الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون-تيارت-

كلية الآداب واللّغات

فرع: دراسات نقدية

تخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج مقدّمة لنيل شهادة الماستر موسومة بـ:

شعرية العتبات النّصّية في روايات إبراهيم الكوني

-إعداد الطالبين:

-زيـــان رشيد.

-موكـاس الزّوبير.

- إشراف الدّكتورة:

- شريفي فاطمة.

أعضاء لجنة المناقشة:

د.تركـي امحمـــــد .....رئيسا.

د. شريفي فاطمة..... مشرفا ومقرّرا.

د. بلعجيـــــــن سفيـــــــان.....مناقشا.

السنة الجامعية:

2019م/ 2020م

1440هـ/ 1441هـ

شكر وتقدير

الحمد لله وكفى والصّلاة والسّلام على النّبيّ المصطفى صلوات ربّي وسلامه عليه وعلى آله وصحبه وسلّم.

{اللّهمّ علمنا ما ينفعنا وانفعنا بما علّمتنا وزدنا علما}

نتقدّم بالشّكر الجزيل لمن كان لهما عظيم الفضل في مساندتنا في مسارنا العلمي "الوالدين الكريمين" أطال الله في عمرهما، وإلى عمّي " بوطالب إبراهيم" حفظه الله تعالى وأمدّ في عمره.

كما لا يسعنا في هذا المقام إلّا أن نتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان إلى أستاذتنا المشرفة "شريفي فاطمة" على صبرها ونصائحها وتوجيهاتها القيّمة وإلى كلّ أساتذة قسم اللّغة العربية وآدابها وإلى جميع الطّلبة والطّالبات.

كما لا ننسى كلّ من قدّم لنا المساعدة من قريب أو من بعيد فلهم جميعا منّا خالص الشّكر والتّقدير " سعد مبارك – عبد القادر عسكري – نور الدّين نادري..."

كذلك نتقدّم بالشّكر للأساتذة الأفاضل أعضاء اللّجنة الموقّرة على صبرهم وجهدهم في قراءة هذا العمل المتواضع تحليلا ونقدا وتصويبا، فلهم منّا أسمى معاني الشّكر والاحترام.

نضع هذا الجهد المتواضع بين أيدي الباحثين والطّلّاب على أن يكون عونا لهم في تحقيق مشاريعهم العلمية والبحثية.

فشكرا لهؤلاء جميعا، وإلى طلبة الأدب تخصّص دراسات نقدية تمنّياتنا لهم بالتّوفيق والنّجاح والتّألّق.

مقدّمـــة

مقدّمة:

لقد تناولت الدراسات الأدبية والنّقدية القديمة والحديثة موضوع الشّعرية الذي تعود جذوره إلى أرسطو في كتابه "فنّ الشّعر"، فالشّعرية تسعى لمحاولة البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي ويتجلّى هذا البحث في الشّعرية في أبسط تجلّياتها باعتبارها خطابا جماليا ينفرد ويتميّز عن باقي الخطابات الأخرى بنوعية الدّلالة التي تشكّله أو ترتبط بكلّ ما له صلة بالإبداع، أو القوانين العامّة التي تنظّمه فقد تدحرجت الشّعرية عبر مراحل ومسارات تاريخية من خلال ارتباطها بالشّعر خاصّة إذ اكتسحت مجالات وآفاقا جديدة، فلم يعد مصطلح الشّعرية مرتبطا بالشّعر وحده فقط بل اتّسعت دلالة المصطلح لتشمل أجناسا أدبية أخرى حيث اتّخذت عدّة مسمّيات من مثل: الإنشائية، الأدبية، الشّاعرية، علم الأدب....لذا تعدّدت الشّعريات فأصبحت شعرية السّرد، شعرية القصّة وغيرها.

فمدار الوظيفة الشّعرية في العتبات النّصّية إنتاج المزايا الجمالية التي تسطع مظهرة قدرة اللّغة على التّأثير والعدول، إنّها تمنح النّصَّ لذّة متوهّجة ترسم حيويته من خلال مداخله ومخارجه أو عتباته التي تُعتبر من القضايا المهمّة التي عالجتها الدّراسات النّقدية الحديثة نظرا لقيمتها ودورها في استكشاف عوالم النّصِّ وخباياه، فالعتبات النّصّية تحمل في جوهرها دلالات مباشرة وغير مباشرة لها صلات وثيقة بحمولة النّصِّ، بالإضافة إلى دلالتها الرّمزية والإيحائية والتي تشكّل عنصر إثارة وجذب تدفع القارئ إلى التّعامل مع النّصِّ من خلال الوقوف على عتباته ومنافذه ومحاولة قراءتها وتأويلها، فهي تمثّل السّياج الذي يحيط بالنّصِّ الرّئيسي إذ أنّها المفتاح الذي يفكُّ مغالق النّصِّ والمرافق للقارئ لمدّ جسور التّواصل فتجعله يمسك بالخيوط الأوّلية لمتن النّصِّ.

لقد غدت هذه العلاقة الموجودة بين العتبات والنّصوص مسألة جوهرية أثارها النّاقد الفرنسي "جيرار جينيت" من خلال انتقاله من النّصِّ إلى المناص في مؤلَّفه "عتبات Seuils" فالنّظر في خطاب العتبات النّصية من منظور جمالي وعلاماتي يوحي بمعاني ودلالات كامنة في النّصِّ، يتطلّب استحضار هذه النّصوص الموازية أو اللّاحقة أسئلة أوّلية يجيب عنها فضاء النّصِّ عندما تحرّكها فعالية القراءة.

ومن بين دوافع اختيارنا لهذا الموضوع رغبتنا في التّعرّف على ما هو جديد في قراءة النّصوص الرّوائية من خلال هذه العتبات وما تُضفيه من أبعاد جمالية، وتحقيق للعملية التّواصلية والتّداولية والإشهارية التي تُسهم في جذب القارئ وتعميق فهم النّصِ، كما أثارت لدينا هذه القضية رغبة في إثراء الجانب التّطبيقي لخطاب العتبات الذي لقي اهتماما من قِبل الدّرس النّقدي المعاصر، وكذلك للكشف عن العناصر والتّفاصيل المحيطة بالنّصِ والخارجة عنه.

ونظرا لأهمّية العتبات النّصّية أردنا أن يكون موضوع بحثنا موسوما بـ:"شعرية العتبات النّصّية في روايات إبراهيم الكوني —نزيف الحجر – فجلُّ الدّراسات السّابقة لم تتطرّق لكلّ العتبات ما عدا عتبتين أو ثلاث، إلى جانب محاولة التّعرّف على الموضوع عن كثب وتوسيع معارفنا، فقد وجدنا في هذه الرّواية ضالّتنا لأنّها تضمّ عتبات أو نصوص موازية اختارها الكوني بكلّ حرفية وعناية طرحت إشكالية معرفية نتجت عنها جملة من الأسئلة تمثّلت في:

كيف يمكن استظهار الجمالية أو الشّعرية في العتبات النّصّية؟ وهل تُسهم العتبات النّصية في خلق الشّعرية؟ وللإجابة عن هذه التّساؤلات اعتمدنا في بحثنا على الخطّة الآتية: مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة، وجملة من الفهارس إضافة إلى ملحق لملخّص الرّواية ونبذة عن الرّوائي، وكذلك قائمة المصادر والمراجع. جاءت المقدّمة كتمهيد للموضوع والإحاطة بجوانبه مبرزين أهمّية شعرية العتبات النّصّية في إثراء الخطاب السّردي المعاصر والكشف عن الجمالية فيه، ودور العتبات كعلامات دلالية وإيحائية في عملية القراءة والتّأويل والتّفاعل بين العمل الإبداعي والمتلقّي أو القارئ.

أمّا فيما يتعلّق بالفصل الأوّل والذي ورد تحت عنوان شعرية العتبات النّصية والذي تطرّقنا فيه لمصطلح الشّعرية والعتبات النّصية في المفهوم الغربي والعربي، وكذا أقسام العتبات النّصية، وعنونّا الفصل الثّاني بـ: شعرية النّص المحيط وقد ركّزنا فيه على الشِّقِّ التّطبيقي حيث تناولنا عتبة العنونة وشعريتها، ثمّ عرّجنا على أهمّ العتبات النّصية الدّاخلية في الرّواية، مثل: عتبة المقدّمة والتّصدير،عتبة المؤلِّف والإهداء، وقد عرّفنا كلّ عتبة من العتبات مبرزين دورها ودلالتها، أمّا الفصل الثّالث فجاء معنونا بـ: شعرية النّص الفوقي حاولنا فيه قراءة الغلاف ومحتوياته وشعرية الصّورة وكذا تشكيل الفضاء النّصي، بالإضافة إلى

رصد عتبات النّص الفوقي المتمثّلة في النّصوص الخارجية المهتمّة برواية "الكوني" كالمذكّرات (السّيرة الذّاتية)، النّقد والتّعليقات، الملتقيات والمنتديات....وجاءت خاتمة البحث ممثّلة في جملة من النّتائج المتوَصَّل إليها تعقبها جملة من التّوصيات.

أمّا فيما يخصّ هذا النّوع من الدّراسة فقد اعتمدنا على القراءة السّيميائية في تحليل وقراءة العلامات والدّلالات، بالإضافة إلى المنهج الوصفي وذلك بالكشف عن الشّعرية وعلاقتها بالعتبات النّصية.

لقد حظيت العتبات النّصية بالاهتمام لدى النُّقّاد الغرب والعرب تمخّضت عنها جملة من الأعمال والدّراسات التي أثارت هذه القضية وأسهمت في إثراء موضوع بحثنا هذا من ضمنها: "عتبات Seuils" لجيرار جينيت الذي مكّننا من التّعرّف على مصطلح المناص أو العتبات، وكذلك "عتبات جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص" لعبد الحق بلعابد الذي ساعدنا على فهم وتوضيح بعض الأفكار والمفاهيم لجيرار جينيت فيما يتعلّق بالعتبات النّصية، وأيضا "الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة" لنبيل منصّر وغيرها، بالإضافة إلى جملة من المجلّات والمقالات التي كانت عونا لنا في الجانب الإجرائي منه.

أمّا الصّعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث نذكر منها: قلّة الدّراسات التّطبيقية إلى جانب تعدّد المصطلحات للعتبات النّصية واختلافها وهذا بفعل تعدّد التّرجمات والاستعمالات، بالإضافة إلى قلّة خبرتنا وتمرّسنا في الجانب التّطبيقي في مجال الخطاب السّردي، وكذلك ما حلّ بالعالم والجزائر خاصّة إثر تفشّي وباء كورونا الذي أدّى إلى تعطيل جلّ المصالح والأعمال.

وفي الأخير نتقدّم بالشّكر والتّقدير إلى أستاذتنا الفاضلة "شريفي فاطمة" التي أنارت لنا طريقنا وفتحت لنا مجال البحث بنصائحها القيّمة وتوجيهاتها السّديدة والموفّقة بتصويب أخطائنا وتقبّل آرائنا ومقترحاتنا برحابة صدر وفهم راقٍ، فلها منّا جزيل الشّكر والعرفان.

كما نسأل المولى تبارك وتعالى أن نكون قد وُفِّقنا في إنجاز هذا البحث وإتمامه وأن يكون لبِنة تُسهم في البحوث وتنير طريق كلّ طالب وباحث يسعى إلى البحث والتّحصيل المعرفي، ولا ندّعي الوصول بل العبرة في الحصول.

- زيـــان رشيد. يوم: الخميس 04 ذو القعدة 1441هـ
- موكاس الزّوبير. الموافق لـ 25 جوان 2020م

الفصل الأوّل:

شعرية العتبات النّصّية

- **المبحث الأوّل: الشّعرية في المفهوم الغربي.**
  الشّعرية في المفهوم العربي.
- **المبحث الثاني: العتبات النّصية في المفهوم الغربي.**
  العتبات النّصّية في المفهوم العربي.
- **المبحث الثالث: أقسام العتبات النّصّية.**

المبحث الأوّل: الشّعرية في المفهوم الغربي:

تعتبر الشّعرية من المصطلحات التي تطرّقت إليها الدّراسات النّقدية القديمة والحديثة، وأثارت جدلا واسعا، حيث يعود هذا المفهوم إلى أرسطو ونقده للشّعر، ولا يمكن دراسة النّظرية الشّعرية وأسسها دون إلقاء نظر على آراء أرسطو، فهو يعتبر الشّعر نوعا من المحاكاة مثله مثل باقي الفنون الأخرى، تستمدّ مادتها من الطّبيعة، فقد أعطى للمحاكاة طابعا مزدوجا، فهي من جهة محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطّبيعة، ومن جهة أخرى محاكاة خارج نطاق الطّبيعة؛ أي محاكاة الخيالي.

يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفنّ بشكل عام، غير أنّ الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل عام، ومن مفهوم المحاكاة ينطلق محدّدا مفهوم المأساة بوصفها:" فعل نبيل تامّ لها طول معلوم بلغة مزوّدة بألوان من التّزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية".[1]

الشّعر بالنّسبة لأرسطو يمضي في اتّجاهين وفقا لطبيعة الشّاعر، فالشّاعر صاحب الرّوح الطّيّبة يحاكي الأفعال النّبيلة وأفعال الفضلاء من النّاس، أمّ صاحب الرّوح الشّرّيرة فإنّه يحاكي الأدنياء من البشر.

ميّز أرسطو بين المحاكاة في الشّعر الملحمي أو القصصي والمحاكاة في المأساة، فجعلها في المأساة لا تتمّ إلّا عن طريق المسرح والممثّلين، أمّا في الشّعر الملحمي أو القصصي فإنّها تتمّ عن طريق الحكاية. وغاية المأساة هي معالجة الدّاء بالدّاء حيث يتمّ:" تطهير النّفس من الانفعالات العنيفة، إذ المحاكاة في المأساة ترمي إلى إثارة الرّحمة والخوف..."[2]

ركّز أرسطو على أنّ وظيفة الشّعر هي تطهير النّفس البشريّة من خلال تنمية عاطفتي الشّفقة والخوف، والشّعر يهدف إلى إحداث توازن انفعالي ونفسي، وبالتّالي توازن أخلاقي وسلوكي، ووظيفة الشّعر هي اجتماعية قبل كلّ شيء.

[1] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، تر: عبد الرّحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت ، ط2، 1973، ص: 18.

[2] المرجع نفسه، ص:41.

يرى أرسطو أنّ الأديب حين يحاكي لا ينقل حرفيا الواقع، بل يتصرّف ويغيّر في الحقيقة، فالشّاعر لا يحاكي ما هو كائن، بل يحاكي ما يمكن أن يكون، أو ما ينبغي أن يكون بالضّرورة أو الاحتمال.[1] فالطّبيعة ناقصة والفنّ يتمّم ما فيها من النّقص، فالشّعر – حسب أرسطو- مثالي وليس مجرّدَ نَسخٍ للواقع، كما أنّ الشّعر يحاكي النّاس وأفعالهم كما هُمْ أو بأسوأ أو أحسن ممّا هُم، وقد يضع الشّاعر ويصوّر بألفاظه أشياء لم تكن موجودة من قبل.

جعل أرسطو الفعل جوهر المحاكاة فارتقى بها من مرتبة التّقليد الأصمِّ للطّبيعة إلى مرتبة الإبداع الحيِّ، فجعل الشّعر بذلك أفضل تعبيرٍ عن مكنونات الطّبيعة الإنسانية.

تستند الشّعرية عند أرسطو إلى:" فكرة الخيال والاستعارة وأثرها في الشّعر، إلى جانب توفّر الوزن والموسيقى والخيال والبعد الشّعوري في بعض الكتابات الأدبية إلّا أنّه ينفي عنها صفة الشّعرية".[2]

يرى أرسطو أنّ الشّعرية تتجسّد في النّص إذا استطعنا الجمع والتّوفيق بين الوزن واللّحن وما ينتمي للإيقاع، إضافة إلى وجود مخيّلة واسعة لها القدرة على إنتاج وخلق الأقاويل الانفعالية الشّعرية.

ترتبط معظم أسس النّظرية الشّعرية عند أرسطو بالدراما (المأساة)، وتقسيم الشّعر إلى درامي وملحمي وغنائي، بحيث لم يفرّق أو يفصل بين الشّعر والنّثر على مجرّد النّظم فحسب وإنّما على أساس الجوهر والخيال، فمفهوم الشّعر حسب هذا التّصوّر ليس إلهاما أو نبوغا، بل عملية مؤسَّسة على أقوال مخيَّلة ومحاكية للطّبيعة تثير اللّذّة والمتعة قائمةً على الإيقاع الذي بفضله نفرّق المحاكي بالألوان (الرّسم) والمحاكي بالأصوات(الموسيقى) مع لغة بارعة تتميّز بالاستعارة في المقام الأوّل.

يُعدُّ مُنجز أرسطو الرّكيزة أو الأرضية التي بدأ منها – تحديدا –الشّكلانيون الرّوس وأصحاب النّقد الجديد في العصر الحديث.

---

[1] ينظر: رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص:27.

[2] سحر سامي، شعرية النّص الصّوفي في الفتوحات المكّية لمحيي الدّين بن عربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د.ط، 2005، ص:25.

الشّعرية عند تودوروف (T-Todorov):

لم تكتسب الشّعرية منهجيّة واضحة ومعالمَ ثابتة إلّا مع العصر الحديث بفضل جهود الشّكلانيين الرّوس و"باختين وتودوروف وجاكبسون "، وغيرهم الذين أعادوا النّظر في التّعامل مع أنماط النّصِّ الأدبي وفهم الظّاهرة الأدبية عموما، كما توجّه اهتمام الدّرس النّقدي الجديد إلى ما يميّز النّصوص الشّعرية من النّصوص غير الشّعرية، فقد أعيدت صياغة وطرح المفاهيم لمصطلح الشّعرية التي ركّزت على ما يجعل النّصَّ أدبيا.

إنّ البحث في الشّعرية عموما يقوم بإبراز هدفٍ أساسيٍّ يتجلّى في الوظيفة الجمالية للنّصِّ الأدبي أو بعبارة أخرى تحديد مصوّغات أدبيّته وشروطها الفنّيّة والكيفية التي تجعل من الرّسالة اللّغوية عملا فنّيًّا؛ ووفقا لهذه الرُّؤية انشغلت الشّعرية باستخلاص الخصائص النّوعية ومعرفة القوانين العامّة التي تنظّم عملها بوصفها مقاربة عميقة للأدب.

وإذا كانت الشّعرية قد تكوّنت عبر التّاريخ من خلال ارتباطها بالشّعر خاصّة، فقد ارتادت أفاقا جديدة حيث أصبحت مرتبطة بالأدب كلّه على أساس قوانين كلِّ نوع منه.[1]

تشكّل نظرية الأدب عند "تودوروف" امتدادا للشّعرية واهتمامها بعلاقتها بالأدب واللّغة، فهو ينظر إلى الشّعرية على أنّها "علم الأدب" أو"مقاربة للأدب"، حيث يقترب في فهمه للشّعرية من مقولة "فاليري" الذي يقول:" يبدو لنا أنّ اسم الشّعرية ينطبق عليه (أي على مفهوم الأدبية) إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي؛ أي اسمًا لكلِّ ما له صلة بإبداعِ كُتبٍ أو تأليفها حيث تكون اللّغة في آنٍ الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضّيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصّلة بالشّعر".[2]

[1] ينظر: أحمد جبر شعث، شعرية السّرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، د.ت، ص:11.

[2] عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط1، 1990، ص:10.

الشّعرية في أبسط تجلّياتها خطاب جمالي ينفرد عن باقي الخطابات الأخرى بنوعية الدّلالة التي تشكّله وتُطلق على العمل الإبداعي ذاتِه، أو ترتبط بكلِّ ماله صلة بإبداع كما قال "فاليري". كما أنّها تسعى حسبما ذهب إليه "تودوروف" إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كلِّ عمل.

يهتمّ "تودوروف" باللّغة كونها تمثّل الوسيلة والجوهر، فهو لا يهمّه الإبداع إن كان شعرا أو نثرا، وكلّ ما يهمّه هو أن يكون الإبداع لغويا؛ والإبداع اللّغوي يتقاطع مع عدّة حقول معرفية تُعنى بالكلام المنطوق والمكتوب كاللّسانيات والسّيميائيات والأسلوبيات، هذه العلوم تُعتبر عونا مساعدا للشّعرية لأنّها تتّخذ من الكلام جزءا من موضوع اهتماماتها، فالشّعرية عند "تودوروف" تعمل على أن تكون بِنيوية مادام أنّها لا تُولي اهتماما بالوقائع التّجريبية ولكن بالبُنى المجرّدة والباطنية.

الشّعرية دراسة منهجية للأدب تقوم على عاملين متقابلين يعملان بطريقة متناغمة يكشف الواحد منها عن جمالية الآخر:

1- التّجريد: يقوم على الصّياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجرّدة من منطلق أنّ العمل الأدبي ليس هو في حدّ ذاته موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكلّ عمل عندئذ لا يُعتبر إلّا تجلّيا لبِنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلّا إنجازا من إنجازاتها الممكنة وبالتّالي فإنّ هذا العِلم لا يعني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، أو بعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية، فهي تتّسع عنده لتشمل كلّا من الشّعر والنّثر.

2- التّوجيه الباطني: حيث لا يُرى أثر لتلك القوانين المجرّدة على سطح الخطاب الأدبي مع أنّها لا تغيب عن بنيته الدّاخلية، فهي التي تتحكّم في صيرورة الخطاب ومساره لتنقله من حالته العادية إلى الخطاب النّوعي، ويمنح هذا التّوجيه للقارئ مجالا أوسع للحركة داخل النّصِّ وبين ثناياه.[1]

لم يقتصر مصطلح الشّعرية (Poetique) عند "تودوروف" على الاهتمام بدراسة الشّعر فقط، بل تعدّاه ليتّسع لدراسة علم الأدب ككل سواء كان منظوما أم منثورا، ويلخّص مفهومه حول مصطلح

[1] ينظر: تزفيطان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص:23.

الشّعرية والتي تَعني علم الأدب في نظره، فهي تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كلٍّ من الشّعر والنّثر، فالأدب كلام يبعث اللّذّة ويثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه ويكون مصيره الخلود والبقاء لأنّه أكثر جودة من الكلام العادي.[1] لقد كان هدف "تودوروف" تأسيس نظرية ضمنية للأدب تهدف إلى تحليل أساليب النّصوص سعيا للوصول إلى استنباط الشّيفرات المعيارية والقوانين التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

حاول "تودوروف" الوصول إلى قوانين عامّة تتحكّم في الخطاب الأدبي وتنطوي تحت مفهوم الشّعرية، لكنّه ربط بين مفهوم الشّعرية ومفهوم الأدبية الذي يرتبط في أصوله بنظرية الأدب، وبهذا أراد إقامة علم الأدب ووصل إلى النّظرية الأدبية في حلّتها الجديدة لم تعد تركّز على العوامل والظّروف الخارجية بكامل تعقيداتها وتشعّباتها، بل أصبحت تنظر وتولى الاهتمام بالمميّزات الخاصّة للأدب ومقوّماته الجمالية، ومن هذا المنطلق توطّدت الصّلة بين الأدبية وبين نظريات علم الجمال والفنون بصفة عامّة.

يحدّد "تودوروف" موضوع الشّعرية استنادا إلى الفرق بين الأثر الأدبي والنّصِ، فالشّعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصّا وليس مجرّد أثرٍ أدبيٍّ؛ أي:" أنّ الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلِّف الحقيقي، أمّا النّصُّ فهو إنتاج القارئ الذي يوسّع من أبعاده بالقراءة".[2]

ينفي "تودوروف" الأثر الأدبي انطلاقا من وجود نصّين (نصٌّ للمؤلِّف ونصٌّ للقارئ) أن يكون موضوعا للشّعرية، ذلك أنّ الأثر الأدبي عمل موجود بينما ما يشتغل عليه موضوع الشّعرية هو العمل المحتمل أو الممكن؛ أي العمل الذي يولّد ويُنتج نصوصًا جديدة ولا نهائية، فقد أطلق " تودوروف" العنان لعملية القراءة في إيجاد معنى للنّصِ ولا يوصف ذلك المعنى بأنّه يقينيّ وثابت وإنّما احتمالي، فالنّصُّ لا يحمل معنى واحدا بل يزخر بالمعاني الكامنة.

إنّ الشّعرية عموما هي:" محاولة وضع نظرية عامّة ومجرّدة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا، إنّما تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخّص قوانين الأدبية في أيِّ

[1] ينظر: محمّد مصابيح، شعرية النّص بين النّقد العربي الحداثي، كافية أبي العتاهية،(تحليل أسلوبي)، طاكسيدج للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، (دت)، ص: 157.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:34.

خطاب لغوي وبغضِّ النّظر عن اختلاف اللّغات".[1]

جعل "تودوروف" الشّعرية تتمحور حول قوانين الأدب الدّاخلية إثر تحليله لشعرية الخطاب الأدبي وتحديده لجوانب العمل الأدبي التي يمكن الاشتغال عليها للوقوف على مغزى الشّعرية فيها، فهو يثبت أنّ الشّعرية تقوم على هذه القوانين الظّاهرة والخفيّة والمنسجمة والمتراكبة والبانية للنّصِّ والتي بدونها لا يمكن للنّصِّ أن يحقّق وجوده.

الشّعرية عند رومان جاكبسون(Roman Jakobson):

أسهم رومان جاكبسون من خلال تقديمه مفاهيم وإضافات علمية دقيقة حول الشّعرية، ويُعدّ المؤسِّس الحقيقي للشّعرية الحديثة بمحاولته تحديد مفهوم الشّعرية وذلك في توحيد الرّؤية الشّكلانية وتعميقها ووضعه للرّكائز النّظرية وتطبيقها على النّصوص الأدبية، ويتجلّى ذلك في النّظرّية اللّسانية التّواصلية التي وُفِّق فيها إلى إبراز مفهوم الرّسالة (Méssage) وما يمكن أن تُنتجَه من دلالات كالوظيفة الشّعرية حيث تكون فيها الرّسالة غاية في ذاتها فهي معنية بالدّراسة، فالشّعرية كانت تمثّل بالنّسبة للشّكلانيين الرّوس الموقف المستقبلي أو الفكر الطبيعي؛ أي معنى ذلك قراءة جديدة للأدب.

يرى جاكبسون أنّ بالإمكان تحديد مفهوم الشّعرية باعتبارها فرعا من فروع اللّسانيات فهي تهتمّ بقضية البِنية اللّسانية تماما مثلما يهتمّ الرّسام بالبِنيات الرّسمية، وبما أنّ اللّسانيات هي العلم الشّامل للبِنيات اللّسانية فإنّه يمكن اعتبار الشّعرية جزءا لا يتجزّأ من اللّسانيات يقول في ذلك أنّ:" الشّعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتمّ بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر وحسب، حيث تُهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتمّ بها أيضا خارج الشّعر حيث تُعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية".[2]

يمكن للشّعرية أن تُعرف بوصفها الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرّسائل اللّفظية عموما وفي الشّعر على وجه الخصوص، ويُسند النّقّاد إلى اللّسانيات الميل إلى القول الشّعري باعتباره قولا غير

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:09.

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، تر: محمّد الولي ومبارك حنّون، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1988، ص:35.

عاديّ،[1] فالشّعرية لها علاقة بالبنيوية والأسلوبية والسّيميائيات وغيرها من علوم اللّغة، فالوظيفة الشّعرية لا تهتمّ بالشّعر فقط بل حتّى بالنّثر، والشّعر حسب جاكبسون يُعدّ لغة ذات وظيفة جمالية بينما الشّعرية تعني الأدبية وموضوعها عِلم الأدب الذي يهتمُّ بالآليات وطرائق الصّياغة والتّركيب.

