) كإهداءاتِهِ إلى أمّه وأبيه وأخيه وزوجه وابنته وأصدقائه، وبين (الأدبي/الفنّي) إلى شخصياتٍ أدبيّةٍ وفنّيّةٍ، وبين الإهداء (التراثي) الذي قدّمهُ لبعضِ الشخصيّاتِ التراثيّة، وقد أدّتْ أكثرُ هذه الإهداءاتِ وظائفَها الدلاليةَ والتداوليةَ التي يبتغيها الشاعرُ، وكشفتْ عن علاقاتِهِ الواسعةِ في مجالِ الفنِ والأدبِ والثقافةِ، وبطبيعة الحالِ فقد امتزجتْ هذهِ الإهداءاتُ بين العامّ والخاصّ.

١٣- كان للتصديراتِ التي انتقاها الربيعيّ -بكلّ أنواعِها- الدورُ الكبيرُ في تعريفِ القارئ بثقافةِ الشاعرِ، إذ جعلَ نها محركاتٍ وحوافزَ تدفعُ بالمتونِ الشعريّةِ نحو المقبوليةِ والشهرةِ لدى القارئ قبل قراءةِ الديوانِ، فضلًا عن إسهامِها في رفدِ القراءةِ وتقديمِ علاماتٍ واشاراتٍ تميطُ اللثامَ عن تلك المتونِ، وتعلّقُ عليها أو على عنواناتِها، وتبيّنُ ثقافةَ الشاعرِ وسعةِ اطّلاعهِ.

١٤- شكّلت الهوامشُ عتباتٍ نصّيّةً أشارَ عن طريقِها الربيعيّ إلى مكانٍ أو زمانٍ أو شخصيّةٍ قد يحتاجُ القارئ معرفتَها عند قراءةِ النصّ، واتّخذَ منها وسيلةً يوجزُ بها حياةَ من يُهدي نصوصَهُ إليهم أو يأتي ذكرُهم فيها، فضلًا عن ذلك قد تأتي هوامشُهُ مبيّنةً فكرةَ النصّ أو المناسبةَ التي قيلَ فيها، وتشاركُ في رفدِ النصّ بالدلالاتِ.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

أولاً: الأعمال الشعريّة والمجموعات والدواوين الخاصّة بالشّاعر عبد الرّزّاق الربيعيّ:

١– الأعمال الشعريّة ج١، عبد الرزّاق الربيعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠١٩م.

٢– الأعمال الشعريّة ج٢، عبد الرزّاق الربيعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠١٩م.

٣– الأعمال الشعريّة ج٣، عبد الرزّاق الربيعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، سطور للنشر والتوزيع، العراق/ بغداد، ط١، ٢٠٢١م.

٤– إلحاقا بالموت السابق، عبد الرزّاق الربيعي، مطبعة وأوفسيت عشتار، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

٥– جنائز معلّقة، عبد الرزّاق الربيعي، مطبعة النهضة، مسقط/ عُمان، ط١، ٢٠٠٠م.

٦– حدادًا على ما تبقّى، عبد الرزّاق الربيعي، المكتبة الوطنية، مطبعة الأديب البغدادية، ط١، ١٩٩٣م.

٧– خذ الحكمة من سيدوري، عبد الرزّاق الربيعي، منشورات بابل/ (بابل، بغداد، زيورخ)، ط١، ٢٠٠٦م.

٨– خرائط مملكة العين، عبد الرزّاق الربيعي، ضمن سلسلة كتاب دبي الثقافيّ التي تصدر عن مجلة دبي الثقافية، عدد ١٢٤، ط١، ٢٠١٥م.

٩– شمال مدار السرطان، عبد الرزّاق الربيعي، دار ألواح، مدريدٍ/ إسبانيا، ط١، ٢٠٠١م.

١٠–صعودًا إلى صبر أيّوب، عبد الرزّاق الربيعي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

١١–طيور سبايكر، عبد الرزّاق الربيعي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمّان/الأردن، ط٢، ٢٠١٥م.

١٢– غدًا تخرج الحرب للنزهة، عبد الرزّاق الربيعي، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب اليمنيين، دار عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط١، ٢٠٠٤م.

