السيميوطيقا وشعرية النص الموازي دراسة في نماذج مختارة من الشعر العربي الحديث والمعاصر

إعداد
د.ولاء قسم السيد بشير عقيد
الأستاذ المساعد بكلية التربية قسم اللغة العربية _جامعة الزعيم الزهري
الأستاذ المساعد بكلية العلوم والآداب قسم اللغة العربية_ جامعة نجران

المستخلص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة شعرية النص الموازي في عدد من الدواوين الشعرية المعاصرة، على سبيل المثال، وهي: منزل الاقنان للسياب، ولماذا تركت الحصان وحيداً؟ لدوريش، وكانت لنا .. أوطان لجويدة، مرثية النار الأولى لعبد البارى، وحديقة الغروب للقصيبي، من خلال دراستها دراسة ألسنية وفق آليات المنهج السيميوطيقي، بوصف هذه النصوص الموازية علامات وإشارات لغوية.
وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج من أهمها: أن ثمة علاقة تربط بين السيميوطيقا وبين النص الموازي في مستوياته: العنوان، الغلاف، الإهداء، واسم الشاعر، وأن الدوواين موضع البحث كانت مكتظة بهذه الملحقات النصية وغيرها، ممّا جعلها جديرة بالدراسة والبحث.

الكلمات الإفتتاحية:
النص الموازي – الشعرية – السيميوطيقا – الملحقات النصية – العنوان – الغلاف – الإهداء – اسم الشاعر.

المقدمة:

ظلّت دراسة الشعر العربي الحديث والمعاصر، ردحاً من الزمن، منغلقة على تحليل متونة ومضامينه وفقاً لمناهج محددة، تفضل المعطي السمعي المتسلط على ما يحيط بالنص أو بالخطاب الشعري من جماليات وتشكيلات بصرية وطباعية تعتمد على ثقافة الرؤية[١]، بما يحقق لدراسته تقويض مركزيات المتون، إلى أفق قرائي يغوص في البؤرة العميقة العينية والبصرية، والانتقال من دراسة المضامين المعلنة إلى الغبش في التشكيلات والنصوص المحيطة والمصاحبة لبؤرة السياق النصي، وكشف الدلالات التي تستتر خلفها، والتي غالباً، ما تنطوي على نصوص موازية للنص الأصلي.

ولا شك في أن محاولة اكتشاف هذه النصوص الموازية والوصول إلى دلالاتها المضمرة تحتاج إلى قراءتها خارج دائرة المألوف والمتعارف عليه، بالخروج من دائرة القراءة النقدية النمطية والتقليدية الضيقة، والعروج إلى ميادين الساحة الألسنية الممتدة والواسعة، والتي تنفتح معها هذه النصوص الموازية على غوية التأويل، في إطار قراءة مغايرة لما هو مألوف للنص الشعري، الذي لم يعدّ دال لغوي قائم على عناصر جمالية ومدلولات فنية مختلفة، بل أصبح يشكل مفهوماً رمزياً ذا معطى علاماتي يحمل في طياته نصوصاً معنوية يقصدها الشاعر، قادرة على فهم البنى القارة المخفية في النص الأصلي، من زاوية أنّ هذه النصوص الموازية والمصاحبة ما هي إلاّ أنساق رمزية تمنح النص الشعري المعاصر " هوية نصية مخصوصة داخل فضاء التبادل الرمزي كفضاء مؤسساتي"[٢].

هذه القراءة هي محور المناهج اللسانية الحديثة التي تعد مساراً رؤيوياً مغايراً، ومنهجاً نقدياً وأفقاً قرائياً له رؤيته الخاصة، التي ترتهن في تحصلها على إمكانات النص الموازي ومسمياته: العتبات، المصاحبات، الملحقات النصية التي ترتكز عليها الشعرية الحديثة[٣].

ولعلّ الحقل الاهم من الحقول الألسنية يتضمن التطبيقات السيميوطيقية، التي تتناول موضوع الرموز والعلامات اللغوية التي يحملها كلّ نصّ شعري، والتي تشتغل عليها السيميوطيقا، وتتمحور حولها دلالات معينة، يعولّ عليها الشاعر في التعبير عن تجربته، التي يختار لها الشكل الفني والمعمارية المناسبة، والتقنيات الملائمة لإبرازها في مدونة فنية، تسهم في تجسيد عالمه الفني الخاص الملئ بالعلامات اللغوية المحملة بالشيفرات أو المكملات النصية التي تحتفى بها السيميوطيقا باعتبارها علامات لغوية ذات كينونة مستقلة، لا يتحقق وجودها ودلالاتها إلاّ من خلال سبر أغوار بنياتها العميقة؛ لفهم تعدد بناها النصية والدلالية التي تتضمنتها، والبحث عن الأنشطة التواصلية مع متلقيها[٤]، والتي تتحقق لحظة الكشف عن بؤرة النص الشعري الذي تحيل إليه.

وتأسيساً على ذلك، يأتي هذا البحث لدراسة شعرية النص الموازي في ضوء المنهج السيميوطيقي وتمثيلاته في عدد من الدواوين الشعرية المعاصرة هي: (منزل الأقنان للسّياب، كانت لنا اوطان لفاروق جويدة، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ لمحمود درويش، حديقة الغروب لغازي القصيبي، ومرثية النار الأولى لمحمد عبد البارئ) على سبيل المثال، والتي صُنعت من خلال رؤية موغلة في الذاتية والجمعية والموضوعية في آن، واحتوت على نصوص موازية تحفز على قراءة دلالاتها وفق السيميوطيقية الحديثة، التي اهتمت بشعرية هذه النصوص المصاحبة للنص الأصلي، بوصفها إشارات ورموز وأيقونات تعرف " القارئ بمجمل العتبات المحيطة والفوفية التي تساعده على تحليل النصوص بنية ودلالة ومقصدية ... تمهد لنا الطريق، وتمدنا بمفاتيح تحليل الخطاب جزئياً أو كلياً"[٥].

هذه القراءة السيميوطيقية للنص الموازي، في هذه الدواوين المختارة، تتم عبر الموازى، في هذه الدواوين المختارة، تتم عبر عمليات التفكيك والتشريح النصية؛ للوصول إلى الدلالة الشعرية المتجذرة في التجربة الإبداعية لشعراء هذه الدواوين، والتي تحتاج إلى أدوات نقدية، تاخذ باللولوج السيميوطيقي تحت

---

(١) ينظر، عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة العين وثقافة الأذن (المغرب: دار توبقال، ط١، ٢٠٠٩) ص١٢.

(٢) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة (المغرب: دارتوبقال، ط١، ٢٠٠٧)، ص٧٠.

(٣) ينظر، جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب (المغرب: دارتوبقال،ط٢، ١٩٨٦) ص٩٠.

(٤) ينظر، جميل حمداوى، الاتجاهات السيموطبقية، التيارات والمدارس (السيميوطيقية في الثقافة الغربية، استراليا: مؤسسة المثقف العربي ، ط١، ٢٠١٥)، ص٢٣.

(٥) جميل حمداوى، سيميوطيقا العنوان (المغرب: دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط٢، ٢٠٢٠)، ص٥.

القشرة الظاهرة للنصوص الموازية في هذه الدواوين، من خلال تسلح الناقد والدارس لها بما يطلق عليه (الكفاءة السيميوطيقية) والتي تعني تسلح الناقد بمهارات ثقافية، ترصد تنوع الدلالات اللغوية للنصوص الموازية، والقدرة على تحليلها وفكّ شفراتها، عبر رؤية قراءتها، بالوصول إلى أعمق نقطة كاشفة توصله إليها قراءة هذه النصوص المنتجة، بكشف كنهتها العلاماتية المتوارية خلف النص الاصلي وتشكلاته: النحوية، والدلالية، والمجازية[١].

أي أن السيميوطيقية تنبش في حفريات المضمرات المخبوءة والمتوارية خلف عتبات النصوص الموازية والمصاحبة، وتشكلاتها التي تحفز المتن وتحيط به من: عناوين، وإهداءات، وأسماء مؤلفين، وأغلفه ونحو ذلك[٢]، من خلال بعدين مترابطين، الأول: ينصب على القاموس العلاماتي المحمل بالشيفرات النصية[٣]، والثاني: جهد المبدع في صياغة هذه العلامات اللغوية في منجزه[٤].

في ضوء ذلك، جاء هذا البحث للوقوف على عناصر خطاب عينات النص الموازي في الدواوين الخمس المختارة، وفق آليات السيميوطيقا، ودورها في توجيه القارئ، وتحديد استراتيجية القراءة ومسارات التلقي، انطلاقاً من قيمة هذه الملحقات النصية، ودورها الفاعل في الدخول إلى عالم النص وبهوه، وقضاءاته الجمالية، كما أنها بمثابة المرشد وحلقة التواصل بين القارئ والنص كن جهة، وانفتاحه على تراكيبه وأبعاده الدلالية والجمالية من جهة أخرى، ممّا يجعل قراءة النص، في ضوء هذه المحلقات النصية الموازية والمصاحبة، لا تتم ولا تعبر طريقها " نحو دلالية في أصالة ونقاء مطلقين، خارج مقولات الملحقات النصية"[٥].

الأسباب:

١- قلة الدراسات المعنية بدراسة شعرية العتبات النصية الموازية، ودورها في بنية المنجز الشعري الحديث والمعاصر في ضوء القراءة السيميوطيقية الألسنية.

٢- ندرة ما كتب عن النصوص الموازية في الدواوين الخمس موضع البحث، إذ لم يتم تناول هذه الجزئية إلا في دراستين، الأولى تتصل بديوان (مرثية النار الأولى)[٦]، والثانية تتصل بشعرية العتبات في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟)[٧] . أما باقي الدواوين المختارة فلم تنل حظاً من دراسة نصوصها الموازية، على قدر الاطلاع والإحاطة.

٣- ثراء الدواوين الخمس بالنصوص الموازية وتنوعها، واشتغال شعراء هذه الدواوين على شحنها بمحفزات ومثيرات دلالية القارئ لاستنطاقها؛ لبيان علاقتها بالنص/ المتن الأصلي.

٤- الرغبة في تحليل الملحقات النصية الموازية وفق آليات السيميوطيقا، واستنباط دلالاتها العميقة، ودورها في بنية الدواوين الخمس، دون أن تكون بديلاً عن النصوص الأصلية ذاتها.

---

(١) ينظر، سيزاقاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢) ص ١٨.

(٢) ينظر، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠) ص ٢٢٣، وعبدالحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من الناص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين (الجزائر: منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨) ص ٤٩.

(٣) ينظر، دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة (بيروت: منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨) ص ٢٩٨.

(٤) ينظر، إمبرتوإيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي (بيروت: منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٥) ص ٥٧.

(٥) منصر، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٦) ينظر، خالد كار، ورضا بوزيدى، سميائية العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى لمحمد عبد البارى، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي (الجزائر: جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادى، طلية الآداب واللغات، ٢٠١٨/٢٠١٩).

(٧) ينظر، فاتح محمد أبو زيان، شعرية العتبات في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) لمحمود درويش (جامعة الزاوية: المؤتمر العلمي الثالث لكلية التربية العديلات، ٢٥ مايو) ج٣.

الأهداف:

١- معاينة العتبات النصية الموازية والمصاحبة، وتمظهرات اشتغالها في الدواوين الخمس، بما يكشف عن أن ما يحيط بالنص الاصلي من متعاليات جاء عن قصدية؛ لإثارة ذائقة المتلقي للتفاعل مع المنج الشعري، انطلاقاً من كونها تتضمن خطاباً جمالياً واستعرياً غدت نصوصاً مصاحبة لا يمكن الاستغناء عنها في بنية القصيدة المعاصرة.

٢- استكشاف الانساق الدلالية المتوارية خلف هذه النصوص الموازية المحملة باختزال دلالي للنص الأصلي، لفتح أفق قرائي وتداولي أمام القارئ؛ للبحث عن دلالاتها اللامتناهية.

٣- دفع شعرية النص الموازي في الدواوين الخمس إلى دائرة الدرس الأكاديمي؛ لتكون فاتحة لاستكمال ما نقص وفات استدراكه.

