مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 10، عدد رقم: 03، سبتمبر 2021، صص: 157- 176

تاريخ الاستلام(2021/05/27) تاريخ القبول (2021/07/25) تاريخ النشر (2021/09/30)

شعرية العتبات
في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" للأخضر بركة

Poetic Thresholds in the Collection "Nobody Breeds the Wind in Cages" by Al-Akhdar Baraka

فضيلة دميل[1]، فاطمة شريفي[2]

[1] جامعة ابن خلدون ـ تيارت (الجزائر)، fadhila.damil@univ-tiaret.dz_

[2] جامعة ابن خلدون ـ تيارت (الجزائر)، cherififatima656@gmail.com

ملخص:

فتحت الدراسات النقدية المعاصرة آفاقا جديدة للقراءة والدلالة والتأويل، فاهتمت بعناصر لم تكن – في حسبان النقد القديم- من عناصر النّص الأدبي التي تحيط به، فغيّرت من مفهوم الأدب جذريا عندما خرجت به إلى فضاءات أرحب وأشمل، وهذا نتيجة الاهتمام المتزايد من قبل الشعراء، والروائيين، والكتاب بالعتبات النصية؛ ليزخر بها النّص، ويحوي كمًا هائلا من الرموز، والرسومات، والعلامات؛ التي أصبحت بذلك مكونا جوهريا في كينونة النّص الأدبي بما له من علاقة وثيقة بمتنه، وكلّما استطاع القارئ أن يتحكم في فهم عتبات النّص أخذ بمفاتيح تحليل سحرية تمكّنه من فك مغاليق النّص، والغوص في أعماقه، واكتشاف دلالته، وهذا الالتقاء الاستراتيجي بين العتبات والمتن هو هدف دراستنا التي خصصناها لديوان " لا أحد يربي الريح في الأقفاص" للأخضر بركة.

كلمات مفتاحية: الشعرية، العتبات، المتن، الالتقاء الاستراتيجي، التأويل.

Summary:

Contemporary critical studies opened new horizons for reading, significance and interpretation, so it focused on elements that were not - in the old criticism consideration- from the elements of the literary text

المؤلف المرسل: فضيلة دميل، الإيميل: fadhiladamil@univ-tiaret.dz

that surrounds it, it radically changed the concept of literature when I brought it out to wider and more comprehensive spaces. This is the result of the growing interest on the part of poets, novelists, and writers in textual thresholds; the text abounds with it, and it contains a huge amount of Icons, graphics, and signs, which has, thus, become a substantial component of the literary text entity, with its close relationship to its body. The more the reader was able to control the understanding of the thresholds of the text, he took the magical analysis keys that would enable him to decipher the text's locks, dive into its depths, and discover its significance. This strategic convergence between the thresholds and the text body is the goal of our study, which we devoted to the book "Nobody Breeds the Wind in Cages" by Al-Akhdar Baraka.

Keywords: poetics, thresholds, text, strategic convergence, interpretation

1.مقدمة

تعدّ شعرية العتبات نقلة نوعية في المشهد النقدي؛ حيث خرج النقاد من نفق النّص والتّحرر من تراكيبه وجمالياته ليرتادوا بعد ذلك فضاء النّصوص الموازية تتعالق جميعها جماليا لصناعة شعرية النّص.

وسيكون هذا التناول توطئة لمقاربة شعرية العتبات في كتابات الأخضر بركة وتحديدا في ديوانه "لا أحد يربي الرّيح في الأقفاص"، فجاءت هذه الورقة كمحاولة للإجابة عن الإشكالية المطروحة أو على الأقل مقاربتها وهي: كيف تساهم العتبات النصية في خلق شعرية نصوص الأخضر بركة؟ وقبل الولوج في الكشف عن شعرية العتبات عند الأخضر بركة، نقف أولا عند مساءلة المفاهيم.

2. مفهوم العتبات:

1.2 المفهوم اللغوي:

وردت لفظة "العتبة في لسان العرب : « أسكفة الباب توطأ أو قبل العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب والأسكفة السفلى، والعارضتان العضدتان، والجمع عتب و وعتبات، والعتب: الدرج، وعتب، عتبة : اتخذتها»[1].

كما جاء في **معجم الوسيط** : «عَتَبَ، عتبًا وعَتابًا ومعتبًا ومُعتبةٌ أي لامهُ وخاطبه، وفلانا عتبًا وعِتَابًا وتعتابُ أي وثب برجل ورفع الأخرى، ويقال فلان لا يتعتبُ شيئا أي لا يُعابُ، والعتبة خشبة الباب التي يوطئ عليها»[2]. يتضح من التعاريف السابقة لمادة (**عتب**)،

أنّ دلالة مصطلح العتبة يوحي بالدلالة على العلو وعتبة البيت والأساس والركيزة التي تقوم عليها.

2.2المفهوم الاصطلاحي:

تعد العتبات من أهم القضايا التي أفرزها الوعي النقدي الجديد، فهي آلية جديدة يلجأ إليها الناقد للعبور إلى دهاليز النّص السرية؛ فقبل أن يلج قارئ النّص إلى مدارسة النّص الإبداعي لا بد أن يتوقف عند عتباته؛ وذلك من أجل الكشف أو ملامسة معاني النّص المخبوءة وفك مضمراته وشفراته، وتتمثل هذه العتبات في: «... المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة، التمهيد، المدخل، الإهداء، الشكر، بل يمكن أن نذهب بعيدا في فهم دور العتبة ليشمل ذلك أيضا العنوان ومحتويات الغلاف وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة التي يفضل كثير من الكتاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النّص وأبعاده»[3].