١٣- في الثناء على ضحكتها، عبد الرزّاق الربيعي، الجمعية العُمانيّة للكتّاب والأدباء-مؤسسة بيت الغشّام للصحافة والنشر والترجمة والإعلان، مسقط/عُمان، ط١، ٢٠١٥م.
١٤-قليلًا من كثير عزّة، عبد الرزّاق الربيعي، بيت الغشّام للصحافة والنشر والترجمة والإعلان، مسقط/عُمان، ط١، ٢٠١٦م.
١٥-قميص مترع بالغيوم، عبد الرزاق الربيعي، مركز الحضارة للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
١٦-ليل الأرمل، عبد الرزّاق الربيعي، عن مجلة نزوى، سلسة (كتاب نزوى) الفصلي ، بيت الغشّام للطباعة والنشر والترجمة والإعلان، مسقط/عُمان، ط١، ٢٠١٧م.
١٧-موجز الأخطاء، عبد الرزّاق الربيعي، دار جسور للنشر والتوزيع، جنيف، ط١، ١٩٩٩م.
١٨-نهارات بلا تجاعيد، عبد الرزّاق الربيعي، الآن ناشرون وموزعون، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.

ثانيًا: الكتب:

١٩-الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٨٠م.
٢٠-الآثار الشعرية، آرثر رامبو، تر: كاظم جهاد، أفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا)- بغداد، ط١، ٢٠٠٧م.
٢١-إحكام صنعة الكلام، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت/لبنان، (د.ط)، ١٩٦٦م.
٢٢-أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٣-الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدّي، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، ط٣، (د.ت).
٢٤-الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، د. نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
٢٥-الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

٢٦-إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٧-الأصوات اللغويّة، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥.

٢٨-الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت/ لبنان، ط٢، ١٩٩٨م.

٢٩-الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تح: د. إحسان عباس، د. إبراهيم السّعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت/لبنان، ط٣، ٢٠٠٨م.

٣٠-الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، كلود عبيد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان ط١، ٢٠١٣م.

٣١-ألوانك دليل شخصيتك، فادية زعبل، مكتبة لكل بيت، عمّان/ الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٦م.

٣٢- ألوانك دليل شخصيتك، فدوى حلمي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان/ الاردن، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٣-انفتاح النصّ الرّوائي، النصّ والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.

٣٤-بلاغة القصيدة الحديثة، تمظهرات الشكل وتجوهرات الدلالة، قراءات في شعرية عبد الرزّاق الربيعي، د.علي صليبي وآخرون، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

٣٥-البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، دار ابن الاثير، جامعة الموصل، ط٢، ٢٠٠٦م.

٣٦-بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

٣٧-بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان- الدار البيضاء/المغرب، ط١، ١٩٩١م.

٣٨-البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/مصر، ط٧، ١٩٩٨م.

٣٩-تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: د. حسين محمد شرف، د. خالد عبد الكريم جمعة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ط٢، ٢٠٠٠م.

٤٠-تاريخ العنف الدموي في العراق: الوقائع-الدوافع-الحلول، باقر ياسين، دار الكنوز الأدبية، بيروت/لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

٤١-التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسيّة للنشر/ تونس، ط١، ١٩٨٤م.

٤٢-تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط٣، ١٩٩٢م.

٤٣-تخطيط النّصّ الشعري، معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النصّ الشعري، د. حمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر والتوزيع، العراق/ بغداد، ط١، ٢٠١٧م.

٤٤- تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٩٧م.

٤٥- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٨م.

٤٦- التعلّق النصّي، مقامات الحريري نموذجا، عمر عبد الواحد، دار الهدى للطباعة والنشر، مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

٤٧-التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، محمد عزّام، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق/ سورية، ط١، ٢٠٠٧م.

٤٨- جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، د. ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث- اربد/الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

٤٩-جيوبولتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، د. مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط١، ٢٠٠٢م.

٥٠- حفريات المعرفة، ميشال فوكو، تر، سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

٥١- حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط٢-منقّحة، ١٩٨٧م.

٥٢- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

٥٣- خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٦م.

٥٤- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط١، ٢٠٠٧م.

٥٥- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.

٥٦- ديوان ابن عبد ربّه، جمعه وحققه وشرحه: د. محمد رضوان الدّاية، مؤسسة الرسالة، بيروت/لبنان، ط١، ١٩٧٩م.

٥٧- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت/ لبنان، ط٤، ١٩٨٤م.