الخروج برؤية واضحة المعالم عن طبيعة العلاقة بين السيميوطيقا وشعرية النص الموازي.

التساؤلات:

١. ما هي الأبعاد السيميوطيقية التي تحملها النصوص الموازية في الدواوين الخمس؟

٢. ما العلاقة بين النص الموازي وبين النص الأصلي في الدواوين؟

٣. هل أسهمت الملحقات النصية في الدواوين في فهم النص الأصلي؟ أم أسهمت في اتساع إحداث فجوات في عملية التواصل بين المتلقي والنص؟

٤. هل العتبات النصية الموازية مجرد حلية بصرية زخرفية وهامش عتمى لا فائدة منها تتموضع خارج حدود النص؟ [١]؟ أم هي جزء أصيل من الفضاء النصي، وسيرورة دلالية لا غنى عنها داخل النص وخارجه[٢]؟

المنهج:

لقد تبنى هذا البحث منهجاً لسانياً يعرف بالمنهج السيميوطيقي، الذي يشكل مدخلاً مختلفاً لقراءة النص، قائم على دراسة الملحقات النصية الموازية بوصفها علامات لغوية إشارياً تنفتح على غواية التأويل، وتتعدد دلالاتها بتعدد المتلقين، فتتخطى تموضعها البصري إلى فضاء تداولي ودلالي واسع، فتتحول إلى علامات وشيفرات محددة[٣]، ويتم تفكيك البنيات العميقة الثاوية وراء البنية السطحية، واستكناه مولدات النص الأصلي وتكويناته البنيوية[٤].

الخطة:

تم تقسيم خطة البحث الحالي، تبعاً لمنهجيته، إلى الآتي:

المقدمة: وتضمنت التعريف بموضوع البحث، وأسباب اختياره، وأهدافه، وتساؤلاته، ومنهجيته، والخطة التي سار عليها.

التمهيد: المحور الأول: التعريف بمصطلحات: السيميوطيقا، الشعرية، والنص الموازي.

المحور الثاني: التعريف بمدونة البحث.

المبحث الأول: شعرية العنوان.

المبحث الثاني: شعرية الغلاف.

المبحث الثالث: شعرية الإهداء.

المبحث الرابع: شعرية اسم الشاعر.

الخاتمة: وتضمنت أهم النتائج التي أمكن التوصل إليها، والتوصيات

قائمة: المصادر والمراجع التي تمّ الاعتماد عليها.

التمهيد:

---

(١) ينظر، مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف (المغرب: منشورات كلية الأدب، ط١، ٢٠٠٣)، ص ص ٦ ، ٧.

(٢) ينظر، منصر، مرجع سابق، ص٢٦.

(٣) ينظر: دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة: شاكر عبد الحميد، (القاهرة: منشورات أكاديمية الفنون، د.ط، ٢٠٠٢) ص ١٩٧، وإيكو، سابق، ص٢٢.

(٤) ينظر، حمداوى، الاتجاهات السيميوطيقية، مرجع سابق، ص١٢.

المحور الأول: التعريف بمصطلحات: السيميوطيقا، الشعرية، والنص الموازي:

يتكون عنوان البحث الحالي من (١٥) لفظاً تحمل طابعاً أدبياً ونقدياً، يدفع إلى التساؤل عن العلاقة التي تربط بين السيميوطيقا والنص الموازي من جهة، وبينهما وبين الشعر المعاصر من جهة أخرى، وهو تساؤل يطرح عند ما يتعلق الأمر بنصوص تحتفي بإطارها الخارجي، وتجعله دالاً مهيمناً على دلالات النص الأصلي، الذي بقراءة هذه النصوص[١]، التي تعدّ الموجه الأوّل إلى فهم النص الأصلي، ونشى بأسراره قبل الولوج إلى فضاءاته المتعددة والتنقيب في حفرياته، وأنها متسربة ومتوغلة في ثناياه، ممّا يجعل النصّ لا يمكن معرفته إلا من خلالها.

ويشتمل البحث الحالي على ثلاثة مصطلحات رئيسة هي:

أولاً: السيميوطيقا

يعدُّ مصطلح السيميوطيقا أحد منتوجات الألسنية الحديثة المعنية بدراسة العلامات وأبنية الإشارات، بوصفها علامات لسانية ولغوية[٢]. وينصرف مصطلح (السيميوطيقا) إلى دراسة العلامات في أسسها ومجالاتها الجمالية في الأدب والفنون[٣].

ومن ثمّ، فالسيميوطيقا هي علم يدرس أنساق العلامات والأدلة والرموز التي تهتم بالتفكيك والتركيب، وهي كمصطلح يستخدم للإشارة إلى الدراسات التي تتوجه إلى دارسة العلامات ودلالتها المعنوية[٤].

وبناء على ذلك، فإن البحث السيميوطيقي قد أظهر أهمية المحلقات النصية الموازية في دراسة النص، بصوفها علامات تحمل وظائف مرجعية وإفهامية وتواصلية تربط النص الأصلي بالقارئ، عبر مقاربة سيميوطبقية تتعامل مع النص الموازي بوصفه علامات وإشارات وأيقونات، تحمل دلالات: بنائية ووظيفية.

ثانياً: الشعرية:

تهدف الشعرية إلى البحث في النظام اللغوي للنصوص الأدبية؛ لاستكشاف الأنساق الدلالية المتوارية فيها، بوصفها فناً لغوياً يستنبط منه القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية[٥]، تمكن القارئ من التسلل إلى أعماق النص؛ لاستكشاف أبعاده المختلفة داخله.

والشعرية التي يقدمها الخطاب النقدي هي " الدراسة المنهجية التي يقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية"[٦] بتشكيلاتها المتعددة، عبر قراءتها بمنهجية تجمع بين علم اللغة وعلم الأدب، ممّا يمكّن متلقي الرسالة الإبداعية من الكشف عن أشكالها ومضامينها، بالبحث في مكوناتها اللغوية وما تمتاز به.

ومن ثمّ، فإن مصطلح الشعرية يرتبط ببنية الخطاب الأدبي وتشكيلاته: الدلالية، والبلاغية، والجمالية، وما يتوارى خلفها من انساق، تمنح هذا الخطاب تميزه وسماته الخاصة[٧].

فالشعرية تهدف إلى دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص"[٨].

ويسعى هذا البحث إلى مقاربة تطبيقية على العتبات النصية الموازية في الدواوين الخمس موضع البحث، باعتبارها متعاليات نصية مصاحبة يوظفها القارئ في الوصل إلى البنية الدلالية العميقة للنص الأصلي.

---

(١) ينظر، عادل عبد الفتاح، مدخل إلى عتبات النص،(المغرب: دار أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٠)، ص ٢١.

(٢) ينظر، حنون مبارك، دروس في السيميائيات (المغرب: دارتوبقال، ط١، ١٩٨٧)، ص ٧١.

(٣) ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (القاهرة: دار الآفاق العربية، ط١، ١٩٩٧) ص ص ١١٥،١١٦.

(٤) ينظر، تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية، مرجع سابق، ص ١١.

(٥) ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، (المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤) ص ٩.

(٦) رمان سلوان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر د.ط، ٢٠٠٠)، ص ١٣.

(٧) ينظر، يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الاصول والمقاولات (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٨) ص ٥٢.

(٨) سلوان، مرجع سابق، ص ١٤.

ثالثاً: النص الموازى:

يطلق على النصق الموازي مسميات أخرى منها: العتبات، المصاحبات، والملحقات النصيّة والتي تمثل مصطلحاً مفتوحاً على كافة التأويلات التي تحتمل الكثير من التعدد والتنوع؛ تبعاً لرؤية المبدع في إقامة البنية المعمارية أو الهندسية لنصه[١].

وقد ظهر الوعي بقيمة الملحقات النصية الموازنة قديماً؛ لما فيها من حفظ للكتب: تعريفاً وتصنيفاً، وإسناداً إلى أصحابها[٢].

وقد اولى النقد الحديث عناية خاصة بهذه الملحقات، وبخاصة بعد ظهور كتاب (عتبات) لجيرار جينيت سنة ١٩٨٧[٣]، والذي عرف النص الموازي بانه " بنية نصية متضمنة في النص"[٤].

هذه البنية النصية بمثابة الفضاء الذي يحيط بالنص الأصلي، وما يحيط به من سياجات أولية وملحقات تكتنف النص داخلياً وخارجياً، قبلياً وبعدياً، فتحدد شكله وجنسه وتصنيفه الأدبي القابل للتداول، والتي تشتمل على العديد من الملحقات الرئيسة، كالعنوان، والإهداء، والغلاف، والثانوية كالإشارات الكتابية، ولذا قيل في تعريف النص الموازي:" هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة، بين نصٍّ أصلي هو المتن، ونصٍّ آخر يقدم له أو يتخلله مثل: العنوان المزيف، والعنوان، والمقدمة والإهداء والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق، والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له، ممّا ألحق المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل: الشهادات والمحاورات، والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أم الإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة"[٥].

وتكتسى هذه النصوص أو الملحقات النصية الموازية أهميتها، من حيث هي الموجه الأوّل إلى فهم النص الأصلي والولوج إلى فضاءاته، وتحديد دلالاته المتموضعة خارجه الواقعة بين دفتى الغلاف الأمامي والخلفي، بوصفها موجهات دلالية ومفاتيح نصية، تساعد القارئ على فكّ شفرات النص، والتعرف على علاقاته البنائية التي تمكّن من قراءاته وتأويله، واكتشاف معماريته الكتابية المؤطرة لبنائه، وطرائق تنظيمه[٦].

هذه الأمور بمثابة خطابات أولية يواجهها المتلقي، فتثير لديه اسئلة عدة جعلها " الدارسون السؤال المفتاحي لدراسة العتبات النصية، لكونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النص"[٧].

ومن ثمّ، فإن هذه النصوص المتعالية تجعل النص الأصلي كأنه انعكاس لشخصية المبدع، بحيث يظهر جزء منها واضحاً على السطح، ويختفى الجزء الأكبر منها ويتوارى وراء هذه الملحقات الموازية، بمعرفة القارئ المشارك في العملية الإبداعية برمتها.

ومن هنا، تكمن العلاقة بين النص الموازي وبين النص الأصلي، حيث لا يتحقق وجود أحدهما إلا لحظة الكشف عن بؤرة النص الآخر الذي يحيل عليه " إذا إن النصوص الموازية تقوم عليها بنيات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصاً صادماً للملقي، له وميض التعريف، بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[٨].

---

(١) ينظر، عبد الفتاح الحجمرى، عتبات النص، البنية والدلالة (الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ط١، ١٩٩٦) ص١٦.

(٢) ينظر، محمد بن عبد ربه الأندلس (ت: ٣٢٨هـ)، العقد الفريد، تحقيق: مفيد قمحة (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٣) ج٤، ص ٢٤١.

(٣) ينظر، بلعايد، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٤) جيرار جينيت، عتبات النص، ترجمة: محمد المعتصم (المغرب: دار توبقال، ط١، ٢٠٠١) ص ١٩.

(٥)محمد الهادى المطوى" في التعالي النصى والمتعاليات النصية" المجة العربية للثقافة، تونس، ع٣٢، ١٩٩٧، ص١٩٥.

(٦) ينظر، جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب (المغرب: دار توبقال، ط٢،١٩٨٦) ص ٩١.

(٧) جليلة طريطر " في شعرية الفاتحة النصية ما مينه نموذجاً في ثلاثية: بقايا صور، المستنقع، القطاف" علامات في النقد، النادى الثقافى بجدة، مج٧، ج٢٩، سبتمبر ١٩٩٨، ص ١٤٥

(٨) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط١، ٢٠٠٢) ص ٧.

المحور الثاني: التعريف بمدونة البحث:

يعول هذا البحث على مدونة شعرية معاصرة، تتضمن خمسة دواوين، على سبيل المثال لا الحصر، روعي في هذه المختارات أن تشمل أكبر عدد ممكن من النصوص الموازية، وهذه الدواوين هي، دون تفضيل أي منها على الآخر:

أولاً: ديوان (منزل الاقنان) للشاعر العراقي شاكر السياب ١٩٢٦ – ١٩٦٤ ويتضمن (١٨) قصيدة، مرتبة زمنية في الفترة من: ١٩٦٢/٦/٢٧، وحتى ١٩٦٣/٢/٨[١].