على الرّغم ممّا تتمتّع به الوظيفة الشّعرية من استقلالية فهي تقيم علاقة مع العناصر الملموسة في النّصّ ممّا يمنحه خصوصيته الفنّيّة والجمالية وأثره، ومن ثمّ يحدّدها جاكبسون بأنّها مجرّد مكوّن من بنية مركّبة إلّا أنّها مكوّن يحوّل بالضّرورة العناصر الأخرى ويحدّد معها سلوك المجموع.[2]

لقد بدأ الاهتمام بتحليل النّصوص الأدبية مع مدرسة الشّكلانيين الرّوس، وكان مشروعهم يدور حول فكرة "علمية الأدب" حيث تأسّس مفهوم علمي لما يُسمّى بالأدبية (La Littérarité)، فقد تبلورت هذه الفكرة جليّا عند جاكبسون فموضوع علم الأدب عنده ليس الأدب فقط؛ بل حدّد مصطلح الأدبية بـ:" إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا".[3]

ينصبّ اهتمام الأدبية في مجال البحث الأدبي على آليات وميكانيزمات التّحوّل من العادي (فعل لفظي) إلى أثر أدبي له خصوصيات تكوينه وأشكاله المبتكرة والمتماسكة في نسق شمولي له ضوابطه الخاصّة، فالشّرط الأوّل يندرج ضمن تفسير النّصِ واستكناه آليات ووظيفة المعطيات الأدبية، أمّا الثّاني فينطوي تحت مظلّة البحث العلمي الذي يبحث عن القوانين العامّة.

لعلّ ارتباط الشّعرية (Poetique) الشّديد باللّسانيات وتكلّفها لمناهجها وتطبيقها بشيء من الحرفية على الأدب لدى جاكبسون والإنشائيين عامّة قد جعلها تهتمّ بالدّوال على حساب المدلولات في دراستها لأدبية الأدب، بما أنّ اللّسانيات لا تهتمُّ إلّا بالجانب البنيوي للّغة أي الدّوال فقط.

حدّد جاكبسون مفهوم الشّعرية على أساس علميٍّ موضوعيٍّ مركّزا على الأدبية والقيمة المهيمنة (La Valeur Dominante) ومقارنا في الوقت نفسه بلغة ولغة النّثر العادية في ضوء مقاربة بنيوية لسانية، حيث يشير إلى أنّ اللّغة هي الصّلة التي تجمع الشّعرية باللّسانيات.

---

[1] ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، ص:78.

[2] ينظر: سحر سامي، شعرية النّص الصّوفي في الفتوحات المكّية لمحيي الدّين بن عربي، ص:30.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:79.

يبدو أنّ رومان جاكبسون قد خطا خطوة متقدّمة باتّجاه تعزيز أدبية الأدب وذلك عندما استعار النّموذج الاتّصالي ونقَلَه من الإعلام إلى النّظرية الأدبية، ويقوم هذا النّموذج على ستّة عناصر هي: المرسَل، والمرسَل إليه، والرّسالة التي تتحرّك عبر السّياق (Contexte)، والشّيفرة ووسيلة ذلك هي أداة الاتّصال. فالشّعرية عند جاكبسون هي الوظيفة التي تركّز على الرّسالة (Méssage) مع عدم إهمال العناصر الثّانوية الأخرى (العناصر الستّ عنده).

إذن:" فالوظيفة الشّعرية ليست الوظيفة الوحيدة للّغة، بل هي الوظيفة المهيمنة والغالبة فهي تبيّن الجانب المحسوس للأدلّة، فهذه الوظيفة الشّعرية ليست حكرا على الشّعر دون النّثر، بل تتحقّق فيهما على حدٍّ سواء فهي ترصد الرّسالة بوصفها رسالة وتركّز على الجانب الخاص للرّسالة وهو ما يميّز الوظيفة الشّعرية للّغة، فهي تهتمّ بنوع من الممارسات اللّغوية التي تربطها علاقة بممارسات دالّة ومتعدّدة".[1]

تتنوّع وظيفة اللّغة حسب تركيزها على عنصر أو آخر من هذه العناصر وتكون الوظيفة الأدبية أو الجمالية حينما تركّز على الرّسالة نفسِها، ويظهر من هذا أنّ الوظيفة الشّعرية تجعل التّركيز على اللّغة وبها يتحدّث النّصُّ عن نفسه توخّيا لطاقة إبداعية تكون غاية في ذاتها، ويتمّ توظيف الإشارات المتعدّدة لإنجاز دلالة جمالية ناتجة عن هيمنة الأدبية على وظائف اللّغة.

وقد جاء في دراسته للشّعرية كعلم غير منفصل عن اللّسانيات موضوعه الأدبية إذ لم يقتصر في دراسته للوظيفة الشّعرية على الشّعر فحسب، بل كان قد عمّمها ووسّع مجالها لتشمل الشّعر والنّثر معا فليست الوظيفة الشّعرية هي الوظيفة الوحيدة لفنِّ اللّغة؛ بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة.

تمّ تحديد مجال الشّعرية من خلال تعارضها مع اتّجاهين: يتمثّل الأوّل في النّقد الذي يتناول الأعمال الأدبية ولكنّه لا يسعى إلى تأسي علم وإنّما إلى شرح الحضور المتفرّد لكلّ عمل وحده، أمّا الثّاني فالعلوم الإنسانية التي تتناول الأدب بوصفه موضوعا لمعرفتها أو مجالا لتجلّي قوانينها[2](التّاريخية أو الاجتماعية أو

[1] محمّد مصابيح، شعرية النّصِّ بين النّقد العربي والحداثي، كافية أبي العتاهية (تحليل أسلوبي)، طاكسيدج للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص:154.

[2] عبد الله عنبر، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج:37، ع:1، 2010، ص:107.

النّفسية أو الأنثروبولوجية)، فالشّعرية لا تهتمّ بالأعمال الأدبية المفردة في ذاتها ولكنّها تهتمّ بها من حيث هي مجال للنّسق الكّلي أو مظهر للقوانين المحايثة التي ينطوي عليها كلّ عمل أدبيٍّ.

الشّعرية عند جون كوهين (John Cohen):

بدأ جون كوهين تأسيس نظريته الشّعرية على مصطلح الانزياح (L'ecart) انطلاقا من مفهوم البلاغة القديمة التي اعتبرت أصناف الانزياح عوامل مستقلّة تعمل لحسابها، فقد تجاوز النّظرة في استقلالية الانزياحات اللّغوية فهو يشير إلى أنّ الانزياح شرط أساسي وضروري في النّصِّ الشّعري فقد بحث جون كوهين الأسلوب معتبرا إيّاه عدولا أو انزياحا للّغة الشّعرية عن نمطها العادي؛ أي خرق للقواعد وخروج عن المألوف، أو هو احتيال من المبدع أو الشّاعر على اللّغة النّثرية لنكون تعبيرا غير مألوف عن عالم مألوف وعادي أو جعل اللّغة تقول مالا يمكن أن تقوله باللّغة العادية، وحسب كوهين:" الأسلوب هو كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف".[1]

يعقد كوهين مقارنة بين النّثر والشّعر ويعتبر لغة الشّعر تمثّل الانزياح عن السّائد والمتداول في اللّغة العادية، فالقيمة الجمالية للشّعر تتعلّق بالمجاوزة وخرق المألوف، ويكون هذا على مستوى الصّياغة واللّغة والمضمون. فهو يهتمّ بالشّعر ويوليه أهمّية كبرى وأعتبر أنّ الشّعرية يجب أن تُعنى بالشّعر فقط، فلُغة الشِّعر لغة راقية وموحية إذ أنّ الشّاعر يعيد تشكيل اللّغة وبناءها من جديد.

لقد شخّص كوهين:" الأسلوب بخطٍّ مستقيم يمثّل طرفاه قطبين، القطب النّثري الخالي من الانزياح، والقطب الشّعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة ويتوزّع بينهما مختلف أنماط اللّغة المستعملة فعليا، وتقع القصيدة قرب الطّرف الأقصى كما تقع لغة العلماء بدون شكٍّ قرب القطب الآخر، وليس الانزياح فيها منعدما ولكنّه يدنو من الصّفر...وبهذه اللّغة سنقارن القصيدة إذا ما كنّا في حاجة إلى ذلك".[2]

[1] جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص:15.
[2] المرجع نفسه، ص:23- 24.

يُعتبر الخطاب النّثري قطبا خاليا من الانزياح ولكن ليس منعدما بل يقترب من درجة الصّفر في الكتابة كما يسمّيه "رولان بارت"، أمّا الخطاب الشّعري فتبرز فيه قوّة الانزياح والخرق إلى أعلى درجة وبين القطبين تتراوح مختلف أنماط اللّغة المتداولة.

يتحدّد هدف الدّراسة الشّعرية عند كوهين بأنّه معرفة الأسس الموضوعية التي يعتمد عليها تصنيف ما: شعر أم نثر، ومن ثمّ معرفة الخصائص التي تحدّد النّوع الأدبي وتمنحه هويته كما ترتبط الشّعرية عنده بنظرية الانزياح التي تتجلّى في خرق الشّعر لقانون اللّغة حيث أنّ:" لغة الشّعر تشذُّ في استخدامها مبدأ من مبادئ اللّسانية، غير أنّه في لغة الشّعر لا يُكتفى بالانزياح بل لابدّ من وجود قابلية لإعادة بنائها على مستوى أعلى وإلّا فإنّ اللّغة المنزاحة ليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية تتخطّى العتبة التي تفصل بين المعقول واللّامعقول لتندرج ضمن الخطأ الغير قابل للتّصحيح على عكس لغة الشّعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرّة أخرى".[1]

يرى جون كوهين أنّ خصوصية الشّعرية تختلف من عصر لآخر وهذا من رجوعه إلى التّاريخ الأدبي عبر مدارسه (الكلاسيكية، الرّومانسية، الرّمزية) تبعا لمفهوم الشّعر وقيمته الجمالية التي تعود إلى الطّبيعة الفكرية والفلسفية التي تميّز كلّ عصر من العصور، وهذا ما يجعل نظرة الشّاعر مختلفة للأشياء التي يمكنه أن يتجاوزها، وينظر إليها نظرة غير مباشرة ومجاوزة اللّغة العادية، فالفارق بين النّصِّ الشّعري والنّثري يُبنى على علاقة المدلولات ببعضها البعض ولارتباط ذلك بمسألة البناء، فالاختلاف الجوهري يقوم بالأساس على شكل المعنى وكيفية صياغته.

فيما كانت الشّعرية التّقليدية تتناول الفرق بين الشّعر والنّثر من ناحية المادّة أدخل كوهين إضافة إلى وجهة النّظر هذه وجعل نظريته تتمحور حول الفرق بين الشّعر والنّثر من خلال الشّكل وليس المادّة أي بناء على المعطيات اللّغوية المصاغة وليس من خلال التّصوّرات التي تعبّر عنها تلك المعطيات فالشّعرية

[1] سحر سامي، شعرية النّص الصّوفي في الفتوحات المكّية لمحيي الدّين بن عربي، ص:34.

عنده هي:" علم موضوعه الشّعر"؛[1] أي: علم الشّعر، ولحرصه على كسب شعرية علمية معيّنة استثمر مبادئ لسانية مقترحا مبدأ كيف تكون الشّعرية عِلمًا؟

تأثّر كوهين في تأسيسه لعلم الشّعرية بمبدإالمحايثة (Immanence) في صورته اللّسانية فكانت شعريته ذات طابع لساني، فهو نفس المبدأ (المحايثة)؛ أي تفسير اللّغة باللّغة نفسها الذي أصبحت به اللّسانيات علما قائما بذاته يُحيل إلى تحليل علميٍّ ووصفيٍّ، فالشّعرية عنده لا تتّخذ من اللّغة عامّة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصّة، ويصنّف بحثه في إطار علم الجمال العلمي فهو منهج يسعى إلى رصد الوقائع، فإذا كانت اللّغة المكتوبة تقسّم إلى نثر وشعر فإنّ الغاية من الشّعرية هي:" البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيفُ نصٍّ في هذه الخانة أو تلك".[2]

تهدف الشّعرية حسب كوهين إلى الكشف عن السّمات العامّة التي تُصنّف بموجَبها الأعمال إلى شعرية أو غير شعرية؛ أي السّمات أو الخصائص الحاضرة فيما صُنِّف ضمن الشّعر والغائبة في كلِّ ما صُنِّف ضمن النّثر، ويُعتبر هذا الأخير معيارا وتُعتبر القصيدة انزياحا، وهكذا يكون الفرق بين النّثر والشّعر متعلّقا بشكل للمعنى؛ أي أنّ: الشّكل هو الذي يحمل الشّعر وهو الذي يُكسبه وجوده ويميّزه عن النّثر، واللّغة في حدِّ ذاتها تُحيل إلى الأشياء إلّا أنّه فيما يخصّ القصيدة ليس ما يهمّنا هو الأشياء في ذاتها بل الأشياء المعبَّرُ عنها من خلال اللّغة، وبذلك تحتفظ العبارة بحقِّ تحقيق الإمكانيات الشّعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها، من هنا يأتي دور الشّعرية ألا وهو مساءلة العبارة لا المحتوى الذي يتغيّر.

إنّ شعرية الشّعر لا تتحقّق إلّا في اللّغة أوّلا وأساسا في قوله:" والشّاعر بِقَوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللّغوي".[3]

يُثبت كوهين دور الانزياح في تشكيل الصّورة الشّعرية ومساهمته في تغيير المعنى، إذ أنّ الشّعر لا يُصنع بالأفكار وإنّما بالكلمات، الشّيء الذي يتطلّب من الشّعرية أن تكون محايثة للشّعر مادام الشّاعر

[1] جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، ص:9.

[2] المرجع نفسه، ص:14.

[3] المرجع نفسه، ص:40.

خالق كلمات وليس خالق أفكار، ومادامت الشّعرية مع كوهين تتحوّل إلى عملية حاملة لوجهين متعاكسين ومتزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة بنائها على مستوى أعلى متجاوزا قانونها.

تتلخّص الفرضية التي جاء بها كوهين في العناصر التّالية:

1- طبيعة الفارق بين النّثر والشّعر لغويا ويكمن الفارق في العلاقة بين الدّال والمدلول التي يُقيمها للشّعر.

2- تتّسِم هذه العلاقة بالسّلبية؛ أي خرق قانون اللّغة العادية، ولا يُمكن لِهاتَينِ الفرضيتين أن تمرّا إلّا بوجود اعتراضين، يتمثّل الأوّل في أنّ: الوُرود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكّد بأنّه يمثّل الشّرط الضّروري والكافي للواقعة الشّعرية، والاعتراض الثّاني يتمثّل في: عدم كفاية خرق القواعد لكتابة قصيدة، فالشّعر والنّثر لهما معنى متماثل وآخر مختلف، متماثل فيما يتعلّق بالمرجع ومختلف فيما يتعلّق بالإحالة، وعليه:" فوظيفة النّثر هي المطابقة، ووظيفة الشّعر هي الإيحاء".[1]

يكمن في كلّ كلمة معنيان: مُطابِق وموحي، والمطابقة هي المعنى المتداوَل أو المعروف في المعاجم والإيحاء هو ما يُعرِّف الكلمة انطلاقا من صفاتها العاطفية (بين الانفعالات والانفعالات الشّعرية).

سعى كوهين إلى الاستفادة من اللّسانيات ومن نتائج الدّراسات البلاغية القديمة مع تفاديه للمفاهيم اللّسانية التّقليدية والبسيطة، فهو لا يأخذ من اللّسانيات نتائجها ولكن طريقة البحث ورُوحَه فقد وقف على البلاغة وأدرك حاجتها إلى تعدّي حدود التّصنيف إلى البحث عن البنية المشتركة بين الصّور المختلفة، فهو يؤكّد أنّ الصُّور البلاغية تلتقي جميعا في اللّحظة الأولى عند خرق قانون اللّغة إذ يبدو عملها سلبيا تماما:" فالشّعر ليس نثرا يُضاف إليه شيء آخر، بل إنّه نقيض النّثر، وبالنّظر إلى ذلك يبدو سالبا تماما".[2]

يُركّز كوهين في دراسته على رصد الانزياحات دون التّطرّق إلى الجانب الثّاني بوصفه نتيجة، فالشّعر يُعدُّ مُنزاحا عن النّثر بصورة مطلقة، أمّا النّثر هو كلّ استعمال لغويٍّ غير شعري ويشمل ذلك النّثر الأدبي. وهكذا تَمثُل الشّعرية في حضرة الشّعر دون غيره لتقوم على الرّمز والتّكثيف والإيحاء، بل تسعى إلى خلخلة العلاقة بين الدّوال والمدلولات لترحل بعيدا عن مُعجمها الأصلي إلى مُعجم رمزي.

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:115.

[2] جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، ص:6.

الشّعرية في المفهوم العربي:

الشّعرية عند أدونيس (أحمد علي سعيد):

امتاز الشّعر الجاهلي بخاصية الشّفوية، لأنّه لم يُكتب ولم يُدوّن، بل اعتمد في نقله على الحفظ والذّاكرة والرّواية من الجيل السّابق إلى اللّاحق، وبهذا فالشّعر الجاهلي شعر شفوي يعتمد على ثقافة صوتية سماعية، كما نشأ الشّعر الجاهلي في أوّل الأمر نشيدا مسموعا غير مكتوب مرتبطا بالغناء والإنشاد والموسيقى ليُعبِّر عن نفسية الشّاعر وذاتيته وانفعالاته الوجدانية النّابضة المتدفّقة المتداخلة مع مشاعر الجماعة، ولَمَّا كان الشّعر سماعيا في الشّعرية الجاهلية فإنّ الشّاعر يُعطي أهمّية كبيرة للسّامع والمتلقّي، فكان يحرص على إجادة شعره وحُسن إلقائه وإنشاده لأجل التّأثير على السّامع وجلب اهتمامه وإشراكه في تجربته ومعاناته التي يتداخل فيها ما هو ذاتي مع ما هو جماعي من خلال تصوّر الحياة الجاهلية بأفراحها وأتراحها، بانتصاراتها الحربية وهزائمها الدّامية، فطريقة التّعبير عن هذه الأحداث أهمّ من القول والمضمون؛ لأنّ الأذن هي الحاسّة التي تُصدر الحكم على القصيدة بالسّلب أو الإيجاب فمبدئيا:" تفترض الشّفوية السّماع؛ فالصّوت يستدعي الأذن أوّلا. ولهذا كان للشّفوية فنٌّ خاصٌّ في القول الشّعري لا يقوم في المعبَّر عنه، بل في طريقة التّعبير خصوصا أنّ الشّاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السّامع مُسبقا: كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته".[1]

إنّ بداية الإيقاع في الشّعر الجاهلي كان سجعا ثمّ أصبح رَجزا بشطر واحد أو بشطرين لتكتمل الشّفوية الشّعرية الجاهلية بالقصيد الذي كان يرتكز إلى الوزن الموحّد والقافية التي أصبحت مقوّما أساسيا في الشّعر، وقد أعطى إيقاع الوزن والقافية للقصيدة نوعا من التّناسق والتّنظيم الكمال الصّوتي والانفعال. وإنّ السّجع بعد ذلك لن يعود مقبولا من منظور الإسلام؛ لأنّه يذكِّر المسلمين بسجع الكُهّان فقد:" بدأ الإيقاع في الجاهلية سجعا...فالسّجع هو الشّكل الأوّل للشّفوية الشّعرية الجاهلية؛ أي للكلام الشّعري المستوي على نسق واحد. وتلاه الرَّجز الذي يُقال إمّا بشطر واحد كالسّجع، لكن بوزن ذي وحدات

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص:6.

إيقاعية منتظمة، وإمّا بشطرين. والقصد هو اكتمال التّطوّر الإيقاعي، وهو شطران متوازنان، موزونان، حلّا محلَّ سَجعتين متوازنتين".[1]

إنّ من يتأمّل في النّقد العربي القديم يجده مبنيا على الشّعرية الشّفوية الجاهلية، ويبدو ذلك جليّا في حركة التّقنين والتّقعيد التي مسّت النّحو والعروض وقضية السّماع؛ بمعنى أنّ النّقد العربي اتّخذ معايير الشّعر الجاهلي واعتبرها قواعد صارمة، وأصولا لا ينبغي عدم خرقها، وهذا التّنظير والتّقعيد فرضه الامتزاج الثّقافي بين الأمم التي انصهرت في الثّقافة العربية الإسلامية (الثّقافة اليونانية، الثّقافة الفارسية، الثّقافة العربية....).

إنّ التّنظير للشّفوية الشّعرية الجاهلية من عمل العرب مع بدايات التّفاعل بين الثّقافة العربية الإسلامية وغيرها من الثّقافات الأخرى، اليونانية والفارسية والهندية. وكان الهدف منه التّأكيد على أنّ للشّعر العربي خصوصية بيانية وموسيقيّة ينفرد بها عن شعر الأمم الأخرى.

لقد دفع الامتزاج الثّقافي بين الأمم إلى التّفكير في التّقعيد والتّقنين؛ للحفاظ على هويّة الشّعر العربي وهويّة الشّاعر، وموسيقى الشّعر، ومن نتائج هذا تمّ وضع النّحو العربي من قبل أبي الأسود الدُّؤلي ونصر بن عاصم اللّيثي، ووُضعت المعاجم اللُّغوية كمُعجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، حفاظا على القرآن الكريم وتفاديا لتفشّي ظاهرة اللّحن بسبب انتشار الحضارة والتّمدّن وظهور المولَّدِين والموالي. كما تمّ وضع علم العروض تمييزا لأوزان الشّعر العربي من الأوزان الشّعرية المعروفة (الفارسية، الهندية، اليونانية....).

لهذا:"...وُضعت قواعد اللّغة خوفا من أن يتسرّب اللّحن أو التّحريف إلى القرآن والحديث، ووُضعت أوزان الشّعر لحفظ إيقاعاته وتمييزها عن غيرها من الأوزان والإيقاعات الشّعرية: اليونانية، السّريانية، الفارسية، والهندية. ووُضعت قواعد الصّناعة الشّعرية، والتّذوّق والتّواصل الشّعريين".[2]

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص:10.

[2] المرجع نفسه، ص:15.

يسوق أدونيس جملة من الأسباب ربّما تكون خلف هذا التّقعيد الذي قيّد حركة الشّعر العربي وأحاطها بقيود لا تنفكّ عنها، بُغية ثباتها وتأصيلها، الشّيء الذي أثّر سَلبا على اللّغة الشّعرية وعفويتها وإبداعيتها التّخييلية، وطبيعة الشّعرية الكتابية التي تتباين وتخالف خصائص الشّعرية الشّفوية، ومن هذه الأسباب: الموانع الدّينية واللّغوية والقومية والرّغبة في الحفاظ على الهويّة والخصوصية العربية وحماية هوية الشّاعر العربي، ومن ثمَّ يمكن اعتبار تقعيد "الخليل" للشّعر العربي تقييدا للإبداع الشّعري من وجهة نظر أدونيس:" نحن اليوم، إذ نقرأ ماضينا الشّعري فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللّاحقون وحسب، وإنّما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه. نحن اليوم، نقرأ الفراغ أو النّقص الذي تركوه. خصوصا أنّ التّقنين والتّقعيد يتناقضان مع طبيعة اللّغة الشّعرية. فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه، تَظَلُّ في توهّج وتجدّد، وتغاير، وتظَلُّ في حركيّة وتفجُّر. إنّها دائما شكل من أشكال اختراق التّقنين والتّقعيد. إنّها البحث عن الذّات، والعودة إليها، لكن عبر هجرة دائمة خارج الذّات".[1]

يُعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدي المنظّر الأوّل للشّعرية الشّفوية الجاهلية على مستوى الإيقاع العروضي بما وضعه من وزن وقافية ليَميزَ الشّعر العربي عن غيره ويُعطيه هُويَّته، كما يُعتبر الجاحظ المنظّر للشّعرية الشّفوية الجاهلية على المستوى اللّغوي حينما فصل اللّفظ عن الفكر، وفضّل أمّة العرب على سائر الأمم بفصاحة العربية وبلاغتها الرّفيعة، ولَمَّا جاء القرآن الكريم نقل الشّعرية العربية من الشّفوية إلى الكتابية وخَلقَ حركة ثقافية وإبداعية لا نظير لها من خلال ما كُتب عن القرآن والمقارنات التي قامت بين النّصِّ القرآني والشّعر الجاهلي الذي يمثّل طريقة العرب في الكتابة الشّعرية الأصيلة.

كما ساهم القرآن الكريم في خلق الشّعرية الصّوفية؛ لأنّه كان متناصًّا حقيقيا في تجويد الكتابة وإعطائها العُمق لتستوي فنّيا ودلاليا ومَقصدية، ومن المظاهر التي نتجت عن هذه الحركة الثّقافية القرآنية: الدّراسات والكتب التي حاولت أن تقارن بين القرآن الكريم والشّعر الجاهلي والتي شملت المستويات اللّغوية والتّركيبية والبيانية والبلاغية والدّلالية، لتتوصّل في الأخير إلى أنّ النّصَّ القرآنيَّ أفضل بكثير من النّصِّ الشّعري الذي سبقه؛ لأنّه يمثِّل إعجازا في الفصاحة والبلاغة والتّشريع والثّقافة والعلم.

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص:31.

بناء على هذا:" لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنّما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنّه يمثّل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنّه يمثّل أيضا قطيعة معها على مستوى الشّكل التّعبيري. هكذا كان النّصُّ القرآني تحوّلا جذريا وشاملا: به وفيه، تأسّست النّقلة الشّفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرّوِيّة والتّأمُّل".[1]

ومن الدّراسات والكتب التي تناولت المقارنات بين القرآن الكريم والشّعر الجاهلي نستحضر كتاب أبي عُبيد (مجاز القرآن)، و(كتاب معاني القرآن) للفرّاء، وكتاب (البيان والتّبيين) للجاحظ، و(مُشكَلُ القرآن) لابن قتيبة، و(النَّكت في إعجاز القرآن) للرّمّاني، ولم تكن هذه الدّراسات المقارنة ذات بُعد ديني فقط، بل قام بعض اللّغويين والنّقّاد بدراسة النّظم القرآني والنّظم الشّعري الجاهلي، كما في كتاب (جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القُرشي، و(نقائض جرير والفرزدق) لأبي عُبيدة، وكتاب(الصّناعتين) لأبي هلال العسكري.

يقول أدونيس:" أبدأ هذا التّوضيح فأعرض بإيجاز لأهمّ الدّراسات التي قارنت بشكل أو بآخر بين النّصّ القرآني والنّصّ الشّعري. صحيح أنّها كانت تهدف أساسا إلى إقامة الفرق بين النّصّين مؤكّدة على تفوّق النّصِّ القرآني. لكن صحيح أنّها أيضا في الوقت ذاته، وبفعل المقارنة نفسها كانت –وربّما دون أن تقصد– تجعل من النّصّ القرآني نموذجا أدبيا جديدا، يُقابل النّموذج الجاهلي ويتخطّاه، وهذا ممَّا نبّه الشّعراء والنُّقّاد إلى الاهتداء بالنّصِّ القرآني واستلهامه، وخصوصا أولئك الذين لم يتّخذوا من الشّفوية الجاهلية مثالا للشّعر، أو نموذجا للتّذوّق والنّقد".[2]

لقد قدّم القرآن الكريم قراءتين: الأولى تُثبت طريقة العرب في الكتابة وترميم معالمها المؤسّسة على عمود الشّعر العربي، وهي الطّريقة التي كانت مبنية لمواصفاتها، أمّا القراءة الثّانية غرضها: هي الانتقال من الشّعرية الشّفوية إلى شعرية الكتابة، وبهذا صرنا أمام نصّين نموذجين: نصٌّ قرآني يجمع بين الطّرح الدّيني ويعرض تصوّرا بيانيا جديدا، ونصٌّ شفويٌّ جاهلي أقلّ من النّصِّ الأوّل يتميّز بالفطرة والبداوة والأصالة

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص:36.

[2] المرجع نفسه، ص:36.

والطّبع والوضوح. والنّصُّ القرآني في هاتين القراءتين أساس الحركية الثّقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي ومنبعها ومسارها، والقراءة الثّانية كانت تمهيدا للانتقال من الشّفوية الشّعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة.

فتح القرآن آفاقا رحبة واسعة للشّعراء لإنجاز كتابة جديدة، تتّخذ من البديع القرآني وفصاحة النّظم الرّباني بلاغة وبيانا وتصويرا(بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبو نُواس، والمتنبّي، وأبو العلاء المعرّي، وأبو تمام)، وتأسيس نقد حداثي حقيقي ومنهجي إذ يمكن القول:" إنّ النّصّ القرآني الذي نظر إليه بصفته نفيا للشّعر بشكل أو آخر هو الذي أدّى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشّعر غير معروفة ولا حدّ لها، وإلى تأسيس النّقد الشّعري بمعناه الحق".[1]

دافع "الصّولي" عن شعرية الكتابة (طريقة أبي تمام) أو الطّريقة المحْدَثَة التي تتأسّس عنده على ابتكار معان جديدة، وتحقيق جودة النَّصِّ الشّعريِّ في ذاته، والبعد عن السّبق الزّمني في التّقويم الشّعري، ولا نُغفل كذلك "عبد القاهر الجرجاني" صاحب كتابي (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) المؤسِّس لشعرية النّظم والمجاز والغموض.

