الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية

عتبات النص في شعر عبد القادر رابحي

-دراسة سيميائية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في الآداب واللغة العربية

- تخصص: نقد عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
- محمد قحام

إشراف الأستاذ الدكتور:
- عبد القادر رحيم

لجنة المناقشة

أ.د/ محمد الأمين بحري	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر - بسكرة -	رئيسا
أ.د / عبد القادر رحيم	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر – بسكرة -	مشرفا ومقررا
أ.د / يوسف بديدة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي-	عضوا مناقشا
أ.د / نبيل مزوار	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي-	عضوا مناقشا
د/ محمد فيصل معامير	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد خيضر – بسكرة -	عضوا مناقشا
أ.د/ سليم كرام	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر – بسكرة -	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله، نحمده ونشكره على نعمة العقل، والصحة، والتوفيق التي لا تكون إلا منه، وبعد:

واقتداء بسنة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم القائل: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا البحث، وفي تذليل ما واجهناه من صعوبات.

هذا ونخص بالذكر الأستاذ الدكتور "عبد القادر رحيم" الذي ساعدنا كثيرا بالنصح والتوجيه، سواء بالمراجع المفيدة أو بنصائحه القيّمة، وإرشاداته المنهجية والعلمية الحكيمة، التي أنارت لنا دروب هذا البحث، فجزاه الله كل خير، وأدامه مرجعا ومنارة يهتدي بها كل طالب علم.

كما نتوجّه بالشكر والتقدير إلى كل أساتذتنا في مشوارنا العلمي، وإلى كل من علّمنا حرفا، وأشعل شمعة في دربنا العلمي.

الإهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد..

إلى والدَيّ العزيزين، وفّقني الله لردّ جميلهما..

إلى إخوتي، وكل أفراد أسرتي..

إلى أحبتي، كل باسمه ووسمه..

إلى أساتذتنا الذين علمونا، جزاهم الله عنا خير الجزاء..

وإليك أنت..

محمد

"فلنحذرْ من المناص..."

-جيرار جنيت-

*مهمة القارئ الباحث عن المعنى هي أن يستجيب للعبارة الضمنية: "هيت لك!"

مقدمة

مقدَّمة

سبّب مجيء الحداثة انتشارا واسعا لموجات التجديد والثورة على التقاليد القديمة، التي طالت مختلف العلوم والفنون، بما في ذلك الأدب والنقد، واتجهت الذائقة البشرية إلى الاهتمام بالمظاهر والشكليات، كالزخرفة والنقوش والزينة، والشغف بكل ما هو مبهرٌ، مدهشٌ، خارجٌ عن المألوف.

ولعلّ هذا الخروج عن المألوف هو ما نجد أثره ولمسته الطاغية في الخطاب الشعري المعاصر، الذي عرف تطورا كبيرا، وتحولات وإبدالات ساهمت في التأثيث لمفاهيمه، وتثويرها، حيث أصبح يُنظر إلى النص على أنه لوحة فسيفسائية؛ تتّحد فيها جملة من النصوص الفرعية الموازية لتشكل بمعية المتن الرئيس نصا متكاملا ذا أبعاد دلالية متكاملة أيضا، حيث لم يعد الإبداع حكرًا على ما هو مكتوب/مقروء بين دفّتي الكتاب، بل صار الكتّاب والمبدعون يلجؤون إلى تدعيم هذا المكتوب/المقروء بنصوص موازية له خارجة عن متنه؛هذه النصوص التي يسميها النقاد "عتبات النص"،أو النصوص الموازية أو المناصية؛ هاته الأخيرة التي تضم العناوين الرئيسة، والفرعية، والمزيفة، والإشارات الشكلية، إلى جانب الخطاب الصوري الغلافي الذي يمثل عتبة نصية تنبئ وتختزل الداخل النصي على شكل خطاب خارجي، يباح فيه استعمال الكلمة، واستعمال الصورة، واستعمال البياض، ومختلف علامات الترقيم، ومختلف الأشكال التي تكون على صلة وثيقة بالمتن، سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة.

فبعد أن كانت العتبات في السابق مجرد زوائد تحيط بالمتن الرئيس فتسمه (العناوين)، أو تغطيه حتى لا يتعرّض للتّلف (الغلاف)، أو تُقدّم له (المقدمة و الإهداء والتصدير)، أو تشرح ما استشكل من بنياته (الهوامش والحواشي والتنبيهات)... صارت

اليوم نصوصا موازية لها مكانتها، إذ ليست العتبات مانراه فقط على جسد الكتاب، فهي أفق تأويلي ممتدّ قابل للبحث والتنظير، باعتبار موقعها الإستراتيجي، الذي يؤدي دور المنجَم؛ منجمِ الأسئلة التي تصادف القارئ، بل وتستفزّه وتثير شهوته وشهيته لفتح مغاليقه التي بُثّت فيه، إذ بين الكلمة والصورة، بين الغموض والوضوح، بين المصرَّح به والمسكوت عنه، بين البياض واللون، ترسِم العتبات فضاءاتها النصية فيتّحد الشكل بالمضمون، والرئيس بالفرعي ويتواشج الخارج مع الداخل، وتبوح –أي العتبات– بمكنون الكتاب، وخوالجه، بالاستناد إلى طاقاته التكثيفية الإيحائية، التي تطوف باستمرار حول جسد الكتاب، محرِّضا القارئ على القراءة والتأويل، وفكّ شفراته، وتفجير معانيه، ودلالاته المعبَّأة بما يضمه الكتاب بين جنَباته ودفتيه.