ويعد الديوان بمثابة وصية شاعر يحتضر، الموت يناديه وهو في رحلة العلاج إلى لندن. ومنزل الأفنان بالقرب من بلدة (جيكور) التي رافقته طيلة حياته.

ثانياً: لماذا تركت الحصان وحيداً؟ للشاعر الفلسطيني محمود درويش (١٩٤١ - ٢٠٠٨)، والذي كتبه بطريقة رمزية، ووضع فيه سيرة الذاتية بالجمعية، وتوحد بين المرأة والأرض.

ويتوزع الديوان إلى ستة أقسام هي: ايقونات من بلور المكان، فضاء هابيل، فوضى على باب القيامة، غرف للكلام مع النفس، مطر فوق برج الكنيسة، وأغلقوا المشهد[٢].

ثالثاً: ديوان (كانت لنا أوطان) للشاعر المصري فاروق جويدة (١٩٤٦ - .....) ويتضمن (١٢) قصيدة[٣]، تتحدث عن أزمة الأوطان العربية، فهو ذي نزعة وطنية شكلت هاجساً عند الشاعر.

رابعاً: ديوان:(حديقة الغروب) للشاعر العودى غازي القصيبي (١٩٤٠ - ٢٠١٠) ويتضمن (١١) قصيدة[٤]، سيطرت عليها ظاهرت الحزن ذات الحضور الفاعل.

خامساً: ديوان (مرثية الغاز الأولى) للشاعر السوداني محمد عبد البارى (١٩٨٥ - .....) ويتضمن (٢٧) قصيدة، كتبت في السعودية[٥]، في صورة تراجيد ساخرة مليئة بالرمزية.

المبحث الثاني: شعرية العنوان:

يعد العنوان الواجهة المرئي الأولى التي نواجه المتلقي، والذي بفضله يعرف النص الأصلي وبه يتداوله، وهو المفتاح المهم لسبر أغوار النص وفك شفراته، وتحديد هويته، والقاعدة التواصلية التي تمكن من الانفتاح على عوالم النص وأبعاده الدلالية[٦].

ومن ثمّ، فإن تشكيل العنوان في النص لا يأتي اعتباطياً وعشوائياً، وإنما يأتي عن قصدية، تكشف عن التعالقات التي توجد بين النص وبين العنوان، فكلاهما يشى بالآخر في دينامية توالدية وتناسلية وإعادة إنتاج[٧].

ومعظم وظائف النص: التعيينية (التّسمية)، والوظيفية، والإغرائية، والكشفية[٨]، والتي تدرك من خلال النص ذاته، بحيث لا يمكن فهم فحوى رسالة العنوان إلا بعد إتمام قراءة النص[٩].

ومن الواجهة السيميوطيقية، يعدّ العنوان علامة ومصطلحاً إجرائياً، يتسلح به الناقد والقارئ على حدّ سواء للولوج إلى أغوار النص العميقة، عبر إثارة تساؤلات عدة حول مقصديته ودلالته الشمولية والكلية.

---

(١) بدر شاكر السياب، ديوان: منزل الأفنان (بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٦٣).

(٢) محمود درويش، ديوان: لماذا تركت الحصان وحيداً؟ (بيروت: دار رياض الريس، ط١، ١٩٩٥).

(٣) فاروق جويدة، ديوان: كانت لنا أوطان (القاهرة: دار غريب للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٧)

(٤) غازى القصبي، ديوان: حديقة الغروب (الرياض: مكتبة العبيكان، ط١، ٢٠٠٧).

(٥) محمد عبد البارى، ديوان: مرثية النار الأولى (بيروت: منتدى المعارف، د. ط، د. ت)

(٦) ينظر، الحجمرى، مرجع سابق، ص ١٦ – ١٧، والمطوى، مرجع سابق، ص ١٨٥ – ١٨٨.

(٧) ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٠) ص٧٢.

(٨) ينظر، الأحمر، مرجع سابق، ص ٢٢٦، وبسام قطوس، سيمياء العنوان (الأردن: وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠١) ص ٥٠، وميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطو نيوس (بيروت: منشورات عويدات، ط٣،١٩٨٦) ص ١١٢، وحمداوى ، السيميوطبقا والعنوان، سابق، ص ٨.

(٩) عبد الله الغذامى، تشريح النص، (بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨٧) ص ١١٠.

وبالتالي، فهو يعدُّ" بمثابة العلامة التي تحلّ بديلاً عن الموضوع دون أن تمثله في جميع علائقه، فهو يقوم بعملية إضاءة له، وفتح آفاق التخييل لدى المتلقي بإطالة الخيط الأول للموضوع[١].

وبالتأمل في عناوين الدواوين الخمس، بشقيها: الخارجي/ الرئيس، والداخلي/ الفرع، نجد مدى وعي أصحابها بأهمية العنوان في تشكيل النصوص الشعرية، حيث اختبأت تحت كلماتها طبقات متعددة من المعاني والدلالات، التي تحمل علامات شعرية سيميوطيقية بارزة، تستثير المتلقي للولوج إلى دهاليز النص الأصلي ومتاهاته، وإن كانت تنوعت دلالاته وخصائصه من شاعر إلى آخر.

وقد جاءت عناوين الدواوين الخمس الخارجية والمتمثلة في (كانت لنا أوطان – مرثية النار الأولى – حديقة الغروب – لماذا تركت الحصان وحيداً؟ - منزل الأفنان)، مؤطرة لبناء النصوص والقصائد، وطرائق تنظيمها، وتحققها التخييلي، فهي بمثابة المكون النصي الأكثر فاعلية في مقاربة النص، بحيث يكون العنوان هو النص والنص هو العنوان.

وقد جاءت ثلاثة من العناوين الرئيسة جملة إسمية مضافة ومركبة (منزل الأفنان – مرثية النار الأولى – تساؤلية (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) وأخرى جملة فعلية (كانت لنا أوطان)). وللوقوف على دلالاته لابد من تفكيك لهذا التركيب. بغية التأويل؛ لحملاتها الدلالية التي تنفتح على مختلف التأويلات، ورغم أن عناوين الدواوين الخارجية جاءت مركبة فإنها زاوجت في المتن في الغالب بين عناوين القصائد المفردة والمركبة على النحو الآتي:

أولاً: ديوان مرثية النار الأولى: اشتمل الديوان على (٨) قصائد مفردة هي(عابرة – حمص – سوناتا – البدو – المغلق – الخارجي – الصعاليك - هم)، و (١٩) قصيدة مركبة (ما لم تقله زرقاء اليمامة – مرثية للقادمين من الموت- الرحيل في عيون الإسكندرية – التماس أخير – زهرتان لحارس البرق – الغناء على مقام الشام – سفر إلى العراق – بريد عاجل إلى أبي ذر العقاري – بكاء لن تعود – البحر والمدينة – توقيعات على جدار الثورة – نافذة لقمر أسود – صلصال الكلام – سبع سنابل إلى غياث مطر – رصاصة أخيرة إلى منْ كانت ولم تعد – شيء من وجه الليل – الدخول إلى البردة).

اشتمالها على العنوان الخارجي، غير أن مضمونها يشير إليه ويحمل دلالاته.

ثانياً: ديوان (حديقة الغروب): تضمن الديوان (٤) قصائد مفردة (محسون – حياة – لبنان - عادل) و(٧) قصائد مركبة (حديقة الغروب – بدر الرياض – دمع الخيل – شاعر البحرين – عن امرأة نارية – لك الحمد – يا أعز الرجال) متضمنة العنوان الخارجي.

ثالثاً: ديوان:(كانت لنا أوطان)، جاءت قصائده كلها مركبة، متضمنة العنونه الكبرى (أبحث عن شيء يؤنسني – أحزان ليلة ممطرة – العيون الحزينة سيف – الغدر كذاب – عودوا إلى مصر – مرثية ما قبل الغروب – كانت لنا أوطان – بين أحضان الخطيئة – كنت يوماً – لصوص العصر – ليالي الخريف – من أغاني مانديلا).

رابعاً: ديوان (منزل الأفنان) تضمن (٣) قصائد مفردة (خذيني – الشاهد - درم)، و(١٥) قصيدة مركبة متضمنة العنوان الخارجي (رحل النهار – هدير البحر الأشواق – نداء الموت – ربيع الجزائر – حامل الحرز الملون – سفر أيوب – منزل الأفنان – وصية من محتضر – أسمعه يبكي – قصيدة من درم – قالوا لأيوب – الليلة الأخيرة – القصيدة والعنقاء – هرم المعنى – قصيدة إلى العراق الثائر).

خامساً: ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟)، تضمن على قصيدة واحدة مفردة

وهي قصيدة (البئر) أما باقي القصائد، فقد جاءت مركبة ولم تتضمن العنونة الرئيسة الخارجية (في يدى غيمة – قرويون من غير سوء – ليلة البوم – أبد الصبار – كم مرة ينتهي أمرنا – إلى آخري وآخره – عود إسماعيل – نزهة الغرباء – حبر الغراب – سنونو التتار – مرّ القطار – كالنون في سورة الرحمن – تعاليم حورية – أمشاط عاجبة – أطوار أنات – مصرع العنقاء – أرى شبحى قادماً من بعيد).

وقد فتح النص آفاقه عند مطالعة العنونة الرئيسة الخارجية والعنونة الفرعية الداخلية، لما تحمله العناوين الخارجية للدواوين من دلالات شعرية لغوية تعبر عن المخزون النفسي والحالة التأثيرية للشعراء، الذين رغبوا في لفت نظر القارئ والمتلقي إلى الواقع المعيش، بحيث يعد العنوان الرئيس لهذه الدواوين هو

---

(١) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦)، ص٢٧

نص بحد ذاته " فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية أو علاقات تعيينية أو إيجابية، أو علاقات كلية أو جزئية"[١].

وأما البحث في بنية العنوان الخارجي والداخلي للدواوين الخمس، فتثير تساؤلات عن السر وراء توظيف هؤلاء الشعراء للتركيب الاسمي بدلاً من الأفعال في الغالب الأعم، وهذا بدوره له دلالته القصدية في كون هذه العناوين هي اختيار خاضع للقيم الفنية والجمالية، واستثمار للمخزون اللغوي عند هؤلاء الشعراء؛ لإقامة تواصلية مع القارئ من ناحية، وتحميل العنونة بشقيها دلالات توالدية متخمة بالوظائف المتعددة المسندة إلى العنوان، الذي يمد المتلقي بآليات تأويلية تساعده عن الكشف عن التيمة التي تمثل البؤرة الدلالية والرمزية للدواوين.

والغاية من توظيف الأسماء في العنونتين: الكبرى الخارجية، والصغرى الداخلية، جاء لما يوحى به التركيب الاسمى من الثبات والاستغراق الدلالى لمعاني العنونتين، بحيث تتحرر دلالة العنونتين من قيد الزمان ومحدودية المكان، ممّا يفتح آفاقاً من التاويلات امام المتلقي، ممّا " يعطي مؤشراً اولياً على طبيعة الناتج الشعرى، من حيث ميله إلى الثبات عند مواقف بعينها، والإلحاح عليها كأنها غير للتغيير أو الانتقال"[٢].

وقد حضرت العنونة الكبرى في العنونة الصغرى في غالبية الدواوين؛ لتعزيز العلائقية بين العنونتين، على نحو ماجاء في دواوين (منزل الأفنان[٣]- حديقة الغروب[٤] - كانت لنا أوطان[٥]) ليؤكد هؤلاء الشعراء أن العنونة الفرعية ليست من قبيل تحصيل الحاصل، فثمة قصدية في اختيار العنونة الصغرى؛ لتتلاء مع العنونة الكبرى لدواوين الثلاثة، فتحضر كلتا العنونتين في الاخرى لفظاً ومضموناً؛ تأكيداً لمبدأ الانتقائية والترابط الدلالى، ممّا شكل مفتاحاً إجرائياً أولياً، وقاعدة تواصلية أولى، ينفتح معها نصوص الدواوين على أبعاد دلالية تعني التركيب العام[٦].