اعتبَر النّقد العربي القديم الشّعر الجاهلي مثالا يُقاس عليه ومعيارا للتّقويم والحُكم على النُّصوص الإبداعية خصوصا المحْدَثَةِ منها، وكلّ إبداع شعريٍّ لا يستجيب لهذا التّصوّر الشّعريِّ الجاهلي يُهمل ويُهمّش ولا يُعتدُّ به، لمخالفته طريق العرب في الكتابة. فتمّ إقصاء شعر المعرّي وأبي تمام والمتنبّي؛ لأنّ هؤلاء الشّعراء جمعوا بين الصّياغة الشّعرية والفكر، وأعطوا القسط الوافر للجانب الفلسفي والتّأمّلي في إنتاجهم الشّعري، وصارت كتاباتهم تتّسم بالغموض والإبهام والإغراب والتّعمية والرّمزية المجرّدة.

وتمّ الفصل في هذا الشّعر بين ما هو فكري وما هو شعري بمعنى إعطاء الأولوية للصّياغة على حساب الفكر. بالرّغم من أنّ النُّقّاد والمؤرّخين يَعتبرون الشّعر الجاهلي من مصادر المعرفة والحقائق والعلوم والأخبار إلى كونه شعر إنشاد وتطريب وانفعال، ممّا يُفسِّر أنّ الشّعر الجاهلي بدأ غنائيا وفكريا.

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص:42.

ونجد أنّ:"...الشّعر لم يكن للعرب مجرّد ديوان للألحان وإنّما كان ديوان علومهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يَرجعون إليه".[1]

وينحو النّظام المعرفي المبني على الدّين نفس المنحى، حينما يفصل الشّعرية والفكر فصلا قاطعا، فكان مع التّنظير للشّفوية الغنائية ومعاييرها الثّابتة وشبه المطلقة، ورغم أنّ الخطاب الفلسفي الذي وَضع قطيعة ابستمولوجية مع النّظام المعرفي الدّيني والنّقدي، غير أنّه كان يتواصل معهما عندما فصل هو بدوره بين الشّعر والفكر، هكذا نرى أنّ:" الشّعر هو بالنّسبة للعرب الذين نظّروا له، إمّا أنّه ممتع مطرب وإمّا أنّه منفيّ مطرود، فمجال الشّعر هو الكذب، واللّامعقول أو هو مجال الحساسية والمتعة. الشّعرية بعابرة ثانية نقص أو عنصر سلبي في مقاربة أشياء العالم وأسراره. والشّعر في أحسن ما يُوصف به لعب ومحاكاة وتخييل".[2]

فهذه الأنظمة المعرفية إذا كانت تنظر على ثنائية (فكر/شعر) من خلال الاشتقاق اللّغوي لكلمة شعر الدّالة على الشّعور والإحساس والانفعال؛ أي أنّ الدّلالة الاصطلاحية تناقض الفكر لذلك يعتقد أنّ الشّعر لا يمكن أن يقدّم المعرفة ولا أن يُعطي الحقائق سوى ما نسمّيه بالمتعة الجمالية، كما يسمح بها الدّين ويُؤطِّر حدودها. وتبعا لذلك فلقد قامت الكتابة الشّعرية الجديدة على ربط الصّياغة الشّعرية بالفكر في وحدة متماسكة متكاملة، وتفجير المكبوتات والتّمرّد على كلِّ ما هو مقدَّس والسّير في طريق فلسفة التّحوّل والشّك بدلا من الثّبات، وتكريس القيم السّائدة المحافظة.

إذ أنّ:" ما نعتقده في النّظرية نراه في النّصِّ الإبداعي، فهذا النّصُّ الذي نجده عند بعض الشّعراء من جهة، وعند بعض المتصوِّفة من جهة ثانية يخترق تلك النُّظم المعرفية وتنظيراتها، إذ أنّه يُحقِّق في بنيته ورؤيته علاقة عُضوية بين الشّعرية والفكرية، ويفتح أمامنا بحُدوسهواستبصاراته أفقا جماليا جديدا، وأفقا فكريا جديدا".[3]

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص:57.

[2] المرجع نفسه، ص:59.

[3] المرجع نفسه، ص:61.

إذا كانت المعرفة الدّينية والفلسفية تستند على الوضوح والألفة والبحث عن الحقائق اليقينية النّهائية وتشكيل عالم مُغلق ثابت، فإنّ المعرفة الشّعرية معرفة مجازية ترتكز على الإيحاء والغرابة والغموض وخلق عالم منفتح بواسطة لغة صوفية غيبية عرفانية تكون اللّغة عاجزة عن الكشف والبوح بأسرارها، كما نثور جهرا وبوحا على المقول الدّيني ومنطوقاته الظّاهرية (نصُّ النَّفَّرِي)، أو لغة مُجونية متمرّدة عن الطّابو الدّيني الذي تُخضعه للتّساؤل والنّقد (نصُّ أبي نُواس)، أو من خلال لغة تأمّلية فلسفية تعتمد على العُمق في الطّرح الذِّهني والتّشكيك في الثّوابت الدّينية وطرحها للشّكِّ والرّيبة (نصُّ أبي العلاء المعرّي).

تَرجع الحداثة الشّعرية حسب أدونيس إلى القرن الثّامن الميلادي مع أبي نُواس والنَّفَّرِي وأبي تمام وأبي حيّان التّوحيدي، لكنّها مع سقوط بغداد على أيدي المغول واشتداد حملات الصّليبيين وسيطرة العثمانيين على مختلف الأقطار العربية تراجعت وأُعيدت إشكالية الحداثة من جديد مع عصر النّهضة منذ بداية القرن التّاسع عشر حتّى القرن العشرين.

وبالتّالي:" لا نقدر أن نفهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا، إلّا إذا نظرنا إليها في سياقها التّاريخي —اجتماعيا وثقافيا وسياسيا– فقد اقترن نشوءها في القرن الثّاني الهجري (الثّامن الميلادي) بالحركات الثّورية التي كانت تطالب سياسيا واجتماعيا بالمساواة والعدالة، وعدم التّفريق بين المسلم والمسلم على أساس من جنس أو لون، واقترن كذلك بنشوء الحركات الفكرية التي تُعيد النّظر بشكل أو بآخر في المفهومات الثّقافية الموروثة، والدّينية على الأخصِّ".

نتج عن النّقاشات النّهضوية اتّجاهان: اتّجاه أصولي متشبّث بالماضي يرى أنّ تتمثّل في علوم اللّغة العربية، واتّجاه تجاوزي يرى أنّ الحداثة في تطبيق مُنجزات ومُكتسبات العلماني الأوربية.

ولكن الثّقافة السّائدة والمهيمنة في المجتمع هي الثّقافة الأصولية؛ لأسباب اقتصادية واجتماعية وسياسية ودينية، لاسيّما أنّ السّلطة تُزكّي هذا الاتّجاه اللّغوي والماضوي، وتحارب كلَّ اتّجاه علمانيٍّ غربيٍّ يدعو إلى التّغيير والدّمقرطة والتّحديث والخروج عن نظام السّلطة الحاكمة، ومن يتأمّل الحداثة في جوهرها سيجدها هي خروج عن السّائد السّياسي والأخلاقي والمؤسساتي؛ أي أنّها خروج عن السّياسي والفكري وثقافة الخلافة، ونفي للقديم النّموذجي.

فقد كانت:" السّلطة تسمّي جميع الذين لا يفكّرون وفقا لثقافة الخلافة بـ(أهل الإحداث)، نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي. وفي هذا ما يُوضِّح كيف أنّ عبارتي (الإحداث والمحْدَث) اللّتين وصف بها الشّعر الذي خرج عن الأصول القديمة، تجيئان من المعجم الدّيني. وفيه ما يُوضِّح كيف أنّ الحديث الشّعري بدا للمؤسّسات السّائدة كمثل الخروج السّياسي أو الفكري، خروجا على ثقافة الخلافة، ونفيا للقديم النّموذجي".[1]

إنّ الحداثة حسب أدونيس ثورة وتساؤل ورفض وتحريك ووعي، والحداثة ليست هي الانغماس في الماضي بطريقة سلفية أصولية، وليست انبهارا بمستجدّات الغرب التّقنية والعلمية، وإنّما هي نقد للتّراث والبحث عن الجوانب الحداثية المضيئة فيه، وغربلة له والاستفادة من العقل الحداثي ومنهجه.

أي أنّ الحداثة موجودة في تراثنا الشّعري عند أبي تمام وأبي نُواس في الشّعر والنَّفَّري وأبي حيّان التّوحيدي في التّصوّف والجرجاني في النّقد، ولكن المثقّفين فهموا الحداثة فهما يَنِمُّ عن الخطإ، نتج عنه تصوّرات وأوهام نذكرها فيما يلي:

1- الزّمنية المتمثّل في ربط الحداثة الشّعرية بالرّاهن الزّمني؛ أي: التّعبير عن قضيا وأحداث معاصرة.

2- الاختلاف عن القديم وتناول كلّ جديد من الأفكار وصوغها في أشكال جديدة دون أن تحمل شعرية حقيقة تنبع من الذّات.

3-التّماثل مع الغرب؛ بمعنى أنّ الغرب هو مصدر الحداثة فلا حداثة خارج الشّعر الغربي ومعاييره.

4- الشّكل النّثري؛ أي: الخروج عن الإيقاع الخليلي المتمثّل في الكتابة النّثرية لخلق حداثة شعرية.

5- الاستحداث الموضوعي والمضموني بالتّطرّق للمخترعات والآلات والماكينات الجديدة بالوصف والتّوظيف كالسيّارة ووسائل المواصلات وغيرها...

الشّعرية عند كمال أبوديب:

يُعدُّ "كمال أبو ديب" من الباحثين والنّقّاد المهتمّين بموضوع الشّعريات، وخاصّة الشّعرية الحديثة منها، ويظهر ذلك في العديد من أعماله ودراساته المتعلّقة ببنية القصيدة الحديثة، فقد حاول تطوير نظرية

[1] أدونيس، الشّعرية العربية، ص:80.

نقدية بنيوية تؤلّف بين الفضاء النّحوي (مستوى البنية النّحوية)، والفضاء البصري (مستوى البنية الدّلالية)، محاولا الاهتمام ببنية القصيدة الحديثة، بعيدا عن الشّعرية العربية القديمة، غير أنّه صادف صعوبة نظرا لتشابك وتعقّد الأمر بعالم القصيدة الحديثة. والشّيء الذي دفعه على الإقبال على هذا المشروع هو ذلك التّنوّع والثّراء الذي يتميّز به الشّعر الحديث، فهذه النّظرية الشّعرية تتطلّع إلى التّركيز على بنية القصيدة الحديثة.

لقد اشتغل "كمال أبو ديب" على تجسيد نظرية شعرية تُعنى بالقصيدة الحديثة، متأثّرا بالنُّقّاد الغربيين حيث نظر إلى الشّعرية على أنّها تجسيد في النَّصِّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّناته الأوّلية، سِمتها الأساسية أنّها يمكن أن تقع في سياق دون أن يكون شعريا، فهو يرى لا جدوى من تحديد هذه العلاقات على أساس الظّواهر المفردة كالوزن، أو القافية وغير ذلك.

إنّ البحث في الشّعرية –حسب أبي ديب– يتعلّق بالعلاقات المتنامية بين مكوّنات النّص، عبر مستوياته الصّوتية والإيقاعية والتّركيبية والدّلالية والتّشكيلية، فالشّعرية:" خصيصة علائقية؛ أي أنّها تُجسِّد في النّصّ شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية سمتها الأساسية أنّ كلّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوِّنات أخرى لها السِّمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشِّر على وجودها".[1]

ترتكز شعرية أبي ديب في مفهوم الفجوة: "مسافة التّوتّر" بداية إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية، ويوصف التّرابط بين هذين المفهومين بأنّه ضروري، فالشّعرية تُعِين بصفتها بنية كلّية، ولا تُحدَّد على أنّها ظاهرة منفردة نستنبطها من الوزن والقافية أو التّركيب....وعلى هذا فهنا التّحديد بنيوي مترابط، يراقب العلاقات بين مكوِّنات النّصِّ على كافّة المستويات، ويرى "أبو ديب" أنّ شعريته شعرية لسانية، يعتمد في دراساته على لغة النّصِّ أي مادّته الصّوتية الدّلالية، وهو يبتعد عن الوسائل غير الخاضعة للنّقد في المستوى الرّاهن الآني، منها وسائل ربط الشّعرية بالطّقوس والأساطير والموسيقى أو بعقد القمع، كما نجدها عند "فرويد ويونغ" أو ربطها بالشّعور الدّيني.

[1] كمال أبو ديب، في الشّعرية، دار الأدب، بيروت، د.ط،1987، ص:14.

الشّعرية عند "أبي ديب" وظيفة من وظائف الفجوة:(مسافة التّوتّر)، ويعتبرها الفاعل الأساسي في التّجربة الإنسانية ككل، ويُحدِّد هذه الفجوة على أنّها فضاء يتولّد من إدخال مكوّنات للوجود، أو اللّغة أو أيّ من العناصر التي تنتمي إلى ما يسمّيه "جاكبسون" (نظام التّرميز Code). إنّ ما يطرحه أبوديب لمفهوم الشّعرية، وكذا مفهوم الفجوة: مسافة التّوتّر يُحيل من جانب معيّن إلى مفهوم الانزياح لدى جون كوهين، عبْر تحوّل المكوّنات الأوّلية من نصٍّ في السّيّاق لتكون دالّة على الشّعرية غير أنّ أبا ديب من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التّوتّر يُلغي امتياز الشّعر على النّثر، فليس النّثر معيارا للشّعر، فهما أصلان متوازيان (سويّان معياريان)، إنّ الذي يُلغي هذه المفاضلة ليس فقط القيمية بين الشّعر والنّثر، وإنّما يُلغي مفهوم (الأصل-الانحراف)، النّثر بما هو أصل والشّعر بما هو انحراف عن الأصل. ويتوافق أبو ديب مع تودوروف الذي نقد جون كوهين الذي ميّز بين الشِّعر والنّثر طبقا لمفهوم الانحراف (الانزياح)، ولم يميّز بين الشّعر واللّاشعر، ذلك أنّ الشّعر والنّثر كلاهما يدخلان تحت عباءة الأدب.

إنّ ما يُركِّز عليه أبو ديب من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التّوتّر هو مبدأ التّنظيم الذي يُميّز لغة الشّعر فـ:" الفجوة تُميّز لغة الشّعر تمييزا موضوعيا لا قيميا، وإنّ حُلُوَّ اللّغة من فاعلية مبدإ التّنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنّسبة للّغة التي تتجسّد فيها فاعلية مبدإ التّنظيم".[1]

ويقصد أبو ديب من القيمة الموضوعية قدرة خلق بنيات فكرية أو رؤى متميّزة. عند إلغاء أبي ديب معيارية النّثر أو إبطال مفهوم (الأصل/الانحراف)، فإنّ لُبَّ إحالة مفهوم الفجوة: مسافة التّوتّر على مفهوم الانزياح عند كوهين لا ينزاح عن مكانته، فهناك نوع من الانحراف يَبقى مخفيا في أصل عمل أبي ديب وهو ما دعاه الانحراف الدّاخلي الذي يدخل في بنية النّصِّ فعلا: دلاليا أو تصوّريا أو فكريا أو تركيبيا، إشارة إلى تماثل المفهومين (الفجوة: مسافة التّوتّر-الانزياح) هو جعل الانزياح بمفهومه العام خالقا للفجوة: مسافة التّوتّر، ذلك أنّ استعمال الألفاظ بمعانيها المعجمية لا يولّد الشّعرية، إنّما يولّدها الخروج بالألفاظ والكلمات من طبيعتها الثّابتة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو إنتاج لما سمّاه أبو ديب الفجوة: مسافة التّوتّر.

[1] كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص:85.

إنّ خروج الكلمات عن وضعها الطّبيعي هو انزياحها عن وضعها المألوف، الشّيء الذي يقود – حسب أبي ديب- إلى شرخ في بنية التّوقّعات و" الانتظار المحيط"،[1] مع الإشارة إلى الصّلة الرّابطة بين أبي ديب وجاكبسون، وكذا كوهين لأنّ شعرياتهم ذات منشإ لسانيٍّ يبحث –أبو ديب- في حيّز مفهوم الفجوة: مسافة التّوتّر عن العلاقات بين المكوّنات الأوّلية للنّصِّ باستعمال المحورين اللّسانيين: المحور الاستبدالي (Paradigmatic) ويدعوه أبو ديب المحور المنسّقي، والمحور السّيّاقي (Syntagmatic) ويدعوه المحور التّراصفي، غير أنّ –أبا ديب- يُبرز أنّ الخيارات على المحور الاستبدالي لانهائية، أمّا عند جاكبسون فهي مُحدّدة، ويرجع توسيع الخيارات إلى تباين موضوعيهما. فالمحور الاستبدالي تبعا لجاكبسون يصف اللّغة في استخدامها العادي، وعليه فالخيارات محدودة، أمّا المحور الاستبدالي تبعا لأبي ديب يصف بنية اللّغة الشّعرية، وبهذا فالخيارات لانهائية، والمحور السّياقي يفترض كما في المحور الاستبدالي متتالية من الخيارات للوصول إلى التّأليف (Combination) ضمن ضوابط الأداء اللّغوي.

يستفيد أبو ديب من أبعاد الوظيفة الشّعرية (Poetic Function) لجاكبسون ويتّضح ذلك خلال تكوّن الفجوة: مسافة التّوتّر، نتيجة لنوعين من الاختيارات (Selections)، وهو المحور الذي أسّس عليه جاكبسون مع محور التّأليف نظريّته الشّعرية، اختيارٌ على المحور الاستبدالي واختيارٌ على المحور السّيّاقي. إنّ التّشابه بين نظرية الانزياح و نظرية الفجوة: مسافة التّوتّر، لا يُعتبر مطلقا، فثمّة جوانب انزياحية ضمن نظرية الفجوة: مسافة التّوتّر، ونرصد تمايزات بين النّظريتين نُجملها فيما يلي:[2]

1- يُجري كوهين مقابلة بين الشّعر والنّثر ويجعل علاقتهما ضدّية، وعلى هذا فشعرية كوهين تختصّ بالشّعر (علم الشّعر)، بينما أبو ديب يعقد مقابلة بين الشّعر واللّاشعر ويبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويؤوّل هذا إلى أنّه لا يشترط الوزن والقافية في النّصوص التي قام بتحليلها، عكس كوهين الذي اقتصر تحليله على الشّعر الموزون المقفّى ويُطلق كلمة (النّثر) على اللّغة غير المنظومة، وإن كانت هذه اللّغة ممّا ينتمي إلى

[1] ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشّعرية، ص:83.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:129.

(قصيدة النّثر)؛ بمعنى حتّى ولو كان النّثر شعريا، وبهذا يتقيّد بالقصائد المنظومة، ويراها كوهين ضرورة منهجية حتّى تكون الدّراسة منسجمة في موادّها الأساسية.

2- يُعالج كوهين النَّصَّ الشّعري من خلال علاقاته الدّاخلية فقط من منظور محايث ويُلغي المنظور الرّؤيوي والنّفسي والاجتماعي؛ بمعنى يُهمل العلاقات الخارجية عن النَّصِّ ويرى أبوديب معالجة علاقات النّصِّ الخارجية أساسية، وتُشكِّل علاقات النّصِّ الدّاخلية تكاملا مع الدّراسة الدّاخلية، تجمعهما علاقة جدلية لا علاقة نفي أو نقص.

إنّ إبعاد المنظور الخارجي المتواشج مع النّصّ لا يُفهم منه أنّ كوهين يُلغي شرعنة التّناول النّسي أو الاجتماعي أو الإيديولوجي للأدب، ولكنّه يُفقدها الأهلية الجمالية التي تدّعيها، غير أنّ أبا ديب يُحاول أن يستنبط الفجوة: مسافة التّوتّر من التّصوّرات في النّصّ، وتُحيلُ هذه التّصوّرات ولابدّ على واقع خارج النّصِّ الأدبي، بمعنى أنّ أبا ديب يريد أن يستنبط الشّعر والنّثر فحسب، بل إنّه يُعاين شعرية الأشياء، والتي رفضها جون كوهين في نظريته وأشار إلى عدم صلاحيتها تماما.

3- الانزياح مفهوم نظري خاص -فقط- باللّغة، أمّا مفهوم الفجوة: مسافة التّوتّر فهو مفهوم أعمّ إذ يفتح التّجربة الإنسانية بكلّ مجالاتها، وبهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التّوتّر.

4-تُعتبر شعرية كوهين شعرية لسانية محضة ترتكز على دراسة الشّعر بوصفه لغة فقط، وهكذا فالشّعر حسب كوهين لا يُترجم أبدا، فلكلِّ لغة خاصيتُها، ولا تنقل التّرجمة هذه الخصوصيات، وتقتصر –وهذا باستطاعتها فعله- على نقل الدّلالة فقط. في حين تجمع الفجوة: مسافة التّوتّر التّصوّرات والأشياء، ومن هنا يمكن ترجمة القصائد والكشف عن شعريتها تصوّرِيا، فهناك محاولات في معالج نصوص شعرية من لغات أجنبية تناولها أبو ديب تبعا لمنهجه. إنّ هذه التّمايزات تجعلنا إزّاء تمظهرات للفجوة: مسافة التّوتّر لا تصلح لإبراز العلاقة التي تربط بينها وبين مفهوم الانزياح، لكن التّمظهرات المتعدّدة لها تساعدنا على ما نصبو إليه.

إنّ أبا ديب يدعو إلى قراءة:" تاريخ الشّعر – وتاريخ الأدب بشكل عام- باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التّوتّر وتطوّرها من الكلاسيكية إلى السّريالية ومدارس الحداثة المختلفة".[1] ويُعمّم أبو ديب مفهوم الفجوة: مسافة الفجوة ليشمل الرُّؤى والمواقف الفكرية والثّورية وطبيعة التّصوّرات. وإذا كان كوهين يعمل داخل إطار بنيوي محدّد بصرامة، فإنّ أبا ديب يتجاوزه إلى إطار بنيوي رؤيوي وهذا ما يتميّز به هذا الأخير من الحركية الفعّالة.

الشّعرية عند جمال الدّين بن الشّيخ:

لتحديد الإطار العام للتّنظير للشّعرية العربية عند "جمال الدّين بن الشّيخ"، لابدّ أن نتجاوز لغة الكتابة والإبداع المعتمدة من قبله والمتعلّقة بموضوع الكتابة العربية باللّغة الأجنبية، والتي أصبحت تُعرف بإشكالية التّعبير في الأدب العربي باللّغة الأجنبية والفرنسية بالنّسبة لدول المغرب العربي عامّة والجزائر تحديدا، ذلك أنّ ابن الشّيخ ناقد فرنسي يُعبّر عن رؤية فرنسية بحكم كونه مهتما بدراسة الأدب العربي، فكونه ناقدا يجعل البحث متحفظا إزّاء التّداخل بين رؤية غربية عربية، لأنّ المبدع بانتقاله من الإبداع إلى النّقد يجعل نقده جزءا من رؤيته الإبداعية. فهل يستطيع جمال الدّين بن الشّيخ أن ينزع لباس المبدع الفرنسي ويرتدي لباس ناقد عربي حين يدخل ورشة شُغل على مستوى مدوّنة شعرية عربية؟

لقد قدّم ابن الشّيخ حسما لهذا الإشكال، حيث قدّم بحثا أكاديميا متكاملا لدراسة الشّعرية العربية، وتوخّى مفهوم الشّعرية مستخلصا النّتائج والقوانين، فمدوّنة الاشتغال واضحة، وهي تخصّ العربية وتُعنى بالشّعر العربي في العصر الوسيط (فترة من العصر العبّاسي).

تناول ابن الشّيخ في مُؤلَّفه (الشّعرية العربية) دراسة موضوع الشّعرية العربية بحثا في بنية القصيدة في العصر الوسيط:" بهدف الوقوف على ما يؤسِّس خاصية هذا الشّعر ونظامه عبر رؤية منهجية نافذة لا تُهادن في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة".[2]جاء كتاب ابن الشّيخ مشكّلا من قسمين الأوّل: عبارة عن مقالة تعبِّر عن مراجعة للمدوّنة النّقدية التّراثية عبر أبرز نُقّاد المرحلة في سياق استعراض مقولات النّظرية

[1] كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص:48.

[2] عبد اللّطيف الورّاري، إرث جمال الدّين بن الشّيخ وحاجتنا إليه، من موقع:www.alarabalyawm.net.

النّقدية الكلاسيكية، كشف فيها عن جزء من ملامح الشّعرية العربية في سياقها العام بدءا من الحاضنة النّقدية التي ترعرعت في إطارها القصيدة العربية، والتي كانت مشدودة في قيد من الإرغامات، كان عمل النّقد من أسباب قيامها، ورسم أبعاد حقلها المقيَّد. والقسم الثّاني يتناول بالدّراسة الشّعرية العربية انطلاقا من شرح المسلّمات النّظرية، والدّعائم التي تقوم عليها، وهي ذات منطلقات بنيوية ثمّ اختيار الحاضنة السوسيوثقافية المناسبة لاستبدال مدوّنة الاشتغال تبعا لمعايير بنيوية وتعيين محدّداتها، ثمّ توصيف (القصيدة/ المشروع) توصيفا بنيويا وللتّعرّف على السّنن التي تنتظمها وتُدير العلاقات القائمة بين عناصرها.

1- مرحلة المدوّنة النّقدية التُّراثية:

في المقالة التي تصدَّر بها الكتاب (الشّعرية العربية) يقوم جمال الدّين بن الشّيخ بمراجعة جَردية لأهمِّ المحطّات النّقدية التي تكرّست بواسطتها نظرية وجّهت الإبداع وتحكّمت في وُجُهاته، ويُسجّل ابن الشّيخ ملاحظات ومآخذ عل الرّؤية النّقدية التّراثية نوجزها كالآتي:

– **ابن سلّام الجُمحي**: يُقارب المدوّنة الشّعري من منطلق إيديولوجي وفق منهج اليقين الدّيني الذي لا يحتمل أيّة نسبية.

– **ابن قُتيبة الدّينوري**: يرى في الشّعر وسيلة، ولا قيمة له في حدِّ ذاته وبالتّالي فهو يعتبر المدوّنة الشّعرية محدودة ومُحدّدة لشعراء يعتبرون النّموذج والأصل اللّغوي بناء على اعتبار الشّعر وسيلة، إنّه يسعى إلى ضبط الكتابة وفق منهج تأصيلي، حيث يقومون بممارسة خطاب إبداعي رسمي ينشأ على تُخوم تقليد ثقافي.

– **ابن طباطبا العلوي**: يجعل محتوى الشّعر ثابتا، ويُفعّل العملية النّقدية على مستوى أدوات الشّعر التي تقود إلى هذا المحتوى الثّابت المحدَّد في الشّعر القديم، وبهذا فهو يكرّس شعرية المعيار، وفي مدار هذه الأخيرة سارت الاجتهادات النّقدية لكلّ من "قدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني"، ومنه:" أوّل سؤال يُوجّه على الشّعر ليس هو: بأيّ شيء يكون هذا شعريا وجميلا؟ ولكنّه: بأيّ شيء يكون هذا خطأ؟".[1] إنّها شعرية

[1] جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية (تقدمة مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنّون وآخرون، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص:10.

الانزياح كثلمة مدانة، لا كمَكمن لشعرية النّصوص، وهذا على النّقيض كليّا عن مفهوم الانزياح في شعرية الانزياح عند جون كوهين.