٥٨- ديوان بدر شاكر السياب، مج٢، دار العودة، بيروت/لبنان، (د.ط)، ٢٠١٦م.

٥٩- ديوان يزيد بن مفرِّغ الحميري، تح: د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

٦٠-رمل وزبد، جبران خليل جبران، تر: د. ثروت عكاشه، دار الشروق، القاهرة/مصر، ط٦، ١٩٩٩م.

٦١- سحر النص، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

٦٢-سقط الزند، أبو العلاء المعرّي، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، (د.ط)، ١٩٥٧م.

٦٣- سيمائية الألوان في القرآن، كريم شلال الخفاجي، دار المتّقين، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠١٢م.

٦٤- سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٢م.

٦٥-سيمياء النص الموازي (التنازع التأويلي في عتبة العنوان)، د. محمد صابر عبيد، دار غيداء، عمّان، ط١، ٢٠١٦م.

٦٦-سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله ثاني، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.

٦٧-شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

٦٨-الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.

٦٩-الشعر والرسم، فرانكلين روجرز، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحريّة للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.

٧٠-شعريّة الإهداء، جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان/ المملكة المغربية، ط٢، ٢٠٢٠م.

٧١-الشّعريّة العربيّة، أدونيس، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط٢، ١٩٨٩.

٧٢-شعريّة النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، المقولة والإجراء، د. صباح حسن عبيد التميمي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٨م.

٧٣-شعرية النص الموازي، جميل حمداوي، عتبات النص ألأدبي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان/ المغرب، ط٢، ٢٠٢٠م.

٧٤-الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط١، ١٩٩١م.

٧٥-شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين حسين، دار التكوين/ دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.

٧٦-الصورة الشعرية والرمز اللوني، د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف/ القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

٧٧-ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، د. عماد الضمور، دار الكتاب الثقافي، إربد/ الأردن ، ط١، ٢٠٠٥م.

٧٨-عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

٧٩-عتبات الكتابة القصصيّة، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبد الله العبيدي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٢م.

٨٠-عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية/ سورية، ط١، ٢٠٠٩.

٨١-عتبات الكتابة، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقديّة، د. سوسن البياتي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

٨٢-عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الأخبار والكرامات والطرائف، د. الهاشم اسمهر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

٨٣-عتبات النص الشعري الحديث، في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، د. صادق القاضي، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، ط١، ٢٠١٤م.

٨٤-عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠١٥م.

٨٥-عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتّاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء/ المغرب، ط١، ١٩٩٦م.

٨٦-العتبات النصيّة في الرواية العراقية نماذج مختارة، أ.د. ضياء غني العبودي، أ. مروة غني العبودي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل/ العراق، ط١، ٢٠١٨م.

٨٧-العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، د. سهام السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

٨٨-العتبات النصيّة في شعر سميح القاسم العنونة إنموذجًا، أ. د. حسين علي الدخيلي، دار ومكتبة البصائر، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

٨٩- العقد الفريد (الطبعة العلمية)، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تح: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

٩٠-علم العنونة، دراسة تطبيقيّة، عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق/سورية، ط١، ٢٠١٠م.

٩١-علم اللغة، مقدّمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، (د.ط)، (د.ت).

٩٢-علم عناصر الفن، فرج عبو، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

٩٣-عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م.

٩٤-العنوان حقيقته وتحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، د. عباس أحمد أرحيلة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

٩٥- العنوان في الأدب العربي "النّشأة والتّطور"، د. محمد عويس، مكتبة الانجلو المصرية/ القاهرة، ط١، ١٩٨٨.

٩٦-العنوان في الشعر العراقي الحديث، دراسة سيميائيّة، حميد الشيخ فرج، دار ومكتبة البصائر، بيروت/لبنان، ط١، ٢٠١٣م.

٩٧- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة/ مصر، ط١، ١٩٩٨م.

٩٨- غريب الحديث، ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، تح: د. عبد الله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٧٧م.

٩٩- غواية العنوان، النص والسياق في القصة الفلسطينية، محمود غنايم، مجمع اللغة العربية، الناصرة/ فلسطين، ط١، ٢٠١٥م.

١٠٠-فضاء الرؤية وآليات المنهج الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي، د. فليح مضحي السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

١٠١-فضاءات الشعريّة، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، إربد/ الأردن، (د.ط)، ١٩٩٩م.