وقد حرصنا في دراستنا هاته على اختيار نماذج من شعر الشاعر الجزائري "عبد القادر رابحي"، باعتبار دواوينه من أبرز الكتابات الشعرية احتفاءً بعتبات النص، بوصفها معطى جماليا؛ يستقطب القارئ، ويعطيه فسحة كبيرة للاختلاف، ولممارسة لعبة التأويل، التي تغوص في أعماق المتن النصي ودلالاته.

من هنا ارتأينا عنونة هذه الدراسة بـ: "عتبات النص في شعر عبد القادر رابحي –دراسة سيميائية–".

وتعود أهم الدوافع التي أسهمت في اختيارنا لهذا الموضوع وتفضيله، وإيثاره على باقي المواضيع إلى عدة أسباب؛ ذاتية وموضوعية. أما الذاتية فلرغبة عارمة وطموح علمي للخوض في غمار هذا الموضوع، والغوص في أعماقه، وسبر أغواره قصد تنمية وعينا به وبمقولاته، ومحاولة تطبيقها على الشعر الجزائري المعاصر، وتحديدا مع الشاعر "عبد القادر رابحي". أما الأسباب الموضوعية فترجع إلى إيماننا الراسخ، واقتناعنا بمدى أهمية ومكانة وقيمة "العتبات النصية"، التي غدت من أهم الرهانات التي تحوز اهتمام النقاد والأدباء على

حدّ سواء، نظرا لنجاعة هذه المقاربة في استنطاق هذا الخطاب، وقدرتها على تقديم قراءة تفاعلية منتِجة. دون أن ننسى حفاوة الاستقبال لهذا الخطاب من قبل الأدباء من جهة، ومن قبل النقاد من جهة أخرى، واستثارته الكبيرة لهم، إذ بدا خطابا كاملا ناضجا يُغري بالقراءة والاستنطاق. كلّ هذا دفعنا للبحث والنبش في العتبات النصية عند الشاعر الجزائري "عبد القادر رابحي"، التي تبوح بما تبوح به من أسرار ومضامين تقبع بين جنبات دواوينه.

إنّ تحليل هذه العتبات في الشعر الجزائري المعاصر، وبالتحديد عند الشاعر "عبد القادر رابحي" يكسب دراستنا أهمية بالغة، بالنظر إلى أن الشاعر يعدّ من أهم الأقلام الشعرية المعاصرة الرائدة في ساحة الشعر العربي عموما، والجزائري على وجه الخصوص، التي سعت لمواكبة روح العصر، ومحاولة تمثّل ما يُستجدّ في الخطاب الشعري المعاصر، الذي تعدّ العتبات النصية أحدَ وجوهه البارزة، وصوره المستجدّة.

انطلاقا من هذا، فإنّ الدراسة التي نحن بصددها تهدف إلى تسليط الأضواء على قيمة العتبات النصية، والوقوف عند مكوناتها ومدى شعريتها وأهميتها بالنسبة للخطاب الشعري، والتي حظيت بأيّما عناية، خاصة وأنها تمثّل موضوعا جديدا يجذب القرّاء، ويخز مخيّلتَهم، ويعدهم ويمنّيهم بوجبة أدبية دسمة فاخرة، كما تهدف الدراسة أيضا إلى إبراز كيفيات اشتغال هذه النصوص عند أحد الأنامل الجزائرية المبدعة، ومحاولة الوقوف مع بعض نماذجها، ألا وهو الشاعر"عبد القادر رابحي".

لكنْ، وقبل الخوض في غمار هذه الدراسة النقدية نجد أنفسنا أمام إشكالية مفادها: إلى أيّ مدى وُفِّق الشاعر "عبد القادر رابحي" في اختيار عتبات النص في إنتاج نصوصه الشعرية، وخدمة تجربته الإبداعية؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية، التي تفرض نفسها بقوة، أهمّها:

_ما المقصود بالعتبة النصية؟

_وما هي أنوعها ووظائفها؟

_كيف استخدم الشاعر عبد القادر رابحي عتبات النص لخدمة نصوصه الشعرية؟

_ وما الآليات التي يمكن بوساطتها دراسة هذا النوع من النصوص؟

انطلاقا مما قيل، كان هذا هو التصور العام الذي تمحورت عليه دراستنا، والدافع الأساسي الذي اقتضى منّا هيكلتها عبر خطة تنهض على ثلاثة فصول؛ رصدنا من خلال الفصل الأول مخاض المصطلحات وولادتها، الذي يعرّف بمفاهيم مصطلحات الدراسة، حيث قمنا بالتطرّق لمفهوم العتبات النصية، وأنواعها ووظائفها، وبيان الفرق بينها.

أما الفصل الثاني فقد بيّنا فيه ملامح العتبات النصية في الدرس النقدي الغربي والعربي والجزائري، أين وقفنا على بدايات الاهتمام بها. بالإضافة إلى تعريجنا على علاقتها بالسيميائيات، وبيان أهمية القراءة والتأويل، ودور القارئ المؤوِّل في الكشف عن دلالات العتبات وآليات اشتغالها.

بينما قمنا بتخصيص **الفصل الثالث** للجانب التطبيقي، من خلال دراسة العتبات النصية في شعر"عبد القادر رابحي"، من عتبات خارجية (عتبة اسم المؤلف، وعتبة العنوان، وعتبة الغلاف، وعتبة التجنيس، وعتبة بيانات النشر)، وعتبات داخلية (عتبة التصدير، وعتبة الإهداء). وقد وقع اختيارنا على الدواوين الآتية:

_"رجل التبن يحرس الحقول الصفراء".