أما الديوانان الآخران (لماذا تركت الحصان وحيداً؟ - مرثية النار الأولى) فلم نجد فيها قصيدة بالعنونة الكبرى، إذ اختار (درويش) و(عبد لبارى) لقصائد الديوانين عناوين أخرى اشتغلا عليها، حيث يرجع كل من الشاعرين قصائد الديوانين إلى الحقل الدلالى للعنوان الرئيس الخارجي، لا بلفظه بل بمضمونه، نحو ما جاء في قول (درويش) في قصيدة (أبد الصبار)[٧].

إلى أين تأخُذُني يا أبي؟
إلى جهةِ الرّيحِ يا ولدي ..
.....
ومنْ يسكنُ البيتَ من بعدنا
يا أبي؟
سيبقى على حالهِ مثلما كانَ
يا ولدي!
تحّس مفتاحه مثلما يتحّس
أعضاءه، واطمأن. وقال له
وهما يعبران سياجاً من الشوك:
يا ابني تذكر! هنا صلب الإنجليزُ
أباك على شوك صبارة ليلتين،

---

(١) حمداوى، سيميوطيقا العنوان، مرجع سابق، ص ٨.

(٢) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥) ص٩٨.

(٣) ينظر، السياب، مصدر سابق، ص ٨٢.

(٤) ينظر القصيبى، مصدر سابق، ص ١٣.

(٥) ينظر، جويدة، مصدر سابق، ص ٨٠.

(٦) ينظر، بلعابد، مرجع سابق، ص ١٣.

(٧) درويش، مصدر سابق، ص ص ١٧، ١٨.

ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا
ابني، وتروى لمَنْ يرثون بنادقهم
سيرةَ الدّم فوق الحديد...
- لماذا تركت الحصان وحيداً؟
- لكي يؤنس البيتَ، يا ولدي،
فالبيوتُ تموتُ إذا غاب سُكانها...

فالنص يفتح آفاقه عبر السرد (الحوار)، ويعيد المتلقي إلى الحقل الدلالي والرمزي للعنوان المركزي الخارجي (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) بلفظه لا في العنونة الفرعية للقصيدة بل في سطر شعرى، جاء كترنيمة مغرية تنساب خلف العنوان الرئيس، وكانها جزء، تحمل القارئ وتضعه على حافة النص، فيطل من هذا السطر ومضمون القصيدة الكتابة الشعرية وسيرة الذات الكامنة في الذاكرة العميقة للشاعر، إذ تعالقت في القصيدة دلالات متطابقة مع العنونة الكبرى، سواء باللفظ أم بالمضمون في سياقات لغوية وجمالية متعددة، تحث المتلقي على البحث لاكتشاف أوجه التساؤل في العنوان الخارجي في قصائد الديوان، فيصطدم المتلقي بدلالات متعددة له، عليه أن يحفر فيها لتنبعث الصورة الشعرية للعنونة التي تحيل إليها القصيدة، وغيرها من قصائد الديوان، فيتساءل المتلقي عن دلالة العنوان " هل كان مجرد سؤال؟ أو بركاناً اخفى (درويش) في طياته آلامه وأنينه، ربما كان سؤالاً للهاربين من ساحة المعركة، الذين حملوا أمتعتهم وآثروا الرحيل سؤال يعلم الشاعر إجابته فلا ينتظر من أحد إخباره به، هو يسأل نفسه، بل يصرخ صرخات إيقاظ من كوابيس الأحلام، أراد منه الشاعر تشكيل ملحمة من ملاحم المقاومة، هنا يصبح عنوان الديوان ليس مجرد حروف وكلمات، إنما نصّ ملئ بالرموز والإيحاءات"[١].

أما ديوان (مرثية النار الأولى)، فلم تحضر عنونته الكبرى باللفظ في العنونة الصغرى للقصائد، إلى دلالات على العنونة الرئيسة، فمتلقي العنونة الصغرى يشعر أنها من نسيج العنونة الرئيسة التي حضرت ضمنياً في قصائد الديوان. فالمتأمل في العنوان الرئيس يجد أنه جاء " مكونً من ثلاث علامات (كلمات) سيميائية معبرة وملخصة لكل ما جاء في الديوان... حيث عبرت لفظة (مرثية) عن ذات الشاعر المقهورة والمتألمة لما حلّ من خراب و دمار بالوطن العربي ... أما لفظه (النار) فقد عبرت عن الثورة والقوة والتمرد، فالشاعر أدرك أن هذا الواقع المؤلم المرزى يحتاج إلى تغيير نحو الافضل، ولهذا نجد الشاعر قد دخل في صراع مع هذا الواقع بغية تغييره على كافة الأصعدة ... أما (الأولى) فهي تعبير عن مواقف الشاعر الذاتية، حيث مثلت هذه المواقف ثورة الشاعر على الواقع والتمرد عليه ومحاولة تغييره"[٢].

فعلى سبيل المثال، جاءت قصيدة (مرثية للقادمين من الموت) متضمنة الجزء من العنوان الرئيس بلفظه (مرثية)، ومتضمنة لفحواه في معناه، حيث جاء عنوان القصيدة في شكل جملة إسمية مركبة ومضافة، والذي تتحكم فيه بنية الحذف، فهو يقول فيها[٣]:

---

(١) ابو زيان، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٢) كار، وبزيدى، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٣) عبد البارى، مصدر سابق، ص ص ٢٥،٢٦.

" كانَ يا ماكان"
كانت رحمٌ
أطلقتنا ... فتنفسنا الصعابْ
ذات يوم مرّت الريحُ بنا
فابتسمناً وفتحنا كلَّ بابْ
وغزتنا ألفُ صحراءَ
فما
غيرُ لحظاتٍ
وآخينا الذئابْ!!
وأجرنا البحر في أجسادنا حينما ناشدنا منهُ
الغُبابْ
لم نزلْ نمشى إلى
أيامنا
مثلما يمشي هديلٌ في القبابْ

لا يزال صدى العنونة الرئيسة يتردد في هذه القصيدة بصورة أو بأخرى، جاءت تشاؤمية تجسد الواقع العربي المأزوم بالإيحاء والرمز، انعكاساً للظروف السياسية وانعكاساتها الاجتماعية على الذات العربية المثقلة بآلام الاغتراب الروحي والمكاني، والإحساس بالموت الرمزي (الخراب والدمار) داخل الأوطان، بصور، بصورة تتيح للمتلقي انفتاح مجالات التأويلات، من خلال مطالبته بملء الفراغات الدلالية التي يحدثها الحذف في عنونة القصيدة وعنونة الديوان الرئيسة، والتي تجعل نص العنوان منفتحاً دلالياً على احتمالات عدة " التأسيس آفاق جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات"[١].

ولعلّ استدعاء الشاعر للصياغة السردية التراثية (كام يا ما كان) فتح مجالاً للتماهى مع التراث الشعبي، كسر رتابة البنائية الغنائية القائمة على أحادية الصوت، ونوازع الذات الرومانسية.

وقد تغلغل العنوان الخارجي الرئيس في ثنايا القصيدة، وينشر ظلاله عليها؛ تأكيداً على تأزم الواقع العربي في خصوصية جمالية تنطلق من العنوان كنواة إلى حدود نصوص الديوان بصفة عامة بل إلى جوهرها؛ لان المتلقي لم يجد نصاً شعرياً في الديوان يحمل العنوان الرئيس، وإنما اسقط دلالته على النصوص الداخلية، من خلال العلاقة الثرية متنوعة السب والإتجاهات التي تحصل بين العتبة العنوانية الموازية وبين طبقات المتن النصى؛ استناداً إلى الوظيفة الدلالية والتشكيلية والصورية التي تنهض بها عتبة العنوان، والتي تنعكس على البنية الدلالية العامة في النصوص.

إن استنطاق عناوين الدواوين الخمس: الرئيسة والفرعية تكشف عن مدى ارتباطها، فالعناوين الداخلية تأخذ مضامينها ووظائفها من العنونة الخارجية، وقدرتها على خلق أفق الانتظار لدى المتلقى، وتوليد عمليات التأويل، التي تعطي النص القدرة على تحقيق المقصدية عبر اختيار العنونة بدقة، والملبسة ثوب الإغراء القرائي، فتحقق شعرية العنونة، بحيث تعمل العنونة الداخلية بجوار العنونة الخارجية " ولا تنفصل عنها، أي أنها تعضدها فكرياً وتركيبياً، وربما تتناسل منها[٢].

المبحث الثاني: شعرية الغلاف:

يؤدي الغلاف، بوصفه ثقافة بصرية، دوراً مهماً في عملية التلقي، كما أنه يؤدي وظائف بلاغية شعرية لها صدى دلالي ورجع تأويلي يمهدان لتذوق العمل الذي لابد أن يتوشح بها؛ بوصفه إشارة بصرية " تشكل لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيماً للدلالة والتواصل والتمثيل[٣]" من جهة، وبوصفه يشكل البعدين الجمالي والدلالي للنص؛ فهو " العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، لذلك أصبح محل عناية

---

(١) محمد لطفى اليوسفى، في بناء الشعر العربي المعاصر، (تونس: سراس للنشر، ط١، ١٩٨٥)، ص٢٧.

(٢) عصام حسين واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، (الأردن: دار غيداء، ط١، ٢٠١١)، ص٦٠.

(٣) سعيد بنكراد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، (الرابط: منشورات الزمن، ط١، ٢٠٠٣) ص ٧٩.

واهتمام الشعراء الذين حوّلوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية، إلى فضاء من المحفزات والمواجهات الفنية المساعدة على تلقى المتون الشعرية"[١] من جهة أخرى.

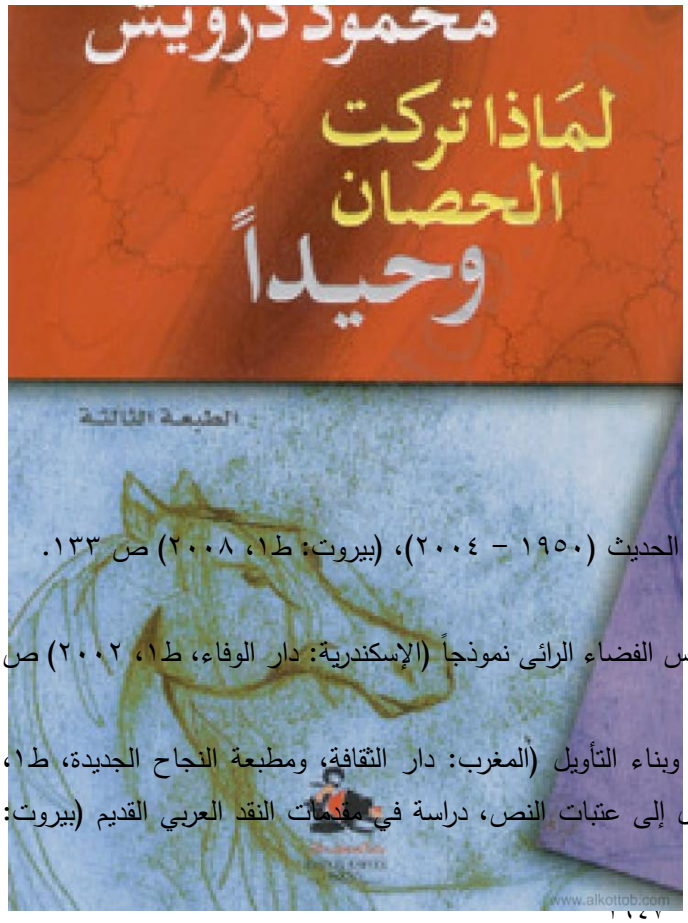
ومن ثمّ، فإن لوحة الغلاف تشيد أو تقدم نفسها كمقول بصري متسق ومتماسك، وذلك من خلال إحالاتها الثقافية المباشرة وغير المباشرة، القائمة على توليد المقابلات التي تفرضها الأشكال والاحجام والالوان المشكلة لمعماريته، والتي تستند على علامات أيقونية بصرية، وأخرى تشكيلية مستمدة من إعداد المساحة المؤهلة لاستقبال انفعالات المتلقين تجاه الألوان، والأشكال المجسمة[٢].