١٠٢-فقه اللغة وأسرار العربية، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت/ لبنان، ط٢، ٢٠٠٠م.

١٠٣- فلسفة الالوان، د. إياد محمد الصقر، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

١٠٤-في أسلوبيّة النص، د. عبد الله حسين البار، دار حضرموت للدراسات والنشر، حضرموت/ اليمن، ط١، ٢٠٠٤م.

١٠٥-في اللهجات العربية، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٨، ١٩٩٢م.

١٠٦-في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، د. مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت/لبنان، ط٢، ١٩٨٦م.

١٠٧-في مناهج الدراسات الأدبيّة، حسين الواد، منشورات سراس للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٨٥م.

١٠٨-في نظريّة العنوان، مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النصيّة، د. خالد حسين حسين، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق/ سورية، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠٩- القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب، سعيد يقطين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء/ المغرب، ط١، ١٩٨٥م.

١١٠- القصة السيكولوجية، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون أيدل، تر: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ط١، ١٩٥٩م.

١١١- القصيدة السيرذاتية، بنية النصّ وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

١١٢- القصيدة بين مرجعية الذات وحداثة المحتمل النصّي، حيدر عبد الرضا، دار الجواهري للنشر والتوزيع، بغداد/ العراق، ط١، ٢٠١٧م.

١١٣- الكتاب، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ط٢، ١٩٨٢م.

١١٤- لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.

١١٥- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م.

١١٦- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.

١١٧- اللون ودلالاته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

١١٨- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٩٨م.

١١٩- مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزّاق بلال، تقديم: ادريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢٠- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد/ العراق، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، (د.ط)، (.ت، د).

١٢١- مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

١٢٢- المطرب من أشعار أهل المغرب، عمر بن حسين بن دحية، تح: إبراهيم الإيباري وآخرون، دار العلم للجميع، بيروت/ لبنان، (د.ط)، ١٩٥٥م.

١٢٣- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان/ الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢٤- معجم السيميائيات، فيصل الأحمر وآخرون، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.

١٢٥- معجم اللغة العربية المعاصرة، د أحمد مختار عبد الحميد عمر، عالم الكتب، القاهرة/ مصر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٢٦- معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علّوش، دار الكتاب العربي اللبناني، بيروت/ لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء/ المغرب، ط١، ١٩٨٥م.

١٢٧- المعجم المفسّر لعتبات النصوص، موسوعة فكريّة في الفنون والآداب، د. عزوز علي اسماعيل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة/ مصر، ط١، ٢٠١٩م.

١٢٨- المفارقة اللغويّة في الدراسات الغربيّة والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، د. نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٤م.

١٢٩- مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، د. حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

١٣٠- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، تح: د. محمد زينهم، مديحة الشرقاوي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
١٣١- موسوعة شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي، عبد عون الروضان، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمّان/الأردن، ط١، ٢٠٠١م.
١٣٢- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط٣، ، (د.ت).
١٣٣- النص السردي المتمرّد، دراسة نقديّة في تحولات الرواية الجديدة، د. محمد حسين أبو الحسن، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٨م.
١٣٤- نظرية اللون، يحيى حمودة، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، ط١، ١٩٨١م.
١٣٥-النهاية في غريب الحديث والأثر، الامام مجد الدين المبارك بن محمد الجزري ابن الأثير، تح: طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناجي، المكتبة العلمية، بيروت/لبنان، ط١، ١٩٦٣.
١٣٦-هويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، ط١، ٢٠١٥م.
١٣٧-وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان، تح: د. إحسان عباس، دار صادر بيروت/ لبنان (د.ط)، ١٩٧٨م.

ثالثًا: الرسائل والأطاريح:

١٣٨- الحروفية كحركة تشكيلية حديثة من خلال فنون الجرافيك العربي المعاصر، عبد الصبور عبد القادر محمد، (أطروحة دكتوراه)، جامعة حلوان، مصر، ١٩٩٨م.
١٣٩- سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي، بادحو أحمد، (رسالة ماجستير)، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، الجزائر، ، ٢٠٠٦م.
١٤٠- شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (١٩٨٨-٢٠٠٧م)، صديقة معمر، (رسالة ماجستير)، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٠م.