2- شعرية الحقل المقيّد:

وظّف ابن الشّيخ هذا المصطلح في سياق تلخيص مجموعة من الأفكار للحديث عن المسَلَّمَات النّظرية في بحثه، وأُولى تمظهرات القيد في هذا الحقل هو القيد الأجناسي، حيث أنّ هذا الامتداد الثّقافي استمرّ مسيطرا على جنس كتابة واحد (الشّعر)، طيلة حقبة خمسة عشر قرنا من الزّمن وعلى نحو ما يحقُّ للشّاعر الحرّية في اللّعبة اللّغوية، غير أنّ هذه الحرية مقيّدة داخل إطار حقل مقيّد ذلك أنّ :" الشّاعر يلعب بأدوار اللّغة والكلام ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفّر على ضروب الأعراض، ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا، إنّها وهي مرتبطة ببعضها البعض تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصّة ومتغيّرة فهي تنتظم في مجموع يحدّ حيّز القصيدة ويولّد دلالتها".[1]

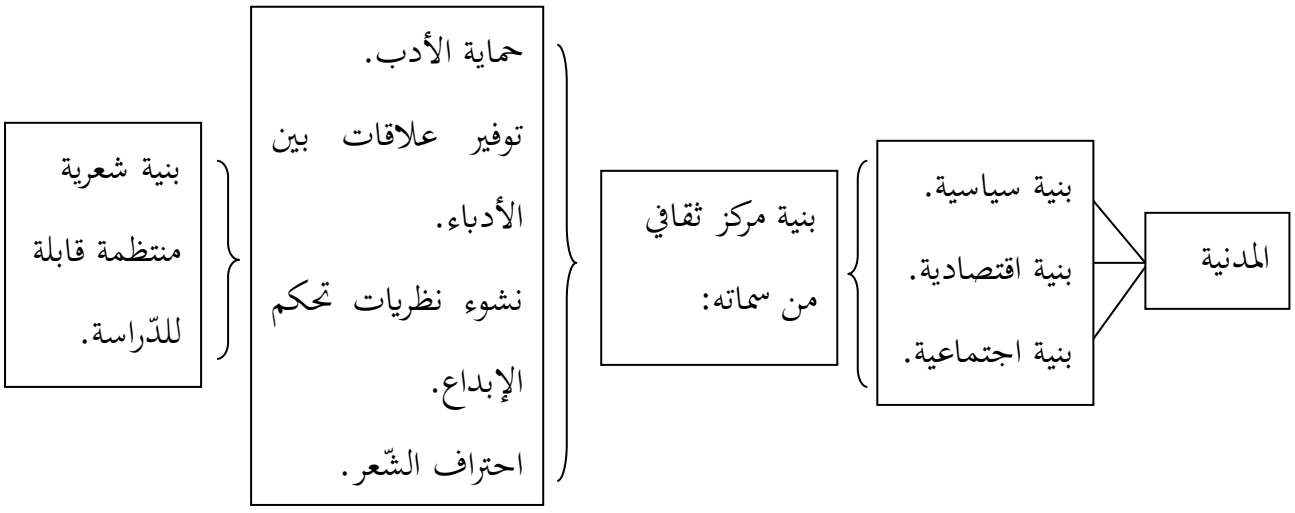
يرسم ابن الشّيخ مُحدِّدات للشّعرية العربية ومقيّداتها تحت إدارة علماء الدّين واللّغة لشؤون النّقد واعتمادهم منهج الإجماع والتّأصيل المعمول به في الاشتغال الدّيني ومدّه على الاشتغال الأدبي، حيث كان النّقد يستجيب لضرورات الدّرس اللّغوي لما يخدم الدّين، وليس لما يخدم الأدب وهو ما يزيد إلى قيد الشّعرية قيدا آخر هو قيد الإيديولوجية من منطلق نظرتهم أنّ المعرفة المتعلّقة بالشّعر ينبغي أن تتشكّل في علم يقع تحت سلطة العلماء.

أمّا ثالث قيد فهو الاحترافية، حيث تُحوّل مفهوم الإبداع الشّعري إلى صناعة، فالشّاعر لا يعبّر في شعره عن أناه، بل يُعبِّر عن أَنَا المستمع، ويُحقّق ذوقه ويخضع لأفق توقّعه، وإذا الشّعر بهذا ضرب من الصّناعة الاحترافية. وداخل أضلع هذا المثلث الإرغامي المقيّد يتحرّك شاعر العصر الوسيط حرّا في اختيار عباراته وألفاظه من جهة، ويستجيب لقيد الحقل المقيّد من جهة ثانية. وهذه الفعالية التي يمارسها الشّاعر وسط هذه الإرغامات لها جسد لغوي له قوانين ونظم تحكمه وسنن تسيّر نظامه الدّاخلي للعناصر المتفاعلة فيه.

[1] جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية (تقدمة مقالة حول خطاب نقدي)، ص:32.

أ- بنية المركز الثّقافي: وتعني البحث عن منطلق صحيح يكون في شكل بنية كلّية عُليا، ويقصد بها ذلك الفضاء الثّقافي تتعاون فيه مقوِّمات عدّة تسهّل ميلاد بنية فكرية ثقافية جليّة الملامح، لها القابلية للخضوع لدراسة علمية، حيث أنّ التّحوّل من الحياة اللّامركزية البدوية إلى حياة المركزية الحضارية، يقود -بدءا- إنتاج بنية اجتماعية ذات علاقات تُفضي في جانب من تعالقاتها إلى خلق بنية ثقافية (بنية المركز الثّقافي)، ولا تتحدّد هذه البنية إلّا على جسر دراسة المجتمع البغدادي، والوقوف على نظام العلاقات السّائدة فيه، والدّرس الاجتماعي لا ينفلت عن الدّراسة البنيوية فما إلّا جزء منها، ذلك أنّه:" إذا كانت البنية نظاما من التحويلات له قوانينه من حيث أنّه مجموع وله قوانين تُؤَمِّن ضبطه الذّاتي، فإنّ جميع أشكال الأبحاث المتعلّقة بالمجتمع مهما اختلفت تؤدّي إلى بنيويات".[1]

انطلاقا من دراسة بنية مجتمع كبنية كلية وبين بنيوية أدبية (ثقافية/شعرية) منتظمة في بنية كليّة، فثمّة عقد لا يمكن فضُّه بين الظّاهرة الشّعرية والظّاهرة الاجتماعية، وتكمن العلاقة في كون العاصمة بغداد في العصر العبّاسي مركز استقطاب وقبلة المبدعين الباحثين عن الشّهرة لتوافرها على نوادي وندوات تتولّد عنها علاقات بين النُّقّاد والشّعراء، والشّعراء فيما بينهم ممّا يُتيح دراسات مثل الموازنات والانتقادات والخصومات تكون أرضية لبناء نظريات تحكم الإبداع وتقيّده، ويحتكم إليها الإبداع فتوجّهه، وبهذا تترعرع بنية ثقافية/أدبية تأخذ نظامها وتناسقها من البنية الاجتماعية ويمكن اختصار ما تقدّم في الخطّاطة الموالية:



[1] جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية، ص:72.

ب– مفهوم المنجز الشّعري: يميّز ابن الشّيخ بين مصطلحي (الإبداع) و(الصّناعة)، فالإبداع يجمع بين فعلي التّصوّر والإنجاز في حين أنّ الصّناعة تتعلّق بظاهرة موجزة ومتشكّلة في إطار زماني محدّد كفنٍّ تعبير لغوي وليس كتصوّر، ودرس الشّعرية العربية يتعامل مع مدوّنة منجَزة، حيث يصبح المنجز الشّعري في ظلّ نُظم اجتماعية معيّنة وفي داخل بنية المركز الثّقافي يخضع للمعطيات التي تحيط به ذا طبيعة فيزيقية متجسّدة، ومنه فالدّراسة إزّاء منجَز متشكّل قابل للتّحليل وقابل للدّراسة والقياس، وبناء على هذا فالشّعر صناعة تتحقّق على مستوى الشّاعر في تكوينه توفّره بنية المركز الثّقافي، وبعد اكتمال الشّاعر لتكوينه يحترف صناعة الشّعر، وتُعنى الاحترافية في اكتساب ثقافة معيّنة في ظّل بنية المركز الثّقافي لأجل أن يتصدّر مكانة في الهرم الطّبقي، حيث هذه الثّقافة يتمثّلها الشّاعر ولا يمثّلها في ظّلّ إرغامات الطّبقة التي يبغي التّموضع فيها، ويتحوّل المفهوم ويتحوّل مفهوم الإبداع الشّعري، في ظلّ بنية مركز ثقافي مفهوما انعكاسيا لبنية اجتماعية وموسوما بخصائصها، ليأخذ مفهوم عملية احتراف صناعة شعرية.

ت– تحديد مدوَّنة الاشتغال: في إطار بنية المركز الثّقافي يختار ابن الشّيخ مدوّنة شعرية في إطار زمني محصور بين عامي (198هـ/247هـ) تحوز على جملة من الخصائص:

– **الوسطية:** لا هي بالقصيرة حتّى لا تُخلَّ بقيمة الدّراسة، ولا بالطّويلة حتّى لا تُؤدّي إلى التّعميم المفرط.

– **الوضوح:** لملمح نظرية ثقافية في هذه الفترة والتي أرساها النُّقّاد.

– **الوضوح:** لأبعاد عملية الإبداع في علاقته بالمبدع، وعلاقة الأخير بأثره الأدبي وذكرته الشّعرية.

– الموقع المتمركز للمدوّنة الشّعرية تاريخيا وإبداعيا.

– وجود فضاء منسجم يسمح بتطبيق دراسة أدبية.

– الاعتماد على الشّعراء الأكثر تمثيلا للمرحلة.

– الاعتماد على القصائد بدءا من التّصنيف بين قصيدة الارتجال وقصيدة التّجربة أو بين الإبداع والرويّة.

– ضبط مفهوم الإبداع كظاهرة منجزة قابلة للدّراسة.

ث– عزل بنية الغرض: ينطلق ابن الشّيخ متحفِّظا منذ البداية في وجود بنية تُسمّى الغرض وتمتلك تحقّقا شكليا في النّصّ الشّعري، ويسوق في تفنيد بنية الغرض مجموعة قصائد لكل من "البحتري وأبي تمام" تتعدّد

فيها الموضوعات والأغراض مؤكّدا أنّه:" بمقدار ما تتقدّم به تدريجيا في تخليص الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض تُدرك أنّ القصيدة لا توجد هنا، فهي تتكوّن من أبنية متراصّة ومراحل عُليا لخطاب يخلق الحركة التي تُكسبه الحياة"،[1] وهكذا يستثني ابن الشّيخ الغرض الشّعري من بناء القصيدة، وبالتّالي من الدّراسة ليخلص إلى تحرّي البُنى الفاعلة في معمار القصيدة العربية على مستوى اللّغة منها، ويستدرك على قضية نقدية بها يعرف في أدبيات النّقد ببناء القصيدة العربية على "وحدة البيت" في مقابل "وحدة الموضوع".

ج- إدماج البيت في بنية القصيدة: يُعتبر البيت الشّعري اللّبنة الأساس في بناء القصيدة العربية، ويعود اهتمام ابن الشّيخ بدراسة بنية البيت إلى منطلق بنيوي باعتباره مكوّنا من مكوّنات القصيدة، ويسعى ابن الشّيخ لتفنيد الزّعم الذي يقول بِانْبِناء القصيدة العربية على وحدة البيت، ويُثبت أنّ البيت الشّعري لا يستقّل بمفرده عن بنية القصيدة إذ:" يتوفّر الشّاعر على أدوات متنوّعة لضمان هذا الإدماج باللّجوء، إمّا لروابط لغوية خالصة أو إلى روابط من طبيعة بلاغية، أو في النّهاية إلى أساليب ذات طابع سردي".[2]

إنّ الشّاعر يوظّف عدّة وسائل وإجراءات تجعل البيت مُدمجا في القصيدة ككلٍّ ما يُعتبر كجزء أو عُنصر من القصيدة أطلق عليه ابن الشّيخ امتداد الفضاء.

ح- تحليل بنية الإيقاع: تحتلُّ دراسة الجانب الصّوتي المتمثّل في الوزن والإيقاع والقافية مساحة واسعة ويتناول ابن الشّيخ بنية الإيقاع في القصيدة عبر مستويين: القافية من جهة والوزن والإيقاع من جهة ثانية.

ح-1- بنية القافية (إلزامات القافية): يؤكّد ابن الشّيخ أنّ القافية ينتهي إليها البيت ولا ينتهي بها ذلك أنّ :" القافية لا تأتي لتختم معنى، بل أنّ معنى ما هو الذي يرصد للقافية"،[3] وحسب ابن الشّيخ أنّ القافية تُنشئ نسيجا من العلاقات تُلقي بظلالها على دلالة القصيدة وتتحكّم في صيرورتها وتُوجّهها انطلاقا من عدّة إلزامات تُخضع بها القافية البيت الشّعري دلالة وتركيبا.

[1] جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية، ص:177.

[2] المرجع نفسه، ص:195.

[3] المرجع نفسه، ص:207.

1- على صعيد التّركيب: تراكيب اللّغة قسم أساس في بنية القصيدة، لأنّ التّركيب عنصر دال في النّصِّ تربطه بالقافية كعنصر في ذات البنية علاقات تُلفت النّظر، والقافية عنصر فاعل ومحرّك أكثر منه منفعل في هذه العلاقة، وتمارس القافية ضغطا على البيت الشّعري، فتوجّه حقل الشّعرية على الأغلب نحو اتّجاه تنحصر فيه الدّلالة وتختزل عددا كبيرا من الكلمات في نسيج بيت شعريّ نظرا لعد توافقها مع كلمة القافية، ممّا يؤدّي إلى اختزال عدد كبير من الأبيات نتيجة اختزال الكلمات السّابقة رغم استقامة المعنى بها، ونستطيع القول أنّ القافية تلفّ فعل الإبداع بعدّة إلزامات تجعل شعرية النّصّ تُرصف في حقل مقيّد وتشمل هذه الإلزامات:

أ- الإلزام المعجمي: حيث القافية تُقصي عددا من الكلمات، ما يُضيّق من حقل الشّعرية على المستوى المعجمي انطلاقا من حقلنة معجم القوافي، ويضرب ابن الشّيخ مثلا بحرف (الطاء) الذي قليله هي الكلمات التي تُختمُ به.[1]

ب- الإلزام النّحوي: تخضع القافية للإلزام النّحوي من حيث حركاتها الإعرابية ممّا يؤثّر على التّركيب، فإذا كان رويُّ القافية مرفوعا وجب على الشّاعر أن يُراعي أن لا تقع كلمة القافية إلّا منصوبة مثلا.

ج- الإلزام الصّرفي: تفرض القافية على الشّاعر اختيار الكلمات ذات البنية الصّرفية المتماثلة، حتّى تحقّق القافية صحّتها من حيث حروفها وحركات حروفها، والتي تُعتبر معيارا لسلامة القافية من الوقوع في العيوب غير أنّ هذه السّلامة تتحقّق على حساب الدّلالة في الاتّجاه الاختزالي.

2- على صعيد الدّلالة: ينطلق ابن الشّيخ فيحلّل القافية في علاقتها بالدّلالة بالارتكاز على بعض آراء قدامة بن جعفر القائلة: لا ينبغي النّظر إلى القافية باعتبارها محطّة وقوف صوتي ينتهي إليه البيت الشّعري، وإنّما دالّا مُدمجًا في السّلسلة الدّلالية للبيت، ذلك أنّ القافية تلعب على مستوى البيت الشّعري وظيفتين: وظيفة صوتية وأخرى دلالية.[2]

[1] ينظر: جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية، ص:209.

[2] ينظر: جمال الدّين بن الشّيخ، الشّعرية العربية، ص:219.

أ- بنية وزن الإيقاع: الإيقاع ظاهرة شعرية عالمية لا يكاد يخلو منها شعر أمّة دون أخرى، ولقد أجرى ابن الشّيخ جَردا إحصائيا لقصائد شعراء موزّعين على ثلاثة مجموعات صنّفها تصنيفا زمنيا:

- **المجموعة الأولى:** تحوي شعراء جاهليين على مدار قرنين من الزّمن (السّادس والسّابع ميلادي) وعددهم خمسة عشر شاعرا.
- **المجموعة الثّانية:** اهتمّت بشعراء القرن الأوّل الهجري وعددهم عشرة شعراء.
- **المجموعة الثّالثة:** خُصِّصت لثمانية شعراء من القرن الثّاني الهجري.
- **المجموعة الأخيرة:** عنت ستّة شعراء من النّصف الأوّل من القرن الثّاني.

والهدف من هذا الجرد الإحصائي الوقوف على أبرز البحور الشّعرية الموظّفة بكثرة في القصيدة العربية، فالقصيدة العربية تسلك مسلك القدامى واقتفاء سنن الشّعراء الجاهليين في اعتمادها خمسة بحور شعرية هي: الكامل، الطّويل، البسيط، الخفيف، الوافر.

ويمكن القول أنّ الشّعرية عند ابن الشّيخ شعرية إيقاع من وزن وقافية، ثمّ تناولها كبنية دالّة متضمّنة في بنية القصيدة لا كبنية معزولة كما جرى في الدّرس الكلاسيكي على يد البلاغيين الذين اعتبروه محصورا في دلالة الصّوت أو الجرس.

المبحث الثّاني: العتبات النّصية في المفهوم الغربي:

قبل جيرار جينيت:

يتعامل النّقد الأدبي مع النّص باعتباره بناء له مداخله ومخارجه التي تشكّل محيطه، فمفهوم العتبات عُرف في الثّقافة العربية الإسلامية وكذلك في الثّقافة الغربية، فالعتبات هي علامات دلالية تفتح أبواب النّصِّ أمام المتلقي للولوج إلى أعماق النّصّ الأدبي وسبر أغواره واكتشاف عوالمه الخفيّة، فهي تضيء الزّوايا المظلمة للقارئ وتساعده على القراءة و التّأويل والفهم.

العتبات النّصّية هي أول ما يلفت انتباه القارئ ويشدّ بصره، وقد ظهرت دراسة المناص (Paratexte) أو العتبات (Seuils) قبل جيرار جينيت، وهو بالتّحديد نصٌّ يوازي النّصّ الأصلي، فلا يُعرف إلّا به ومن خلاله، فهو مواز لمصطلح العتبات، حيث بدأ الاهتمام بهذه الأخيرة:" منذ أن طرح رولان بارت تساؤله الشّخصي التّأسيسي من أين نبدأ؟ حتّى جعله الدّارسون السّؤال المفتاحي لدراسة العتبات النّصية، لكونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النّصّ".[1]

بمراجعة ذاكرة المصطلح لابدّ من البحث عن تمظهراته المفاهيمية والمصطلحية قبل "جيرار جينيت" ممّن سبقوه من كُتّاب، ولم يُخصِّصوا له كتابا كاملا، ولم يهتموا بفهم مبادئه ووظائفه، ومن بين الذين تطرّقوا لموضوع المناص أو العتبات نوجزهم فيما يلي:

1- كلود دوشي: في مقالته سنة 1971 من أجل "سوسيو نقد" تعرّضه لمصطلح المناص بكونه:" منطقة متردّدة أين تجمع بين سنن اجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسّنن المنتجة أو المنظّمة للنّصِّ".[2]

2- جاك دريدا: في كتابه "التّشتيت" 1972 تكلّم عن خارج الكتاب (Hore Livre)، وفيه حدّد بدقّة الاستهلالات والمقدّمات والدّيباجات والافتتاحيات.

---

[1] جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النّصية، مجلّة علامات في النّقد، ج1، مج29، مطبعة الفلاح للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1998، ص:145.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص)، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:29.

3- ج- دُبُوا: تعرّض لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتّحليل لمصطلح الميتانص (Métatexte) معيّنا حدوده وعتبته.

4- فيليب لوجان: في كتابه "الميثاق السّير الذّاتي" سنة 1975 تعرّض لما سمّاه:"حواشي" أو "أهداب النّصّ": اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السّلسلة، اسم النّاشر...

5- م. مارتان بالتار: في كتابه "المشترك" استخدم مصطلح المناص وحدّده بدقّة، فهو:" مجموع النّصوص التي تحيط بالنّصِّ أو جزء منه، تكون مفصولة عنه مثل: عنوان الكتاب، وعناوين الفصول..."[1]

6- ما جاء في مقالة هـ.ميتيرون حول العنونة سنة 1979 في كتابه "خطاب الرّواية" سنة 1980 وتكلّمه عن المناطق المحيطة بالرّواية، وبخاصّة ما يأتي في أوّل صفحة الغلاف (اسم الكاتب،صفحة العنوان، النّاشر، ظهر الغلاف...)

فالملاحظ أنّه لا يوجد فارق كبير بين ما سيقدّمه "جينيت" من تحديد لمصطلح المناص، وما اشتغل عليه من سبقوه أثناء تعرّضهم لمواضيع النّص الدّاخلية والمحيطة به، وما تأخذه أقسامه من أشكال في (العنوان، المقدّمة، التّصدير....)

المناص عند جيرار جينيت (العتبات):

قصد فهم مشروع "جينيت" الشّعري وفهم الاستمرارية والانتظام في جهازه المفاهيمي والمصطلحي، ويلاحظ بتتبّع البنية المفاهيمية لمصطلح "المناص" في كتبه (مدخل إلى النّصِّ الجامع 1979، أطراس 1982، عتبات 1987)، ولقد أشار لمصطلح:" المتعاليات النّصية كمصطلح جامع للتّناص كما عند جوليا كريستيفا ومازال يعتقد بالنّصِّ الجامع".[2] وهو موضوع الشّعرية الذي يكون فوق وتحت وحول النّصّ، ويُقصد بهذا الأخير "المناص"، أي من بين عناصر النّص الجامع، غير أنّه تراجع عن هذا المصطلح بعد تدقيقه.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص)، ص:30.

[2] سعد علي جعفر المرعب، النّص المحيط التّأليفي في دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، مجلّة مركز بابل للدّراسات الإنسانية، ع4، مج6، 2016، ص:229.

نجده في كتابه "أطراس" يفرّق بين المناصية وبين المتعاليات النّصّية التي أصبحت تحدّ بها الشّعرية، وما المناصية والمناص إلّا أحد أنماطها، ليقدّم لنا أولى التّحديدات للمناص الذي احتفى فيه بدراسته للتّعالقات النّصية (Hypertextualité).

بهذا يعمل على رفع قلق مصطلح المناص و(مصطلحاته عامّة) الذي تتبعه منذ كتابه "مدخل للنّص الجامع" وبحثه عن الشّعريات عامّة.

ظلّ جيرار جينيت مهتما فترة طويلة بالشّعرية النّصية، ولكن سرعان ما انتبه إلى ضرورة الاشتغال أو الانتقال إلى حقل المتعاليات النّصية (Transtextualité)، وكان هذا الانتقال من شعرية نصية إلى أخرى متعالية استجابة للوقائع النّصية التي كشفت عن ذاتها وتفاعلاتها، فهو يعبّر عن هذه النّقلة التي أحدثها في الفقرة الأخيرة من كتابه "مدخل لجامع النّص" بقوله:" في الواقع لا يهمّني النّص حاليا إلّا من حيث تعاليه النّصي؛ أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفيّة أو جليّة مع غيره من النّصوص".[1]

فالنّص وفق هذه الرّؤية لا يمكنه الوصول إلى البناء والدّلالية إلّا عبر اجتياز أو عبور مجموعة من التّعبيرات والعتبات النّصية التي تصاحبه أو تحيط به، وتكشف عنه قوانين تفاعلية تفصح عن فضاء النّصية والأدبية المِمْكنَين.

إنّ شبكة جامع النّص هي:" التي سيستقر جيرار جينيت على الاصطلاح عليها، منذ كتابه طروسPalimpsestes بالمتعاليات النّصية أو عبر النّصية La Transtaxtualité ".[2] والتي تتحدّد في خمسة أنماط هي: التّناص، المناص، الميتانص، النّص اللّاحق، النصّ الجامع.

تجاوز جيرار جينيت في كتابه أطراس ما كان قد اقترحه سابقا لمفهوم الشّعرية، وهذا لحراكها المفاهيمي والمصطلحي الدّائمين لتصبح عنده عبارة عن مقولة أكثر تجريدا تهتمّ بالمتعاليات النّصية؛ أي التّعالي النّصي، وقد أشار في كتابه هذا بأنّه:" كلّ ما يجعل من النّصِّ يدخل في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع باقي النّصوص..."[3]

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2007، ص:20.

[2] المرجع نفسه، ص:20.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص)، ص:26.

يعود الفضل في ظهور مصطلح المتعاليات النّصية إلى جيرار جينيت وفق رؤيته الخاصّة للتّناص(Intertextualité) وتنميته له كان ناتجا عن بحثه المستمر عن الشّعرية التي ظهرت في مؤلّفاته التي جمعها وصاغها في كتابه "أطراس"* الذي برزت فيه الأشكال أو الأنماط الخمسة للمتعاليات النّصية والتي ضمّنها مصطلح المناص الذي ما يزال يشهد حركة تداولية وتواصلية في المحافل النّقدية العالمية للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنّص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية وبفاعلية جمهوره المتلقّي له.

يمثلّ المناص (Paratexte) أو النّص الموازي أو المصاحب النّصّي رغم اختلاف التّسميات والتّرجمات كلّ العتبات (Seuils) محيطة بالنّص والمتاخمة له، أو المداخل التي ينفذ منها القارئ إلى فضاء النّص لرصد مكامنه وفكّ أسراره، إذ نجد أنّ المناص:" يربط علاقة جدلية مع النّص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والعتبات هي التي تربط النّصّ الأدبي بكلّ ما يحيط به من نصوص سابقة وأخرى غائبة عنه وغير معلن عنها ".[1]

فالنّص (Texte) لا يمكن معرفته وتسميته إلّا من خلال مَنَاصِه، فنادرا ما يظهر عاريا من عتبات لفظية أو بصرية، وهذا بغية جعله في متناول القُرَّاء والجمهور، مثل: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف، الجنس الأدبي، النّاشر....أي كل ما يُسيّج النّصّ (ما قبل النّصِّ وما بعده).

يُعرّف المناص بأنّه:" كل ما يجعل من النّصِّ كتابا يقترح نفسه على قُرّائه أو بصفة عامّة على جمهوره..."[2]

المناص أو النّص الموازي مجموعة من الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنّص تجعل من هذا الأخير كتابا مُقتَرحا ومُوَجَّها لفئة المتلقِّين والقُرَّاء قصد استقباله واستهلاكه، فهذه العتبات النّصية أو ما عُرف بالمناص لا يكاد يخلو منها أيّ عمل أدبي، فهي عناصر تُحيط بالنّصِّ –داخليا وخارجيا– وترافقه في رحلة

[1] حمّاد حسن محمّد، تداخل النّصوص في الرّواية العربية (دراسات أدبية)، مطابع الهيئة المصرية العامّة، مصر، ط1، 1998، ص:56.

* يُعدُّ النّصُّ عند جيرار جينيت طُرسا Palimpsestes ومنه جمع أطراس وطُروس، هي: الصّحيفة التي مُحيت ثمّ كُتبت.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص)، ص:44.

اكتساب الحضور والهويّة الثّقافية، وتمكّن القارئ من فهم النّصّ وتحديد معانيه المصاحبة له وأبعاده الرّمزية والدّلالية. فالمناص يُعدُّ تلك العتبة أو:" البهو الذي يسمح لكل منّا دخوله أو الرّجوع منه..."[1]

العتبات لم تعد تَرَفاً فكريا أو لغويا، بل أصبحت تمثّل جسرا تواصليا بينها وبين المتلقي حتّى غدت تُستأذن من أجل الولوج عبر مداخلها ومنافذها، فهي بمثابة عتبة الدّار أو الممرّ الرّئيسي الذي لا يمكن تجاوزه بسهولة والنّفاذ من خلاله.

العتبات النّصية في المفهوم العربي:

سعيد يقطين:

من بين الدّراسات التي اهتمّت بالعتبات النّصية دراسات الباحث المغربي "سعيد يقطين" الذي لم يختلف كثيرا مع ج.جينيت في تصوّره للعتبات، فقد تطرّق في كتابه "انفتاح النّص الرّوائي" لمصطلح "التّناص" ولم يتنكّر للدّراسات التي سبقته في هذا المجال بل قام بمحاولة وضع مصطلح جديد وبديل عن مصطلح التّناص، وهو ما يُعرف بـ:"التّفاعل النّصّي" فيجده أعمَّ من التّناص والمتعاليات النّصية (Transtextualité) وهذا لدلالتها البعيدة والإيحائية وهذا بقوله:" إنّنا نستعمل التّفاعل النّصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التّناص أو المتعاليات النّصية كما استعملها جينيت بالأخص، نفضّل التّفاعل النّصي...لأنّ التّناص في -تحديدنا الذي ننطلق فيه من جينيت- ليس إلّا واحدا من أنواع التّفاعل النّصي"[2].