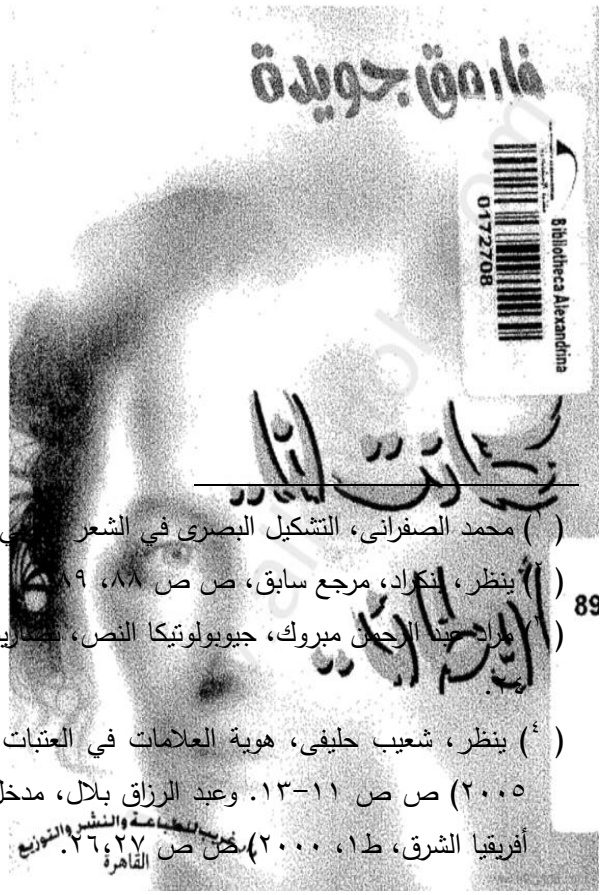
هاتان العلامتان الأيقونتان: البصرية والتشكيلية اللتان يشتمل عليها الغلاف تعكسان العديد من الدلالات المدركة نظرياً، والتي تنفتح على التأويل والتوليد والتناسل، ممَا يدل على أن تصميم لوحة الغلاف لا تكون بطريقة عبثية، وإنما عن قصدية، فهو لم يعد " حيلة شكلية، بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحياناً يكون هو المؤشر الدال الأبعاد الإيحائية للنص"[٣].

وبناء على ذلك، يمكن القول بأنّ الغلاف يتضمن علامات لغوية وبصرية، وأيقونات تشكيلية هي تشتغل عليها الدراسات السيميوطيقية، للكشف عن شعريته ودوره في تعضيد الملحقات النصية الموازية داخل النص؛ لاحتوائه على عنصري اللسانية والصورية؛ إذ يعدّ الغلاف مفتاحاً إجرائياً للخوض في أغوار النص، والكشف عن أبعاده الدلالية والرمزية الموحية، وصولاً للمعنى؛ لكونه عنصراً من عناصر العمل النص، ومكوناً من مكوناته البنائية، له قيمته الدلالية، وواجهته الإعلامية[٤].

والمتأمل لأغلفة الدواوين الخمس يجد أنّها لم يؤت بها اعتباطياً، وإنّما جاءت محملة بالتشكيلات البصرية المختلفة، التي طفت على السطح وغيرت وجهها شطر فضاء دلالى يفرض نفسه على المتلقين؛ ليس باعتبارها البؤرة الدلالية المؤطرة لمجموع نصوص الدواوين فقط، بل بوصفها مكوناً نصياً موازياً تسهم في تمرير رسائل ترتبط بالمضمون ارتباطاً قوياً، تفتح الباب أمام المتلقي إلى نصوص الدواوين في أثناء فعل القراءة.

وانطلاقاً مما سبق، سيتوقف البحث أمام المعطيات البصرية للغلاف الأمامي، خاصة ما تعلّق بتقاطع البصرى/ اللغوي وهو العنوان، بما هو بصري فني تشكيلي وهو لوحات الأغلفة وما يتصل بالمضمون ككل، لاستقبالها على محكات القراءة والتأويل على النحو الآتي:



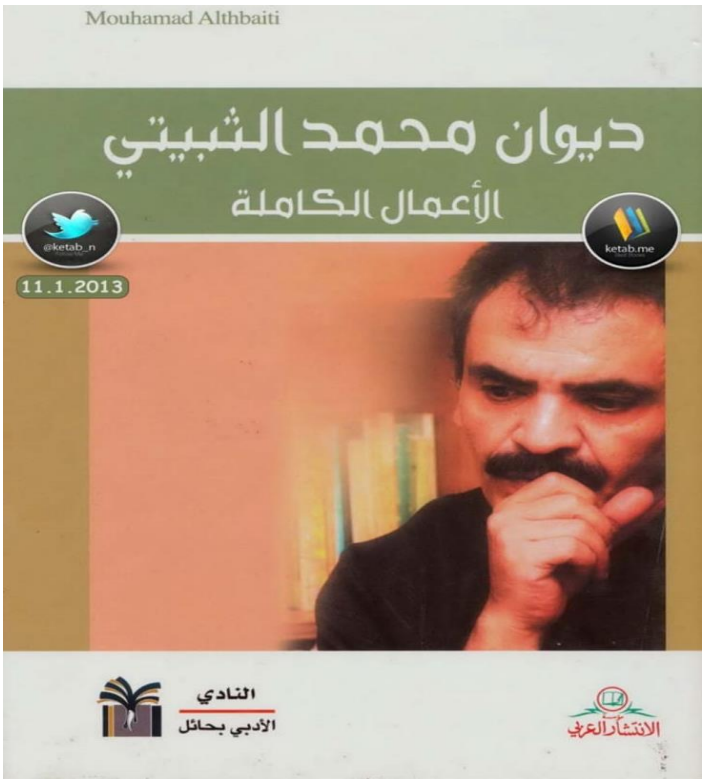


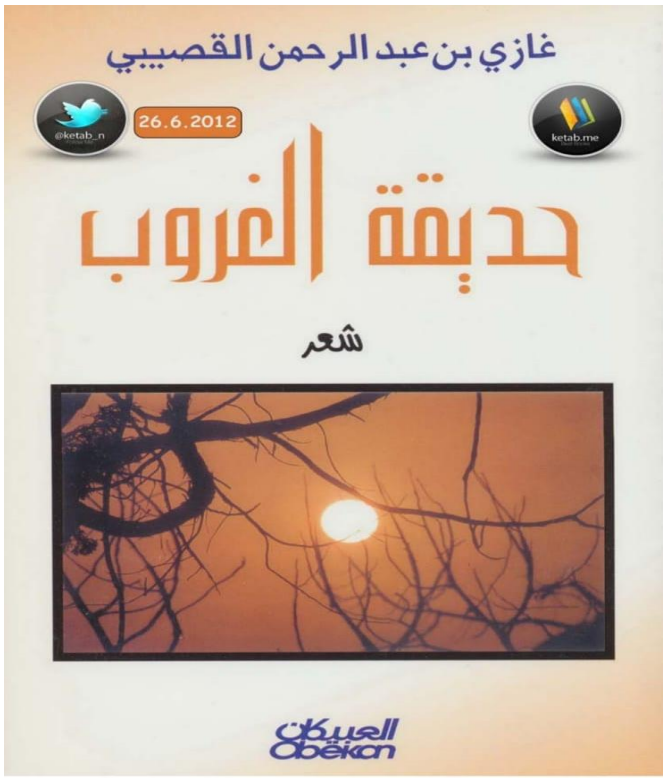
(١) محمد الصفرانى، التشكيل البصرى في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ - ٢٠٠٤)، (بيروت: ط١، ٢٠٠٨) ص ١٣٣.

(٢) ينظر، إنكراد، مرجع سابق، ص ص ٨٨، ٨٩.

(٣) مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص، تضاريس الفضاء الرائى نموذجاً (الإسكندرية: دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٢) ص ١٠٢.

(٤) ينظر، شعيب حليفى، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (المغرب: دار الثقافة، ومطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٥) ص ص ١١-١٣. وعبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم (بيروت: أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٠) ص ص ٢٦،٢٧.


Mouhamad Althbaiti
ديوان محمد الثبيتي
الأعمال الكاملة
@ketab_n
ketab.me
11.1.2013
النادي
الأدبي بحائل
الانتشار العربي


غازي بن عبد الرحمن القصيبي
@ketab_n
26.6.2012
ketab.me
حديقة الغروب
شعر
العبيكان
Obeikan

283
جائزة الشارقة للإبداع العربي 2012
مرثية النار الأولى
محمد عبدالباري

وبالتالي في الأغلفة السابقة نجد الآتي:

أولاً: شكلت أغلفة الدواوين أيقونات علامائية، استوقفت المتلقي بتشكيلها البصرى وأقطابها الدلالية، التي تكشف عن أفق شعري مفتوح محمل بالكثير من الرموز والإشارات المقتصدة لكنها ترسم عالماً مراوغاً، يستثير المتلقي لمعرفة العلاقة بينها وبين مضمون الدواوين.

ثانياً: خلت ثلاثة دواوين وهي (كانت لنا أوطان – لماذا تركت الحصان وحيداً؟ -مرثية النار الأولى) من عتبة التجنيس، أي انتماء هذه الدواوين إلى جنس أدبي محدد، سواء على لوحة الغلاف أم في ورقة داخلية سبقت الإهداء، باستثناء ديوان (مرثية النار الأولى)، حيث جاء التجنيس (شعر) في لوحة الغلاف الداخلي التي سبقت الإهداء مباشرة، وربما يرجع ذلك غلى رغبة شعراء هذه الدواوين الثلاث في الثورة على نظرية الأجناس الأدبية، ورغبة في توجيه المتلقي إلى تأمل هذه الدواوين انطلاقاً من عناوينها وصورها البصرية المصاحبة.

أما الديوانان (حديقة الغروب – منزل الأقنان)، فقد ظهر فيها التجنيس (شعر) على لوحة الغلاف وأسفل العنوان مباشرة؛ لتفصح للقارئ عن الانتماء التجنيسي، فوجود كلمة (شعر) على الغلافين " يبين لنا، أولاً، احترام الشاعر لقانون التجنيس، وثانياً، فتح أفق انتظار القارئ على استفهامات حول القصدية من هذه الصيغة التجنيسية باعتبارها عنواناً فرعياً" عناصر العمل النص، ومكوناً من مكوناته البنائية، له قيمته الدلالية، وواجهته الإعلامية[١]، فيزول الغموض، وتتقلص المسافات بين القارئ ونصوص الديوانين، فيستعد للقراءة وفق التجنيس الذي وضع على الديوانين، ويتفاعل معه على هذا الأساس في خطوة أولى للولوج إلى نصّ لا يعرف منه إلاّ عنوانه.

ثالثا: جاءت دار النشر مغيبة على واجهة غلاف ديوانين هما:(مرثية النار الأولى – لماذا تركت الحصان وحيداً؟) ولم يتم وضعها إلاّ في الديوان الأول، والغلاف الداخلي في الديوان الأول، والغلاف الخلفي للديوان الثاني، ممّا يستثير المتلقي ليتساءل: لماذا لم يعجّل (درويش) و(عبد البارى) بثبيت دار النشر(مكتبة الصرافة الإلكترونية – منتدى المعارف) على واجهة الغلاف؟ وكما نعلم أن (درويش) يعد أحد أعلام الحركة الشعرية المعاصرة التي لا تحتاج إلى تعريف. أما (عبد الباري)، فهو من الأصوات الشابة الذي اقترن اسمه كشاعر مع أول بوح شعري له من خلال ديوانه موضع البحث، والأمر زاد من تثمين شاعريته لحصول على جائزة الإبداع العربي بالشارقة سنة (٢٠١٢)، غير أن إسقاط كلاً الشاعرين للصيغة التجنسية ودار النشر عن واجهة الغلاف الأمامي، يحيلنا على إصرار كلا الشاعرين إلى تأمل هذين الديوانين من خلال العنوان الرئيس، فدار النشر هنا لم تتجاوز بعدها الإشهارى والترويجي، ولا علاقة لها بمضمون الديوانين، بحيث يمكن القول بأن هذين الديوانين هما من اشهر دارى النشر، فبهما عرفتا، وليس هما من أشهرا داري النشر، فبهما عرفتا، وليس هما من مارستا السلطة على الديوانين، أو كانتا سبباً في تعريف القارئ بهما. أما باقي الدواوين، فلم تسقط دار النشر عن الواجهة الأمامية للأغلفة (دار غريب – العبيكان – دار العلم للملايين).