١٤١- شعريّة النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، روفية بوغنوط، (رسالة ماجستير)، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر ، ٢٠٠٧م.

١٤٢- ظواهر أسلوبية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، زياد جايز الجازي، (رسالة ماجستير)، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، الأردن، ٢٠١١م.

١٤٣- العتبات النصية في رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس، عائشة شحام، (رسالة ماجستير)، جامعة بوضياف، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧.

١٤٤- العتبات النصيّة في شعر محمد العموش ومحمد عبد الباري "دراسة سيميائية موازنة"، أمل تحسين يحيى أبو عاصي، (رسالة ماجستير)، الجامعة الإسلامية/غزة، كلية الآداب، فلسطين، ٢٠١٩م.

١٤٥-العتبات النصيّة في قصص جاسم عاصي، كرار حيدر عباس الأسدي، (رسالة ماجستير)، جامعة كربلاء، كلية التربية، جمهورية العراق، ٢٠١٨م.

رابعًا: المجلّات والدوريات:

١٤٦- انفتاح النص من التناص إلى المتعاليات النصيّة، د. مهدية ساهل، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان عاشور/الجلفة/ الجزائر، عدد ١٣، مج ٤، سبتمبر ٢٠١٨م.

١٤٧- الإهداء كمصاحب نصّي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، قراءة في الأبعاد الدلالية والوظيفية، د. يوسف العايب، مجلة جسور المعرفة، جامعة الشلف/ الجزائر، المجلد ٥، عدد٢، ٢٠١٩م.

١٤٨- تحولات الشكل لفنون ما بعد الحداثة في مشاريع طلبة قسم التربية الفنية، إيناس عبد المطلب محمد، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون/ جامعة بغداد، عدد ٨٩، ٢٠١٨م.

١٤٩- الترجمة وفوضى المصطلح (قراءة في مصطلح العتبات النصّيّة)، سعيدة تومي، مجلة معارف، البويرة، الجزائر، عدد ١٥، ديسمبر ٢٠١٣م.

١٥٠- تعالق العنوان مع النص في مجموعة محمود يعقوب القصصيّة (أثناء الحمّى)، أ.د علي حسين جلود، أ.م.د. هيثم عباس سالم، أ. م. أزهار فنجان صدام، مجلة جامعة ذي قار مجلد ٩، عدد٤، كانون الأول ٢٠١٤م.

١٥١- التوجه التجريدي في تصميم المنتج الصناعي، أحمد طالب ليلو، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، مجلد٢٧، عدد٣، ٢٠١٩م.

١٥٢- جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ دياب، مجلة فصول، القاهرة/مصر، مجلد ٥، عدد ٢ يناير/فبراير/مارس، ١٩٨٥م.

١٥٣- حداثة الصنعة الشعرية، د. محمد صابر عبيد، د. علي صليبي المرسومي، مجلة أبحاث كلية التربية الاساسية/جامعة الموصل، مجلد١١، عدد٤، ٢٠١٢م.

١٥٤- سيمياء العنوان، القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجًا: خالد حسين حسين، مجلة جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الانسانية، مجلد ٢١، عدد ٣-٤، ٢٠٠٥م.

١٥٥- السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٥، عدد ٣، ١٩٩٧م.

١٥٦- شعريّة المفارقة بين الابداع والتلقي، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة/ الجزائر، عدد ١، ٢٠٠٧م.

١٥٧- شعريّة النصّ عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، سليمة لوكام، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار/عنابة/الجزائر، عدد٢٣، ديسمبر ٢٠٠٩م.

١٥٨- صورة الغلاف في روايات الحساسية التقليدية، أغلفة روايات نجيب محفوظ نموذجا، د. عبد المالك أشهبون، جريدة الفنون، الكويت، عدد ٤٤، آب ٢٠٠٤م.

١٥٩- عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، عبد المالك أشهبون، مجلة علامات، المغرب، جزء٥٨، مجلد١٥، ديسمبر ٢٠٠٥م.

١٦٠- عتبات النصّ في ديوان "آدم الذي..."، للشاعرة حبيبة الصوفي، سعيد الأيوبي، مجلة علامات، المغرب، عدد ١٩، ٢٠٠٣م.

١٦١- عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدّة/ السعودية، جزء٦١، مجلد١٦، ٢٠٠٧م.