3. العتبات من منظور غربي حديث:

كانت السلطة المطلقة للنّص كونه خطابا أصليا، فكان الحرص على النسق المغلق من أجل دراسة الظاهرة الأدبية إلى أن جاءت الدراسات النقدية المعاصرة لتنتقل إلى دراسة خطابات موازية للخطاب الأصلي لتخلق تصورا جديدا يتيح سبل تعدد القراءات والدلالات. وهذا ما قال به الناقد الفرنسي **"جيرار جينيت"« Gérard Genette »**حين أطلق صرخته الشهيرة في كتابه **"عتبات" « Seuils »** عام 1987م:« احذروا النّصوص الموازية»، فهو يرى أنّ الشعرية تكمن في مواطن أخرى غير المتن « إنّ النّص ليس موضوع الشعرية بل هو جامع النّص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نص على حدة»[4]. وهذا معناه أنّ النّص الذي يعد مركزا لم يعد التركيز عليه في الشعرية المعاصرة و إنّما ما كان يعد هامشا أي كل ما له علاقة بالنص هو محط الاهتمام والدراسة.

ومن الأعمال التي يشاد بها ما قام به الناقد "جيرار جنيت" حيث انتقل بالشعرية من النّص المغلق إلى النّص الجامع، فالمناص عنده هو كل ما يجعل «من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة والهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع عنه»[5]. أصبح الحكم على النّص يبدأ من العتبات فهي التي تحدد عملية الاستمرار في القراءة أو التوقف،

فالانتقال من النسق المغلق إلى النسق المفتوح فتح المجال واسعا لدراسة النّص ضمن فضاء كبير. فكانت العتبات عند "جنيت" ميدانا خصبا للشعرية، وذهب إلى أنّ المتعاليات النّصية خمسة أنماط: التناص(l'arhitexte)، المناص(para-textualité)، الميتناص(Métatextualité)، التعالق النصي (hyper-textualité)،النصية الجامعة(arhi- textualité).

يقول حافظ المغربي أنّ "جنيت" « ظفر باستعمالات عدّة وتعريفات شتّى للعتبة، و"كولد دوشيه" يسميها بالمنطقة المرتدة Zone Indécise بين داخل النّص وخارجه، و"فيليب لوجون" يصفها بأنّها بمثابة الحاشية المزينة للنّص La frange فيقول: حاشيّة النّص المطبوع التي تتحكم في الواقع في عملية القراءة برمتها»[6]. إذن لا تكتمل دلالة النصوص إلّا بقراءة النصوص الموازية.

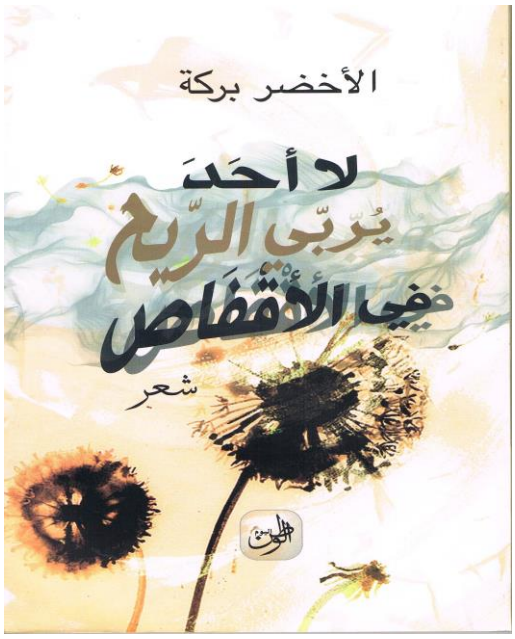
4.العتبات من منظور عربي حديث:

إنّ القلق والتوتر المفاهيمي الذي أحدثه مصطلح "العتبة" داخل الأرضية النقدية الغربية الذي يرجع إلى اختلاف مرجعياتهم النقدية، انعكس بشكل واضح في التنظير النقدي العربي لهذا المصطلح، فتيمة "العتبة" لها من المقابلات الترجمية الكثير، منها: النص الموازي، المصاحبات النصية، المتعاليات النصية والمكملات ... فهذا محمد بنيس يتحدث عن النص الموازي بقوله: « هو تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتل وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أمام الكتاب النص ومصاحبه بمزيد القراءة وإرشاد للمسالك»[7]. كما يرى حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي" أنّ العتبات « يقصد بها ذلك الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعيه على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها »[8].

وبالإضافة إلى ذلك نجد أنّ الناقدة آمنة بلعلى «أخذت بمصطلح"البرزخ" كمقابل ل Paratexteتماشيا مع الخطاب الصوفي»[9]. ويرجع ذلك كون أنّ مصطلح (العتبة) هو مصطلح غربي في الأساس، وهذا ما يبرر تعدد واختلاف تسمياته في المدونة النقدية العربية المعاصرة، واختلاف طرق تناول تطبيقاته على النّصوص الإبداعية.

5. قراءة في عتبات الديوان:

1.1.5 الغلاف: الوجه الأمامي



الشكل رقم 01: صورة الغلاف الأمامي للديوان.

لم يكن الإخراج ولا القالب مهما في إصدار الكتاب قديما، بل كان المحتوى هو الأهم، لكن مع مرور الوقت وظهور الإصدارات الجديدة، وتزاحم الكتب في رفوف المكتبات، تغيّرت اهتمامات القارئ وأصبح الغلاف والإخراج عاملين أساسين في اقتناء الكتاب، وكأنّ هاذين الأخيرين طعم يستعمله الكاتب ودور النشر لغرض واحد وهو لفت انتباه القارئ، بما تحتويه هذه الكتب من رسومات وألوان... كلها تجتمع لتشكل نظاما سيميائيا يغري المتلقي أو الباحث ويسير به نحو معرفة دلالتها وكشف سرها، كما يساهم في انفتاح أفق التأويل لديه، فالغلاف له« علاقة سيميوطيقة بصرية في غاية الأهمية لإغراء القارئ أولا، وإثراء العنوان دلاليا ثانيا، ففي الغلاف يحدث ذلك التنادي والتراسل بين اللون والخط والتشكيل، فيتم صورنة اللغة، ولغونة الصورة، وفي الحالتين يتم إخضاع الغلاف للسمطقة، وجعله علامة برسم التدليل»[10].إنّ الغلاف هو واجهة العمل الأدبي؛ الذي يحوي مضمونه مجموعة من الدلالات ليست بالضرورة عناصر أيقونية فحسب، بل إنّ اسم المؤلف **"الأخضر بركة"** وجنس الكتابة **"شعر"**، وعنوان الديوان ككل تشكل عناصر لسانية