_ "مقصات الأنهار".

_ "تماما كما عرفته..".

وفي الختام قمنا بحوصلة أهمّ ما تُوصِّل إليه من نتائج الدراسة. أما عن منهج الدراسة الذي اتّبعناه وسرنا وفقه، فقد اعتمدنا على آليات المنهج السيميائي؛ بغية الكشف عن دلالات هذه النصوص، وكيفيات بنائها واشتغالها، وتحليل وفكّ رموزها وشفراتها، باعتباره الأنسب في تفسير العلامات اللغوية وغير اللغوية، وتأويلها، واستنباط الدلالات المنطقية التي تربط بين الدوال والمدلولات. إضافة إلى استعاننا وتوسّلنا بالمنهج الوصفي؛ الذي يؤدي دورا كبيرا في وصف هذه الخطابات وإعطائها أبعادا دلالية، انطلاقا من داخل متونها الشعرية، دون أن ننسى اتّكاءنا على آلية التأويل التي تعتبر مفتاحا يساعد في فتح مغاليق هذا التعالي النصي.

وأمّا بخصوص جمع المادة العلمية فقد قمنا بالاستعانة بدراسات السابقين التي سبقت هذا البحث برسائل علمية على غرار: "مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)" لعبد الحق بلعابد، و"النص الموازي في الرواية الجزائرية –واسيني الأعرج أنموذجا–" لحنينة طبيش.

بينما تمثلت مصادر الدراسة الرئيسة في الدواوين الثلاثة المشتَغَل عليها للشاعر عبد القادر رابحي، وهي:

_رجل التبن يحرس الحقول الصفراء.

_ مقصات الأنهار.

_ تماما كما عرفته...

وعلاوة على هذا فقد توسلت الدراسة بمجموعة من المراجع المهمة، التي تنير أجزاء كبيرة من موضوع البحث المعالَج، وقد تنوّعت بين مراجع تراثية، ومراجع حديثة ومعاصرة؛ عربية، وأجنبية، ومترجَمة، ورسائل ومجلات وملتقيات جامعية، لعل أهمّها وأبرزها:

_ "عتبات –جيرار جنيت من النص إلى المناص–" لعبد الحق بلعابد.

_Gérrard Génette, sueils, ed. Du seuil, Paris, 1987.

_ "المعجم المفسر لعتبات النصوص" لعزوز علي إسماعيل.

_ "علم العنونة" لعبد القادر رحيم.

_ "عتبات الكتابة في الرواية العربية" لعبد المالك أشهبون.

_ " معجم السيميائيات" لفيصل الأحمر.

_ " درس في السيميولوجيا" و " لذة النص" لرولان بارت.

_ "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث" لمحمد الصفراني.

_ " اللغة واللون" لأحمد مختار عمر.

_ "سيميائية النص الأدبي" لأنور المرتجي.

_ "مدخل إلى عتبات النص" لعبد الرزاق بلال.

_ "تمنّع النص متعة التلقي –قراءة ما فوق النص–" و "سيمياء العنوان" و "إستراتيجية القراءة –التأصيل والإجراء النقدي–" لبسام قطوس.

_ في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية–" لخالد حسين.

ولأن كل مرام لا يخلو من صعوبات مهما كان نوعها أو طبيعتها، فقد واجهتنا مشكلة غزارة المادة العلمية، ما صعّب علينا مأمورية الانتقاء، والتعمّق في التنظيرات الغربية، خصوصا التفريعات المتشعّبة جدا لكثير من الآليات والعتبات النصية، التي ليس يسيرا الاندساس في ثناياها بسهولة، لكنّنا –ولله الحمد– حاولنا قدر المستطاع السيطرة على الموضوع من خلال خطة مهيكلة نزعم أنها محكمة، وذلك بفضل مساعدة الأستاذ المشرف، وتوجيهاته الرشيدة لنا.

وفي الأخير نحمد الله عز وجلّ على توفيقنا لإتمام إعداد هذه الدراسة، كما لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور عبد القادر رحيم على قبوله الإشراف على هاته الدراسة، الذي لم يبخل علينا طوال إنجاز هذا البحث في تقديم النصائح الرشيدة، والتوجيهات المنهجية والعلمية، التي كانت لها الإسهامات الكبرى في إخراج هذا العمل على هذه الشاكلة،فكان بحق الشمعة التي أنارت لنا الدرب، فالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور الفاضل "عبد القادر رحيم"، ولكل من قدم لنا يد العون في إتمام هذه الدراسة سواء من قريب أو من بعيد.

الفصل الأول:

مخاض المصطلحات

ومفاهيمها

إن أول ما يستلزم في الدراسات والبحوث العلمية، خاصة الإنسانية منها، وينبغي الوقوف عنده، ومعالجته، هو توضيح المصطلحات، وتحديد ماهيتها ومفاهيمها. ذلك أن مفاتيح العلوم مصطلحاتُها. وبما أن دراستنا هاته تصب في حقل الدراسات النقدية التي تعد جزءًا من الدراسات والبحوث الإنسانية كان لزاما علينا قبل الخوض في هذه المغامرة النقدية أن نعرّج على مصطلحات مجال دراستنا، والمخاض الذي مرت به فأنتجت لنا ما أنتجت من ترسانة مصطلحية هائلة، تضمن للقارئ تأشيرة الولوج في ذلكم الفضاء والحقل المعرفي المراد استنطاقه. ذلك أن تحديدها وتوضيحها لا شك أساسٌ يُبنى عليه ما يليه من أفكار، ومعارف لاحقة.