يَعتبر سعيد يقطين التّفاعل النّصي مرادفا للتّناص الذي ينطلق فيه من جينيتفالتّناص ما هو إلّا عنصر أو واحد من أنواع التّفاعل النّصي. كما يُصرّح بهدف ج. جينيت من مفهوم المتعاليات النّصية بقوله:" لقد استعمل جينيت هذا المفهوم ليحلّ محل التّناص لأنّه أجمع وأشمل، وهو يتّسع وفق تصوّره

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص)، ص:44.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص:92.

لمختلف العلاقات النّصية التي ليس التّناص سوى واحد منها، وبذلك يغدو التّناص مفهوما فرعيا يشكّل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعا وأشكالا من المتعاليات النّصية"[1].

وضع جينيت مصطلح "المتعاليات النّصية" مقابل "التّناص" لأنّه يشمل ويضم مختلف العلاقات النّصية التي يُعدُّ التّناص فرعا منها مع بقية المفاهيم والأنواع الأخرى التي تنضوي تحت مفهوم المتعاليات النّصية.

وحاول سعيد يقطين إيجاد مصطلح عربي جديد واضح المعالم والدّلالات على غرار مصطلح التّناص الذي حدّد مفاهيمه وبيّن أبعاده، فهو يرفض ترجمته على أنّه تناص أو متعاليات نصية؛ لأنّه يَعدُّ التّناص نوعا من أنواع "التّفاعل النّصي".

استعمل سعيد يقطين التّفاعل النّصي كمقابل للمتعاليات النّصية عند جينيت لأنّ هذا المفهوم مفتوح على كلّ العلاقات الكائنة والممكنة، فمصطلح "التّفاعل" أكثر دلالة وملاءمة من المقابلات والمصطلحات المستعملة في العربية للدّلالة على التّناص أو المتعاليات النّصية، فهو أعمّ وأدقُّ منها.

أمّا بالنّسبة للمتعاليات النّصية فهي تدلّ كذلك على المعنى المراد بشكل سليم وواضح بالرّغم من أنّه يصرّح في قوله:" وعلى من أنّي أميل إلى المتعاليات النّصية، فإنّ معنى التّعالي (Transendance) قد يوحي ببعض الدّلالات التي لا نضمنها لمعنى التّفاعل النّصي الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوِيٍّ وسليم"[2].

قام بعرض مختلف الآراء والتّصوّرات التي تطرّقت للتّفاعل النّصي لكنّه لم يغفل عن تقديم رأيه الخاص فيما يتعلّق بهذا الموضوع، إذ يقول:" فبما أنّ النّصَّ ينتج ضمن بنية نصيّة سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتمّ بها هذه التّفاعلات"[3].

---

[1] سعيد يقطين، من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)،المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص:95.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق)، ص:93.

[3] المرجع نفسه، ص:98.

يقصد هنا أنّ النّص يتفاعل مع بقية النّصوص الأخرى ويكون حسب طبيعة هذا التّفاعل الذي يكون تحويلا أو تضمينا أو خرقا لها، ويقع هذا بأشكال مختلفة حسب النّصِّ نفسه كما يقوم بالبحث أيضا في أنواع التّفاعلات من خلال أشكالها واشتغالها داخل النّص وذلك في بُعدها الجمالي وأبعادها الدّلالية.

أشار إلى المتعاليات النّصية أو التّعالي النّصي في تعريفه لها قائلا:" كلُّ ما يجعل نصًّا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، وهكذا فالتّعالي النّصي يتجاوز إذن مِعمار النّصِّ"[1].

فالمتعاليات النّصية هي كلّ ما يجعل نصّا يدخل في علاقة وحوار مع نصوص أخرى ويكون بشكل مباشر أو ضمني، فالتّعالي النّصي يتجاوز مِعمار النّص.

يحدّد تبعا لتعريفه للمتعاليات النّصية خمسة أنماط لها وتتمثّل في:

1- التّناص (Intertextualité): وهو يحمل معنى التّناص كما حدّدته جوليا كريستيفا وهو خاص عند جينيت بحضور نص في آخر كالاستشهاد (Citation) والسّرقة (Plagiat) وما شابه.

2- المناص (Paratexte): ويشمل جميع المكوّنات التي تحدّث عنها جينيت في عتبات (Seuils) نحو: العنوان، العناوين الفرعية، المقدّمات، الذّيول، الصّور، وكلمات النّاشر، و" الرّسوم والحواشي ثمّ نوع الغلاف إضافة على كلّ العمليات التي تتمّ قبل إنتاج النّصِّ من مُسودّات وتصاميم وغيرها"[2].

3- **الميتانص (Métatexte)**: وهو علاقة التّعليق الذي يربط نصّا بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4- النّص اللّاحق (Hypertexte): ويكمن في العلاقة التي تجمع النّصَّ (ب) كنصٍّ لاحق (Hypertexte) بالنّصِّ السّابق (أ) (Hypotexte) وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- مِعمارية النّصِّ (Architexte): إذ أنّه:" النّمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنّه علاقة صمّاء تأخذ بُعدا مَناصيا وتتّصل بالنّوع: شعر، رواية..."[3] أي النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما.

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق)، ص:97.

[2] عبد القادر بقشي، التّناص في الخطاب النّقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، أفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2007، ص:22.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق)، ص:97.

يشير إلى العلاقة المتينة بين هذه الأنماط في قوله:" هناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط، بل إنّ هذا التّعالي مظهر من مظاهر نصيّة النص أو أدبيته"[1]؛ أي أنّ هذه العناصر عندما تتفاعل معا فهي التي تشكل وتكوّن لنا النّصّ ككل.

تحدّث عن "التّفاعل النّصي" وميّز بين أشكاله وضبطها حسب التّرتيب التّالي:

أ- التّفاعل النّصي الذّاتي:" عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلّى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا..."[2]

يقوم الكاتب باستحضار نصوص سابقة أو متنائية ويدخلها على نصّه الجديد ويحدث هذا التّفاعل بين النّصوص عن طريق الأسلوب واللّغة أو طريقة الكتابة وغيرها.

ب- التّفاعل النّصي الدّاخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كُتَّابِ عصره سواء كانت هذه النّصوص أدبية أو غير أدبية.

يُدخل الكاتب نصّه الحاضر مع نصوص غائبة في علاقة تفاعل وتكون هذه النصوص وليدة كُتّاب عصره وزمانه، ولا يأبه إن كانت أدبية أو غير أدبية.

ج- التّفاعل النّصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غائبة وبعيدة عن عصره، فهو يستحضرها أثناء كتابة نصوصه الحاضرة والماثلة أمامه.

كما أنّه يميّز بين التّفاعل النّصي الدّاخلي والخارجي ويقول بأنّنا:" نضع النّص أوّلا في سياقه النّصي الذي ظهر فيه، وبعد ذلك في سياقه التّاريخي كنصّ أدبي متعالٍ عن الزّمان، بمعنى أنّ النّص مفتوح على الزّمان"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص: 97.

[2] المرجع نفسه، ص:100.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق) ، ص:100.

يُؤَكِّد أنّ كلَّ كاتب يُنتج نصوصه الإبداعية الحاضرة ضمن بنية نصية سابقة أو معاصرة، وتكون قابلة للتّفاعل مع نصوص خارجية أخرى من عصور متنائية (بعيدة)، فالنّص عنده مفتوح على كلِّ العصور والأزمنة، وهذا ما يُسميه بالتّفاعل النّصي الخارجي.

توجد هذه الأشكال والأنواع بشكل مترابط وتتداخل مع بعضها البعض عل مستوى أفقي وهذا ما سمّاه بـ:"التّفاعل النّصي العام" الذي تتداخل فيه البنيات ويكون هذا التّفاعل على المستوى التّاريخي وعلى المستوى الكُلّي، وكأنّنا أمام بُنْيَتينِ نصيّتين متباينتين تاريخيا وبنيويا.[1]

وفي المستوى العمودي أو ما يُسمّيه بـ:"التّفاعل النّصي الخاص"، والذي يعتبره تداخلا جزئيا تتفاعل فيه بنية كبرى مع بنيات جزئية أو صغرى؛ أي التفاعل الذي يحدث بين البنيات النّصية الصّغرى والبنيات الكبرى داخل النّص.

لقد استفاد سعيد يقطين من الدّراسات والتّأصيلات التي عرفتها النّظرية النّقدية الحديثة التي جاء بها ج. جينيت، فقام بتحديد أنواع للتّفاعل النّصي حيث قسّم النّص إلى بِنيات نصية وتتمثّل في ثلاثة أنواع نُجملها فيما يلي:

1- المناصة (Paratextualité): وهي:" البنية النّصية التي تشترك وبنية أصلية في مقام وسياق مُعيّنيين (...) وهذه البنية النّصية قد تكون شعرا أو نثرا (...) وقد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه".[2]

يَعتبر المناصة كتفاعل نَصِيٍّ داخلي؛ أي داخل النّص وهناك مناصات خارجية تتمثّل في المقدّمة، الملاحق، كلمة النّاشر، الغلاف....

2- التّناص (Intertextualité): وذلك:" إذا كان التّفاعل النّصي في النّوع الأوّل يأخذ معنى التّجاوز، فهو هنا يأخذ بُعد التّضمين، كأن تتضمّن بنية نصية ما عناصر من بِنيات سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنّها جزء منها لكنّها تدخل معها في علاقة".[3]

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص: 100.

[2] المرجع نفسه، ص:99.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق)، ص:99.

3- الميتانصية (Métatextualité): وهي:" نوع من المناصة لكنّها تأخذ بُعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل".[1]

تُعدُّ الميتانصية نوعا أو جزءا من المناصة، وهي العلاقة التي تربط نصا أصليا بآخر طارئا دون الاستشهاد به أو استدعائه، وغالبا ما تأخذ هذه العلاقة طابعا نقديا صِرفا.

المبحث الثّالث: أقسام العتبات النّصية (المناص):

قسّم جيرار جينيت المناص (Paratexte) إلى قسمين هما: النّص المحيط والنّص الفوقي، حيث تنطوي تحتهما عناصر مناصية هامّة:

1/ النّص المحيط (Peritexte):

هو المصاحب النّصي أو النّص الموازي الذي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب فيَتموضع على غلافه أو في صفحاته، فهو كلّ ما يدور بِفَلكِ النّص من مصاحبات: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...[2]

أي كلُّ ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب وهو بدوره يتفرّع إلى نصوص أخرى وهي:

أ- النّص المحيط النّشري (Peritexte éditorial) خاص بالنّاشر:

والذي يضمّ تحته كل من الغلاف، الجلّادة (Jaquette)، كلمة النّاشر، السّلسلة، الإخراج المادّي للكتاب....وقد عرفت تطوّرا كبيرا مع تقدّم الطّباعة الرّقمية.[3]

ب- النّص المحيط التّأليفي (Peritexte auctorial) خاص بالمؤلِّف:

يمثّل كلَّ تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤّلِّف، ويضمُّ كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الدّاخلية، الاستهلال، التّصدير، التّمهيد، الحواشي، الهوامش؛ أي كل ما يتعلّق بصاحب العمل الأدبي المؤلِّف.

---

[1] المرجع نفسه، ص:99.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص)، ص:48.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:49.

2/ النّص الفوقي: (Epitexte):

تندرج تحته كلُّ الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلّقة في فَلكه كالاستجوابات، المراسلات الخاصّة، والتّعليقات، والمؤتمرات، والنّدوات....[1]

وكلُّ ذلك تتفرّع عنه نصوص ثانوية هي:

أ- النّص الفوقي النّشري (Epitexte éditorial):

ويندرج تحته كلُّ من الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصّحفي لدار النّشر.

ب- النّص الفوقي التأليفي (Epitexte auctorial): وينقسم إلى:

- النّص الفوقي العام (Epitexte public):

ويتمثّل في اللّقاءات الصّحفية والإذاعية والتّلفزيونية التي تُقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والنّدوات التي تُعقد حول أعماله إلى جانب التّعليقات الذّاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كُتبه.

- النص الفوقي الخاص (Epitexte privé):

ويندرج تحته كل من المراسلات والمسارات (Confidances)، والمذكّرات، والنّص القبلي (Avant-texte)....[2]

يتبيّن أنّ ج. جينيت يعتبر كُلّا من النّصِّ المحيط (Peritexte) والنّص الفوقي (Epitexte) عنصران أساسيان يشكّلان فضاء للمناص (Paratexte) من خلال تعالقهما وانسجامهما حتّى يتسنّى للمتلقّي أو القارئ معرفة النّصِّ والإحاطة به من كلِّ جوانبه وزواياه الدّاخلية والخارجية.

[1]Gérard Genette, Seuils, p:346.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص)،ص: 50.

الفصل الثاني:

شعرية النّصّ المحيط

- المبحث الأول: عتبة العنونة وشعريتها.
- المبحث الثاني: عتبة المقدّمة والتّصدير.
- المبحث الثالث: عتبة المؤلِّف والإهداء.

المبحث الأوّل: عتبة العنونة وشعريتها:

عتبة العنوان أولى عتبات النّص التي تواجه القارئ وتشدّ انتباهه قبل الولوج إلى عالم النّص الدّاخلي، كونه العلامة الدّالة التي تبحث عن القراءة التّأويلية عبر ممارستها لسلطة الإغراء والإيحاء، ولأنّه يختزل طبقات متعدّدة من المعاني والدّلالات التي تحمل بُعدا تكثيفيا وترميزيا، وباعتباره ملفوظا لغويا واصفا يحيط بالنّص، أو بمعنى آخر هو:" علامة نصية وسيميائية ناطقة ومعبّرة".[1]

تحظى عتبة العنوان في الدّراسات النّقدية الحديثة باهتمام بالغ لدى المؤلّفين والنُّقّاد والدّارسين ولاسيّما السّيميائية، وما العنوان إلّا المفتاح الذي يفكُّ شيفرات النّص وتأويلاته، حيث أصبح يشكّل أبعادا جمالية ودلالية ومعرفية فلم يعد تشكُّله يقتصر على الكلمات والألوان فقط. بل أصبح:" العنوان مرتبطا ارتباطا عضويا بالنّص الذي يُعنونُه فيُكمِّله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقّة".[2]

يرتبط العنوان ارتباطا وثيقا بالنّص ولا يكاد يفارقه، بل يدل عليه، فالعلاقة بينهما علاقة تجاذبية لا تنافرية؛ لأنّهما قطبان يتّحدان معا ويتّجهان وجهة واحدة نحو مسار القراءة بادئا من الرّؤية الأولى للكتاب وانتهاء بسبر أغوار العنوان وما يُحيل إليه في متن النّص، فهو:" حمولة مكثّفة للمضامين الأساسية للنّص".[3]

وظائف العنوان:

إنّ الموقع الاستراتيجي الذي يتمتّع به العنوان خَوَّله لأداء أدوار وظائفية متنوّعة، لذا حظيت وظائف العنوان بأهمّية كبيرة فقد تباينت هذه الوظائف فلا يمكن القبض على وظائف محدّدة لكلِّ عنوان، نظرا لاختلاف أشكالها وأنماطها من نوع أدبيٍّ لآخر، وقد حدّد ج. جينيت في كتابه "عتبات Seuils" أربع وظائف له وهي: الوظيفة التّعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الدّلالية أو الإيحائية، والوظيفة الإغرائية.

1- الوظيفة التّعيينية (La Fonction désignative):

[1] عبد المالك أشبهون، العنوان في الرّواية العربية، محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص:14.

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زُقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص:277.

[3] أحمد يوسف، سيميائية العتبات النّصية، مقاربة في خطاب الإهداء، ط1، 2007، ص:11.

إنّ الوظيفة التّعيينية أو ما يُطلق عليها مصطلح الوظيفة التَّسْموية أو التّمييزية هي التي من خلالها يُعطي الكاتب اسما للكتاب يُميِّزه بين الكتب الأخرى، فإنّ:" العنوان يَهَبُ النّص هويَّته، أو مكانه في الوجود، يُخرجه من العَمَاء إلى فضاء التّمييز والاختلاف، إذ بالاسم يحوز الكائن هويّته واختلافه".[1]

وبالتّالي فهو يمنح النّص هويّة وقيمة تُهيّئ له المجال للظّهور والتّميّز والتّألُّق، وهذا ما يجعله قابلا للقراءة والحوار لأنّه أعلن عن وجوده وكينونته، فمن خلال هذه الوظيفة نستطيع التّمييز بين المؤلِّف ومؤلِّفٍ آخر دون إهمال هذه الوظيفة أو فصلها عن بقية الوظائف الأخرى، فعنوان "نزيف الحجر" يدلّ على هويّة العمل الأدبي ويُميّزه عن غيره من الأعمال.

2- الوظيفة الوصفية (La Fonction déscriptive):

ويسمّيها البعض بالوظيفة التّلخيصية أو الوظيفة اللّغوية الواصفة وهي نفسها الوظيفة (الموضوعاتية، والخبرية...) وهي:" الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النّص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجّهة للعنوان".[2]

تتعلّق بمضمون الكتاب، أو بنوعه أو بهما معا، وتتمثّل كذلك في وصف النّص إمّا موضوعاتيا أو إخباريا؛ أي وصف لمحتوى النّص أو إخبارا بالجنس الأدبي للنّص، فهي المعنية أو المسؤولة عن مختلف الانتقادات الموجّهة لعتبة العنوان.

3- الوظيفة الإيحائية (La Fonction connotative):

الوظيفة الإيحائية هي أشدّ صلة بالوظيفة الوصفية فلا يستطيع الكاتب التّخلّي عنها، فهي تتعلّق بالطّريقة أو الأسلوب الذي يُعيَّن العنوان به هذا الكتاب، كما تعتمد على مقدرة المؤلِّف وذكاءه في انتقاء "عتبة العنوان" وفق تراكيب لغوية وشحنها بمختلف الإيحاءات والتّلميحات، وهذا يُفسح المجال لتعدّد الدّلالات ولانهائية التّأويل، لذا نجد العنوان "يُخفي أكثر ممّا يُظهر، وأن يَسكت أكثر ممّا يُصرّح ليعمل أفق المتلقِّي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه".[3]

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التّكوين، دمشق، سوريا، دط، 2007، ص:106.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص:87.

[3] حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر، 2009، ص:42.

يُعدُّ تشكيل العنوان من أصعب الأمور الإبداعية شأنه في ذلك شأن تأسيس النّص وتكوينه، فلا يمكن الإمساك بمعاني العنوان ودلالاته بسهولة ويُسر، لذا أصبحت صياغة "العنوان" وكتابته تتّخذ مَنحى إبداعيا قِوامه خرق المألوف والتّركيب، والمغامرة في الدّلالة. وغدا أكثر رمزية وأكثر إيغالا في الاستعارية، وهذا ما نستشفّه في عنوان الرّواية الموسومة بـ:"نزيف الحجر" والتي تجعل القارئ يقف أمام دلالات إيحائية يستنطق من خلالها ما سكت العنوان عنه، فهي تحتاج لمن يفكّ ألغازها ويكشف أسرارها، فكيف للحجر أن يكون له نزيفا؟ فالنّزيف يكون للجرح كما هو معروف، فهنا تناقض بين المفردتين المختلفتين التي لا تَمُتُّ الواحدة منهما للأخرى بصلة.

4- الوظيفة الإغرائية/ الإشهارية (La Fonction seductive):

الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمّة للعنوان، إنّه البداية الكتابية التي تظهر على صدر الكتاب كإعلان إشهاري ومحفِّز للقراءة وهو:" رسالة لغوية...تجذب القارئ إليها وتُغريه بِقراءتها، وهو الظّاهر الذي يدلّ على باطن النّصّ ومحتواه".[1]

تنحو عتبة العنوان منحى إغرائيا وإشهاريا لهذا نجد العديد من الكُتَّاب يُحسنون انتقاء عناوينهم ويتفنّون في صنعها وفق أسس وأساليب فنّية وجمالية قصد إثارة انتباه القارئ، وإغرائه وتشويقه، ودفعه على القراءة والتّأويل. فهذه الوظيفة يكون فيها:" العنوان لافتة إشهارية لكيان النّصّ".[2]

لعلّ عنوان رواية "نزيف الحجر" للرّوائي اللّيبي يؤدّي هذه الوظيفة بجدارة واستحقاق، لأنّه من النّظرة الأولى يجعل القارئ في حيرة من أمره، إذ يُلفت انتباهه، ويُحرّضه على الغوص في غياهب النّصِّ واستكشاف تضاريسه التي تقوده إلى التّعرّف على مصدر وهويّة هذا النّزيف أو نزيف الحجر، وما هو هدف وغاية المؤلِّف من هذا العنوان الذي يُخيف ويُربِك، ويُشوِّش أفق انتظار القارئ.

لقد استعمل ألفاظا تُثير الدّهشة والغرابة وتُحرّك شغف القراءة وتُغري وتُغوي المتلقّين وجمهور القُرّاء وتترك لديهم انطباعا مباشرا.

---

[1] بشرى البستاني، قراءات في الشّعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص:34.

[2] شادية شقرون، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشّاعر عبد الله العشّي، محاضرات الملتقى الوطني للسّيمياء والنّص الأدبيين، خيضر، بسكرة، الجزائر، 2007، ص:272.

إنّ هذه التّسمية لدى "إبراهيم الكوني" ليست مجرّد ممارسة إغرائية، بل هي استبطان لعوالم خفية تُتيح للرّوائي إثارة العديد من الدّلالات.

الجانب الدّلالي والتّركيبي للعنوان:

1/ الجانب الدّلالي:

يتمثّل الخرق الدّلالي في عنوان "نزيف الحجر" في ذلك التّناقض الذي يجمع بين المفردتين المتنافرتين، فقد جاء العنوان بخطٍّ غليظ توشَّح باللّون الأحمر الدّال على الدّم، وهذا لاستمالة وشدِّ انتباه القارئ والتّأثير فيه.

تشير عبارة "نزيف الحجر" إلى نزيف الإنسان، الخطيئة، الموت، الفَناء....أمّا "الحجر" فهو: التّراب، أو الطّين الذي يدلّ على أصل خلق الإنسان ووجوده يقول الله تعالى:﴿*وَ مِنْ ءَايَاتِهِ أَنْ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ أَنتُم بَشَرٌ تَنتَشِرُونَ* [20] ﴾،[1] ويقول أيضا:﴿*وَ لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِن طِينٍ* [12]﴾.[2]

فقد تكرّرت كلمة "التّراب" في الرّواية عدّة مرّات من خلال العبارة التي ردّدها "أسوف" وكانت سببا في سفك دمه وهي:"لن يُشبع ابن آدم إلّا التّراب"[3]؛ أي لن يُشبع نهم ابن آدم وتعطّشه للدّماء إلّا الموت والرّجوع إلى التّراب كما خُلق أوّل مرّة (الأصل).

"نزيف الحجر" يُمثّل نزيف الإنسانية كافّة، ففي قتل "قابيل لأسوف" هو قتل لروح البشرية قاطبة، وهذه الرّسالة التي أراد إبراهيم الكوني تبليغها من خلال استلهام قصّة القتل الأولى بين الأخوين "قابيل" و"هابيل"، وجعلها أيقونة للتّعبير عمّا يحدث في واقعنا المعاصر من جرائم وحروب وممارسات مُنافية لكلِّ الكتب السّماوية والقيم الأخلاقية، والأعراف والمواثيق الدّولية.

2/ الجانب التّركيبي للعنوان:

أ- المستوى النّحوي:

[1] سورة الرّوم، الآية:20.

[2] سورة المؤمنون، الآية:12.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، تاسيلي للنّشر والإعلام، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص:105.

ورد عنوان رواية "نزيف الحجر" جملة اسمية تدلّ على الثّبات، فالكاتب يريد إثبات جريمة قتل الإنسان لأخيه الإنسان، كما أنّ مفردة "نزيف" جاءت نكرة، أمّا مفردة "الحجر" وردت معرّفة بـ:"أل" التّعريف، وهذا يدلّ على أنّ الكاتب يقصد حجرا محدّدا كان يُحبّه البطل، أمّا "النّزيف" لا يزال مستمرّا ومتدفّقا.

هيمن على عتبة العنوان الحذف في بنيته التّركيبية النّحوية:

نزيفُ: مبتدأ لخبر محذوف تقديره رواية؛ أي: رواية نزيف الحجر وهو مضاف و"الحجر" مضاف إليه. كما يمكن إعراب "نزيف": خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه" وهو مضاف و"الحجر" مضاف إليه.

كان الحذف في العنوان استراتيجية مقصودة من لدن الكاتب، لأنّه يريد من المتلقّي البحث عن الخطاب المسكوت عنه في الجوانب المعتّمة والعميقة، والتّحرّي عنه وإثارته وجعله يطفو على السّطح من أجل فضح هذه الجرائم التي تُرتكب في حقّ الإنسان والطّبيعة والحيوان وإدانتها ومعاقبة مرتكبيها.

ب- المستوى الصّوتي:

تتكوّن البنية الصّوتية من الأصوات المهموسة والمجهورة، فالأولى تدلّ على صفات الضّعف والرّقّة واللّين، أمّا الثّانية فتدلّ على الكثير من معاني القوّة والشّدّة والفعّالية.

يتركّب عنوان "نزيف الحجر" من أصوات مهموسة وأخرى مجهورة، وعند إحصاء كلٍّ منها نجد حروف الجهر أكثر من حروف الهمس، ويمكن تحديدها كالتّالي:

1- الأصوات المجهورة {ن، ز، ي، أ، ل، ج، ر}

2- الأصوات المهموسة {ف، ح}

حرف "ن" معناه لغة شَفرة السّيف أو الدّواة، أصلح للتّعبير عن مشاعر الألم والخشوع كما يدلّ على الاهتزاز والاضطراب وتكرار الحركة. أمّا حرف "ف" فصوته مهموس رخو يوحي بالبعثرة والتّشتّت[1]، أمّا "ح" يوحي صوته بالحرارة والحدّة، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدّة والانفعال، وغيرها من الأصوات التي تُسهم في تشكيل وبناء دلالة عتبة العنوان.

[1] ينظر: حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1998، ص:132.

يحمل عنوان الرّواية عمقا شديد الإيحاء وأوّل ما يحرّك هذا العمق أو المكنون تلك الأصوات الصّارخة التي يتردّد صداها في تركيبة العتبة (العنوان)، إنّها أصوات مجهورة تدلّ على النّبرة الحادّة الممزوجة بالألم والغضب، إذ يريد الكاتب أن يجهر بها لِقُرَّائه وللعالم وسط هذا الفضاء الرّحب الذي يجمع بين الأسطوري والواقعي في ملحمة عجائبية مليئة بالغرائب.

ج- المستوى الصّرفي:

الميزان الصّرفي مقياس وضعه علماء العرب لمعرفة أحوال بنية الكلمة وأصولها، وفيما يخصّ البنية الصّرفية لعنوان "نزيف الحجر" فقد تعدّدت دلالاته وبنياته الصّرفية التي صيغت على النّحو التّالي:

"نزيف" جاء على وزن "فَعِيل" وهي صيغة مبالغة دالّة على الكثرة؛ أي: كثرة القتل وارتكاب الجرائم، كما توحي هذه الصّيغة أيضا: "كثرة استخدامها للمبالغة في الصّفات الدّالة على الطّبائع..."[1] كما أنّ لفظة "حجر" جاء على وزن "فَعَلْ".

العنوان الفرعي (Sous titre):

يحتلّ العنوان الفرعي المرتبة الثّانية بعد العنوان الرّئيسي، ويعمل على تكملة المعنى وإثارة رغبة القارئ، وتحفيزه على مواصلة استكشاف مضامين النّص وفكِّ طلاسمه، فهو: " عنوان شارح ومفسّر لعُنوانه الرّئيسي"[2]، نلحظ أنّ الرّواية -التي بين أيدينا- لم تحظ بعنوان فرعي مكمِّل وشارح للعنوان الرّئيسي، فقد اكتفى الرّوائي بهذا العنوان الأساسي المكثّف والمحَمَّل بالإيحاءات والرّموز دون الحاجة إلى غيره.

العناوين الدّاخلية/ الفرعية (Intertitres):

تمثّل العناوين الدّاخلية في الرّواية عناوين مرافقة أو مصاحبة للنّص، فهي تشكّل مداخل للفصول أو المباحث ولأجزاء القَصص، والرّوايات والدّواوين الشّعرية، فحُضورها محتمل وليس ضروري مثل العنوان

[1] أحمد مختار عمر، (أسماء الله الحسنى)، دراسة في البنية والدّلالة، عالم الكتب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، دط، 2000، ص:96.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص:68.