١٦٢- العتبات النصيّة في مجموعة (أثناء الحُمّى) القصصية لمحمود يعقوب: أ. د. ضياء غني العبودي، د. أحمد حيال جهاد، مجلة الأستاذ، المجلد الأول، عدد ٢٠٥، ٢٠١٣م.

١٦٣- عتبة الإهداء في الرواية العراقية(٢٠٠٣-٢٠١٧م)، أ.م.د. محمد عبد الحسين هويدي، م.م. أساور ناجي حسين الحسناوي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، عدد ٢، ٢٠٢٠م.

١٦٤- العنوان في قصص وجدان الخشّاب (دراسة سيميائية)، علي أحمد العبيدي، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، عدد٢٣، ٢٠٠٩م.

١٦٥- العنونة مناصًا تأليفيًّا، قراءة في أنماط النّص المحيط، د. أحمد علي محمد، مجلّة تسليم، مركز العميد الدولي للبحوث والدراسات التابع لقسم الشؤون الفكرية والثقافية في العتبة العباسية المقدسة، عدد ١ و٢، حزيران ٢٠١٧م.

١٦٦- قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا، عبد المجيد بن بحري، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد ١٠٨، ٢٠٠٥م.

١٦٧- الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، مها محمد السديري، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ١٠، عدد٢، ٢٠١٧م.

١٦٨- لماذا النص الموازي، جميل حمداوي، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد ٨٨ و٨٩، ٢٠٠٦م.

١٦٩- المفارقة، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد٧، عدد٣،٤، ١٩٨٧م.

١٧٠- مفهوم الرواية السيرية، د. عمر محمد الطالب، مجلة صوت نينوى، عدد١، ١٩٩٧م.

١٧١- نبذة عن حياة ناظم حكمت وآثاره الأدبية الشعرية والمسرحية، جوزيف ناشف، جريدة الأسبوع الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، عدد١٢٨٢، ٢٠١٢م.

١٧٢- النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص، أحمد المنادي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة/ السعودية، جزء٦١، مجلد ١٦، مايو ٢٠١٧م.

١٧٣- النّصوص المحيطة في الرواية بين المفهوم والإجراء، هند بوعود، مجلة الآداب واللغات/جامعة محمد البشير الإبراهيمي/ الجزائر، عدد ٧، ديسمبر ٢٠١٧م.

١٧٤- النقد الصوتي بين المفهوم النظري وآليات التطبيق، د. عبد الواحد زيارة اسكندر، مجلة أبحاث البصرة (الانسانيات)، مجلد ٣٠، عدد(٢-أ)، ٢٠٠٦م.

١٧٥- وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، رحيم عبد القادر، مجلة المَخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر،/بسكرة/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، عدد٤، ٢٠٠٨م.

١٧٦- وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، جزء٢١، مجلد٦، ١٩٩٦م.

خامسًا: المواقع الألكترونية:

١٧٧-باسم عبد الحميد حمودي ناقدًا وباحثًا فولكلوريًا، نبيل عبد الأمير الربيعي، موقع صحيفة المثقف، https://www.almothaqaf.com/.

١٧٨-خيبة جلجامش في خذ الحكمة من سيدوري، د. عبد الرضا علي، موقع ايلاف، https://elaph.com/Web/Culture/.

١٧٩-الشعر وليد دراما صامتة محتدمة في جميع خلايا الشاعر، عبد الرزاق الربيعي، موقع كتابات، https://kitabat.com / .

١٨٠-صرخة النار والحديد: أحمد البحراني، عزيز الدفاعي، موقع الحوار المتمدن، https://www.ahewar.org/ .

١٨١-ضياء خضير، موقع اليوم، https://www.alyaum.com/.

١٨٢-عبد الرزاق الربيعي، موقع النّاقد العراقي، https://www.alnaked/.

١٨٣-كمال سبتي، موقع عريق، https://areq.net/ .

١٨٤-مارك ستراند، موقع أنطولوجي، https://antolgy.com/person/.

١٨٥-موفق أحمد، كورد ارت، موقع الفنانين التشكيليين الكورد، http://kurdart.blogspot.com/ .

١٨٦-موقع العرب، https://alarab.co.uk/.

١٨٧-موقع القدس، https://www.alquds.co.uk/.

١٨٨-موقع ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

١٨٩-ناصر أبو عون السيرة الذاتية، موقع آفاق حرة، https://www.afaqhorra.com/ .