أولا: مفهوم العتبات النصية

إن مصطلح العتبات النصية يعدّ من أهم المفاهيم النقدية التي طفت في الدراسات الحداثية، خصوصا الدراسات السيميائية والشعرية. إذ استخدمها النقاد والدارسون لينيروا المناطق المعتمة في النصوص الأدبية.

ومصطلح العتبات النصية في أصله مصطلح مركب يتشكل من جزءين؛ هما: العتبات؛ جمع عتبة، وهي كلمة شائعة ومتداولة، صارت تلحق بها بعض مكونات النص أو أجزائه، مثل: عتبة العنوان، وعتبة الإهداء، وعتبة التصدير... التي تمثل الطرف الثاني من المصطلح، الذي هو في حقيقة الأمر –أي النصية– مصدر صناعي للاصطلاح اللغوي والأدبي والنقدي (النص).

ويرد النص في معجم لسان العرب بمعان متعددة على غرار: الارتفاع، والظهور، والإشهار، حيث يقول ابن منظور في لسانه أن فلانا "نصّ الحديث ينصّه نصا رفعه، وكل ما أُظهر فقد نُصّ...ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة: ما تظهر عليه العروس لتُرى...ونص المتاع نصا جعل بعضه على بعض...وفي حديث هرقل: ينصُّهم، أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دلّ لفظهما عليه من الأحكام" [1]. وعليه فالظاهر من الشاهد المعجمي أن لفظة النص أو بالأحرى مادة نصص/نصّ تتمحور حول معاني البروز، والظهور، ومنتهى الشيء وغايته.

[1] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مج6، مادة (نصص).

1_ المفهوم اللغوي للعتبة:

اختلف اللغويون والمعجميون في بعض دلالات كلمة "عتبة"، غير أن جل المعاجم العربية تتفق في مجموعة من المعاني والدلالات التي تشيع في كلام العرب، فنجدهم يفسرونها بمعنى حسي، فيربطونها بالدخول والخروج من المنزل. كما يفسرها بعضهم أيضا بمعنى مجازي يدل على الانتقال من قول إلى قول.

ففي لسان العرب نجد أن العتبة في معناها اللغوي يراد بها "أسكفة الباب التي توطأ، وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة السفلى، والعارضتان العضدتان، والجمع عتب وعتبات، والعتب: الدرج، وعتب عتبة، اتخذها. والعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب وكل مرقاة منها عتبة" [1].

وقد جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس أن: "العين والتاء والباء أصل صحيح، يرجع كله إلى الأمر، فيه بعض الصعوبة من كلام أو غيره، ومن ذلك العتبة، وهي أسكفة الباب، وإنما سميت بذلك لارتفاعها من المكان المطمئن السهل، وعتبات الدرجة (مراقيها)، لذا فهي تطلق على مراقي الدرجة وما يكون في الجبل من مراق يصعد عليها، والعتبة من الأرض كل غليظ، والعتبة قطعة من الحجر أو الخشب أو المعدن تكون تحت الباب" [2].

وعليه، فإنه يتبدّى لنا من خلال هذه الإضاءات اللغوية المعجمية أن كلمة "العتبة" تحمل دلالات الارتقاء والتوقف قبل وأثناء الولوج إلى شيء ما. وإذا ما حاولنا إيجاد علاقة أو مناسَبة بين معنى الارتقاء اللغوي والسياق النقدي الاصطلاحي ألفينا بأن العتبات النصية

---

[1] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،ط3، م10، مادة (عتب) .

[2] أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، دط، 1979، ج4، مادة (عتب).

وكأنها وضعت خصيصا لنرتقي منها إلى فضاء النص ومتنه. أما عن معنى التوقف فنستشفّ من خلاله توقفات القارئ/المتلقي قبل أن يلج عالم النص، فيستوقفه من الخارج الخطابُ/الفضاء الغلافي المتضمّن للعنوان الذي يعدّ المحطة الكبرى والأولى التي تستوقف كل متلقٍ، كما يستوقفه اسم المؤلف، وتستوقفه الصورة، بل ويستوقفه حتى اللون، ومؤشر التجنيس أيضا، ويستوقفه من الداخل التصدير والإهداء والمقدمة وغيرها من العتبات المحطاتِ.

وفي هذا الشأن، وإن كان أقرب إلى تعريف فلسفي، يتساءل "مطاع صفدي" في كتابه: "ماذا يعني أن نفكر" عن معنى العتبة، فيجيب: بأنها ما سميت بالعتبة إلا لأنها "تشعر صاحب الخطو أنه قارب الدخول إلى البيت. فالعتبة، واقعة خارج المدخل، لكنها لا يمكن أن تكون كذلك إلا لأنها تحمل شيئا من المدخل وما سوف يُدخل إليه. العتبة حافة البراني مع الجواني. فعي امتداد لرحابة البرية واستعداد لولوج منطقة السر. لكن العتبة كذلك مدخل معاكس. إنها عتبة البر ملاصقة لمدخل البيت. فالخارج من البيت كالعائد إلى العالم من جديد" [1].