في الخطاب نفسه، فإذا ظل المعنى خفيا بين طيات الصور والتباسها فإنّ هذه العناصر تضيف للقارئ اقتراحات واضحة المقاصد والوظائف، لجعل التعاقد يحصل بين المؤلف ذاته والقارئ بحيث تمد هذه العناصر ككل صورة مبدئية للمتلقي عما يحمله هذا الكتاب بين دفتيه. وتكمن دلالة هذا الغلاف المتواجد بين أيدينا في كونه يحمل الصورة الكلية عن المضمون، فهو باختصاره يحوي المضمون النصي على شكل مجموعة من الرموز التي تمثل بدورها نصا صريحا ونصا غائبا في الآن ذاته، مما يجعل المعنى حقيقة متجسدة بصورة أو بأخرى حاضرة وغائبة في نفس الوقت. وفي ضوء هذا التصور جاءت لوحة الغلاف في ديوان (لا أحد يربي الريح في الأقفاص) بأشكال مختلفة، وبألوان ممزوجة بالأبيض، والأزرق الباهت، والبني والأسود، وهي ألوان لا تجتمع إلا على الاختلاف حيث لا شيء يجمع بينها إلا الفرقة بصريا ودلاليا ، غير أن دار النشر أعطت للون الأبيض مساحة أكبر بوصفه علامة على الصفاء، غير أنّ هذا الصفاء مموه بقبح اللون الأسود، رغم إضاءة اللون الأزرق الباهت الذي يشير بدوره إلى لون فضاء السماء في صفائها لكن ما يعيق هذا المعنى هو كون اللون الأزرق محاط بأشكال غائمة، أو صور في شكل هضاب مرتفعة في شكل جبال، ما يعني أنها الصفاء في حالة أزمة، وضائقة كونها لم تظهر بالصورة الطبيعية، لأنّ للون الأزرق قيمة معنوية في إظهاره على حالته الطبيعية كون السماء يشير إلى النقاء، والجلاء، والوضوح، لكن ربطه بالألوان الفاقعة في شكلها السلبي الابتزازي حرمه من وجوده الحقيقي. وفي خضم ذلك نجد المبدع غالبا ما يكتب وهو يستحضر قارئا عنيدا أو يستبطن المنع وعدم الاكتراث من المؤسسة الأدبية، ويعمل على تدجين هذا الخوف أو زحزحته من سياق النفس والشعور إلى سياق الكتابة والتأليف ولذلك يسمى التقديم بهذه العتبات تمهيدا لإقناع المتلقي بتقبل فعل الخطاب تتجلى فيه الذات المتحدثة بصورة "ذات الخطاب" التي تطوّع المقام لخدمة مقاصدها وتوجه خطابها بشروطه التداولية والفضائية نحو المتلقي المفرد أو الجمع الحاضر الغائب في هذا المقام»[11].كما نجد أسفل الغلاف لوحة فنية من نوع الهندباء البرية المتميزة بأوراقها الرقيقة الشبيهة بالمضلات ، تميل حيث الريح مالت، وهذه الحركة الانسيابية لهذا النوع من الزهور يجعل له علاقة كبيرة بالعنوان. حيث طبعت أوراقها باللون الأسود؛ رغم أنّ زهور الهندباء البرية لا يوجد فيها هذا في الطبيعة، إلا بمساعدة الأصباغ ولم يتم اكتشافها إلا إذا كانت اصطناعية بإضافة الصبغة عليها؛ و بإضافة هذا اللون على هذه الزهرة الطبيعية تكون دار النشر باستشارة المبدع قد رسمت صورة الحزن

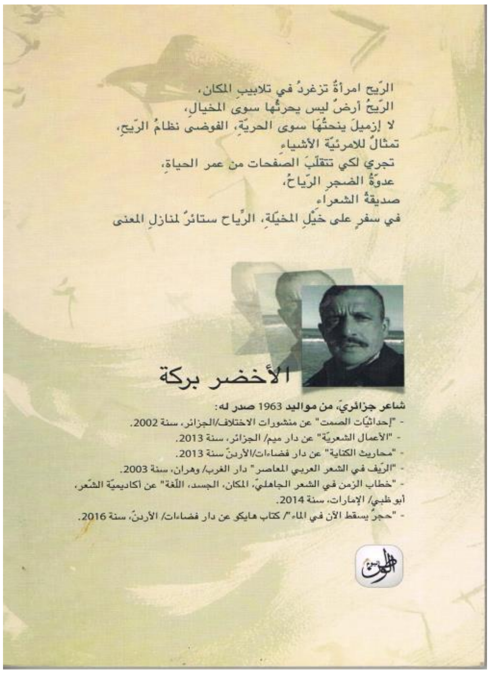
على هذه الوردة ليخيم عليها اللون الأسود اصطناعيا، وتمثل عموما الحزن، أو الأسى، أو الوداع والنهايات. بالطبع، قد تكون تلك سلبية أو إيجابية تبعا للحالة الشعورية على سبيل المثال، تتطلب مرحلة جديدة في مشروع أو في الحياة، وأحيانًا "موت" المرحلة القديمة، ويقول موقع Sensational Color أن البعض قد يرون وردة سوداء تمثل "ولادة جديدة أو بداية شيء جديد"، كما قد تشير الوردة المتصفة بالسواد إلى العتمة، كما في هذا المقطع من قصيدة [اليائسون]:

مُذ أَمْسَت اَلْأَرْض كُلُهَا اِسْطَبلْ
مُعَذَبُونَ أَنْ يَنْزلُوا عَنْ مَقَاعِدٍ مِنْ لهَاث
إِثْرَ انْثِقَابِ اَلْعَجَلَات اَلْأَرْبَعَ لِعَرَبَةِ اَلْيَقين
مُعَذَبُونَ أَنْ يَفْضَحُوا اَلْعَتْمَةَ
بِمَصَابِيح مِنْ سُخْرِيَةٍ[12]