الرّئيسي للكِتاب، فهي تعمل على:" زيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدَف، ويمكن أن يلجأ إليها النّاشر لضرورة تقنية وطباعية، كما يعتمدها الكاتب لِداعٍ فنيٍّ أو جمالي".[1]

تُعدُّ العناوين الفرعية نصوصا إشهارية تُثير في المتلقِّي الرّغبة في الإقبال على استنطاق متن النّصّ، ومحاولة تقصِّي ما يحمله من معانٍ ودلالات، لذلك وضع إبراهيم الكوني هذا التّفريع على مستوى العناوين ليدلّ على تداخل الأحداث واستمرار الصّراع واحتدامه، واستفزاز القارئ وجعله يُقبل على إتمام قراءة النّص.

تتفاوت هذه العناوين فيما بينها من حيث الطّول والقِصَر، فهي تتضافر وتتكامل لتشكّل كتاب "نزيف الحجر"، ممّا يجعلها شارحة للمعاني ومعبّرة عنها، وبذلك تدخل في علاقة وطيدة مع العنوان الأصلي أو الرّئيسي للرّواية الذي جاء مكرِّرا نفسه بسبب الجريمة النّكراء التي اقترفها "قابيل" في حقِّ "أسوف" حارس الآثار الحجرية.

وردت هذه العناوين للتّأكيد والتّوضيح والتّأثير في المتلقّي لما تحمله من قضايا إنسانية وأخلاقية موحية وهامّة تُسهم في أجزاء البناء الفنّي للرّواية الجديدة، كما تُضفي بُعدا رمزيا وجماليا في النّصِّ، وكذا تطوّر الأحداث ومشاهدها المختلفة والمتنوّعة من خلال الخطّ البارز والأكثر سماكة من خطّ المتن الرّوائي.

قسّم الكاتب روايته إلى ستّة وعشرين عنوانا أو فصلا، كلّ فصل من هذه الفصول جاء مكمِّلا ومتمِّما للفصل الذي بعده على الرّغم من اختلاف هذه العناوين عن بعضها البعض، نذكر منها: الأيقونة الحجرية، النَّذْر، كلمة السِّرِّ، رحلة الجسد، دعاء، لن يُشبع ابن آدم إلّا التّراب، العهد، الرّؤيا، نزيف الحجر....

وعليه تمثِّل عتبات العناوين الفرعية الإشارات الدّالة التي تقوم بإرشاد وتوجيه المتلقّي نحو لَملَمةِ خيوط النّص السّردي المتناثرة هنا وهناك بُغية استنطاق الدّلالة وإظهار معانيها، كما تُضفي لمسة فنية وجمالية قَصَدها الكاتب أو أرادها النّاشر.

المبحث الثّاني: عتبة المقدّمة والتّصدير:

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص:125.

أ- عتبة المقدّمة (Préface):

تُعتبر المقدّمة عتبة نصّية تُحيط بالنّص والتي لا تختلف عن أهمّية عتبة العنوان وغيره من العناصر الأخرى، وقد يُطلق عليها عدّة مُسمّيات: تمهيد، مدخل، ديباجة، توطئة، استهلال....فهي بمثابة تمهيد أو مدخل للعمل الأدبي، يشرح فيه الكاتب أو المبدع تصوّراته ورؤاه حول العمل المقدَّم والمبادئ التي سيقوم عليها فيما بعد، وهذا بُغية تحسيس القارئ بأهمّية هذا الكتاب، وتهيئته نفسيا لإدخاله في مغامرة القراءة وعالم المتن الرّوائي المجهول، فالمقدّمة من خلال هذه الاستراتيجية تمثّل:"... العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلّا بها..."[1]

تكمن أهمّية عتبة المقدّمة في تسهيل عملية الولوج إلى فضاء النّصِ، وكذا إرشاد القارئ وتوجيهه نحو فهم الكِتاب وعنوانه والكشف عن دلالاته ومعانيه المختلفة، كما تقوم بعملية:" حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب وإتمامه".[2]

أي أنّ عتبة المقدّمة Préface تعمل على استقطاب القارئ، وتشويقه من أجل مواصلة قراءة الكتاب أو الرّواية وجعله يُقبل على إتمامها. كما يمكن أن تنسحب صفة المقدّمة أو الخطاب المقدّماتي على:" كلّ نصٍّ استهلاليٍّ ذاتي أو غيري يصاحب النَّص ويُؤطِّره ضمن تداولية ثقافية مَرْجُوّة".[3]

تُكتب عتبة المقدّمة من قبل المؤلِّف نفسه، وفي بعض الأحيان يُسنَد الأمر لشخص آخر يتولّى كتابتها له بتوقيع منه، بالإضافة إلى هذا فالمقدّمة تحمل بُعدا تداوليا ومرجعية ثقافية وفكرية قصدها الكاتب أم لم يقصدها يرجو تحقيقها ومشاركتها مع القارئ.

ولو نظرنا في رواية "نزيف الحجر" نجدها لم تحفل بعتبة المقدّمة، بل توّجها إبراهيم الكوني باستشهاد أو تصدير كان بمثابة المقدّمة أو المدخل مقتبس من القرآن الكريم ونصٍّ من العهد القديم.

ب- عتبة التّصدير (Epigraphe):

---

[1] عبد الرّزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص (دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم)، تقديم: إدريس ناقوري، أفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000، ص:52.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص:124.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص:62.

يُعدّ التّصدير كمقدّمة أو مدخل للنّصِّ، فهو اقتباس يُوضع عامّة على رأس الكتاب أو جزء منه، ويمكن أن يكون فكرة أو حكمة تلخِّص الكتاب، وهو –في الغالب– حكمة نثرية أو شعرية أو جملة لكاتب مشهور، ويأتي التّصدير عادة لتفسير العنوان، وتلخيص فكرة المؤلِّف كما أنّ له قيمة تداولية:" يُساهم بِتَضافُرٍ مع عناصر أخرى من النّص الموازي في توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثّقافي في انسجام مع أفق النّصّ".[1]

يُوضع التّصدير لتنشيط وتصعيد حساسية القارئ وإثارة أفق انتظاره، وتهيئته من أجل الانخراط فِعليا في متن النّص، وأخذ فكرة أو تلخيص عن معالمه ومشاهده المختلفة والمتنوّعة.

يضع المؤلِّف عتبة التّصدير في مُستهلِّ كتابه أو نصّه ربّما لتأثّره بهذه الحكمة أو المقولة، أو لأنّ النّصَّ المقتبَس تربطه علاقة بالنّص المقدَّم من طرف الكاتب، فهو يسعى لإثراء الرّصيد المعرفي والثّقافي للقارئ وإقحامه في لعبة القراءة، إذ يمثّل التّصدير:" حركة ثقافية تُمسك بعزلة النّص".[2]

أي هي دعوة للمثاقفة والتّعارف، وإخراج النّص من عزلته وجعله ينهل من ثقافات وحضارات مختلفة، وفسح المجال أمام القارئ لفكّ مغالق النّص".

ولو عدنا لرواية "نزيف الحجر" لألفينا عتبة التّصدير فيها مشحونة بمقولات لا تكاد تخرج عن متن النّصِّ الرّوائي وعن الفكرة المركزية أو العنوان الرّئيسي لها، فهي عتبة لها وظيفة مرجعية تُكسب النّص قيمة ودلالة وسمها الكاتب بعملية انتقاء اعتمد فيها على آية قرآنية من سورة الأنعام تمثّل مدخلا خطابيا للرّواية كلّها، فهي علامات دالّة تؤثّر في نفس المتلقّي وتشدّه شدّا إلى ضرورة ممارسة القراءة بشغف وحبٍّ دائمين، أمّا المقولة الثّانية فهي نصٌّ ديني كذلك مقتبَس من العهد القديم (سِفر التّكوين، الإصحاح الرّابع) وهو متعلّق بقصّة "قابيل وهابيل"، والنّصّان الدّينيان يُترجمان المضمون السّردي برمّته في هذه الرّواية، وكذلك الرّؤية الفكرية المتبنّاة من لدن الرّوائي.

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص:58.

[2] المرجع نفسه، ص:157.

اعتمد المؤلِّف على الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿ *وَ مَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلَا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّآ أُمَمٌ أَمْثَالُكُمْ مَّا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ*﴾.[1]

فالآية تعرض رؤية للكون لا تميّز بين الإنسان والحيوان، وهذا يعني أنّ الحيوان لا يقلّ قداسة عن الإنسان، وهذه الرّؤية تتّصل بمضمون الرّواية التي تقوم حِبكته وأحداثه أساسا على قداسة "الوَدَّان"* فهو حيوان مقدّس تربطه علاقة وجودية بالإنسان البدائي المتمثّل في شخصية "أسوف" في هذه الرّواية الذي يحتدم الصّراع بينه وبين قابيل (آدم) المدني الجشع المتعطّش للدّماء، أمّا بالنّسبة للنّص الدّيني الثّاني الذي انتقاه الرّوائي مقتبس من العهد القديم ورد فيه:" وحدث إذ كانا في الحقل أنّ قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرّب لقابيل: أين هابيل أخوك؟ فقال: لا أعلم. هل أنا حارس لأخي؟ فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض، فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاهَا لتقبّل دم أخيك من يدك، متى عملت الأرض لا تعود تُعطيك قوّتها. تائها وهاربا تكون في الأرض ".[2]

تحوم هذه العتبة حول مجموعة من الأفكار الرّئيسية منها مأساة الإنسان والصّراع الأبدي بين بني البشر، وهنا تركّز على لعنة الإنسان وخطيئته في قتل أخيه الإنسان، وهي قصّة قابيل وهابيل، فإذا كان قابيل قد قتل أخاه في النّصِّ الدّيني فكذلك فعل قابيل في الرّواية (الشّخصية الرّمزية) عندما أقبل على سفك دم أخيه الإنسان "أسوف" حين:" ألقى القاتل بالرّأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصّخرة، فتحرّكت شفتا أسوف، وتمتم الرّأس المقطوع المفصول عن الرّقبة:-لا يُشبع ابن آدم إلّا التّراب".[3]

لقد تعدّدت عتبات التّصديرات وتنوّعت في هذه الرّواية لتشكّل مداخل خطابية لمقاطع الرّواية، فهي تظهر عند مقطع معيّن وتختفي عند مقطع آخر، فهي ظاهرة فنّية جمالية حداثية اشتغل عليها إبراهيم الكوني في روايته، وهي عبارة عن نصوص قصيرة تسبق المقاطع السّردية، وتكون عادة النّصوص دينية من القرآن الكريم والعهد القديم والإنجيل، وكذلك مصادر عربية قديمة مثل أقوال: (النَّفَّرِي، ابن رشد، أبو حيّان

[1] سورة الأنعام، الآية:38.

[2] العهد القديم، سِفر التّكوين، الإصحاح الرّابع. نقلا عن: إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:6.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:146.

* الوَدَّان أو (الموفلون): أقدم حيوان في الصّحراء الكبرى، وهو تيس جبلي انقرض في أوربا في القرن السّابع عشر.

التّوحيدي....) وكذلك اعتماده على مصادر أوربية قديمة وحديثة والاقتباس منها مثل أقوال لـ:(هيرودوت، سوفوكليس، دانتي، إدجار آلان بو....)

إنّ ما يُلفت الانتباه حقّا هذه النّصوص القصيرة المأخوذة من مصادرها الأصلية التي جاء بها الرّوائي وانتقاها لتخدم موضوع روايته مثل أقوال لـ:(الشّاعر الرّوماني: أوفيديوس، هيرودوت، هنري لوت، النَّفَّرِي، سوفوكليس)، وهذه العتبات (التّصديرات) لا تغطّي كامل المقاطع، بل تظهر في مقطع وتغيب في آخر، وبالتّالي فإنّ هذا التنوّع في التّصديرات (Les epigraphes) يُحيلنا على تنوّع في المواضيع والمضامين ولها مقصدية حتما، فهي موجّهة للقارئ الواعي الذي يتلقّى هذه الرّسائل ويتعرّف على مقصدياتها التي أخفاها الرّوائي، فقد اختارها بعناية فائقة وأحاط بها عناوين فصوله، وهذا يدلّ على اطّلاعه الواسع لهذه النّصوص ومعرفة جذورها وأصولها، فهو ذو ثقافة موسوعية مكّنته من اختيار تلك النّصوص المقتبسة واستيعابها لخدمة متنه الرّوائي ومواضيعه السّردية.

المبحث الثّالث: عتبة المؤلِّف والإهداء:

1/ عتبة المؤلِّف (L'auteur):

يُعدّ اسم المؤلِّف علامة مميّزة للكتاب، فهي من الإشارات المهمّة والمساهمة في تشكيل عتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن لأيّ عمل أن يخلو من اسم صاحبه أو مجاوزته بأيّ حال من الأحوال، فعتبة المؤلّف تأخذ موقعا مناسبا للذّات المبدعة وبُعدا إيحائيا وجماليا فوضع:" الاسم في أعلى الصّفحة لا يُعطي الانطباع نفسه الذي يُعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصّادرة حديثا في الأعلى".[1]

أي أنّ موقع اسم المؤلِّف في أعلى الصّفحة ليس هو نفسه عندما يوضع في أسفل الصّفحة، ودلالة كلّ من الموقعين تختلف حتّى أنّ أسماء الكُتّاب والمؤلّفين الصّادرة كتبهم حديثا أصبحت أسماؤهم توضع في أعلى صفحة الغلاف، نظرا لما هذه الأسماء من قيمة دلالية وأدبية وثقافية.

[1] حمّاد حسن محمّد، تداخل النّصوص في الرّواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص:64.

وعليه فلا يمكننا بأيّ طريقة تجاهل أو تجاوز عتبة المؤلّف لأنّه يبرز العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تُنسب:" هوية الكتاب لصاحبه، ويحقّق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النّظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا".[1]

تمثّل عتبة المؤلِّف تلك المنطقة المتردّدة بين الدّاخل والخارج، فظهورها يكون عند صدور أوّل طبعة للكتاب وفي باقي الطّبعات اللّاحقة، ويتموضع—غالبا- في أعلى صفحة الغلاف وصفحة العنوان، ويكون بخطٍّ بارز وواضح للدّلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب دون النّظر إن كان اسمه مُزيّفا أو حقيقيا.

كما أنّ اسم المؤلِّف يمنح سلطة توجيه المتلقّي، ولاسيّما إذا كان المؤلِّف معروفا وله حضور على السّاحة الأدبية وفي المحافل الثّقافية والإبداعية، وهذا ما جعل ظهور اسم المؤلِّف "إبراهيم الكوني" في أعلى صفحة الغلاف بخطٍّ غليظ مكتوب باللّون الأحمر، وهذا له عدّة دلالات من ضمنها: النّزيف النّفسي المتمثّل في الألم والغربة والحنين والوحدة، وكذلك التّأكيد على تَميُّز عمله هذا عن باقي الأعمال الأخرى، وإثبات حقّ الملكية والإشهار والتّرويج، فقد ورد أيضا اسمه مكتوبا باللّون الأسود في الصّفحة المتردّدة بين الدّاخل والخارج من روايته والذي يدلّ على القوّة والثّبات والثّقة بالنّفس.

وهو لون يدلّ كذلك على الحزن والمعاناة حيث يكشف عن جانب من الجوانب النّفسية لشخصية المؤلّف، كما يُشير هذا الأخير إلى المنزلة والمكانة التي حظيت بها الذّات المبدعة نظرا لحضورها اللّافت والمتميّز مُعلنة بذلك عن وجودها وسلطتها على النّص، فهي شخصية تعتدُّ بنفسها لأنّها جاءت بأشياء جديدة تتجاوز الواقع وتخرق المألوف، فوجود الاسم هكذا "إبراهيم الكوني" في أعلى الصّفحة يدلّ على قدرته في إثبات حضوره لدى المتلقّين. إذ يمثّل علامة تجارية بالنّسبة للنّاشر، فهي تقوم بالتّسويق ودعوة القارئ لاقتناء هذا الكتاب وقراءته، ومن بين الوظائف التي جسّدتها عتبة المؤلِّف هذه نذكر منها:

أ- وظيفة التّسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هويّة العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

ب- وظيفة المِلكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التّنازع على أحقّية تملّك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة عل مِلكيته الأدبية والقانونية لعمله.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص:63.

ج– وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تُعدُّ الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا:" الذي يكون اسمه عاليا يُخاطبنا بصريا لشرائه".[1]

2/ عتبة الإهداء (Dédicace):

الإهداء تقليد ثقافي وفني يدخل المؤلِّف أو المبدع بواسطته مع القارئ أو المتلقّي في علاقة وجدانية قوامها التّواصل العلائقي البنّاء والهادف إنسانيا، سواء كان أدبيا أو اجتماعيا، ثقافيا أو فنّيا، وعليه فالإهداء عتبة نصّية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي إليه أو إليهم أم في اختيار عبارات الإهداء، إذ لا يقلّ أهمّية هذا الأخير في دلالته عن عتبة العنوان واسم المؤلِّف لأنّه يُشكِّل عنصرا هامّا ومساعدا في اقتحام النّصِّ.

فالإهداء عتبة نصّية مصاحبة تحمل في طيّاتها تقديرا من الكاتب سواء لأشخاص محدّدين (إهداء خاص)، أو مجموعات (إهداء عام)، وقد يكون مطبوعا أو مكتوبا بخطّ اليد ويُوضع غالبا بعد صفحة الغلاف؛ أي في الصّفحة الثّانية، فهو:" مدخل أوّلي لكلّ قراءة لِما له من وظيفة تأليفية تعمل على توصيف جانب من عُرف النّص".[2]

الإهداء علامة لغوية بارزة وجب النّظر إليها، والاهتمام بها قبل الولوج إلى النّصِّ لأنّها تتضمّن لونا ونوعا من الاعتراف والبوح والتّقدير لفرد أو جماعة أو هيئة واقعية أو رمزية، فهو عتبة تُسهم في تشكيل وتوصيف تداولية العمل الأدبي.

نجد ما يُسمّى بالإهداء الكلاسيكي المرتبط بالشّخصيات المتميّزة اجتماعيا واقتصاديا ودينيا، أمّا الإهداء المعاصر المتمثّل في الشّخصيات العادية التي يحبّها الكاتب، سواء أكانت واقعية أم مُتخيَّلة.

ولو عدنا للرّواية التي بين أيدينا لوجدنا صاحبها قد تخلّى عن عتبة الإهداء التي جاءت بعيدة عن كلِّ تخصيص أو تعميم للإهداء، لأنّها بصدد معالجة قضيّة إنسانية تَهُمُّ كلّ العصور وتعني كافّة الأطراف.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص:65.

[2] عبد الفتّاح الحجمري، عتبات الكتابة (البنية والدّلالة)، منشورات الواسطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص:17.

وكأنّ لسان حال إبراهيم الكوني يقول حسب مقولة مونتيسكيو Montesquieu:" لن أكتب رسالة إهداء: لأنّ من يجعل مهمّته قول الحقيقة، لا ينبغي عليه أن يلتمس حماية على الأرض".[1]

فالإهداء كعتبة ليس ضروريا ومُلزما لكلّ النّصوص، وهناك من يرفض استعمال الإهداء في كتاباته جملة وتفصيلا، كما أنّه لا يقتصر على ما هو سردي ودرامي من قصّة ورواية وقصّة قصيرة بل يتجاوز ذلك إلى الشّعر وغيره.

[1] جميل حمداوي، شعرية الإهداء، ط1، 2016، ص:12.

الفصل الثالث:

شعرية النّص الفوقي.

- المبحث الأول: الغلاف وشعرية الصّورة.
- المبحث الثاني: تشكيل الفضاء النّصِّي.
- المبحث الثالث: عتبات النّصِّ الفوقي.

يُعدُّ النّص الفوقي ثاني أهمّ أقسام المناص (العتبات) إلى جانب النّص المحيط، فهو كلُّ ما تندرج تحته الرّسائل والخطابات الموجودة خارج الكتاب (عامّة أو خاصّة)، فتكون متعلّقة به وتجول في فَلكه، مثل: المذكّرات، التّعليقات، اللّقاءات، الحوارات صحفية كانت أو إذاعية أو مراسلات....

المبحث الأوّل: الغلاف وشعرية الصّورة:

يُعتبر الغلاف العتبة الأولى التي تواجه بصر المتلقّي، فهي من أهمّ عناصر النّصِّ الموازي المساعدة على فهم الرّواية، لذلك أصبح الغلاف محلّ عناية كظاهرة فنّية، إذ لم يعد مجرّد وسيلة تقنية جاهزة لحفظ وحمل المادّة الطّباعية فحسب، بل تحوّل إلى فضاء من الموجّهات والمحفّزات التي تساعد القارئ على تلقّي هذه النّصوص والغوص في أعماقها، واكتشاف أبعادها الفنّية والجمالية، وهذه الرّؤية تجعله يمارس على المتلقّي سلطة الإغراء والإغواء.

إنّ صفحة الغلاف هي العتبة الأمامية للكتاب، وهي أوّل ما يُقرأ كنص قبل قراءة النّص الأم وأحيانا يكون فضاء علاماتيا ذا دلالات:" يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثمّ يتقاطع اللّغوي المجازي مع البصري التّشكيلي في تَدبيجِ الغلاف، وتشكيله...وتشفيره".[1]

أي أنّ هذه العناصر اللّغوية والعلامات البصرية تُسهم في تشكيل فضاء الغلاف، وتزيينه، وتمارس عملية تواصلية مع المتلقي، وتشدّ انتباهه وتثير فضوله حول المجال الذي تنتمي إليه الرّواية أو العمل الأدبي، وكذا مضامينه الدّاخلية.

لقد أخذ الغلاف الآن في زمن الطّباعة الصّناعية، والطّباعة الإلكترونية والرّقمية آفاقا وأبعادا أخرى حيث ازداد اهتمام وعناية النّاشرين والكُتّاب به منذ العقد الماضي من القرن التّاسع عشر، فلم يعد: " حِلية شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النّص، بل أحيانا يكون هو المؤشّر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنّص".[2]

[1] أبو المعاطي خيري الرّمادي، عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن –أنموذجا–)، مجلّة مقاليد، ع7، 2014، ص:293.

[2] المرجع نفسه، ص:293.

ابراهيم الكوني
نزيف الحجر

هل يمكن لحدث مألوف تكرر ملايين المرات في ماضي الإنسان ويقع يومياً في أرجاء المعمورة، مثل جريمة قتل الإنسان لأخيه الإنسان أن يكون موضوعاً لعمل روائي جديد ومتفرّد يدهشنا ويهزّنا من أعماقنا في عصر امتهن فيه قادته وزعماؤه وأبطاله حرفة الحروب وسفك الدماء؟ ما الذي يدفع «قابيل» اللقيط إلى مطاردة قطعان الغزلان وإبادتها؟ ما سر نهمه الشديد إلى اللحم الذي يحرّكه وينهش قلبه بحيث يقوده إلى ذبح أخيه في الأدمية؟ وما هي طبيعة العلاقة التي توحّد بين اللقيط الذي تستبدُّ به غرائز الصياد وشهواته الإجرامية وبين الكابتن الأميركي «جون باركر» دارس الاستشراق والفلسفات الشرقية والتصوف الإسلامي ؟ ولماذا كان الضحية هو «أسوف» حارس الرسوم والأحجار التي خلّفها الأسلاف، ذلك الذي لم يجاور أنسياً ولا يعرف معنى النقود ولم يعاشر انثى ولا يحمل سلاحاً ويعيش في الخلاء معتزلاً الناس وقد عافت نفسه لحم الحيوان فلا يأكله؟ ثمَّ ما هذه الحضارة التي تضع بين أيدي الناس أسلحة فتّاكة لإبادة الطبيعة وسحق الروح؟

يصف «الجلولي»، الشيخ القادري، «قابيل»: «في فم هذا المخلوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحماً يأكله»، في حين يخاطب الكابتن الأميركي بهذا السؤال المرعب: «كيف تدّعي الديانة بدين المسيح وهو بريء منك؟».

في هذه الرواية ذات المستويات المتعددة ـ الأخلاقية والدينية والفلسفية ـ يبدع الكوني عالماً يوحّد بين الواقعي والأسطوري فيخرج بنا عن المعاني المألوفة للأشياء ويضعنا في مواجهة الطابع المتناقض للإنسان: الجليل والدنيء، البهي والقبيح، البريء والقاتل.

تتمثّل عتبة الغلاف في عملية افتتاح الفضاء الورقي، فلم تعد وظيفتها مقتصرة على الوظيفة التّزيينية والتّنميقية فحسب، بل غدت علامة دالّة على مضمون النّص باعتبارها هويّة بصرية ينبغي أن نتقبّلها كإحدى هويّات النّص التي تحمل في طيّاتها أبعادا ومؤشّرات إيحائية تمكّن القارئ من رصد جوانبه الفنية واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية.

صفحة الغلاف ومحتوياتها:

تتكوّن صفحة الغلاف الخارجي من وحدتين: وِحدة أمامية تحمل الجزء الأكبر من وظائف الغلاف، ووِحدة خلفية للغلاف لها دورها الذي لا يقلّ أهمّية عن دور الواجهة الأمامية، وهما يتكوّنان من عناصر تتمثّل في: عتبة العنوان، الصّورة بكامل ألوانها أو الرّسم، اسم المؤلِّف، المؤشّر التّجنيسي، كلمة النّاشر التي تشغل جزءا من الواجهة الخلفية للغلاف فهو عتبة تحمل مجموعة عتبات.

أ- الواجهة الأمامية للغلاف:

يحمل الغلاف الأمامي لرواية إبراهيم الكوني جملة من الوحدات الغرافيكية أو العتبات النّصية المتمثّلة في العنوان الرّئيسي للرّواية (نزيف الحجر)، اسم المؤلِّف(إبراهيم الكوني)، دار النّشر (التّنوير للطّباعة والنّشر، تاسيلي للنّشر والإعلام)، واللّوحة التّشكيلية أو الصّورة (رسم لإنسان ما قبل التّاريخ) والتي يحتاجها المتلقّي بنفس درجة احتياج النّاشر والكاتب لها، وهي وحدات أيقونية مفعمة بإشارات دالّة تُجبر الدّاخل إلى عالم النّص على الوقوف أمامها والبحث عن تأويل لإشاراتها.

شعرية الصّورة:

لازمت الصّورة الإنسان منذ بداية عهده بالحياة، وشكّل ذلك بُعدا إنسانيا في تطوّر نشاطه الفنّي وتعدّد معانيه ودلالاته، فالصّورة أيقونة محمّلة بأحداث تاريخية، ومعالم حضارية وثقافية وإنسانية، ومن المعلوم أنّ:" الصّورة خير من ألف كلمة على مستوى التّبليغ، والتّواصل، والإفهام".[1]

لقد تقلّصت اللّغة المنطوقة في العقود الأخيرة وهيمنت لغة الصّورة فانتقلت هذه الأخيرة من الحالة الثابتة إلى المتحرّكة، ومن الحالة الصّامتة إلى الحالة النّاطقة والنّابضة بالحركة.

[1] جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظرية والتّطبيق، مطبعة الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص:368.

يتصّدر الغلاف الأمامي بصورة تمثّل المدرَك الأوّل الذي تتلقّفُه حاسة البصر وتقع عليه، فهي صورة لصخرة تأخذ شكلا مستطيلا تقريبا، وتتمركز في وسط صفحة الغلاف، ويتموضع أعلاها اسم المؤلِّف وتحتها يَبرز العنوان الرّئيسي للرّواية حيث توجد على يساره وأسفل منه دار النّشر، وكلّ هذه العتبات (Seuils) تتوزّع على فضاء صفحة الغلاف الذي انتشر فيها البياض بقوّة وكثافة، وكسا كلَّ جوانب الغلاف وغطّاها.

المتأمِّل لغلاف الرّواية يستوقفه تشكيل صورة الصّخرة وقد زُيِّنت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التّاريخ في الصّحراء اللّيبية، والتي تقف شامخة وشاهدة على تعاقب الحضارات عند شعب الطّوارق، فهي ترمز إلى البعد المكاني الذي يتعلّق بالقيمة الجغرافية المهمّة للحَجَر داخل الفضاء الواسع للصّحراء كما تدلّ على أصل خلق الإنسان الذي هو قبضة من طين ونفخة من روح.