2_ المفهوم الاصطلاحي للعتبة:

لقد حظيت العتبات النصية باهتمام النقاد والدارسين بعد توسع مفهوم النص، أين أخذ الوعي بها يظهر في الساحة النقدية والأدبية. ذلك أن المتأمّل في هذا الحقل سيجده لا محالة قطاعا حيويا بحق، يختزن ذاكرة النص. وإذا ما حاولنا الحفر في مدلولاتها –أي العتبات النصية– سنجد أمامنا الكثير من التعريفات المتنوعة والمتعددة نظرا لتعدّد وتباين أنساقها بين الداخل والخارج، حيث جاءت في "معجم السرديات" بأنها: " مجموع العناصر

[1] مطاع صفدي: ماذا يعني أن نفكر اليوم–فلسفة الحداثة السياسية–نقد الاستراتيجية الحضارية، مركز الإنماء القومي، بيروت–باريس، لبنان، ط1، 2002، ص12.

النصية وغير النصية التي تندرج في صلب النص... لكنها به متعلقة وفيه تصبّ، ولا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النص مادة خاما، عاريا دون نصوص وعناصر علامية وخطابات تحيط به" [1]، نستطيع من خلالها الدخول والولوج إلى عالم النص، بالإضافة إلى أنها تمدّنا برسائل تمكّننا من أن نطوف باستمرار حول جسد النص.

أما جيرار جنيت (Gerard Gennette) فيعرفها على أنها ذلكم النص الموازي le paratexte باعتباره نمطا من أنماط التعالي النصي في كتابه " أطراس"، الذي يتكون "من علاقة هي عموما أقل وضوحا، وأكثر اتساعا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، أو الملحقات النصية كالعنوان والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا، وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي" [2].

أما يوسف الإدريسي فيرى بأن العتبات النصية صارت تشكل محورا هاما للدراسات الأكاديمية في مجال النقد، فيعرفها على أنها: " بنيات لغوية وأيقونية، تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها، تعرِّف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء، والمقتبسة، والمقدمة" [3]؛ أي أنه يعتبرها –أي العتبات النصية– بمثابة الوخز الذي يصيب القارئ ويوجّهه، ويلمح له بمعنى النص ويشير له دون الإفصاح عنه؛ فيستوقفه العنوان واسم المؤلف وطبيعة

---

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص462.

[2] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) ، منشورات المعارف–المغرب،ط1، 2014، ص10.

[3] يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص21.

التجنيس، والناشر، والإهداء...إنها بمثابة الغربال أيضا الذي يكشف مدى براعة قارئ من آخر في استكناه الدلالات النصية المُعِينَةِ على فهم ثنايا وخبايا النص ومكنوناته.

أما عبد الرزاق بلال فيرى بأنْ ليس خطاب العتبات "سوى جزء من نظام معرفي هام، هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسي (paratexte) ، وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواشٍ وهوامشَ، وعناوين رئيسة وأخرى فرعية، وفهارس ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا لا يقلّ أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها" [1].

انطلاقا مما قيل، يمكن القول بأن العتبات النصية هي عبارة عن مداخل ومسالك أولية تنسج مع النص ومتنه شبكة من العلاقات التي تعرّيه من خلال الكشف والتعبير عن محتواه ومضمونه، الذي يعرِّف بهويته. فهي ليست مجرد حلية ترصع فضاء النص أو المتن النصي، ليست مجرد عتبة وذيل وهامش وتكملة اعتباطية تسد فراغاته، بل إنها تمتلك قيمة كبيرة باعتبارها عنصرا هاما يضمن للقارئ تأشيرة العبور إلى جوانية النص، وتمنحه مفاتيح تأويلية تمكنه من فتح مغاليق النص، وفك شفراته.

فلا يمكن –أيّا كان– أن يكون مؤلَّف (بفتح اللام) عاريا من هذه السياجات النصية التي تمنحه هويته وقيمته، التي تندرج أساسا ضمن ما يعرف بالنص الموازي الذي يأتي كمداخل يمرّ عبرها القارئ إلى النص الرئيس (المتن).

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2000، ص16.

ثانيا: أنواع العتبات وتصنيفاتها

إن مسألة تصنيف العتبات النصية مسألة مهمة جدا، تفطن لها جيرار جنيت، وأولاها عناية فائقة، تنم عن وعيه الشديد بدورها وقيمتها في إظهار وإثراء مضمون النص، ودغدغة القارئ/المتلقي، وتحفيزه لتصفح عمل ما، وتوجيه قراءته كي لا يزيغ أو يحيذ عن المعنى المخبوء داخل النص. انطلاقا من هذا، راح جيرار جنيت يَمِيز بين أنواع عدة للعتبات النصية، ما جعله يصنفها تصنيفات عديدة، بيد أن التصنيف الأهم الذي ينبغي الوقوف عنده، هو تصنيفه للعتبات إلى نوعين اثنين؛ الأول بحسب قربها أو بعدها من النص؛ أي بمعنى تمييزها إلى عتبات تنتمي إلى داخل الكتاب، وعتبات خارجة عن الكتاب، والثاني بحسب المسؤول عنها وواضعها.

يعتبر هذا التصنيف هو الأكثر تداولا، والأقرب نفعا وتسهيلا لمعرفة تصنيفات العتبات. وهذا تفصيل لجملة ما اجترحه جيرار جنيت، واقترحه الدارسون والنقاد من تصنيفات.

1-التصنيف الأول: حسب قربها أو بعدها من النص

أي أنّ هذه العتبات النصية تقع داخل الكتاب أو خارجه، وبالتالي فهي نوعان: **عتبات النص المحيط، وعتبات النص الفوقي** [1].