وفي هذه الحالة يعدّ الدافع النفسي للشاعر هو ما يحرك قريحته الشعرية بالنظر إلى ما يعانيه في حياته من مآس، يحاول أن يسقطها على إبداعه، فيكون بذلك النّص في موازاة مع العنوان يشكلا لوحة فنية حتى تكون هناك علاقة حميمية بين العنوان والنّص، والشاعر والمتلقي ضمن الأساليب التي يعتمدها المبدع للإقناع والترغيب، في إطار تمدد العتبة وتعقدها لتتحول إلى موضوع قائم بذاته يتذوقه المتلقي بكل محمولاته الدلالية، ومن هنا تكمن شعرية النّص التي أشار إليها عبد الله الغذامي "ببلاغة النص" كما في قوله: « هذا هو سحر البيان الذي يخلب النفوس، ويحتويها إلى داخله، فارضا قوانينه علينا، وهي قوانين لابد أنّ نستنبطها من داخله كي نصل إلى حقيقة تكوينها. ولن يمكننا قط أن نجتلب إليه قوانين نفرضها عليه. فالنّص يرفض ذلك و يتأباه كتأبي الفرس الأصيل على الجاهل بالفروسية. والفرس تلقي بالمتطفل على صهوتها أرضا، وكذا النص يرفس من يجهل قدره، ولا يمده إلا بطلاسم تعمي عليه كل منافذ بصيرته، وللنص غيرة على جماليته تفوق غيرة كل بنات حواء. فهو لا يسلم قياده إلا للمخلص له الذي يدرك قيمته وينوي منحها له»[13].

فالمتلقي لم يعد العنصر السلبي الذي وقع عليه فعل الكتابة يستهلك فقط، بل أصبح يساهم في إنتاج النص وذلك لامتلاكه الذائقة الجمالية التي

تمكنه من تفسير وتأويل النصوص، فهذه هي الفلسفة النقدية المعاصرة التي تعتبر أنّ النقد هو عملية إبداع ثانية ولا تقتصر عملية الإنتاج على المؤلف فقط، فهي إبداع على إبداع.



2.1.5 الغلاف: الوجه الخلفي

الشكل رقم 02: صورة الغلاف الخلفي للديوان

تظهر خلفية الكتاب بلونها الرمادي الفاتح الذي يدل على الهدوء والإيجابية والنشاط الفعال. كما يحتوي أيضا على مقطع شعري ذو مغزى عميق استعمل لإغراء القارئ حيث وصف فيه الريح على أنها امرأة تملأ الدنيا بالزغاريد يليها مباشرة على الجانب الأيمن صورة الكاتب "الأخضر بركة" حيث تتجسد هذه الأخيرة عملية إبداعية أخرى تتمثل في الاختفاء التدريجي مع مرور الزمن غير أنّ النّص باق لا يزول ولا يختفي.

2.5 العنوان (طليعة العتبات):

إنّ محاولة دراسة أي نص تبدأ من العنوان الذي يعتبر عتبة أولى للنّص باعتبار أنّ الكاتب المعاصر أصبح يولي أهمية كبرى للعنوان. فهو المدخل الأساسي لقراءة النّص المبدع،

حيث أنّه يعتبر العتبة التي يمر بها القارئ في بادئ الأمر فتجذب انتباهه ليطلع على ما جاء به النص أو ينفر منه. ولا يخفى على أحد أن الكاتب اليوم يعطي أهمية بالغة للعنونة كونها الطعم الذي يصطاد به ذهن القارئ. فقد خرج العنوان من طوع نفسه وأخذ يتمرد على الإهمال الذي كان يغرق فيه من قبل. فظهرت وظائفه المحجوبة منذ زمن مما جعل الأدباء والنقاد يلتفتون إليه.

بداية، العنوان مقسم إلى ثلاثة أسطر: 1- لا أحد 2- يربي الريح 3- في الأقفاص، يكاد هذا العنوان يكون بمثابة نص هايكو نظرا لتركيبته التي تشبه قصائد شعر الهايكو الياباني، خاصة الحالة الموسمية لفصل الخريف التي تعرف في قواعد الهايكو باسم الكيغو وتشير إليها كلمة الريح. إضافة إلى أن شاعرنا الأخضر بركة من الشعراء الرواد في الجزائر الذين خاضوا تجربة شعر الهايكو.

استخدم بركة الفعل المضارع (يربي) الذي يعبر عن الآنية واللحظة الحاضرة في شعر الهايكو. و استعمل أيضا كلمة "القفص" الذي يدل وجودها على الضيق والخضوع وعدم الانعتاق، غير أنّ المعنى الكامل للعنوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" يدل بصورة أو أخرى على الحرية. كما أنّ عنصر الدهشة كان قويا في السطر الأخير فالقارئ لم يتوقع أن تتربى الريح في الأقفاص، ثم هل هي حالة تهكم من الذين يحاولون بشكل مأساوي القبض على الريح وتربيتها مثل العصافير في الأقفاص؟. فهذه المدونة الشعرية، لها جهاز عنواني مكثف، فالعنوان يتبنى المفارقة، لأنّ طبيعة الريح تأبى السكون والثبات ويستحيل تربيتها في الأقفاص.