المتأمِّل للأيقونة الحجرية يرى منقوشا على صدرها صورة بارزة لرجل وامرأة مصبوغة باللّون الأحمر الغامق، ربّما يرمزان إلى آدم وحوّاء وقصّة الخلق الأولى، إذ يدلّ اللّون الأحمر على الحبِّ والانتماء، كما يدلّ على الخطيئة ونقض العهد، والجريمة ومخالفة الأصل، والخروج عن الفطرة والجِبِلَّة الأولى، أمّا اللّون الأبيض يرتبط بالبراءة والفطرة والصّفاء الرّوحي والطّهارة والقداسة....

تُعتبر الألوان عادة:" من أهمّ العناصر التي تُعبّر عن المعنى والمضمون لموضوع كِتاب ما على غلافه، ففي الألوان تكمن قوّة جذب هائلة للعين".[1]فهي—الألوان- من بين العناصر التي تُساعد القارئ وتستميله من أجل فهم مضمون النّص، فالانسجام بين الصّورة والنّصّ يخلق حالة إيجابية عند المتلقّي.

يتوزّع على صفحة الغلاف لونين أساسين هما: الأحمر والأبيض، إذ يرمزان إلى الصّراع بين الخير والشّرّ، وإلى قصّة "قابيل" و"هابيل" وقتل الإنسان لأخيه الإنسان، وإلى انهيار القيم الأخلاقية والإنسانية بسبب الطّمع والجشع والأنانية، وارتكاب الجرائم بِمسمّيات مختلفة وحجج واهية في حقِّ الإنسان، فالوظيفة الأساسية في "نزيف الحجر" هي البحث عن الأصل بالتّخلّص من الجريمة البشعة التي ما فتئ البشر يرتكبونها

[1] آمنة محمّد طويل، عتبات النّص الرّوائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (الغلاف، العنوان، المقتبَسات)، المجلّة الجامعة، ع16، مج3، 2014. ص:57.

في حقّ بعضهم البعض على الدّوام، إذ الرّجوع إلى الطّبيعة الأولى هي السّبيل الوحيد للخلاص والمحافظة على هذه الأرواح الإنسانية المقدّسة.

يريد إبراهيم الكوني أن يحافظ الإنسان على صورته الأولى المفعمة بالبراءة والأصالة، فهو يندّد بالمتناقضات التي تغمر قلب الإنسان، إذ استطاع أن يشكّل غلافا لروايته زيّنه وجمّله بألوان جذّابة ورسومات تاريخية تفكّ جزءا كبيرا من رموز النّصّ وتجعله كاتبا فذّا لرواية صحراوية مدهشة يجمع فيها الواقع بالأسطورة.

ب- الواجهة الخلفية للغلاف:

تُعتبر واجهة الغلاف الخلفية امتدادا طبيعيا للواجهة الأمامية ومحتوياتها، فهي عتبة مهمّة من العتبات النّصّية، إذ تقوم بوظيفة:" إغلاق الفضاء الورقي".[1] إذ يضم الغلاف الخلفي –غالبا- صورة الكاتب أو الكاتبة إن وُجدت، وإعادة شعار دار النّشر، كلمة النّاشر، التّعريف بالمبدع، وكذلك الشّهادات التي تصدر غالبا عن نُقّاد لهم سمعة ومكانة علمية تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه وتألّقه، وفيما يخصّ الغلاف الخلفي لمدوّنة الدّراسة " نزيف الحجر" نجده يضمّ كلّا من: كلمة النّاشر، دار النّشر، المؤشّر التّجنيسي(رواية).

1/ كلمة النّاشر (Le priere d'insérer):

تظهر كلمة النّاشر كباقي عناصر النّص المحيط في الطّبعة الأصلية؛ أي في الطّبعة الأولى التي يصدر فيها الكتاب ثمّ تتوالى في الطّبعات اللّاحقة التي ربّما تتغيّر فيها كلمة النّاشر كتفويض كتابتها لشخص آخر أو للكاتب نفسه، أمّا التّوجّه المعاصر الذي تتّخذه كلمة النّاشر فهو استهدافها بطرق إقناعية وتداولية وجمالية للقارئ الممكن الذي تضمن من خلاله شراء الكتاب/ المنتوج لتحقّق قارئها الواقعي المعوّل عليه.

تتجلّى كلمة النّاشر في الرّواية التي بين أيدينا من خلال هذه التّساؤلات والمقاطع التي تلخّص مضمونها ومحتواها، إذ:" هل يُمكن لحدثٍ مألوف تكرّر ملايين المرّات في ماضي الإنسان ويقع يوميا في أرجاء المعمورة، مثل جريمة قتل الإنسان لأخيه الإنسان أن يكون موضوعا لعمل روائي جديد ومتفرّد

[1] محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950-2004)، النّادي الأدبي بالرّياض، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص:137.

يدهشنا ويهزّنا من أعماقنا في عصر امتهن فيه قادته وزعماؤه وأبطاله حرفة الحروب وسفك الدّماء؟ ما الذي يدفع "قابيل" اللّقيط إلى مطاردة قُطعان الغزلان وإبادتها؟ ما سرُّ نهمه الشّديد إلى اللّحم الذي يُحرِّكه وينهش قلبه بحيث يقوده إلى ذبح أخيه في الآدمية؟...ولماذا كان الضّحية هو "أسوف" حارس الرّسوم والأحجار التي خلّفها الأسلاف...ثمّ ما هذه الحضارة التي تضع بين أيدي النّاس أسلحة فتّاكة لإبادة الطّبيعة وسحق الرّوح؟...في هذه الرّواية ذات المستويات المتعدّدة –الأخلاقية والدّينية والفلسفية- يُبدع الكوني عالَما يُوحِّد بين الواقعي والأسطوري فيخرج بنا عن المعاني المألوفة للأشياء ويضعنا في مواجهة الطّابع المتناقض للإنسان: الجليل والدّنيء، البهي والقبيح، البريء والقاتل".

فهو يرى أنّ السّارد "إبراهيم الكوني" شخصية فريدة ومتميّزة لأنّه استطاع من خلال مشهد جريمة القتل الذي يتكرّر ونشاهده في ماضي الإنسان وحاضره أن يرسم لنا الوقائع والأحداث في شكل عمل روائي يخرق الطّبيعة المألوفة للأشياء، ويصنع لنا عالما أو ملحمة أسطورية تتوحّد مع الواقع لتصوّر مشاهد ذلك الإنسان ذو الأبعاد المتناقضة.

2/ دار النّشر (Edition):

وهي المؤسّسة أو الهيئة المكلّفة لطباعة العمل أو الرّواية وغيرها، فاسم دار النّشر يساعد في تكوين الانطباع الأوّلي عن الرّواية ولدى القارئ، فدُور النّشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الرّوائية والشّعرية وغيرها، وتُعرف دارا النّشر (دار التّنوير للطّباعة والنّشر، وتاسيلي للنّشر والإعلام) بمكانتهما ودورهما في السّاحة الثّقافية والأدبية بهدف ترقية الآداب والفنون، لأنّ الدَّور المنوط بهما يمثّل:" مستويات خاصّة تُبرز القيمة الإبداعية للعمل".[1]

تُصدر دار النّشر من الأعمال ما يكون على مستوى فني رفيع، فهي تمثّل الأعمال الأدبية الصّادرة عن مؤسّسات ذات هيئات علمية، أو الفائزة في مسابقات لها مستويات خاصّة تزيد من قيمة هذا العمل وتُكسبه رواجا وحُضورا لدى الجمهور.

المبحث الثّاني: تشكيل الفضاء النّصّي:

[1] محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950-2004)، ص:143.

لقد تباينت وتنوّعت استعمالات مصطلح الفضاء في الدّراسات النّقدية وخاصّة العربية منها والتي تعتمد بدورها على التّرجمة، حيث تخضع في كثير من الأحيان إلى النّزعة الفردية والميول إلى مرجعيات ثقافية غربية (فرنسية/إنجليزية)، وذلك في غياب كلّي لإستراتيجية نقدية واضحة المعالم وهذا عكس الدّراسات الغربية المنتجة لخطابها ومصطلحاتها النّقدية، غير أنّنا نجد تفاوتا في استعمال مصطلح الفضاء وتوظيفه من ناقد إلى آخر ومن باحث لآخر، ولذلك فهو مفهوم واسع وشامل.

يُقصد بالفضاء النّصي (Espace textuel):" الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها بصفتها أحرفا طباعية على مساحة الورق، يشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين، والكتابة الأفقية والعمودية".[1]

يُعنى تشكيل الفضاء النّصّي بالجانب الطّباعي وتركيب الفقرات والفصول، والكتابة وتوزيع بياضها وسوادها؛ أي الصّورة التّشكيلية لنصّ الرّواية يتعالق مع المحتوى الدّاخلي له، وهو بهذا يعمل على إقامة صلة بين متن النّصِّ والقارئ، ممّا يولّد لديه رغبة وشغفا في الإقبال على قراءة النّصِّ وتحليله بعمق وفهم مكوّناته وإشاراته. وهذا يعني أنّ:" الفضاء النّصي يمنح أدلّته للعين المسترسِلة في القراءة ومسح المكتوب..."[2]

إنّ الفضاء النّصّي بصفته منظورا يهتمّ بالطّريقة التي يستطيع الرّوائي بواسطتها الهيمنة على عالمه الحكائي، وكذلك باعتباره بداية ينطلق منها القارئ في تشكيله لفضائه المتخيّل من خلال مُجريات الأحداث وتحرّك الشّخصيات في فضاء جغرافي معيّن، فالفضاء النّصّي أقرب إلى العالم أو المحيط أو الإطار الذي تتشكّل الرّواية أو العمل الأدبي داخله.

يُعتبر الفضاء النّصي مكانا تتحرّك وتتجوّل فيه عين القارئ فهو يرسم له طريقا يتعامل بها مع النّص الرّوائي، ويساعده على فهم محتواه، كما أنّ الإخراج الطّباعي يمارس الضّغط على الدّلالة البصرية لتكن سندا لدلالة المضمون. فالحديث عن الفضاء النّصي يقتضي جملة من العناصر المساهمة في بناء مِعماريته

[1] خليل الموسى، قراءات نصّية في الشّعر العربي المعاصر في سورية، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2012، ص:109.

[2] محمّد الماكري، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 1991، ص:242.

على جسد الصّفحة والتي نرصدها من خلال مدوّنة الدّراسة التي بين أيدينا والتي تتمثّل في العلامات الآتية:

1- الكتابة الأفقية:

ويُقصد بها الكتابة العادية التي تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار؛ أي الطّريقة المعمول بها وهي استغلال الصّفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية، وقد اعتمد إبراهيم الكوني في روايته على الكتابة الأفقية لأنّها الأنسب لسرد الأحداث وتصوير المشاهد الصّحراوية المختلفة فالكتابة الأفقية تشغل مساحة أقلّ من صفحات الرّواية مقارنة بالكتابة العمودية التي وردت في شكل حوارات بين الشّخصيات، أمّا الكتابة الأفقية تدلّ على الاختصار والاقتصاد في الكلام والحكي وهذا ديدن ابن الصّحراء الطّوارقي الذي تعوّد على الاقتصاد في الماء والمحافظة عليه حتّى لا يهلك عطشا، وهذا ما سمّاه بـ:النّقيضين: العطش والسّيل

2- الكتاب العمودية:

هي استغلال الصّفحة بطريقة جزئية كأن توضع الكتابة عل اليمين أو في اليسار، وعادة ما تُستعمل الكتابة في الحوار وتأتي عل شكل جمل قصيرة وتتموضع على أقصى يمين الصّفحة، وهذا ما نلمحه في مدوّنة الدّراسة التي لا تخلو من أسلوب الحوار بين الشّخصيات، والذي توضّحه المشاهد الحوارية الآتية:

" عندما بلغ السّابعة وقرّر الأب أن يُعلّمه سورة الفاتحة سأله:

– هل تعرف أين الله؟

أشار بإصبعه إلى أعلى، وقال:

– في السّماء.

ضحك الوالد حتى استلقى على قفاه، وقال مشيرا إلى صدره:

– الله هنا وليس في السّماء.

ثمّ تمتم كأنّه يخاطب نفسه:

– في القلب معنا، فينا".[1]

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:68.

كما استعمل العارضة أو الشَّرطة (–) في بداية الأسطر للدّلالة على فصل الكلام بين شخصين متحاورين، وللدّلالة عل دوران الكلام بين متكلِّم ومخاطب.

3- علامات التّرقيم:

ونعني بعلامات التّرقيم:" علامات اصطلاحية معيَّنة بين أجزاء الكلام أو الجُمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام".[1] أي أنّ علامات التّرقيم تُعتبر دوالّا بصرية تتفاعل مع الدّوال اللّغوية في إتمام المعنى وإبراز الدّلالة، وكذا تنظيم المفاصل المهمّة في الخطاب السّردي، فهذه العلامات التّرقيمية شاهدة على أنّ الرّوائي يتكلّم بشيء آخر غير الكلمات التي تدلّ على ضبط نبرة الصّوت في الكتابة وبالتّالي ليعوِّض الصّوت كلّية بالعين المسترسلة في القراءة بالإضافة لقوّتها التّواصلية وقابليتها للتّأويل، وهذا ما نرصده في الرّواية، كما تساعد هذه العلامات التّرقيمية القارئ على الوقوف عند معاني الجُمل وأخذ قسط من النَّفس لمواصلة عملية القراءة، ونحصر هذه العلامات بوصفها إشارة ضابطة للقراءة ضمن (النّقطة، الفواصل، الأقواس، علامات التّنصيص، نقط الحذف، علامة التّعجّب، علامة الاستفهام، نقطتا التّفسير).

تمثّل علامات التّرقيم من النّاحية الصّوتية تقليدا اصطلاحيا للتّدليل على الخطّ البياني للصّوت، فهي تعمل على الإفصاح عن الجانب النّفسي للذّات المبدعة، ويظهر ذلك في توظيف إبراهيم الكوني في متن نصّه لعلامات التّعجّب والاستفهام، والتي تدلّ على التّعجّب والحيرة والنّداء والتّحذير، كما تتمثّل في نبرة الصّوت الاستفهامية الغائبة، فالتّعجّب ليس إلّا تعبيرا عن حالة انفعالية واحدة من حالات التّأثّر والانفعال من هذه المشاهد التي جسّدها في نصّه بحيث استقى من الواقع التّاريخي والاجتماعي والثّقافي مادّته التّخييلية ممزوجة بوجده الصّوفي وتطلّعه إلى الحقيقة.

من خلال هذا القلق والتّوتّر يُعطي"الكوني" مدلولا خاصّا للرّحيل وهو الانتقال روحا وجسدا نحو جوهر الحقيقة المطلقَة لتتخلّص النّفس من أسر المادّة، فالحياة كما نعيشها الآن فيها التباس الرّوح بالرّغبات الجسدية والمادّية، ووظيفة المبدع هي العودة إلى أعماق الإنسان الميتافيزقية بحثا عن النّقاء والصّفاء، وتجسيدا

[1] محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950-2004)، ص:199.

لحرّية النّفس واستقلالها عن الجسد والمادّة، وتلك هي المهمّة التي يسعى بطل رواية "الكوني" إلى أدائها وهو يغامر في رحلته الأبدية المأساوية.

4- تشكيل البياض والسّواد:

تُعدُّ علامات البياض والسّواد من العناصر المهمّة في تشكيل الفضاء النّصي، كما يُعتبر توزيعها وانتشارها عاملا منظِّما للفضاء النّصي، ويتجلّى ذلك في نظام الفقرات والفراغات بين الأسطر ونهايتها وفي هامش الصّفحات.

يُضفي توزيع البياض والسّواد على صفحات مدوّنة الدّراسة —نزيف الحجر- بُعدا إيحائيا يُمكّن القارئ من توليد إمكانات متعدّدة للقراءة والتّأويل.

فالبياض يرمز إلى الصّمت، والسّواد أي المساحة المكتوبة يرمز إلى الصّوت، وبذلك يُصبح البياض في الصّفحة عنصرا أساسيا في إنتاج دلالة النّص، ذلك أنّ القارئ يعيد في كلِّ مرّة يقرأ فيها النّصّ مَلء الفراغات بما يراه لأنّ:" البياض يمثّل النّصّ الغائب بقراءة الحاضر".[1] فليس هذا الفراغ فعلا بريئا أو مفروضا على النّص بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداع، وسبب لوجود النّص وحياته، ووجود البياض في نهاية سطر أو أسطر صفحة المدوّنة إعلان عن تفاعل الصّمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السّمعي في بناء إيقاع النّص، ألا يُعدُّ البياض وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدّلالة عن طريق الصّراع المحتدَم بين الخطِّ (السّواد) والفراغ (البياض).

فقد استطاع إبراهيم الكوني أن يبرز من خلال هذا البياض الثّراء الرّوحي الذي تتمتّع به صحراء ليبيا حيث أراد أن يلفت انتباه العالم إلى الطّاقة الرّوحية الهائلة التي تتمتّع بها الصّحراء اللّيبية الشّاسعة، فالبياض يدلّ على نهاية فصل في الرّواية وبداية فصل آخر دون أن يُحدث شرخا في تواصل الأحداث وتتابعها.

فتشكيل البياض والسّواد يدلّ على الحوار للتّعبير عن ملامح الشّخصيات، فشخصية "أسوف" مثلا تدلّ على البراءة والفطرة والسّلام، كما أنّ شخصية "قابيل" تمثّل الظّلم والتّسلّط والباطل.

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، دار هومة، ط2، الجزائر، 2010، ص:344.

5- عتبة الهوامش (Les notes):

تُمثّل الهوامش والحواشي إضافة تُقدّم للنّص قصد تفسيره أو توضيحه، أو التّعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، بملاحظاتها وتنبيهاتها القصيرة والموجَزة الواردة في أسفل صفحة النّصّ، أو في آخر الكتاب تُخبرنا عمّا ورد فيه.

لقد أولى إبراهيم الكوني لعتبة الهوامش عناية فائقة نظرا لدور هذه العتبة في مرافقة القارئ وتوضيح ما أُشكل عليه، وإضاءة زوايا النّص المغلقة، كما يرمي إلى الاطّلاع والتّوسّع خارج المتن الحكائي للمؤلِّف، ويزيد في إثراء القاموس اللّغوي والرّصيد الثّقافي للقارئ بشتّى المفردات والكلمات التي تنوّعت لتشمل حقولا دلالية ومعرفية مختلفة، ونذكر بعضا من هذه الهوامش التي وردت في الرّواية على النّحو الآتي:

كلمة "**الهُوسا**: لغة قبائل الهوسا التي تُغطّي شمال نيجيريا"،[1] وكلمة:" **التّيجانية**: طريقة صوفية أسّسها في القرن التّاسع عشر الشّيخ أحمد التّيجاني".[2]

النّص الذي بين أيدينا حمّال أوجه ودلالات، فهو يشكّل في بنيته البُعد الظّاهر والخفيّ والإيجابي والسّلبي، ولذلك لا يستقرّ على معنى محدّد ومتّفق عليه بين القارئ والنّص، إذ يقول بول فاليري:" ليس من معنى حقيقي لنص ما"[3]؛ أي: أنّ الفضاء المفتوح منبثق عن النّص المفتوح ويقتضي هذا الأخير قراءة عادية استكشافية وقراءة تأويلية عميقة، فهو يُثير ويخلق تساؤلات أكثر ممّا يُقدّم أجوبة.

يخرج إبراهيم الكوني عن المعاني العادية أو التّابو (Tabou) والمألوف مفردات ولغة وصورا من خلال الجمع بين المتناقضات وهذا الجمع يشكّل صدمة للمتلقّي، ممّا يستفزه للدّخول إلى النّص والبحث عن المسكوت عنه، لذلك فقد أعلى "ريفاتير" من قيمة المفاجأة واعتبر الأسلوب سياقا يكسره عنصر غير متوقّع، فالتّناقض يكتسب أهمّيته من خرق المألوف والأشياء العادية في الجمع بين ما لا يمكن جمعه على الحقيقة، وهذا ما يصدم القارئ ويفاجئه.

---

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:31.

[2] المصدر نفسه، ص:117.

[3] خليل الموسى، قراءات نصّية في الشّعر العربي المعاصر في سورية، ص:110.

فالكاتب(الكوني) يتجاوز الفضاءات الاجتماعية المغلقة بمقدّساتها ويخرق الثّقافة النّصية الجامدة والبلاغة التّقليدية ليرحل إلى فضاءات أكثر تنوّعا وامتدادا ليخلق فضاءً ثقافيا رحبا تتفاعل فيه النّصوص لتشكّل نصّا قادرا على أن يكون فاعلا ومؤثّرا في الواقع الجديد والمعاصر بكلِّ فضاءاته المفتوحة على غير مستوى وبُعد واتّجاه.

إنّ رواية "نزيف الحجر" ليست بمعزل عن العالم وإنّما هي نصٌّ يتغذّى من النّصوص العربية والغربية والعالمية وهو فضاء مفتوح تناصيا على نصوص سبقته أو عاصرته.

يمكن اعتبار هذه الرّواية مدوَّنة سياحية جغرافية معروفة قام السّارد بذكر أسمائها وأبعادها المكانية، إلّا أنّه أسبغ عليها طرائق من التّخييل الحكائي جعلتها مكانا مقدّسا يختلف عن الأمكنة الأخرى حيث وجد في عالم الصّحراء مخيالا سِحريا وأسطوريا مناسبا لإنجاز مدوَّنته السّردية التي تقوم على إحياء الفكر الخرافي والمعتقَد الشّعبي المتوارث في منطقة المغرب العربي وبالتّحديد صحراء ليبيا وحدودها المجاورة.

المبحث الثّالث: عتبات النّص الفوقي:

1- المذكّرات:

لقد نالت المذكّرات أو اليوميات حظّها من الاهتمام من قِبل الدّارسين والمؤلّفين باعتبارها عتبة مهمّة وبارزة تُسهم في الكشف والاطّلاع على شخصية الكاتب الذّاتية عن كثب، والتّوغّل فيها ومعرفة أسرارها والجوانب الخفية فيها، إذ تمثّل المذكّرات:" النّص الذي يتوجّه فيه الكاتب إلى ذاته محاورا إيّاها، وهذه الوجهة تأخذ شكلين هما: المذكّرات اليومية (Journaux intimes)، وشكل النّصوص القبلية (Avant-textes)".[1]

أي أنّ هذه المذكّرات أو اليوميات تمثّل عادة نوعا من الخطابات التي تخرج عمّا يحيط بكتاب المؤلّف لتركّز على حياته الخاصّة، مثل: أصوله، وعاداته، وأصدقائه من الكُتّاب، وعلاقاته الخاصّة. وقد تتطوّر إلى طرح أسئلة حول انتماءاته السّياسية، أو الرّياضة التي يمارسها ويفضّلها، كما يمكن للمؤلّف:" الكشف بكلّ دقّة وتفصيل عن المراحل التي مرّ بها الكاتب أثناء كتابته لأعماله الأدبية".[2]

فالكشف عن هذه التّفاصيل والحيثيات من طرف الكاتب قصد مساعدة جمهور قُرّائه بإلقاء نظرة عمّا يحدث خلف كواليس الكتابة، وما يحصل من تطوّرات للنّص بين يدي الكاتب إلى غير ذلك من أسئلة الكتابة العالقة.

تعمل المذكّرات كقناة تواصلية يمكن من خلالها تمرير الرّسائل التي يهدف المؤلّف إلى إيصالها للقارئ وجمهوره، فعن طريقها يمكنه أن يناقش ويتحدّث عن موضوعاته وقضاياه المهمّة، والكشف عن بعض جوانبه الشّخصية والخاصّة دون اللّجوء إلى تبريرها وتوضيحها عبر قنوات ووسائط أخرى، إذ يتسنّى للقارئ التّعرّف على شخصية الكاتب بعيدا عن تلك الشّخصيات الرّمزية أو الخيالية المنتشرة في ثنايا الرّواية، فالمذكّرات شبيهة بالسّيرة الذّاتية التي ترصد مراحل مهمّة من حياة الكاتب وتلخّصها.

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص:139.

[2] المرجع نفسه ص:138.

أمّا فيما يخصّ إبراهيم الكوني فهو الآخر تحدّث عن هذا النّوع من الكتابات تحت عنوان "عُدُوس السُّرى" الذي يُحيل إل عنوان فرعي "روح أُمم في نزيف ذاكرة" والذي صدر في ثلاثة أجزاء، حيث يذكر في الجزء الأخير رواية "نزيف الحجر" التي قصد فيها التّجريب عبر توظيفه العجائبي بمختلف مستوياته بُغية طرح قضية أزلية وفي هذا الشّأن يقول:" لم تطرح هذه الحادثة الموجعة مسألة وجود جلّاد أبدي (قابيل) وضحية أبدية (هابيل) في مسرح التّجربة البشرية وحسب، ولكنّها أيقظت في نفس العُدُوس قضية أعظم شأنا ذات صلة بهويّة القُربان. القربان المقدّس، وقرينه القُربان المدنّس...ولهذا فطلب هابيل قُدْسُ أقداس وركون قابيل دَنَسُ أدناس. ومن الطّبيعي أن يُفضّل الرّب قربان مُريد الحرية ويرفض أضحية الدّنس، ولهذا السّبب لم تطرح "نزيف الحجر" قضية صارت بعد سنوات من نشر تلك الرّواية قضية السّاعة وهي البيئة فقط، ولكنّها طرحت مسألة الانقسام التراجيدي للجنس البشري منذ التّكوين إلى فريقين من طينتين مختلفتين تماما ليكون هذا الانقسام هو الحلَقة المفقودة في تاريخ الجنس البشري إلى اليوم".[1]

لم تعالج رواية "نزيف الحجر" البُعد المكاني والجغرافي فحسب، بل طرحت قضية هامّة وهي مسألة الانقسام المأساوي لبني البشر منذ الأزل إلى أصول وجذور مختلفة، وهذا التّفرّق يشكّل الحلقة الغائبة في تاريخ البشرية.

كما يتحدّث إبراهيم الكوني في مذكّرته هذه –عُدُوس السُّرى ج3- عن الحظر الثّقافي الصّارم الذي تعرّضت له جنسيته اللّيبية، فكان أقوى من الحصار السّياسي والاقتصادي بسبب ظاهرة الإرهاب التي انتشرت في تلك الفترة بدليل:" أنّ روايةً ك"نزيف الحجر" ظلّت حبيسة أدراج دور النّشر مترجمة في أمريكا طوال عشر سنوات ولم يُفرَج عنها لترى النّور بالانجليزية إلّا في 2001 أي بعد ثبوت عدم تورّط ليبيا في أحداث سبتمبر. فما الشّفيع في هذا الاستثناء يا تُرى؟ إنّ ببساطة: النّصّ!. النّصُّ هو الشّهادة التي لا يعترف العالم المتحضّر بسواها، لأنّها تنفي هويّة الشّخص، بل وتنفي الشّخص ذاته... والنّص هو ما لا وجود له لأنّنا لا نريد أن نكلّف أنفسنا عناء أن نقرأ برُغم أنّ أوّل حرف في أبجدية ديننا هو:إقرأ!".[2]

[1] إبراهيم الكوني، عُدُوس السُّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)، سيرة ذاتية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 2014، ص:391.

[2] إبراهيم الكوني، عُدُوس السُّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)، ج3، ص:574.

2- النّقد والتّعليقات:

القراءة النّقدية تسعى للارتقاء بالعمل الأدبي نحو آفاق وتجارب جديدة تحتفي بما هو فني وجمالي، كما تُسهم في التّعريف بالنّص الأدبي من خلال تفسيره وتأويله والكشف عن مواطن الجودة والرّداءة فيه، لأنّ:" النّقد منقاد بطبعه إلى إدراك ما في الأشياء من وجوه كمال يستريح إليها ووجوه نقص يسعى إلى كمالها".[1]

فالقراءة النّقدية تساعد في معرفة طبيعة النّص وفكّ رموزه، وكذا في نبش ذات الكاتب وتوضيح اتّجاهاته، فكثيرا ما يعكس الكاتب دوافعه على لسان شخصياته في أعماله الأدبية، كما تمكّن القارئ من إدراك ما لم يُدركه في محيط وأعماق النّص، فرواية "الكوني" تختلف القراءات فيها في فهم محتواها ومغزاها، فجُلُّ النّصوص الرّوائية وغيرها قُدّمت لها أكثر من قراءة فكانت بعض هذه القراءات على طرفي نقيض.