١٩٠-وجدان الصائغ، موقع الاتحاد الدولي للغة العربية، https://alarabiahunion.org/ .

١٩١-يزيد بن مفرّغ شاعر شغل السلطة، موقع العتبة الحسينية المقدّسة، https://imamhussain.org/.

Abstract

ABSTRACT

Recent studies have recently turned to the textual thresholds, after which there are windows that send their light to the worlds of texts, and gates that open their shutters to the visitor / reader to help him explore literary texts after providing him with an extra amount that helps him in his exploratory / reading trips and many of them / Parallel text), to be included under it (titles, cover tags, the name of the creator, dedications, exports, margins, introductions, critical words ...), and other thresholds that support the original text / body, in an attempt to decipher its codes and uncover what is beyond comprehension, and taking care of this has not stopped. The blame not only on the critics, but also on the authors, who are now interested in producing their books and titles, And they take care to embellish the gifts of their texts, exportations, etc., and all of this is done with full awareness and intention of the writer at some thresholds, and the publishing house in some of them, and by their agreement together in others, and this was evident in the writings of the poet Abdul Razzaq al-Rubaie, the subject of the research, and it was one of the reasons that prompted the choice of This topic, as well as the abundance of printed poetry by the poet, and the importance of the textual thresholds in enriching the poetic texts and providing the reader with semantics, as well as the novelty of this topic and the scarcity of studies that dealt with it. This study was based on three chapters, preceded by an introduction and followed by a conclusion that came with the most prominent results of the study. At (Gérard Genet), then concludes with a brief word on the poet's life and achievements. While the first chapter was entitled (The title is a textual threshold), it deals with the title and its development with a theoretical presentation, its types and purposes of its presence in and inside the outer cover, and the first topic is concerned with the external main title, so it studied (for the title of the long president), and (the short main title) composition, sound and connotation, And the extent of his attachment and the indications that he presents to the recipient, so that the second topic comes to specialize in the titles of poetic texts, and the research decided to divide it According to the sample available on (nominative title, denial of title, title intercourse, title paradox, title shifting, title in place) as he studied specific samples of those titles and their relationship with the titles of

the main departments on the one hand and with their texts on the other hand, taking into consideration the date of issuance of those departments .

As for the second chapter, its compass pointed towards (guiding thresholds), as the first topic studied (gifting) as a concept, functions and types. The first requirement of it (special gifting) was dealt with and the relationship of that dedication with poetic texts and what could be presented to the reader as a threshold, when the second requirement is presented to the reader as a threshold. (literary/artistic dedication) and its relationship with texts and their titles, what is the purpose of its evoking, and its guiding implications presented to the reader before reading the text. Then comes the second topic dealing with (exportation), its concept and functions, and divided into three demands of the: (Qur'anic export), and how the poet was able to employ it in the text, and (poetic export), which dealt with the connotations he presented to the text, the reader and the creator, then comes the (prose export) to reveal what the poet wants to evoke in front of the text The third topic deals with (the margin), clarifying its meaning, its functions, and what the poet changes from it when he invokes it, and then presents the margins in which the texts were appended, and all of this was done by studying and analyzing some texts in order to reach what the research was able to reach in identifying and clarifying these challenges.

While the third chapter is directed towards (the thresholds of the outer cover), as it first deals with the cover and what it contains, what are the pages belonging to it, how it is designed, and what are the elements that make up the front cover: such as the painting and its functions that it performs, the colors and their connotations and their correspondence with the title and the rest of the thresholds and texts, the name of the author and his role In supplementing the book, the naturalistic index and its purpose, then the first topic goes to the (front cover) of the collections explaining its visual formations The book and the functions that it can perform for texts and for the reader and the author alike, while the second topic deals with (the back cover) and studies what has been extracted from the poet's texts to be placed against the background of the Divan and the significance it provides, as well as the texts quoted from the opinions of the critics of the poet and his poetry, or The words of the publishers and their submission to the literature.

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
& scientific Research
Thi-Qar university
College of Education for Humanities

The Paratextes in the poetry of Abdul Razzaq al-Rubaie

Thesis sumitted by the student

Methaq Shati Muallaq

To the council of College of Education for Human Scinces-Thi-Qar University. In partial fulfillment of the requirements For the Degree of Mater In Arabic Language and Literature.

Supervised by

Dr . Ali Hussien j. Al-zaidy

1442.HD **2021.AD**