يتضمن العنوان ثلاثة مفاهيم، الإنسان والريح، والقفص ولعل العامل المشترك بين هذه المفاهيم هو التخفي وراء ميول غير معلومة بخاصة مع مواصفات الرّيح التي لها أوجه واتجاهات متعددة، أو عبر ريح قد تكون باردة أو ساخنة، وبين هذا وذاك نلمس من خلال تصفحنا للنصوص أن مضمونها لا يتطابق مع أي من هذه التوجهات، بخاصة وأنه ذكر صعوبة إن لم نقل انعدام القبض على الريح في القفص، بما ليس هناك من عامل مشترك بينهما إلا من إمكانية استحالة القبض على التوجهات الفكرية والثقافية والحد من انتشارها، من منظور أنّ القفص عبارة عن محبس للموجودات الصائتة على وجه التحديد مثل الإنسان والحيوان بما في ذلك الطيور، ومن هنا فإنّ وضع ما يحول دون الحركة بحرية يجعل من المكان المقصود مقيدا، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول أن للانغلاق حدودا، ولا سبيل

إلى الكون إلّا بالحرية، أما إشارة الشاعر إلى تربية الريح من عدمه، فإنه يقصد من وراء ذلك أن الإنسان مهما حاول الحد من تكميم الناس لن يفلح في ذلك بأي شكل وتحت أي ظرف، حتى لو تعددت الأقفال والحواجز في إشارة إلى جمع قفص إلى أقفاص، التي تكون عاملا كابحا للحركة والانعتاق. إنّ مشهد المطلع على هذا النحو يقربنا– بوصفه عتبة مهمة ومحيلة- إلى عتبتي العنوان الرئيس واللوحة المرافق. ولعلّ ما يؤكد زعمنا هو الظلال التي تخللت الخط المرقش في العنوان بالأحرف العاكسة، وبلونين مغايرين ما يعني أن التظليل يوحي بالحماية لحركة الرياح من هذه الأقفاص المقيدة بالتربية في مدلول (يربي الرّيح) حيث لا جدوى من التربية تحت أي سقف، لذلك خص الرّيح بلون مغاير هو اللون البني المحايد الموجود بين لونين مغايرين عنه، دلالة على تضييق الخناق على الريح بين الإنسان في (لا أحد) وفي مكان (الأقفاص) اللذان جاءا باللون الأسود الذي يعكس بدوره صفة السلب والابتزاز في لونه اللافت في هذا المقام، وهو ما تعززه الأشكال المرفقة في اللوحة التي تعطي انطباعا على أن هذا الاختلاف بين مضمون العنوان وشكل كتابته يحاصرهما جسم غريب يجمع بين لونين هما أيضا في تناسق مع لوني العنوان في (الريح) و (لا أحد/ في الأقفاص) واللونان معا في كلا الطرفين يوحيان بالغموض في هذه الحياة التي لم تتضح معالمها على نحو ما ورد في الكثير من النصوص في تضاعيف الديوان، كما في قوله:

الرّيحُ مِعْمَارِيَّةُ الهَذَيَانِ

الرّيحُ

قُمْصَانٌ مُمَزَّقَةٌ عَلَى أَسْلَاكِ بَيْت الرُوحِ،[14]

والحال هذه أنّ عتبة عنوان الديوان تعزز مضامين ما ورد في متنه كونه يحتوي في دلالاته اللامقول في النّص الذي يخفيه الشاعر؛ إذ العنوان عبارة عن"علامة إخبارية وإقناعية تؤثر على مقصدية الكاتب الضمني في إثارة اهتمام القارئ وإقناعه بالاهتمام لهذا الخطاب»[15]، على اعتبار أنه يتجاوز فكرة عتبة إخبارية إلى كونه « فضاء المتن لاختراق تلك البنية المتماسكة، وتفكيك مستوياتها المتداخلة»[16]، ومن هذا المنظور يمكن احتساب العنوان جزءا متمما لنصوص المتن الوارد في ثناياه، يوضح خلفيات ما يكتنهه المبدع من مضمرات يتعمد في عدم إفشائها أو البوح بها، وفي هذا الإطار أجمع جلّ الدارسين والنقاد على أن العنوان آخر ما يكتبه الشاعر بعد أن يتمحص في مضامين نصوصه، ليكون نصًّا مكثفا في عبارة توازي المتن، ونعتقد في ذلك بحسب ما توصلنا له من دلالات لأهمية العنوان أنّه

بمثابة علامة هادفة يحددها الكاتب أو المبدع للإشارة إلى رسم استراتيجية توجيهية ضمنية لمتن النصوص، توجب المتلقي أن يجتهد في ربط الأيقونة العنوان بمحتواه داخل النص وما يمكن أن تنتجه النصوص من علامات تكون في معظمها متناسقة مع علامة العنوان.

3.5 عتبة المؤلف :

يعتبر اسم المؤلف أحد أهم العناصر التكوينية للنّص المحيط (péritexte)، لأنّه يعد «من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، كما يأخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدا إيحائيا وتنسيقيا جماليا فموضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى»[17]. وهذا ما كان عليه اسم الأخضر بركة في ديوانه" لا أحد يربي الريح في الأقفاص"، حيث جاء الاسم في وسط أعلى الصفحة، ويبدو أن دار النشر لم توفق في اختيار موقع اسم الشاعر في وسط حيز الصفحة، لأنّ وجوده في هذا المكان يوحي بتماثل الشاعر مع الشكل المترامي الأطراف مع اللوحة الفنية، ومع طبيعة الألوان المكونة لغلاف الديوان، وفي مقابل هذا كان على دار النشر أن تموقع اسم المؤلف على رأس غلاف الديوان من الجهة اليمنى، ليكون بادرة فأل لكسر محتوى الغلاف في دلالته المأساوية، خاصة وأنّ الشاعر يحمل في مسمى اسمه دلالات إشراقية (الأخضر) في رمزيته الدالة على الرخاء والتنويع والتغير، غير أنّه هنا يمثل الوجه السلبي حين نطبق عليه ما يشار إلى اللون الأخضر بالحقد والميل إلى الانتقاص بخاصة إذا ربطناه باللون الأزرق حينها يشكلان معا صفات البرودة، أما مسمى (بركة) فهو دليل على صفات الإحسان والخصب والمعروف، وفي هذا تناقض مع محتوى اللوحة التي كان يغلب عليه التعاسة والشقاء والنكد بالحالة التي تعكسها صور الديوان الشعري في تضاعيف المعاني المسكوت عنها.