رابعاً: حققت صورة الأغلفة وألوانها قدرتها على تجاوز موضوعها المباشر في اتجاه خلق سلسلة من الإحالات الثقافية، حيث تتبدى فيها أشكال أيقونية، تعطي تصوراً أولياً ومفتاحاً لخفايا الدواوين الخمس، تظهر بقوة التمظهر البصرى أمام المتلقي، إذ تكو أوّل مكون تلتقطه العين وتنجذب إليه؛ لاحتواء هذه الأغلفة على التضايق الصور واللسانى، بحيث أصبحت هذه الأغلفة " انواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"[٢].

وقد تكونت أغلفة الدواوين، في الغالب، من تراكم صوري على النحو الآتي:

١. نجد أن مساحة اللون الأبيض يحيط لوحة الغلاف في دواوين ثلاثة: (كانت لنا أوطان – حديقة العزوب – مرثية النار الأولى) وكأنه ضباب قادم من بعيد يمحو معالم الرؤية، في انقلاب دلالى للون (الأبيض) الذي يحمل النور والحياة، فهو هنا ضباب يحمل الموت والفناء (حديقة الغروب – مرثية النار الأولى) والضياع والتأزم (كانت لنا أوطان).

أما باقي المساحة، فقد اختلفت فيها الصور والألوان، ففي ديوان (مرثية النار الأولى) نجد أن لوحة الديوان رسمت على إطار بني وتشكلت من ستة ألوان، كانت لها تداعيات دلالية خاصة وعامة في الديوان، فشكل اللون الأسود دلالة الحزن وسوداوية الواقع. أما اللون الوردي، فشكل عالم الحلم/ المحبوبة التي يهرب

---

(١) منصر، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٢) حليفى، مرجع سابق، ص١٢.

إليها من الواقع، واللونان البني والأخضر، فهما يرتبطان بالأرض ويمثلان النقطة المضية والمفرحة في حياته، واللون الأزرق دلالة على الثورة والصراع مع الواقع[١].

أما ديوان (كانت لنا أوطان)، فهو يتكون من اللونين الأبيض والأسود فقط، وإن كانت الغلبة فيه للون الأسود، الذي احتلّ مساحة واسعة في تشكيل اسم المؤلف، وعنوان الديوان، واسم دار النشر، وغالبية الوجه المرسوم، بكل ما يحمله هذا اللون من تشاؤم وسوداوية على ضياع الأوطان، انسجاماً مع العنوان المبدوء بفعل الحكى (كانت).

ولعلّ مرجع طغيان اللون الأسود على غلاف الديوان هو أنه يعدّ " بعداً جمالياً له مرجعية عالية الحضور في الثقافة المحلية"[٢].

٢. في ديوان (حديقة الغروب)، تأتي لوحة الغلاف محملة برواز، يجمع بين الألوان الاسود (شعر – أغصان الشجرة)، والأزرق (اسم المؤلف – دار النشر)، واللون الأصفر الذي طغى على (العنوان – البرواز)، دلالة على المرض والانقباض والزبون، ولعلّ هذه الدلالات انتقلت إليه من الخريف، الذي يسيطر عليه اللون الأصفر، وهو من علامات الجفاف، تعبيراً عن الانتهاء والزوال[٣]، وبخاصة أنه جاء مصاحباً للخطة الغروب.

أما ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) فقد تعالق ثلاثة ألوان: اللون الأبيض في: اسم الشاعر وجزءاً من العنوان (وحيداً)، وإن كان خافتاً، في حين اقتسم اللونان: الذهبي والنيلي باقي صفحة الغلاف. أما ديوان (منزل الأفنان) فقد طغى على لوحته اللون الأزرق، وجاء اللون الاسود خافتاً في (اسم الشاعر – عنوان الديوان – التجنيس – دار النشر).

خامساً: يلحظ الغياب القصدى والمتعمد للأشخاص وغيرها من الكائنات الحية في لوحة الغلاف، باستثناء ديواني:(كانت لنا أوطان) الذي حمل وجه إنسان بعين واحدة وشعر منفوش ونصف وجه فقط، تأكيداً على فضاء الحزن الذي تجلى في الغلاف وتعالقه مع العنوان، تنفسياً للمكبوتات والحزن على فقد الوطن، وغياب الشاعر في وطنه. أما الديوان الآخر، فهو ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) والذي جاء محملاً بصورة حصان على الغلاف " تعود إلى صورة حصان عربي أصيل"، ويرتبط الحصان بدلالات في الشعر الفلسطيني، فهو يرتبط بالجمال وعلامة القوة، مع المحافظة على الأصالة والمروءة، عدا عن كونه رمزاً للفروسية والعروبة، فهو يمثل رمزاً للعز والحرية، وبهذا يعبر الشاعر، بسيمياء الصورة، عن عمق العلاقة بين الخصال المرتبطة بالحصان، وبين مشروعية قضيته"[٤].

وإنطلاقاً مما سبق يمكن القول بأن لوحة الغلاف في الدواوين الخمس جاءت عن قصدية في المساحة واللون، مما أعطى للأغلفة صفة البروز، بحيث مارس التشكيلات البصرية اللونية للأغلفة دلالة جمالية إغرائية، تهدف إلى لفت انتباه المتلقي بهذه العتبة النصية الموازية، بحيث كان الاشتغال اللونى في أغلفة الدواوين هو الأقرب إلى التصريح والوصفية، التي كشفت عن بلاغية الألفاظ اللونية، والاهتمام بالناحية الحسية التي تتدخل في فضاء الصورة الشعرية للوحة الأغلفة، على نحو يعمق من سيميوطيقية المعنى الدلالي وقوة حضوره، ليحيلنا على عوالم الحزن، والرحيل، والضياع، والجدب النفسي والروحي لشعراء هذه الدواوين، والتي عبر عنها تمازج الألوان في كلّ لوحة غلاف، التي احتوت على أكثر من لون فيما يشبه المزيج اللوني، ليتحول الغلاف إلى متعالية نصية فنية، تنبض بالقيم الشعرية، تتجاوز حدود التشكيل اللوني المباشر الوضعي إلى مستويات دلالية وإيجابية، تحمل في باطنها نصاً موازياً يسهم في إنتاج النص الأصلي،

---

(١) ينظر، كار، وبوزيدى، مرجع سابق، ص٩٠.

(٢) محمد صابر عبيد: " تجربة القصيدة: رؤية تشكيلية ثقافية، دراسة بعنوان: القصيدة التشكيلية الديكورية وجدوى الرؤيا" قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إعداد ومشاركة: محمد صابر عبيد (الأردن: دار مجدلاوى للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩) ص١٠٠.

(٣) ينظر، ظاهر محمد الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردن نموذجاً (الأردن: دار الحامد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨) ص ١٢١.

(٤) أبو زيان، مرجع سابق، ص٢٥٧.

ممّا يكشف على ان التشكيل اللوني في هذه الأغلفة تمثل " رؤية ثقافية إنسانية غريزة وعميقة، بوسعها أن ترسم مساراً جديداً للعلاقات والتشكيلات والمعاني، وتساهم في إعادة إنتاجها على نحو ما".[١]

المبحث الثالث: شعرية الإهداء:

تحظى عتبة الإهداء الموازية بدراسة وتحليل من قبل المتخصصين؛ بوصفها تقليداً قديماً كان يتموضع في النص ذاته أو في ديباجته، غير أنه صار ذا حضور رسمي وشكلي في " النص المحيط كملفوظ مستقل، وهو يتموضع في الوقت الحالي في الصفحة الأولى التي تعقب فحة العنوان مباشرة"[٢].

غير أنّ بعض الدارسين قد آثر أن يحيد عن موضع الإهداء، بجعله في الصفحة الأخيرة؛ ليصدم القارئ بنوع جديد غير مألوف من الكتابة[٣].

ويعدّ الإهداء ممارسة اجتماعية في النص الأدبي، يوجه الكاتب إلى مخاطب معين، يشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر قبل وبعد صدوره، ومن ثمّ، فإن الإهداء لا يخلو من قصدية في اختيار المهدى إليه أو العبارات واختيارها، وشكل الإهداء وديباجته، سواء أكان المهدي إليه شخصيات حقيقية أم متخيلة.

وقد برز الإهداء كجانب معنوي في النص المعاصر، بعد ان اختفى الجانب الاقتصادي المحرك الاساسي في الإهداءات قديماً، بحيث اصبح استحقاقاً داخل الفضاء الرمزي المتبادل بين المرسِل/المبدع والمرسَل إليه/ المهدي، يتنسب وخصوصية استهدافه بالإهداء، بوصفه قارئاً افتراضياً وشخصية واقعية في آن.

ولا يقل الإهداء أهمية عن الملحقات النصية الموازية الأخرى؛ فهو بوابة الذات للولوج إلى هواجس الكاتب وهمومه الكتابية، وتمتد عبره جسور التواصل بين القارئ والعمل، بحيث يعد مجرد شكل إخراجي أو تقليد متبع، بل هو رسالة وعلامة ضمنية ذات دلالة أشبه بعقد ضمني مع القارئ، يعمل على كشف الاتجاهات الذاتية للمبدع، على الرغم من كونه لا يتعدى بضعة أسطر، فإنه يظل موجهاً قرائياً.

وتمثل وظائف الإهداء في الوظيفة الدلالية التي تبحث عن دلالته تبحث في دلالاته، والمعاني الكامنة خلفه، والعلاقات القائمة بينه وبين النص الاصلي، والكشف عنها، بصرف القارئ ليفكك غموضها، ويبين طلاسمها، ويفهم خصوصياتها، بالإضافة إلى الوظيفة التداولية المتمثلة في تنشيط الفاعلية التواصلية بين المؤلف وبين جمهوره، محقّقة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كلّ من المُهدي والمهدي إليه[٤].

كلّ هذه المعطيات تمدنا بما يجعل من هذه الإهداء ذا خصوصية متميزة في الدواوين الخمس، تتناسب في جوهرها مع ما تخيل عليه عتبة العنوان النصية الموازية، ليس فيما يخص طريقة صياغتها فقط، بل بما تفتحه من أفق انتظار أمام القارئ.

وبالتأمل في صياغة الإهداء عند شعراء الدواوين الخمس، نجدها جمعت بين الصيغة الذاتية في شكل كتابة شعرية ذاتية، وبين كتابة عاطفية رقيقة، غير أنها جميعاً جاءت وجدانية وعاطفية – ليست بمنأى عن الجو العام، فهي امتداد موضعي لفضاءات الحسرة والضياع، والرحيل، وخيبة الأمل.

وقد اتسمت هذه الإهداءات بالتكثف والرمزية من خلال بنيتها اللسانية، وهي غاية قصدية يمكن أن يعدّ الإهداء فيها نصاً مصغراً مساعداً على فهم محتوى الدواوين في بعض أوجهها.

أولاً: ديوان منزل (الأقنان):

جاء الديوان خالياً من الإهداء، وهو ما يثير لدى القارئ تساؤلات عدة عن السبب وراء إهمال هذا النص الموازي.

إن عدم حضور الإهداء في الديوان لا يعني غياب الدلالة، بل ان هذا الفراغ الدلالي يتطلب دراسة لسانية سميوطيقية تصل الدال/ الفراغ بالمدلول/ النص؛ للخروج بإجابة شافية عن السبب وراء صمت (السيّاب) عن إهداء ديوانه، ممّا يستلزم الانفتاح على العديد من التأويلات، ممّا يجبر القارئ على التعمق في قراءة النص الأصلي/ الديوان، وكأن (السّياب) يُشرك المتلقي في العملية الإبداعية.