1-1-عتبات النص المحيط:

وهي كل النصوص الموازية الموجودة ضمن إطار الكتاب، وتتواجد بداخله، وتتصل بالنص اتصالا مباشرا، بحيث تشمل كل ما يحيط النص، ويدور في فلكه، ويسيّجه كالغلاف

[1] Gérrard Génette, sueils, ed. Du seuil, Paris, 1987, p10,11.

بواجهتيه الأمامية والخلفية، واسم المؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقدمة، والهوامش، والتصدير، والمؤشر الأجناسي، والفضاء الكتابي...

1-2-عتبات النص الفوقي:

وتشمل تلك النصوص الموازية التي تنشر خارج إطار الكتاب، بل تقع خارجه من:مقابلات، ندوات، جوائز، مذكرات، الصحف، مراسلات، القراءات النقدية، الشهادات الأدبية...

وإذا ما أمعنّا النظر في هذا النوع، فإننا نجد بأنه يتميز بجمعه بين العام والخاص؛ لأن من بين هذه العتبات الفوقية ما هو عام يشمل كل العناصر الموازية للنص، التي قد تكون ملحقة بالنص في الكتاب نفسه، وهذا نادر الحدوث، أو تتموقع خارج النص، وتظهر في التفاعلات الحاصلة بين الكاتب والجمهور في شكل لقاءات صحفية، وإذاعية وتلفزيونية، أو تظهر في الحوارات، والمناقشات، والجرائد، والمجلات، والقراءات النقدية، والندوات، والمؤتمرات وطنية كانت أم دولية...ومنها ما يكون خاصا ويظهر في التجاوبات والانفعالات التي تحصل بين الكاتب ومقرّبيه. وتندرج تحت هذه الخصوصية المراسلات الخاصة، والمذكرات اليومية الحميمية، والتعليقات الذاتية...

وعليه، فمن الواضح أن هذا الصنف لا يقتصر على المكتوب فقط، بل يتجاوزه إلى الملفوظ؛ وهذا معناه بأن النظر للنص المكتوب داخل الكتاب يقتضي منا أن نهتم بالنصوص المرافقة له المهمشة، أو بالأحرى كانت مهمشة، إلى جانب اهتمامنا بمتن النص [1].

[1] ينظر: حنينة طبيش: النص الموازي في الرواية الجزائرية واسيني الأعرج أنموذجا، رسالة دكتوراه علوم بإشراف عيسى مدور، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة 2015،2016/1، ص6، 20.

ونحن في هذه الدراسة سنتحدث باستفاضة عن عتبات النص المحيط، على حساب عتبات النص الفوقي.

وهذا مخطط توضيحي يلخص ما ورد في هذا التصنيف الأول:

الشكل رقم (01): مخطط يوضح عتبات النص حسب قربها وبعدها

2-التصنيف الثاني: حسب المسؤول عنها وواضعها

أي أنه يطرح سؤال: من الذي يضع هذه العتبة؟ ومن المسؤول عن إخراجها بالصورة التي انتهى إليها الكتاب؟ وإذا ما ميزناها فإننا سنجدها تنقسم لاثنتين:

2-1-عتبات التأليف:

أي أن المسؤول عنها هو المؤلِّف الكاتب نفسه. ويمكن القول بأنها تلك العتبات التي ترجع مسؤولية تأليفها وإنتاجها بالأساس إلى المؤلف، الذي يتبناها، ويكون نتاجها على عاتقه، ومن إبداعه الخاص، مثل اسم المؤلف بوصفه عتبة، والعنوان، والإهداء، والتصدير...وغيرها من العتبات التي تدخل في صميم العلاقات النصية، بحكم ارتباطها غالبا بالكاتب، وبحكم تعالقاتها مع متن الكتاب ومحيطه، مما يجعله جزءا هاما ومباشرا في مقروئية النص.

2-2-عتبات النشر:

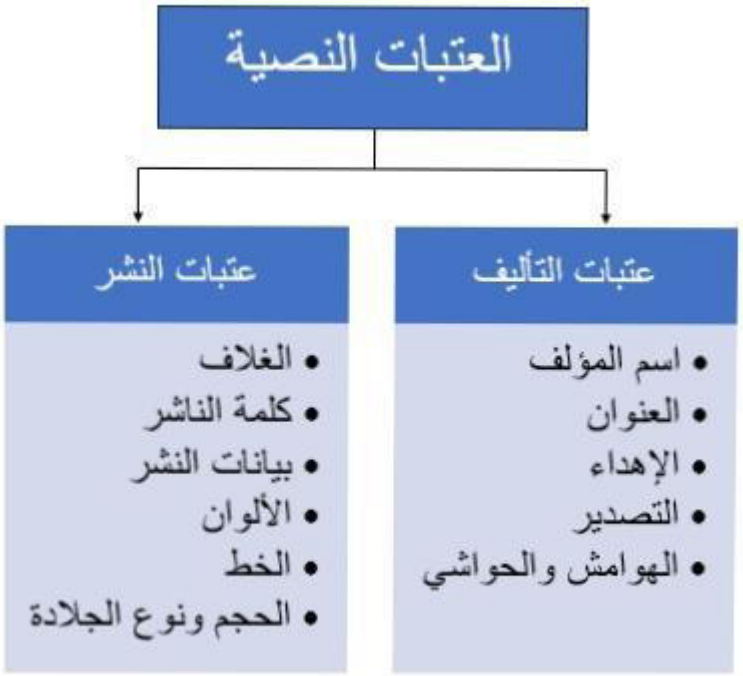
ترجع مسؤوليتها في الغالب لدار النشر أو الناشر، ومن ذلك تصميم الغلاف مثلا، الجلادة، كلمة الناشر، مؤسسة النشر، عرض مؤلفات الكاتب، عرض سيرة ذاتية مختصرة عن الكاتب، وغيرها من العتبات التي نستطيع أن نقول عنها بأنها تلك العتبات التي تختص بعملية الإشهار التجاري، والترويج للعمل المنشور.