4.5 المؤشر الجنسي:

إنّ المؤشر الجنسي أو العنوان التجنيسي « ذو تعريف خبري تعليقي لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[18]. مباشرة أسفل العنوان تطالعنا كلمة "شعر" باللون الأسود والتي

تصف جنس المؤَلَف فهي بمثابة بطاقة عبور يعتمدها المتلقي ليلج النص، وهو على دراية بأنّ ما يطلع عليه هو شعر، موجها بذلك الفعل القرائي إلى أفق جديد.

5.5عتبة الصورة وشعرية المشهد:

استعمل بركة مجموعة من الرموز والدلالات في ثنايا هذا الديوان، حيث يمكن دراستها في حقل اللغة البصرية كونها لغة مرتبة بليغة تساهم بشكل كبير في نقل الفكرة والمضمون من قالب إلى آخر. الفرق الوحيد أنّها تستعمل أسلوبا مغايرا تكمن جماليته وأساسياته في الشكل واللون والخط والظل مشكلة بذلك اتساقا بصريا غاية في التميز، ويؤدي هذا الأسلوب هو الآخر دوره في عملية الإدراك والفهم، كما جاء في قصيدته حدائق الضوء، قوله :

فِي أَصْقَاعِهِ اِنْكَسَرَتْ قَنَاعَاتُ اَلْصَّقِيعِ
اَلْضَوْءُ مَشْرُوبُ اَلْنَوَافِذِ فِي سَرِيرِ اَلْصُّبْحِ
كَيْ لَا تَمْرَضَ اَلْجُدْرَانُ
مَاءُ اَلْوَرْدَةِ اَلْأُوْلَى
شَهِيقُ اَلْحُبِ فِي رِئَةِ اِحْتِمَالَاتِ اَلْفُرَاقِ
يُمَزِّقُ اَلْضَوْءُ اَلْغُيُومَ كَمَا يُمَزِّقُ شَاعِرٌ
أَشْعَارَهُ اَلْشَّعْثَاءَ فَوْقَ وِسَادَةِ اَلْسَّهَرِ، اَلْكَلَامُ..
حَقِيبَةُ اَلْضَّوْءِ اَلْمُسَافِرِفِي قِطَارِ اَلْنَّصّ،
لَا يَسْتَعْجِلُ اَلْضَوْءُ اَلْوُصُولَ إِلَى وُصُولٍ
لَا يُرَتِّبُ مَوْعِدًا،
يَأْتِي لِيَأْتِي،[19]

في هذا المقطع صور معبرة عن كل ما هو مضمر، لذلك غالبا تكون قراءتنا المنزاحة تميل إلى التأويل التوليدي، القريب من تصور شليجل Schlegel من حيث إعادة بناء النص بما تستدعيه طرائق الإنتاج؛ والميل عن جاهزية النظر المألوف، المؤدي إلى التصديق بأثر الآخر، واستتباع تعاقب المضمر للقبض على التنميط الذي يتناوله عالم النص، سواء أكان ذلك عبر المتواترات، أو عبر المرجعيات النمطية، المجحفة، والتي يحصل معها القطع في الحكم على الشيء بوصفه حقيقة. ومن هذا المنظور جاءت صور النص متشظية بتكسير

النمطية المعتادة في صورة منزاحة مثل: انكسرت قناعات / يمزق الضوء /حقيبة الضوء /يستعجل الضوء، وكلها تعبر عن دلالات ضدية مليئة بالانكسارات، وأفول البريق في معنى الضوء واختفائه، وفقْد بريقه في لحظة تائهة، بلغة تفجر طاقتها وقلقها، متناسقة في ذلك مع انتمائها المفصل لعتبة العنوان في أشكاله الموسومة بالسواد، وسندها المرمرم بالخطوط الموازية،و الوعي المشروط في نفسية الشاعر ضمن ما يعكس مسمى (الأخضر بركة) في المعنى المغاير للمعنى الحقيقي الذي يحركه الفزع من إثبات الوجود، حتى لو كان في اسم (الأخضر)، بما في ذلك ما تحمله اللوحة الفنية من جلالة؛ إذ كان وراء التجريب الطوبوغرافي (الطباعية) في الغلاف مقاصد عديدة، حين توخى الديوان، إثارة استجابات المتلقي خارج نطاق النص، والإحالة إلى صورة معبرة في دلالاتها، لأنّ الكثير من الابتكارات الطباعية تحاول بصورة واضحة تحقيق بعض تأثيرات الفن التصويري المصاحب للفن التعبيري في متن النص، ومن ثم فالعمل الشعري في القصيدة المصاحبة للصورة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفا.

ولذلك يسعى إلى رسم انطباع قبل أن يسعى إلى الإفهام التفصيلي، الممل، أو المباشر للمتلقي. أما الناقد فينبغي أن يسعى بشكل آخر، [إلى] تجاوز حدود النقد اللغوي، ليفيد من المعطيات الطارئة على النص الشعري كالرسم؛ لأن النص الشعري أصبح مليئا بإشارات لغوية وتشكيلية، يمكن أن تؤسس مشروع قراءة معاصرة للإبداع الشعري الرؤيوي المعاصر في القصيدة التشكيلية».[20] ومن هنا كانت عبارات انكسار الضوء في النّص معبرة عن حجب الرؤية الاستشرافية التي يتوخاها المبدع، وكأنّه يأسى على ما آل إليه الوضع، والشاعر في قصيدته (حدائق الضوء) يحاول أن يكشف لنا مدى رغبته في إقناع المتلقي بلعبة التحرك بين الأسى والقمع ، بين الكلمة والمحو، بين الصوت والبصر، بين الرقش والبياض، بين الامتلاء والخواء، بتناسق متوازٍ، وبانتظام متسق، كحبات العقد، وانسجام مستوٍ في نضج النص، المستقيم في مرامِ معانيه، وفي هذه الحال يرى ميشال Michel Pougeoise« أنّ النّص الشعري - مثله في ذلك مثل الصورة العيانية - يَعقدُ مع البصر صلة مميزة، أو صمت في حالة ذهول، الأمر الذي من شأنه أن يشكل جزءا لا ينفصل عن الخطاب الشعري بما أنّه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها أيضا حركة تنفس، وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار، وتأثر وتساؤل، وتفكر أو تأمل».[21]