---

(١) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، (الأردن: دار محمد لاوى، ط١، ٢٠٠٩) ص ٤٦.

(٢) بلعابد، مرجع سابق، ص ٩٤.

(٣) ينظر، كمال أبو ديب، جماليات التجاوز (بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٧) ٢٠٠.

(٤) ينظر، الحجمرى، مرجع سابق، ص ٣٠.

ولعل (السّياب) قصد إلى إغفال الإهداء تناغماً مع صمت المنزل، ولأن الديوان يحمل اسم المنزل، فاراد أن يستعمل صفاته من صمت وسكون والدخول في قراءته مباشرة دون هذه العتبة، ممّا ينشط ذاكرة القارئ لتأويل هذا الغياب، أو أنه لم يجد شخص يستحق إهداء الديوان إليه[١].

ثانياً: ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟)

جاء الإهداء في ديوان (درويش) موضع البحث بصيغة الخطاب الذاتي الموجه من قبل الشاعر، غير ممهور باسمه وتوقيعه، على النحو الآتي:

"إلى ذكرى الغائبين
جدي: حسين
جدتي: آمنة
أبي: سليم
وإلى الحاضرة: حورية، أمي"[٢]

جاء الإهداء جامعاً بين المتناقضين: الغياب (الجد، والجدة، والأب) والحضور (الأم)، متخذاً أبعاد رمزية لطابع الحياة الدافئة التي يحنّ إليها الشاعر، وكان الغائبين والحاضرين هما النور الذي لا يزال بريقه المتجذر يشع في نفسه، وهو ما عبر عنه (درويش) بالاختيار القصدي لكلمات الإهداء المنبثقة من تعالق الغياب والحضور، أو الماضي بالحاضر، حيث " يتبّين من ذكر الأسماء أنهم تربطهم علاقة اجتماعية بالشاعر، وبالتحديد علاقة عائلية (جده، جدته، ووالديه)، وأن الشاعر لم يكن يسعى من وراء هذا الإهداء إلى التماس الدعم والسند المعنوي، فجلُّهم قد فارق الحياة، إنما حاول الشاعر ربط عائلته بديوانه، الذي أخذ على عاتقه المقاومة في سبيل قضية شعبه، وعائلته جزء من هذا الشعب، لهذا اتجه الشاعر إلى تخصيص هذا الارتباط وتفسيره، من خلال ذكر المرسل إليه، وصلة علاقته بالشاعر، ويحيل الإهداء، المكوّن من عائلته بما تتصف به من صبر وصمود وكفاح، الصورة، فالديوان سيرة ذاتية للشاعر وللعائلة معاً".

ولهذا الإهداء وظيفة اجتماعية، فهو تواصل حميم بين الشاعر وعائلته، وبخاصة والدته، التي أهدى إليها ترنيمة المشحونة بالدلالات الرمزية والتأثيرية، إشارة إلى الوطن وعطاؤه غير المحدود.

وقد جاء الإهداء في صيغة جملة أسمية مرتكزها الإهداء حرف الجر (إلى)، إشارة المهدى إليهم.

ثالثاً: ديوان (مرثية النار الأولى):

جاء الإهداء في هذا الديوان نصاً شعرياً حمّله رجاءه وأمنياته، أهداه الشاعر إلى أشخاص اعتبارية هم: السيف، والوردة، والنجمة، وذلك على النحو الآتي:

" إلى السيف والوردة:
بدونكما لم أكن قادراً على سرقة الومضة
والعطر من كل شيء
إلى النجمة التي تنتظرني ..
وقررت فجأة الرحيل شمالاً ..
الآن فقط .. بوسعي أن ألعب معك لعبة الشطرنج
أخيرة: كش ملك!
إلى قطع الروح المتناثرة بين المحيط والخليج:
لن نتوقف عن تقاسم الشاي والكتب ..
والزمن الردئ!
إلى آخر النفق:
سنخرج.. سنخرج.. سنخرج! [٣]"

---

(١) ينظر، بلعابد، مرجع سابق، ص٩٩.

(٢) درويش، مصدر سابق، ص٣.

(٣) عبد البارى، مرجع سابق، ص ٥.

يعدُّ هذا الإهداء أطول إهداءات الدواوين الخمس، انتقل فيه الشاعر من الميثاق الذاتي إلى الميثاق العام، ترميزاً إلى ثلاثية متناقضية، مفتتحاً إياه بالتخصيص بحرف الجر (إلى)، استحضاراً لقصدية العنوان، والعمل على تأكيده، إلحاحاً على طابع الألم والحسرة المرتبطة بالمتن، ومدى إصرار الشاعر على الخروج من نفق الفوضى والخراب الذي حلّ بالوطن العربي، وهذا ما عبّر عنه علامة الإهداء " فالسيف يشير غلى الحرب والخراب اللذين مرا بالوطن العربي بعد ثورات الربيع العربي، أو ما يعرف بالثورات، وهذا ما ولّد شعور الحزن والألم ... ليجسد السيف والمرثية حالة الشاعر المتألمة المتحسرة على الوضع.

أما الوردة فهي نقيض لما يحمله السيف من دلالات، فهي تشير إلى جملة القيم الإنسانية التي كان يصبو الشاعر إلى تحقيقها، فثنائية (السيف/ الوردة) تشير إلى ثنائية (الموت/ الحياة)، وهذه الأخيرة كانت سبباً في الكتابة والإبداع ..

أما الطرف الآخر الذي بنى عليه الإهداء الحبيبة التي عبر عنها بالنجمة .. ويوحى هذا الاسم بالذات المؤنثة .. وكانت ملجأ الشاعر ومفره"[١].

رابعاً: ديوان (حديقة الغروب)

جاء إهداء الديوان في صورة ذاتية قصيرة، ابتداؤه بحرف الجر (إلى)، إحالة إلى ابنائه بقوله:

" إلى
تالية، وليث، ودانة
في
حديقة الشروق"[٢]

لم يخرج (القصيبى) في هذا الإهداء عن الميثاق العائلي المتعلق بالأبناء، يحمل رجاءه وأمنياته بطول العمر (في حديقة الشروق) بما تحمله من ثنائية ضدية مع عنوان الديوان (حديقة الغروب)، إشارة إلى أن شمسه قد بدأت رحلة الغروب/ الموت) في حين أن أولاده لا يزالون يخطون خطواتهم الأولى في حديقة الشروق/ الحياة، بما يحيل إلى علاقة خاصة بين الشاعر وأبنائه، وهو ما تبرزه تمثلان الكتابة وخصوصيتها، التي تبرز من خلال الشحنات العاطفية التي تمثلها كلمات الإهداء، التي تفترض وجود قارئ/ الابناء وغيرهم قادر على بناء عالم تخيلي لمتن الديوان، انطلاقاً من العلامات النصية الموازية، ومنها الإهداء، والتي تسهم في برمجة الديوان وفق استراتيجية معينة لها سياقات ومستويات دلالية مختلفة.

خامساً: ديوان (كانت لنا أوطان)

جاء إهداء الديوان محملاً بدلالات شعرية ترمز إلى المحبوبة، في جمل قصيرة، على النحو الآتي:

" وغداً أحبكِ
مثلما يوماً حلمتُ .. بدون خوفٍ..
أو سجون ... أو مطر
فروق جويدة"[٣].

جاء الإهداء دون تحديد اسم أو هوية المهدى إليه، وإن كان يستشف من كلماته أنه مهدى إلى المحبوبة، أياً كان نوعها ووصفها، وبهذا الإهداء يدخل القارئ عالم الديوان بحثاً عن هذه المحبوبة، وما يريد الشاعر البوح به، وكأن المهدى إليه هو وحده المقصود دون سواه، وهو ما جعل (جويدة) يزيل الإهداء بتوقيعه، بخلاف الدواوين السابقة التي خلى فيها الإهداء من توقيع المهُدى، ممّا يدفع القارئ إلى البحث عن المهدى إليه بالتوغل في قراءة الديوان؛ لاستكناة حضوره، ممّا يشى بتعالق الإهداء مع المتن، ويكشف عن الحقول الخلفية الخاصة للإهداء.

المبحث الرابع: شعرية اسم الشاعر:

يتموضع اسم الشاعر/ المؤلف في لوحة الغلاف، على نحو ما جاء في المبحث الثاني من البحث، بما يمنح العمل قيمة أدبية، فهو منتج النص ومبدعه، ويؤدي وظيفة تعيينية وإشهارية تكمن في نسبة العمل إلى

---

(١) كار، وبوزيد، مرجع سابق، ص ص ٩١، ٩٢.س

(٢) القصيبي، مصدر سابق، ص ١٠.

(٣) جويدة، مصدر سابق، ص ٥.

الاسم، الذي من خلاله يتم التحاور مع القارئ، حيث يجذبه إلى استطلاع مضمون النص وتذوق بنائه الجمالي، ومن ثمّ يعد اسم المبدع علامة مناصية مهمة لا يمكن تجاهلها أو الغض من قيمتها، دون النظر للاسم، سواء أكان حقيقياً أم مستعاراً[١].

وتتمثل وظيفة اسم المؤلف في ثلاثة وظائف، الأولى وظيفة التسمية وإثبات الهوية، والثانية وظيفة الملكية الأدبية والقانونية، والثالثة الوظيفة الإشهارية على صفحة الغلاف التي تحمل اسم الكتاب وصاحبه، مخاطباً القارئ لشراء الكتاب.

وما من شك في أن انتساب العمل إلى صاحبه فيه دلالة على تفرده وتميزه، وخصوصيته الأدبية المتأنقة، بحيث ترجع شهرة العمل الإبداعي إلى شهرة مؤلفيها في الغالب، الأمر الذي يدفع القارئ إلى قراءة هذا العمل؛ لمعرفة مكنونات شخصية مؤلفة.

وبالتأمل في اغلفة الدواوين الخمس، نلاحظ أن معظمها جاء موقعاً باسم مؤلفيها في أعلى الصفحة وقبل العنوان في دواوين (منزل الأقنان – حديقة الغروب – كانت لنا أوطان – لماذا تركت الحصان وحيداً؟) أما في ديوان (مرثية النار الأولى)، فجاء اسم الشاعر في منتصف الصفحة، وبعد العنوان، فهل هذا يرجع إلى أن أصحاب الدواوين الأربع الأولى (السّياب – القصيبى – جويدة - ودرويش) أكثر شهرة من صاحب الديوان الخامس (عبد البارى)؟ أم أنه يتساوى في ذهن المتلقي موضع الاسم، سواء أكان أعلى الصفحة أم منتصفها؟ وبالتالي يتساوى هؤلاء المشهورون مع الشاعر المبتدئ؟

والحقيقة أن اختيار الموقع المناسب لاسم الشاعر في الفضاء الغلافى ليست مسألة اعتباطية، بل هي مسألة مقصودة لأن " وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطى الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل .. إلا انه يصعب، على الدوام ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للنص"[٢].

ويرجع تموضع اسم الشعراء (السّياب – درويش – جويدة - القصيبي) في أعلى أغلفة الدواوين، دلالة ارتفاع اسمهم وتعاليهم على تفاصيل الغلاف الأخرى، وانهم مصدر هذه النصوص، ومرسلو إشاراتها الشعرية[٣].

غير أن سلطة هؤلاء الشعراء الاربعة على هذه نصوص الدواوين الشعرية لا تكمن في مكان تموضع الاسم، وإنما نسبة هذه الدواوين إلى مؤلف ذي قيمة، يمكن أن تصدر عنه نصوص شعرية بقيمته ومكانته، ولا يخفى على القارئ مكانة هؤلاء الشعراء على الساحة الأدبية العربية والعالمية، وبالتالي فإن ذكر اسم احدهم يمثل علامة أو أيقونة على مشروعة العمل الشعرى المرتبط بهم، فيكسر أفق الانتظار للقارئ الذي يعرفهم مسبقاً، ولا يهتم بتموضع اسم أي منهم على الغلاف؛ لأنهم اثبتوا وجودهم من خلال أعمالهم الإبداعية المميزة.