وها هنا ينبغي الإشارة إلى أن قضية الجزم بأن مسؤولية هذه العتبات ترجع إلى الكاتب أو إلى دار النشر، قضية نسبية وغير دقيقة، فكلنا يعرف أن هناك سياسات خاصة للنشر، تختلف من ناشر إلى آخر. فقد تحكم عملية وضع بعض العتبات اتفاقات بين الطرفين، وقد يكون المؤلف مسؤولا عنها لغاية في نفسه أو غاية جمالية يراها هو، ويحاول

تجسيدها، وقد يكون مؤلفا مسؤولا عن عمله كاملا، فلا يحبذ أن تكون أياد خارجية تسهم في إنتاج إبداعه الخاص. وقد تكون من وضع الناشر، سواء باستشارة المؤلف وهو الغالب، أو بدون استشارته كما قد يقع في بعض الأحيان.

وهذا مخطط توضيحي لهذا الصنف:

الشكل رقم (02): مخطط يوضح عتبات النص حسب السؤول عنها



3-التصنيف الثالث: على حسب الثبات والتغير

إذا ما ابتغينا أن نتوغل أكثر في التصنيف، قصد الشرح والتبسيط، وفك اللبس أكثر عن هذه العتبات حتى يسهل التمييز بينها، فإنه يمكن تصنيفها أيضا إلى تصنيف ثالث؛ ينبني حسب مدى ثباتها وتغيراتها، يجمع بين قسمين هما: عتبات ثابتة، وعتبات متغيرة.

3-1-عتبات ثابتة:

تمثل تلك العتبات اللازمة لكل نص، التي ترتبط به ارتباطا وثيقا، بحيث لا يمكن التخلي عنها والاستغناء عن وجودها في أي نؤلَّف كان، مثل اسم المؤلف، والعنوان، ومكان النشر، واسم دار النشر.

3-2-عتبات متغيرة:

تمثل تلك العتبات غير اللازمة لكل نص، ترتبط بالنص، لكن يمكن الاستغناء عنها، على حسب موضوع الكتاب، أو طبيعة رؤية الكاتب، أو حتى حسب دار النشر المسؤولة عن نشر الكتاب، مثل الإهداء، كلمة الشكر، التصدير... وغيرها من العتبات التي لا نجدها ثابتة في كل مؤلَّف، بحيث توجد في كتاب دون آخر.

وهذا رسم توضيحي لهذا التصنيف:

الشكل رقم (03): مخطط يوضح عتبات النص حسب الثبات والتغير

ثالثا: أهمية العتبات النصية

بعد جملة التعريفات التي استعرضناها آنفا عن العتبات النصية، وبعد الخوض في أنواعها، وتمييزها ورصفها حسب مدى مصاحبتها للنص، تتبين لنا أهميتها الجليلة، وقيمتها الكبيرة، التي لا غنى للمبدع عنها في نصوصه، ولا للقارئ إذا ما أراد أن يستشفّ معاني ما يبدع الكاتب. وأن يكشف المسكوت عنه في بنى النص الثاوية في تلافيف جمالياته. [1]

لقد أضافت العتبات النصية روحا جديدة على الساحة النقدية، واستطاعت أن تخِز الدارسين، وتوجّه نظرتهم إلى النص ومضمونه، ما فتح للمبدعين آفاقا للإبداع جديدةً، وبالتالي آفاقا قرائية وتأويلية واسعة للقارئ المتلقي، رمت به إلى حلبة التحليل والتأويل، وإنتاج الدلالات والمعاني.

إن الموقع الإستراتيجي الذي تكتسيه العتبات النصية؛ إذ تتموقع في شكل خطابات لغوية وغير لغوية داخل النص أو خارجه، جعلها تتبوأ دورا مهما وحاسما، ومكانة عملية وفنية، تسهم في التعريف بالنص، وتبسيطه، كما تطرح عدة تسهيلات لتلقيه وحسن استقباله، واستهلاكه وتداوله عبر محددات تكفل للقارئ تأشيرة الولوج والغوص في أعماقه، بل وتعمل على توجيهه، والتأثير فيه، وفي انفعالاته.

إن مما ينبغي التنويه له أن العتبات النصية تختلف من كاتب لآخر، وبالتالي تفاوت أهميتها، لكنها تظل مهمة وذات أهمية كبيرة، وهذا ما جعل جيرار جنيت يحذرنا منها، ويلحّ على ضرورة أخذ الحيطة والحذر لما يقوله المناص (أي العتبات النصية) ويصرح به، بل وإلى ما يلمّح إليه. من هنا شدّد جنيت ونبّه إلى عدم تجاوز هذه العتبات، إذا ما أردنا

---

[1] ينظر: حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري (دراسات في تأويل النصوص) ، مؤسسة الانتشار العربي، السعودية، ط1، 2010، ص244.