في هذه الحالة نحن أمام نصين، نص يضمنه الملفوظ العياني في صورته الدالة، ونص آخر يحتويه المضمر بالقرين الدلالي، غير أنهما يتفقان في حالة واحدة وهي التوازي الدلالي في معاني هذه الصور: (شهيق الحب في رئة احتمالات الفراق/ يمزق الضوء / أشعاره الشعثاء فوق وسادة السهر، الكلامُ/ حقيبة الضوء المسافر في قطار النص/ يستعجل الضوء،) كلها توحي بالأسى والوجع، والغيبة، والانكسار في ترادف معنوي تتضمنه الدلالة المضمرة في اللامقول الرديفة لصورة الغلاف في سبك شكله، وحبك معناه، ونسق مبتغاه، حيث جاء الديوان معبرا عن هذه المعاني بالنظر إلى أنه يعكس حالة الشاعر النفسية في طويته، على نحو ما جاء في قصيدة)الغيم) التي تتناظر في اللامقول مع حالة الشاعر المأزومة، كما تتساوق مع غلاف الديوان، قوله:

لَا غَيْمَ إِلَّا اَلْغَيْمُ،

يَأْتِي ثُمَّ يَذْهَبُ، لَا يُفَتِشُ عَنْ مَكَانِ

قُطْنُ اَلْكَآبَةِ، فَوْقَ تُرْقُوَة اَلْأَعَالِي، يَعبرُ اَلْأَيَّامَ،

هَلْ أَقُولُ اَلْغَيْمُ قُمْصَانُ اَلْبَدَاهَةِ

قَدْ أَقُولُ اَلْغَيْمُ مِكْوَاةُ اَلْغُيُومِ

أَقُولُ هَذَا اَلْغَيْمُ كِيمْيَاءُ اَلْمَزَاجِ،

فَأَخْطَئَ اَلْمِيزَانَ فِي وَصْفِ اَلْزَوَاجَ مَعَ اَلْهَوَاء عَلَى

مَخَدَّاتِ اَلْتَأَمُّلِ فِي اَلْغِيَابِ اَلْحُرّ[22].

ولعل السند الوحيد الذي يجمع صور هذا المقطع هو ربط الاستياء والاكتئاب المشفوع بعنوان القصيدة، وصورة غلاف الديوان؛ حيث الكل يصب في حالة التبرم والحسرة فيما تشير إليه دلالة الغيم، خاصة حين يحجب الغيم بعد النظر، ويطمس الرؤيا، ويكدِّر المزاج وهو (يأتي ثم يذهب، لا يفتش عن مكان) وكأن الشاعر يريد أن يقول أن حالته النفسية في مزاج مفعم بالاغتمام، والألم، والشجى، والنكد ، في حالة متقلبة ترافقه على مدار الزمن في الجيئة والذهاب، ما يعني أنّ الغيم في كينونة الشاعر هو بمثابة المحرك الفعال للمشاعر بوصفه الرحم الذي تتشكل في باطنه النواة الأولى للحزن، حين يلامس الغيم أجواءه النفسية، كما جاء في قصيدته (حدائق الضوء)، قوله:

لَا يَملِكُ اَلْضَوْءُ اَلْمَكَابِجَ،

لَا مَحَطَّاتٍ بِهَا قَدْ يَنْزِلُ،
اَلْضَوْءُ اِنْطِلَاقُ اَلْسَّهْمِ،
مِقْوَدُ سُرْعَةٍ[23].

وما بين الغيم والضوء يتبلور الحزن في نفسية الشاعر الكلومة، فكما أنّ الغيم يأتي ويذهب باستمرار كذلك لا يملك الضوء في حياته كينونة إذا دوما في حل وترحال وليس له محطة في حياته يستقر عليها، وقد عبر الكثير من الشعراء عن أحوالهم النفسية بربط صورة الغيم، بصورة الضوء، من هذا المنظور يحاول الشاعر أحمد حمدي استلهام صدامية الواقع الذي يعيشه في حزن وجداني عميق:

مِنْ أَيْنَ يَجِيْء اَلْضَوْءُ
وَأَسْوَارُ اَلْقَلْعَةِ
حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ
وَسَوَادٌ يُعَبِرُفِي مَدَدِ
وَفَرَاَغٌ يَنْخُرُفِي كَبِدِي[24]

وفي كل هذه النصوص تأتي الصور سوداوية معتمة تحول دون تسرب النور على الأمكنة المظلمة، وفراغ يفتح فوهاته في الأعماق، سمات تعكس حلكة الواقع، وضياعه، وفقدان قيمة الإنسان فيه. ولعل هذه الصدامية المزمنة هي التي تكشف عن عري المسافة بين الشاعر وواقعه، ذلك «أن الفنان إذ يكتشف صفاءه، يكتشف عَكر العالم، وتصادم صلابة صفائه بصلابة العالم...وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم ... وأنّ الفن ينبع دائما من هذا الصدام، من الرغبة في أن لا يفقد الإنسان صفاءه... ويصبح هذا الهم الذاتي جذرا لهموم الناس جميعا»[25]، ففي نية الشاعر مهما تضاءلت قيمة إبداعاته، وبدت دون المستوى، أن يغير العالم، ويضيف إليه أبعادا جديدة، ويعمل على تقليص المسافة بين "**الأنا**" و "**النحن**"، وبين "**الذات**" و"**المكان**"، وحيث يجيء الشاعر إلى الحياة محمولا على غصن أمل، ومحملا برؤى طفولية بريئة، آتيا من دنيا الفرح الكوني يحمل للناس نبوءات الخلاص، ويلقي في أسماعهم إيقاعات من شدو الحياة، ضمن هذا المنظور تأتي كلمات الشاعر أحمد حمدي لتجسد لنا صورة معكوسة لواقعه المدلهم:

لَا ضَوْءَ يُوجَدُ

فِي اَلْعُتْمَةِ

لَا رَاحَةَ فِي إِقْلِيمِ اَلْذُعْرِ

لَا مَطَرَ فِي عِزِ اَلْصَيْفِ

كل شيء جاف، ومسكون بالظلمة، لا اطمئنان ولا دفء، ولا حياة، ولا وجود إلا الخوف، حيث تيه الروح، وانسداد الرؤيا.وعلى الرغم من إحساسه الشديد بالمرارة حاول الشاعر تبديد عتمات واقعه من خلال إخراج مشاعره وتفويض الأنا الجمعي المتمثل في الوطن؛ ليقول واقعه المحسوس من خلال الممارسة المجانية التي حولته إلى دوامة من الرعب تزداد فيها سوادا وقتامه»[26].