والمتأمل في شكل اسم شعراء هذه الدواوين يجد أن أغلبها يعكس رؤية هؤلاء الشعراء، والتي تظهر عبر اللون الاسود الذي كتب به أسماء (جويدة – عبد البارى - السّياب)، والدال دلالة قصدية على الحزن والتشاؤم والنظرة السوداوية لما يحيط بهم.

أما اسم (درويش) فقد جاء باللون الأبيض دلالة على طهر مقصده من ناحية، وعلى أن اسمه دليل على ولادة شاعر احتضن آلام شعبه، فهو حالة استثنائية بين الشعراء[٤].

الخاتمة:

تناول هذا البحث مجموعة من الدواوين الشعرية المعاصرة؛ للكشف عن شعرية النص الموازي فيها، بوصفه علامة وإشارة لغوية تشتغل عليها الالسنية الحديثة ممثلة في السيميوطيقا. ومن خلال دراسة بعض الملحقات النصية الموازية، كالعنوان، والغلاف، والإهداء، واسم الشاعر امكن التوصل إلى عدد من النتائج وأهمها:

---

(١) ينظر، بلعابد، مرجع سابق، ص ص ٦٤ ، ٦٥.

(٢) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٧) ص ٩٤.

(٣) ينظر، على جعفر العلاق، الدلالة المرئية (الأردن: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢) ص ٥٩.

(٤) ينظر، منصر، مرجع سابق، ص ٣٤٧.

١. تضمنت الدواوين الخمس العديد من الملحقات النصية الموازية، والتي شكّلت في مجموعها علامات لغوية انفتحت على العديد من التأويلات القرائية.
٢. وجود علاقة قوية بين السيميوطبقا وشعرية النص الموازي، باعتباره أيقونة علاماتية وإشارية، تتخطى تموضعها البصرى إلى فضاء دلالي وتداولى واسع.
٣. عكست النصوص الموازية في الدواوين الخمس مختلف الأفكار والرؤى التي يريد شعرؤها إيصالها إلى المتلقي، وبخاصة الواقع العربي المازوم.
٤. عكس النص الموازى في الدواوين دلالة النص الأصلي، من خلال الانسجام والتدخل الموجود بين الملحقات النصية الخارجية وبين المتن الشعري وما يحمله من دلالات وإيحاءات، بما يعكس قدرة هذه العتبات النصية على إيجاد حركية في مسالك المتن النصي، باستنطاق الدلالة التي أراد هؤلاء الشعراء إيصالها للقارئ وفتح أفق توقعه.
٥. شكلت النصوص الموازية في الدواوين وسيلة جذب للقارئ؛ لفك شيفراتها التي تمكنه من الولوج إلى عالم النص الاصلي ودهاليزه.
٦. يؤدي غياب الملحقات النصية الموازية إلى مزيد من الانغلاق للنص، لأنها علامات ووسائل لا غنى عنها للولوج إلى النص الاصلي، وسبيل لسبراغواره، ومعرفة خباياه.
٧. جاءت النصوص الموازية في الدواوين مداخل قوية ومفاتيح قرائية تتقاطع مع النصوص الأصلية في دلالاتها، والتي تستدعى كل دلالات الضياع، والتأزم، والفتامة، بكل ما تحمله من مشاعر الانكسار والتشاؤم.
٨. على الرغم من أهمية عتبة التجنيس ومؤثراتها الدلالية، بوصفها علامة نصية مضيئة يستضيء بها القارئ، وبوصلة تحدد مساراته وتحفزه لفعل القراءة، فإن صفحة الغلاف في ثلاثة دواوين من الخمسة قد غابت عنها عتبة التجنيس (شعر)، فلم تمنحها مساحة للحضور، ولم يعثر القارئ على ما يشير إليها، أو يفصح عنه هوية النص سوى ايماءات ضمنية تستشف من خلال توهج شعرية العنوان.
٩. أدى حضور القارئ الضمني، واضطلاعه بدوره في إنتاج النص إلى تحقيق الوظائف الإغرائية، والتأويلية والتواصلية للنص الموازي.
١٠. لم تأت النصوص الموازية في الدواوين الخمس اعتباطًا أو عشوائية، بل جاءت عن مقصدية، سخرها العراء لفهم النص الأصلي، وفك بعض مغاليقه تبعاً لقدرة المتلقي على القراءة والتأويل.
١١. شكّل المتن النصى في الدواوين الخمس بنية حاضنة لبنيات النص الموازي، بحيث امتزجت هذه البنيات في لحمة النص الشعري، حتى شكلت نصاً دائرياً ممتداً من الغلاف الأمامي إلى الغلاف الخلفي.

التوصيات:

ضرورة إجراء مزيد من الدراسات السابقة والسيميائية والسيميوطيقية على النصوص الشعرية المعاصرة؛ للكشف عما تتضمنته من أيقونات علاماتية تسهم في فهم بنائيتها بصورة متكاملة.

المصادر والمراجع:

١. السياب ، بدر شاكر ، ديوان: منزل الأفنان (بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٦٣).
٢. عبد البارى، محمد، ديوان: مرثية النار الأولى (بيروت: منتدى المعارف، د. ط، د. ت)
٣. جويدة، فاروق ديوان: كانت لنا أوطان (القاهرة: دار غريب للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٧)
٤. درويش، محمود ، ديوان: لماذا تركت الحصان وحيداً؟ (بيروت: دار رياض الريس، ط١، ١٩٩٥).
٥. القصبي، غازى، ديوان: حديقة الغروب (الرياض: مكتبة العبيكان، ط١، ٢٠٠٧).

ثانياً: المراجع:

١. أبو ديب، كمال. جماليات التجاوز (بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٧)
٢. أبو زيان، فاتح محمد .شعرية العتبات في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) لمحمود درويش (جامعة الزاوية: المؤتمر العلمي الثالث لكلية التربية العديلات، ٢٥ مايو) ج٣.
٣. الأحمر، فيصل. معجم السيميائيات (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠)
٤. اسكندر، يوسف. اتجاهات الشعرية الحديثة، الاصول والمقاولات (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٨) .

٥. إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦).
٦. بلال، عبد الرزاق. مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم (بيروت: أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٠).
٧. بلعابد، عبدالحق. عتبات جيرار جينيت من الناص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين (الجزائر: منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨) .
٨. بن عبد العالي، عبد السلام. ثقافة العين وثقافة الأذن (المغرب: دار توبقال، ط١، ٢٠٠٩).
٩. بن عبد ربه، محمد. الأندلس (ت: ٣٢٨هـ)، العقد الفريد، تحقيق: مفيد قمحة (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٣) ج٤.
١٠. بنكراد، سعيد. السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، (الرابط: منشورات الزمن، ط١، ٢٠٠٣).
١١. بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطو نيوس (بيروت: منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٦).
١٢. تشاندلر، دانيال. معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة: شاكر عبد الحميد، (القاهرة: منشورات أكاديمية الفنون، د.ط، ٢٠٠٢).
١٣. جواد، فاتن عبد الجبار. اللون لعبة سيميائية، (الأردن: دار محمد لاوى، ط١، ٢٠٠٩) .
١٤. جينيت، جيرار. مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب (المغرب: دار توبقال، ط ٢، ١٩٨٦).
١٥. عتبات النص، ترجمة: محمد المعتصم (المغرب: دار توبقال، ط١، ٢٠٠١).
١٦. الحجمرى، عبد الفتاح. عتبات النص، البنية والدلالة (الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ط١، ١٩٩٦).
١٧. حليفى، شعيب. هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (المغرب: دار الثقافة، ومطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٥) .
١٨. حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٧)..
١٩. سيميوطيقا العنوان (المغرب: دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط٢، ٢٠٢٠).
٢٠. حمداوى، جميل. الاتجاهات السيميوطيقة، استراليا: مؤسسة المقف العربي، ط١، ٢٠١٥.
٢١. الزواهرة، ظاهر محمد. اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردن نموذجاً (الأردن: دار الحامد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨).
٢٢. سلوان، رمان. النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر د.ط، ٢٠٠٠).
٢٣. سلوي، مصطفى. عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف (المغرب: منشورات كلية الأدب، ط١، ٢٠٠٣).
٢٤. الصفرانى، محمد. التشكيل البصرى في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ - ٢٠٠٤)، (بيروت: ط١، ٢٠٠٨) .
٢٥. طريطر، جليلة. " في شعرية الفاتحة النصية ما مينه نموذجاً في ثلاثية: بقايا صور، المستنقع، القطاف" علامات في النقد، النادى الثقافى بجدة، مج٧، ج٢٩، سبتمبر ١٩٩٨.
٢٦. عبد الفتاح، عادل. مدخل إلى عتبات النص،(المغرب: دار أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٠).
٢٧. عبد المطلب، محمد. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥) .
٢٨. عبيد، محمد صابروآخرون. " تجربة القصيدة: رؤية تشكيلية ثقافية، دراسة بعنوان: القصيدة التشكيلية الديكورية وجدوى الرؤيا" قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إعداد ومشاركة: محمد صابر عبيد (الأردن: دار مجدلاوى للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩) .
٢٩. العدواني، معجب. تشكيل المكان وظلال العتبات (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط١، ٢٠٠٢) .
٣٠. العلاق، علي جعفر. الدلالة المرئية (الأردن: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢) .
٣١. الغذامى، عبد الله. تشريح النص، (بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨٧).

٣٢. فضل، صلاح. مناهج النقد المعاصر (القاهرة: دار الآفاق العربية، ط١، ١٩٩٧).
٣٣. قاسم، سيزا. القارئ والنص، العلامة والدلالة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢) .
٣٤. قطوس، بسام. سيمياء العنوان (الأردن: وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠١)
٣٥. كار، خالد، ورضا بوزيدى. سميائية العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى لمحمد عبد البارى، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي (الجزائر: جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادى، طلية الآداب واللغات، ٢٠١٨/٢٠١٩).
٣٦. مبارك، حنون. دروس في السيميائيات (المغرب: دارتوبقال، ط١، ١٩٨٧).
٣٧. مبروك، مراد عبد الرحمن. جيوبولوتيكا النص، تضاريس الفضاء الرائى نموذجاً (الإسكندرية: دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٢) .
٣٨. المطوى، محمد الهادى. " في التعالي النصى والملحقات النصية" المجة العربية للثقافة، تونس، ع٣٢، ١٩٩٧.
٣٩. مفتاح، محمد. دينامية النص، تنظير وإنجاز، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٠).
٤٠. منصر، نبيل. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة (المغرب: دارتوبقال، ط١، ٢٠٠٧).
٤١. ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، (المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤).
٤٢. واصل، عصام حسين. التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، (الأردن: دار غيداء، ط١، ٢٠١١).
٤٣. اليوسفى، محمد لطفي. في بناء الشعر العربي المعاصر، (تونس: سراس للنشر، ط١، ١٩٨٥).

Semiotics and parallel poetic text
A study in selected representative examples of modern Arabic poetry

By

Dr. Wala Qasm Mr. Bashir Aqeed

Assistant Professor at the College of Education, Department of Arabic Language, Al-Zaeem Al-Zuhri University

Assistant Professor, College of Science and Arts, Department of Arabic Language, Najran University

Abstract:

This study aimed at studying the poetics of the parallel text in some of the modern poetry collections. The paper was limited to some representative examples: Sayyab's 'The House of the Serfs', Darwish's 'Why Did You Leave the Horse Alone?', Juwaida's 'And we had …Homelands', Abd al-Bari's 'Elegy for the First Fire', and Al-Qusaibi's 'The Garden of Sunset'. A linguistics analysis was run to explore the mechanisms of the semiotic approach by describing these parallel texts as linguistic signs and symbols.
The study found that there is a relationship between semiotics and the parallel text in its different levels: title, cover, dedication, the poet's name. Moreover, that the collections in question were full with these textual appendices and others, which made them worthy of study and research.
Keywords: Parallel text; Poetics; Semiotics; Textual appendices; Title; Cover; Dedication; Poet's name.

Keywords:

Parallel text - poetics - semiotics - textual appendices - title - cover - dedication - name of the poet.