لقد حظيت رواية الكوني بعدّة دراسات وقراءات تمثّلت في مقالات نُشرت في مجلّات أدبية وثقافية، وأيضا ما كُتب في الصّحف اليومية والمواقع الالكترونية، ومن بين الانتقادات التي وُجّهت إليه حضور "الصّحراء" في الرّواية التي بين أيدينا وكذا أعماله الرّوائية الأخرى، إذ يقول:"أريد أن أطمئن أهل الجهالة...بأنّ الصّحراء التي أكتب عنها هي مجرّد حجّة وليس مكان. الصّحراء هنا استعارة، وليست موقعا جغرافيا له حضور على خارطة الكرة الأرضية، إنّها تلعب دورا مجازيا مرادفا للوجود: الوجود الإنساني على كوكب الأرض. وجودٌ يبدو لغزا بقدر ما تبدو الصّحراء لغزا، مسكونا بِلُغز آخر هو الإنسان...ولهذا فأهل المكان أيضا حُجّة. استعارة للقبيلة الإنسانية كلّها، وما أمازيغ الصّحراء، أو طوارقُها سوى ذريعة مجازية لتبرير القبيلة الأشمل، لأنّنا لا نستهدف إنسانا محدّدا عندما نكتب في الأدب عن هذا الإنسان أو ذاك".[2]

الصّحراء في أعماله الرّوائية مجرّد استعارة وليست مكانا جغرافيا محدّدا، فهي استعارة تمثّل الإنسانية كافّة ولا تقتصر على عِرْق دون آخر، فالكتابة عنده تُعبِّر عن النّموذج الذي يُمثّله هذا الإنسان في المكان، فهو يُعبِّر عن الطّبيعة في الإنسان.

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النّقد الأدبي، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص:263.

[2] إبراهيم الكوني، عُدُوس السُّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)، ج3، ص:552، 553.

كما ينتقد البعض أعمال الكوني ويصفونه بأنّه يكتب أدبا صعبا ولا يستجيب لطبيعة أناس عالم اليوم، حيث يقول:" فالنّزعة السّائدة عن أعمالي في الغرب الأوروبي كما في الشّرق العربي هو حُكم قاسٍ برغم أنّه عام وهو: كاتب الأدب الصّعب".[1]

يرى بأنّ الحُكم عليه بدعوى كتابة أدب صعب هو حُكم فيه نوع من القسوة والعموم صادر عن أقلّية إذا قُورنت بأغلبية أخرى خاضت التّجربة وركبت مغامرة القراءة.

3- التّعليقات:

إنّ المتأمّل لرواية "نزيف الحجر" يجدها تزخر بالعديد من النّصوص الدّينية، ممّا جعلها تطرق قلوب القُرّاء، وتنال إعجاب كُتَّاب العرب والغرب حيث قال الدّكتور "ديمتري ميكولسكي" الذي علّق على الرّواية وترجمها بنفسه ونشرها بمجلّة "سِفِيت" الموسكوفية عن إبراهيم الكوني:" أعتقد أنّ اسم الكاتب اللّيبي المعاصر إبراهيم الكوني يحتلّ مكانا بارزا إلى جوار هذه الأسماء الأدبية العالمية العظيمة. وسوف يتيقّن القارئ من ذلك وهو يُقلّب آخر صفحة من روايته المأساوية الشيّقة، التي تعرض ملامح أسطورية سامية، شرق أوسطية".[2]

لقد أثارت رواية الكوني الكثير من النُّقّاد والدّارسين العرب وغير العرب، لكن حصل إجماع بينهم له دلالة كبرى، ومنه قول النّاقد المصري "صلاح فضل" في جريدة الحياة اللّندنية:" تقوم أعمال الكوني بترجمة العوالم الميثولوجية، والفضاء الكوني بكلّ أبعاده المتجذّرة في الطّبيعة والإنسان والحيوان، حيث تقوم النّباتات والظّلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية، فحركة الوجود التي لم تتمخّض عنها الحضارة بعد، بكلّ بكارتها الأولى، وهذه أبرز مفارقات الكوني الخطيرة، فهو يضع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، ويصطحب معه قيثارة الشّاعر، وفأس الرّوائي في الآن ذاته. يؤلّف منها خيالا خلّاقا يُعيد تصوير الكائنات وهي تتنفّس بكارتها الأولى. إنّه يُعيد بناء ذاكرة الصّحراء عندما يستردّ مرّة واحدة

[1] إبراهيم الكوني، عُدُوس السُّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)، ج3، ص:548.

[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:151.

مخبوء الشّعر والسّرد المكتومين فيها، يفجّره بشكل إبداعي مذهل، يردّ لليبيا اعتبارها المفقود عل خارطة الأدب العربي".[1]

كما تعلّق الدّكتورة " اعتدال عثمان" على المشروع الرّوائي للكاتب العربي اللّيبي وترى بأنّه إضافة حقيقة للأدب العربي، فـ:" نصوصه المتعدّدة تتّسم باتّساع رقعة النّسيج القصصي وتجسيدها لحالة من حالات الوجود البشري في بكارته الأولى، متمثّلا في قصّة أجيال متعاقبة لقبائل الطّوارق المنتشرة بالصّحراء الكبرى في المنطقة الواقعة جنوب غرب ليبيا المتاخمة لجنوب شرق الجزائر...يتميّز السّرد بتدفّق فيّاض، يمتزج فيه الواقعي والتّاريخي والأسطوري، ويتّخذ طابعا ملحميا يصوّر صراع الإنسان انتصارا لإرادة الحياة في ظروف بيئية بالغة القسوة والتّطرّف، وفي أزمنة نائية كأنّها بدء الخليقة، على حين يتشكّل السّرد من طبقات متراكمة ومتداخلة توجد متزامنة في النّص الواحد، ومتكرّرة على امتداد النّصوص..."[2]

4- الملتقيات والمنتديات:

هذه الملتقيات والمنتديات تُعقد لاحقا حول أعمال الكاتب يحضرها جمع من الأساتذة والباحثين لتدارس هذه الأعمال الأدبية، وتكون هذه الملتقيات والنّدوات مسجّلة أو غير مسجّلة، فهي عبارة عن حوار مع الكاتب ومؤلّفاته، ليس من طرف متلقّي أو مستمع واحد، ولكن من طرف عدّة متلقّين مشاركين في هذا الملتقى أو المنتدى.

لقد شارك الكوني في العديد من الملتقيات والمنتديات والمؤتمرات عبر أوربا والعالم العربي التي استضافته واحتفت بأعماله الرّوائية القيّمة والرّاقية، وقامت بتكريمه ومنحه عدّة جوائز من بينها:" مؤتمر الأدباء والكُتّاب اللّيبيين الأوّل 1968، مؤتمر الأدباء العرب بليبيا 1977، مؤتمر ثقافة البحر المتوسّط بألمانيا 1996، ندوة على هامش معرض فرانكفورت الدّولي للكتاب بألمانيا 2004، ومؤتمر الرّواية العربية بالقاهرة 2005، وندوة الرّواية في المغرب العربي والمهجر بالمغرب 2005...."[3]

---

[1] عثماني الميلودي، العوالم التّخييلية في روايات إبراهيم الكوني، الشّركة الجزائرية السّورية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص: 13، 14.

[2] المرجع نفسه، ص:15.

[3] إبراهيم الكوني، رواية الدّنيا أيام ثلاثة، دار الملتقى للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:305- 306.

كما تطرّقت لأعماله العديد من الصّحف والمجلّات العربية والعالمية من بينها: مجلّة الثّقافة العربية،الأيّام البحرينية، العربي الكويتية، العرب اللّندنية، الهلال المصرية، النّهار البيروتية، مجلّة دبي الثّقافية، مجلّة سِفِيت الرّوسية، مجلّة بوليتيكا البولونية، بيرنر زايتونغ السّويسرية، مجلّة لِير (Lire) الفرنسية التي اختارته كأحد أبرز خمسين روائيا عالميا معاصرا، وأشادت به الأوساط الثّقافية والنّقدية والأكاديمية والرّسمية في أوربا وأمريكا واليابان، ورشّحته لجائزة نوبل مرارا، ووضع السّويسريون اسمه في كتاب يُخلّد أبرز الشّخصيات التي تُقيم على أراضيهم، وهو الكاتب الوحيد من منطقة الشّرق الأوسط وشمال إفريقيا، كما اصطحبه الرّئيس السّويسري معه في واحدة من أبرز المحطّات الثّقافية حيث كان أوّل أجنبي تمّ اختياره كعضو شرف في وفد يرأسه الرّئيس السّويسري سنة 1998 عندما كانت سويسرا ضيف شرف في معرض فرانكفورت الدّولي للكتاب في عيده الخمسين (العيد الذّهبي)، وقد أصبحت مؤلّفاته التي تُرجمت إلى عدّة لغات عالمية (40 لغة) تُعتمد كمادّة مرجعية للدّراسات البحثية والأكاديمية في عدّة جامعات كجامعة طوكيو، السُّوربون، وجورج تاون وغيرها من الجامعات والمعاهد العالمية.

إنّ المناص(العتبات) عامّة بقسميه: النّص المحيط والنّص الفوقي يمكّن القارئ من أن يتنقّل ويتجوّل بينهما بكلّ حرّية، وهذا نظرا لتعالقها الجمالي والتّداولي، وللتّفاعل المستمر بين المناص ونصّه قصد تحقيق قيمته الشّعرية والتّجارية.

خاتمة

الخاتمة:

في رحلة مزج فيها الرّوائي إبراهيم الكوني بين الأسطورة والواقع حرّك الكاتب شخصيات روايته الإنسانية والحيوانية بأسلوب راوح فيه بين السّرد والوصف ليجسّد في هذه الملحمة الرّوائية الطّمع والجشع الذي يسيطر على الإنسان وأنّه لا يُشبع ابن آدم إلّا التّراب، وعليه يمكن أن نقف على جملة من النّتائج توصّلنا إليها نذكر منها:

– يمكن اعتبار رواية نزيف الحجر مدوّنة سياحية لمنطقة جغرافية معروفة قام السّارد بذكر أسمائها وأبعادها المكانية، إلّا أنّه أصبغ عليها طرائق من التّخييل الحكائي جعلتها مكانا مقدّسا يختلف عن الأمكنة الأخرى.

– أعاد بعث تاريخ الطّوارق ووصفِ معتقداتهم القديمة وعاداتهم وطقوسهم وما يمتازون به من قيم روحية وإنسانية نبيلة.

– يقوم السّارد بتحويل عناصر الطّبيعة الصّمّاء إلى عالَم سردي بديع تؤثّثه اللّغة الجمالية التي لا تعتني بوصف المظاهر الخارجية للمكان فقط، بل تهتمّ كذلك برصد الأبعاد الاجتماعية والثّقافية لأصحاب المكان وهم شعب الطّوارق الذي يمثّل صورة مشهدية متفرّدة استطاعت التّكيّف مع عالَم جغرافي يتّصف بالقسوة والغربة والتّيه المكاني.

– حاول الرّوائي أن يُبرز لنا الشّقاء الذي تعانيه البشرية اليوم جرّاء الفراغ الرّوحي والانغماس في المغريات والمادّيات.

– يُعدُّ الودّان (الطُّوطم) من عناصر تشكيل الفضاء الصّحراوي الأسطوري فهو حيوان مقدّس له علاقة وجودية بالإنسان البدائي تقوم عليه رواية إبراهيم الكوني.

– يُصوّر السّارد الجشع الإنساني المتمثّل في صيد الحيوانات الصّحراوية الآيلة للانقراض من أجل إرضاء حاجته البيولوجية.

– يشتغل السّارد في نزيف الحجر على ذكر مفاتن الطّبيعة الصّحراوية في مختلف فصول السّنة بالنّظر إليها كعلامات مناخية تؤثّر على سلوك الطّوارق في حياتهم اليومية.

– يقدّم الكوني تفسيرا للظّواهر الفلكية ولكنّه يدعو إلى تأمّل الغروب كظاهرة طبيعية جمالية.

إنّ الحياة كما تُصوّرها لنا الرّواية صراع بين الإنسان وأخيه الإنسان للسيطرة على الثّروات الطّبيعية والبحث عنها لتحقيق السّيادة وامتلاك الأرض واستعمارها، فثقافة الصّراع بين الإنسان وأخيه الإنسان أزلية، ولكن وجب تحويل مسارها من ثقافة اختلاف إلى ثقافة تنوّع لإثراء الحياة من أجل السّلم والتّعاون والتّكامل لخير البشرية جمعاء.

وفي الأخير هناك جملة من التّوصيات ينبغي التّنويه بها والإشارة إليها نوجزها في النّقاط التّالية:

– تؤدّي العتبات النّصية دورا هامّا في مساعدة المتلقّي –قارئا ومؤوّلا– على الولوج الصّحيح إلى عالَمِ النّصِّ وتوجيه قراءته وتحديد مسارات خطوطها الكُبرى.

– صنعت العتبات النّصية مجتمعة بمساعدة القارئ التّأويلي نصًّا احتماليا هو نِتاج تفاعل مقصديات كلّ من الكاتب والنّاشر والقارئ له وظيفة جمالية وأخرى تداولية.

– لا يخلو أيُّ عمل أدبي من العتبات النّصية فهي ترافق النّصّ وتحيط به وتكون داخلية وخارجية تُمكّن القارئ من فهم النّصِّ وتحديد مقاصده الدلالية.

– تُعدّ الدّراسات السّيميائية مجالا خصبا لاحتضان خطاب العتبات عامّة والعنوان خاصّة في إثراء العملية النّقدية.

– يحمل عنوان الرّواية رؤية تجعله يمارس على المتلقّي سلطة الإغراء والإغواء ويُصاغ عادة بطريقة ثنائية ضدّية.

– يُعتبر الغلاف عتبة تحمل جملة من العتبات تدفع بالمتلقّي إلى قراءة جوانبه الدّلالية والإيحائية لفكِّ رموز النّصِّ وهذا ما نلمسه في رواية نزيف الحجر فالغلاف يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية تُثير القارئ وتشدّ بصره.

– اعتبرت الدّراسات النّقدية الحديثة العتبات النّصّية مفتاحا مهمّا في دراسة النّصوص وتقديم تصوّرٍ أولي يُسعف النّظرية النّقدية في التّحليل وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الرّوائي.

العتبات النّصية لم تأخذ حظّها من الدّراسة والتّطبيق والتّحليل، ويبقى هذا سؤالا مشروعا يفتح المجال لدراسات مستقبلية تولي أهمّية للعتبات النّصية وتجيب عن إشكالية شعرية العتبات النّصية.

ملحق

1/ ملخّص مضمون الرّواية:

إذا تجوّلنا في فضاء هذه الرّواية نجد أنّ شخصياتها الأربع الرّئيسية والتي تتمثّل في:

- الأب: مستوطن الصّحراء غير المصّرح باسمه ووريث معتقدات الصّحراء وأساطيرها عبر الأجداد.
- ابنه (أسوف): حارس الرّسوم والأحجار التي خلّفها الأسلاف، إنّه يمثّل الفرد الصّحراوي الطّوارقي.
- قابيل (آدم): المتعطّش لسفك الدّماء والمدمن على اللّحوم.
- الودّان (الموفلون): تيس جبلي أو روح الجبل كما يُطلق عليه.
- الشّخصيات الثّانوية الأم، مسعود (مساعد قابيل)، الكابتن الأمريكي (جون باركر) دارس الاستشراق والفلسفات الشّرقية والتّصوّف الإسلامي (زوّد قابيل ببندقية صيد وسيّارة).

تتحرّك هذه الشّخصيات الأربع ضمن هذا الفضاء الصّحراوي الشّاهد على تعاقب الحضارات عند شعب الطّوارق، حيث تنتظم أحداث الرّواية وتترابط حول علاقة هذه الشّخصيات الصّحراوية بـ:"الوّدّان" وسعيهم إلى اصطياده.

افتتح السّارد نصّه بوصف الأيقونة الحجرية التي رسمت عليها صورة الودّان ككاهن عملاق، لذلك كان البطل (أسوف) يسأل والده عن سرِّ الصّخرة وعلاقتها بالجنِّ فقد عيّنت مصلحة الآثار أسوف حارسا على الصّخرة التي كان يزورها السّيّاح ويصلّون أمامها كنصب وثني، ولكن البعض منهم كان يهوى ممارسة صيد الودّان الحيوان الأسطوري الذي كان سببا في موت والد أسوف أثناء مطاردته عند قمّة الجبل، يأتي لزيارة هذه الصّخرة رجلان "قابيل" يمثّل الظّالم الذي نشر ظلمه على الإنسان والحيوان والطّبيعة ومرشدُه "مسعود"، إنّ عودة "قابيل" من رحلة صيد فاشلة للودّان أسهمت في خلق جوٍّ مشحون بالصّراع بينه وبين أسوف لأنّه لا يصبر على العيش بدون لحم، ولم يجد أمامه إلّا أسوف ليكون دليلا كاشفا لأماكن تواجد الودّان فطلب منه ذلك، لكنّه رفض لأنّه قطع عهدا على نفسه بعدم صيده، وبهذا الرّفض أصبح مهدّدا من طرف قابيل لأنّ تستّره على الودّان وإخفاء أماكن وجوده سيعرّضه للصّلب على اللّوح الحجري وهذا ما اختاره أسوف فيرتضي الموت مضحّيا بنفسه على أن يدلّ قابيل ومسعود على مكان تواجده، إذ يشدّانه إلى صخرة الكاهن الأكبر ويعلنان موته حيث كان

يردّد التّعويذة التي حفظها عن والده:" لن يُشبع ابن آدم إلّا التّراب"، وفي آخر مشهد حكائي يذبح قابيل أسوف على الصّخر فتتقاطر خيوط الدّم على اللّوح الحجري الذي كُتب عليه بالتيفيناغ:" أنا الكاهن الأكبر "متخندوش" أنبّئ الأجيال أنّ الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدّس ويسيل الدّم من الحجر، تولد المعجزة التي ستغسل اللّعنة، تتطهّر الأرض ويغمر الصّحراء الطّوفان".[1]

ينزف الحجر دما ويعمّ الصّحراء طوفانا يغسل خطايا وجرائم البشر وبهذا تختزل هذه الأحداث تاريخ البشرية منذ الأزل اختزالا مجسّدة الصّراع الأبدي بين بني البشر؛ أي الصّراع بين الخير والشّرّ وإلى انهيار القيم في المجتمعات الإنسانية بسبب الأنانية والطّمع وتحقيق المآرب والمصالح وهذا ما زعزع طبيعة الإنسان وشوّه جبلّته الأولى.

2/ السّيرة الذّاتية لإبراهيم الكوني:

وُلد إبراهيم الكوني بـ:"غدامس" في ليبيا سنة 1948، أنهى دراسته الإعدادية والثّانوية في الجنوب اللّيبي، ثمّ واصل دراسته بمعهد "غوركي" للآداب بموسكو حيث حصل على اللّيسانس ثمّ الماجيستير في العلوم الأدبية والنّقدية عام 1979، فهو كاتب ليبي طارقي يؤلِّف في الرّواية والدّراسات الأدبية والنّقدية واللّغوية والتّاريخ والسّياسة، اختارته مجلة لير(Lire) الفرنسية أحد أبرز خمسين روائيا عالميا معاصرا، تقلّد عدّة مناصب ووظائف صحفية وديبلوماسية، كان مستشارا ديبلوماسيا في السّفارات اللّيبية في روسيا وبولندا وسويسرا، كما تولّى رئاسة تحرير مجلّة الصّداقة اللّيبية البولندية، وكان مراسلا لوكالة الأنباء اللّيبية بموسكو، كما شغل منصبا في وزارة الشّؤون الاجتماعية في "سَبْها" ثمّ وزارة الإعلام والثّقافة، وقد ألّف 81 كتابا وتُرجمت أغلبها إلى 40 لغة حول العالم، وهي تُدرّس في المناهج في جامعات شتّى عبر العالم، ومن أهمّ مؤلّفاته: ثورات الصّحراء الكبرى 1970، جرعة من دم (قَصص) 1983، نزيف الحجر 1990، الرّبّة الحجرية 1996، عشب اللّيل 1998، البحث عن المكان الضّائع 2003.

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:147.

كما نال عدّة جوائز دولية ومحلّية من بينها: جائزة الدّولة السّويسرية عن رواية "نزيف الحجر 1995"، جائزة الدّولة في ليبيا على مجمل الأعمال 1996، جائزة اللّجنة اليابانية للتّرجمة على رواية "التِّبر 1997"، جائزة الدّولة السّويسرية على رواية "المجوس 2001"، جائزة الشّيخ زايد للكتاب فرع الآداب في دورتها الثّانية (2007- 2008) على رواية "نداء ما كان بعيدا"، جائزة ملتقى القاهرة الدّولي الخامس للإبداع الرّوائي العربي 2010، جائزة التّرجمة الوطنية الأمريكية على رواية "واو الصّغرى 2015".

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أوّلا: المصادر:

1 – الكوني إبراهيم ، رواية الدّنيا أيام ثلاثة، دار الملتقى للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

2 – الكوني إبراهيم ، عُدُوس السُّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)، سيرة ذاتية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 2014.

3 – الكوني إبراهيم ، نزيف الحجر، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، تاسيلي للنّشر والإعلام، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

ثانيا: المراجع العربية:

4 – البستاني بشرى ، قراءات في الشّعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

5 – الحجمري عبد الفتّاح ، عتبات الكتابة (البنية والدّلالة)، منشورات الواسطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

6 – الصّبّاغ رمضان ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

7 – الصّفراني محمّد ، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950–2004)، النّادي الأدبي بالرّياض، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 2008.

8 – الماكري محمّد ، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 1991.

9 – الموسى خليل ، قراءات نصّية في الشّعر العربي المعاصر في سورية، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2012.

10 – الميلود عثماني ، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

11 – الميلودي عثماني ، العوالم التّخييلية في روايات إبراهيم الكوني، الشّركة الجزائرية السّورية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

12 – أبو ديب كمال ، في الشّعرية، دار الأدب، بيروت، د.ط،1987.

13 – ابن الشّيخ جمال الدّين ، الشّعرية العربية (تقدمة مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنّون وآخرون، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

14 – أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

15 – أشبهون عبد المالك ، العنوان في الرّواية العربية، محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2011.

16 – بقشي عبد القادر ، التّناص في الخطاب النّقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، أفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2007.

17 – بلال عبد الرّزّاق ، مدخل إلى عتبات النّص (دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم)، تقديم: إدريس ناقوري، أفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000.

18 – بلعابد عبد الحق ، عتبات (جيرار جينيت من النّصِّ إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

19 – حسين خالد حسين ، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التّكوين، دمشق، سوريا، دط، 2007.

20 – حمّاد حسن محمّد، تداخل النّصوص في الرّواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997.

21 – حمّاد حسن محمّد، تداخل النّصوص في الرّواية العربية (دراسات أدبية)، مطابع الهيئة المصرية العامّة، مصر، ط1، 1998.

22– حمداوي جميل ، السّيميولوجيا بين النّظرية والتّطبيق، مطبعة الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

23– حمداوي جميل ، شعرية الإهداء، ط1، 2016.

24 – سامي سحر ، شعرية النّص الصّوفي في الفتوحات المكّية لمحيي الدّين بن عربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د.ط، 2005.

25 – شعث أحمد جبر ، شعرية السّرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، د.ت.

26 – عبّاس حسن ، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1998.

27 – عتيق عبد العزيز ، في النّقد الأدبي، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972.

28 – عمر أحمد مختار ، (أسماء الله الحسنى)، دراسة في البنية والدّلالة، عالم الكتب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، دط، 2000.

29 – مرتاض عبد المالك ، تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زُقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

30 – مرتاض عبد المالك ، نظرية النّص الأدبي، دار هومة، ط2، الجزائر، 2010.

31 – مصابيح محمّد ، شعرية النّص بين النّقد العربي الحداثي، كافية أبي العتاهية،(تحليل أسلوبي)، طاكسيدج للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، (دت.

32 – منصر نبيل ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2007.

33 – ناظم حسن ، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

34 – يقطين سعيد ، انفتاح النّص الرّوائي (النّص والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

35 – يقطين سعيد ، من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

36 – يوسف أحمد ، سيميائية العتبات النّصية، مقاربة في خطاب الإهداء، ط1، 2007.

ثالثا: المراجع المترجمة إلى اللّغة العربية:

37 – تودوروف تزفيطان ، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

38 – جاكبسون رومان ، قضايا الشّعرية، تر: محمّد الولي ومبارك حنّون، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1988.

39 – طاليس أرسطو ، فنّ الشّعر، تر: عبد الرّحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت ، ط2، 1973.

40 – كوهين جون ، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

رابعا: المجلّات والدّوريات:

41 – الرّمادي أبو المعاطي خيري ، عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن -أنموذجا-)، مجلّة مقاليد، ع7، 2014.

42 – المرعب سعد علي جعفر ، النّص المحيط التّأليفي في دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، مجلّة مركز بابل للدّراسات الإنسانية، ع4، مج6، 2016.

43 – شقرون شادية ، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشّاعر عبد الله العشّي، محاضرات الملتقى الوطني للسّيمياء والنّص الأدبيين، خيضر، بسكرة، الجزائر، 2007.

44 – طريطر جليلة ، في شعرية الفاتحة النّصية، مجلّة علامات في النّقد، ج1، مج29، مطبعة الفلاح للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1998.

45 – طويل آمنة محمّد ، عتبات النّص الرّوائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (الغلاف، العنوان، المقتبَسات)، المجلّة الجامعة، ع16، مج3، 2014.

46 – عنبر عبد الله ، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج:37، ع:1، 2010.

خامسا: الرّسائل الجامعية:

47 – حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر، 2009.

سادسا: المواقع الالكترونية:

48– الورّاري عبد اللّطيف ، إرث جمال الدّين بن الشّيخ وحاجتنا إليه، من موقع:www.alarabalyawm.net.

سابعا: المراجع الأجنبية:

49- Gérard Genette, Seuils. Edition du seuils, Paris,1987.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

كلمة شكر

مقدّمة.....أ- د

الفصل الأوّل:

شعرية العتبات النّصّية

المبحث الأوّل:

1- الشّعرية في المفهوم الغربي.....02- 14

1-1- تزفيطان تودوروف.....04

1-2- رومان جاكبسون.....07

1-3- جون كوهين.....10

2- الشّعرية في المفهوم العربي.....14- 34

2-1- أدونيس.....14

2-2- كما أبو ديب.....21

2-3- جمال الدّين بن الشّيخ.....26

المبحث الثّاني:

1- العتبات النّصّية في المفهوم الغربي.....34- 39

1-1 قبل جيرار جينيت.....34

1-2 عند جيرار جينيت.....35

2- العتبات النّصية في المفهوم العربي.....38- 43

- سعيد يقطين.....38

المبحث الثّالث:

- أقسام العتبات النّصّية.....43- 45

الفصل الثّاني:

شعرية النّص المحيط

المبحث الأوّل:

عتبة العنونة وشعريتها.....46– 53

1- **وظائف العنوان**.....46

1-1الوظيفة التّعيينية.....47

1-2الوظيفة الوصفية.....47

1- 3الوظيفة الإيحائية.....47

1- 4 الوظيفة الإغرائية/ الإشهارية.....48

2- المستوى الدّلالي.....49

3- المستوى التّركيبي.....50

المبحث الثّاني:

عتبة المقدّمة والتّصدير.....53– 57

أ- عتبة المقدّمة.....53

ب- عتبة التّصدير.....54

المبحث الثّالث

عتبة المؤلّف والإهداء.....57– 59

1- عتبة المؤلّف.....57

2- عتبة الإهداء.....58

الفصل الثّالث:

شعرية النّصِّ الفوقي

المبحث الأوّل:

الغلاف وشعرية الصّورة.....61– 67

– صفحة الغلاف ومحتوياتها.....64

–الواجهة الأمامية للغلاف.....64

– شعرية الصّورة.....64

–الواجهة الخلفية للغلاف.....66

–كلمة النّاشر.....66

–دار النّشر.....67

المبحث الثّاني:

تشكيل الفضاء النّصّي.....68– 73

– الكتابة الأفقية.....69

– الكتابة العمودية.....69

– علامات التّرقيم.....70

– تشكيل البياض والسّواد.....71

– الهوامش.....72

المبحث الثّالث:

عتبات النّص الفوقي.....74– 79

– المذكّرات.....74

– النّقد والتّعليقات.....76

– الملتقيات والمنتديات.....78

خاتمة.....81

ملحق.....85

قائمة المصادر والمراجع.....89

فهرس الموضوعات.....94