6.خاتمة:

ختاما، لا مراء في أنّ الكتابات الإبداعية المعاصرة لم تعد مجرد قصائد تجمع وتطبع، بل أصبحت تتماها فيها النّصوص المكتوبة مع النّصوص الموازية، و ربما تتجاوز النّص لتهتم بتعاليه، فانتقلت بذلك عملية الإبداع من مرحلة الانغلاق والثبات إلى مرحلة الانفتاح والتغيّر، وهذا ما قام به شاعرنا الأخضر بركة في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص". يحاول البحث تسجيل أهم النتائج المستخلصة وهي كالآتي:

- كانت السلطة المطلقة للنّص كونه خطابا أصليا، فكان الحرص على النسق المغلق من أجل دراسة الظاهرة الأدبية إلى أن جاءت الدراسات النقدية المعاصرة لتنتقل إلى دراسة خطابات موازية للخطاب الأصلي لتخلق بذلك تصورا جديدا يتيح سبل تعدد القراءات والدلالات.

- العتبات عبارة عن مداخل للنّص، تفتح المجال أمام القارئ لاقتحام النّص، كما أنّها تساهم في عملية التأويل.

- انتقلت الشعرية المعاصرة من شعرية المتن إلى شعرية الهامش.

- إنّ القلق والتوتر المفاهيمي الذي أحدثه مصطلح "العتبة" داخل الأرضية النقدية الغربية الذي يرجع إلى اختلاف مرجعياتهم النقدية، انعكس بشكل واضح في التنظير النقدي العربي لهذا المصطلح، فتيمة "العتبة" لها من المقابلات الترجمية الكثير، منها: النّص الموازي، المصاحبات النصية، المتعاليات النصية والمكملات...

- إنّ الأخضر بركة في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" قد وفق في أن يجعل من العتبات فضاء للبوح عن المتن وتجسيدا لجمالية تطل على مضامينه وشرفة تحيل إلى المكبوت من مشاعره التي جسدها التآلف الواضح بين المتن والهامش والعتبة والمضمون.

مراجع البحث وإحالاته:

1 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 1997م، ص: 948.

2 - إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، ط2، 1972م، ص: 181-182.

3 - حميد الحمداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، مج 12، ع 46، شوال 1423هـ، ص:08.

4 - عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008، ص:27.

5 -Phillipe Lane, La peripherie du texte, ed. nathane, paris, 1992, p : 9.

6 - سليمة لوكام، شعرية النّص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، المركز الجامعي، سوق أهراس، ع29، 2009م، ص: 38.

7 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص: 76.

8 - حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م، ص: 55.

9 -آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص:265.

10 -خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية -، دار التكوين، دمشق، دط، 2007م، ص: 164.

11-ينظر،

Leiner Wolfgang, preface a la journee des prefaces , Cahiers de l`associationinternationale des etudes françaises , N42 , 1990, p 114

12-من قصيدة اليائسون، الرباط، https://www.alqasidah.com/poem.php?ip=667

13-عبد الله محمد، الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة العامة للكتاب، ط4،دت، ص: 14.

14- الأخضر بركة ، ديوان لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، دط، دت، ص : 5.

15- عبد الحميد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2002، ص.112.

16- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2000،01م، ص.07.

17 -روفيه بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006م-2007م، ص: 43.

18 -كمال الريحاني،الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج،منشورات كارم الشريف، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009م، ص: 149.

19- الديوان، ص: 18

20- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1998م، ص263.

21- ينظر، Michel PougeoiseDictionnaire De Poetique Belin2006,p 421

وينظر أيضا، أحمد الجوة ، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. ضمن الكتاب الخامس: "السيمياء والنص الأدبي".

22 - الديوان، ص: 32.

23- الديوان، ص: 19.

24- من قصيدة " وطن يتألم في رأسه" الشروق الثقافي، ع 26 / 1994.

25- ينظر، إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة علوم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط1، 1998، ص:158 .

26- ينظر، عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، سوريا،دط، 2012م، ص: 89-90.

قائمة المصادروالمراجع:

1- إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، ط2، 1972م.

2- إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة علوم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط1، 1998م.

3- أحمد الجوة ، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. ضمن الكتاب الخامس: "السيمياء والنص الأدبي".

4-الأخضر بركة ، ديوان لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، دط، دت.

5- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

6- عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008.

7- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م.

8- عبد الحميد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2002.

9- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية -، دار التكوين، دمشق، دط، 2007م.

10- روفيه بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006م-2007م.

11- سليمة لوكام، شعرية النّص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، المركز الجامعي، سوق أهراس، ع29، 2009م.

12- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، سوريا،دط، 2012م.

13- كمال الريحاني،الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج،منشورات كارم الشريف، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009م.

14- عبد الله محمد، الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة العامة للكتاب، ط4،دت.

15- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01،2000م.

16- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1998م.

17 - Lainer Wolfgang, préface a la journée des préfaces , Cahiers de l`association internationale des études françaises , N42 , 1990

18 - Michel Bourgeoise Dictionnaire De Poétique Belin2006.