استنطاقها، ومعرفة ما يجري في خلد النصوص، وما ذلك إلا لعظيم ما تحمله من قيمة مضافة لجوهر النصوص، وما تختزنه من دلالات، وتكتنزه من إشارات، تفتح مغاليقها، وتبحر بالقارئ بحثا عن مضمون النص ولآلئه.

إن الكاتب إذا كتب أغلق عن معاني نصوصه بأقفال التلميح، وما العتبات النصية التي توازي النص الأصلي (المتن) إلا مفاتيح نقدية، تساعد على فهم خصوصية هذه النصوص، وتضع اليد على مقاصدها الدلالية والتداولية، وتلعب لعبة الهامش المركز، أين يتحول مركز النص المتمثل في المتن إلى هامش، وتتحول النصوص الموازية الهامشية التي ترافقه إلى مركز التلقي والتحليل والدراسة [1].

من هنا، اعتبر النقاد العتبات النصية بمثابة القائد، الذي يدفع القارئ المتلقي إلى مركز الانفعالات، فتكون تلك العتبات له قناديل تضيء له المناطق المعتمة في النص، كفيلةً بتحليله تحليلا عميقا، والإحاطة بكل جوانبه، ما يحقق لذة اللقاء بين اللغة و ومتن النص، التي يصير النص في غيابها مظلما، يتعذر على القارئ الولوج إليه، ويتعسّر عليه الغوص في أعماقه.

قد تبدو هذه العتبات مستقلة عن النص، لكنها في حقيقتها غمد النص، وجزء لا يتجزأ من القيمة الإبداعية، إذ إنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتن النصي، كونها تحيلنا على مضمون النص وفق نظام إشاري ومعرفي لا يقل أهمية وقيمة عن المتن النصي، يتولى القارئ مهمة فك شفرات هذا النظام لكي يتمكن من فهمه – أي المتن النصي– وتفسيره.

---

[1] أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة –تحت سماء كوبنهاغن نموذجا–، مجلة مقاليد، ع7، 2014، ص 292.

هذا ويرى الناقد عبد المالك أشهبون أن خطاب العتبات ينأى عن كونه مجرد نص مضاف (كميا) على النص المركزي [1]، فالعتبات في الحقيقة نصوص أساسية، وليست فقط محاذية، وهي إستراتيجية جمالية عامة يدافع عنها الكاتب لكي لا تبقى نصوصا ثانوية أو ملحقة أو حتى مكملة فقط؛ أي أن وظيفتها ليست ثانوية، بل تشكل محفلا بنيويا ينتقل القارئ بواسطته، وعبره من العوالم المحيطة بالنص (اسم المؤلف، صورة الغلاف، الخطاب الافتتاحي بمختلف مكوناته: إهداء، مقدمات، تنبيهات..) إلى عوالمه الداخلية الرحبة. لذلك وجب استثمار ترميزات ودلالات هذه العتبات النصية باعتبارها نصوصا مصغرة، تحتضن بذور العمل الأدبي، وتستشرف مضامينه بصفة عامة.

أما إذا نظرنا من الناحية الطباعية، فإن العتبات النصية تلعب دورا جماليا يتجسد من خلال تزيين الكتاب وتنميقه، وإخراجه إخراجا طباعيا لائقا يسرّ الناظرين/القارئين، ويجذبهم ويستقطبهم لقراءته. كما تتحلى أيضا –العتبات النصية– بأهمية تداولية، تظهر من خلال إسهاماتها الجلية في تداول الكتاب وترويجه، من خلال عمليات النشر والشراء، وتحفيز القارئ على اقتناء الكتاب لتصفحه، والحفر عن مضامينه.

إن الوعي بقيمة العتبات وأهميتها في حقيقة الأمر يعود لبدايات حركات التأليف الأدبي والعلمي، التي على الرغم من عدم نضجها، إلا أنه يمكن عدّ تلك المرحلة كإرهاصات لوعي بأهمية عتبات النص، أخذ يتطوّر ويتنامى في سيرورة زمنية، أنتجت لنا العديد من المؤلفات التي صبت جام اهتمامها على العناية بفنون القول والكتابة وطرائق التأليف والتدوين، من خلال رسم ضوابط ووضع حدود وقواعد، يمتثل بها الكاتب والمؤلف حتى لا يزيغ عن جادة الإجادة، فيتقصد بها القبول لما يكتبه، والابتعاد عن مظان الخطأ والرداءة.

---

[1] عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص40.

وهذا ما حرص عليه قدامى العرب في مؤلفاتهم مثل: أدب الكاتب لابن قتيبة، وأحكام صنعة الكلام لأبي القاسم الكلاعي، وصبح الأعشى في صناعة الإنشاء للقلقشندي [1]. الذين عنوا بخطاب المقدمات والخواتم واللواحق، وأفاضوا في شرح ضوابطها، فضلا عن التأصيل لها، وما ذلك إلا لكبير أهميتها، وعظم شأنها.

[1] مصطفى أحمد قنبر: الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديموقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط1، 2020، ص16.

رابعا: قضية المصطلح وتعدد ترجماته

شهد النقد العربي الحديث والمعاصر كمّا كبيرا من المصطلحات النقدية المستوردة من الحداثة الغربية. ولا شك أن ميدان النقد يعدّ أكثر الحقول المعرفية والفكرية زخما مصطلحيا بسبب عمليات التوالد والتوليد التي يعيشها المصطلح النقدي منذ ولادته داخل المؤسسات والأطر الثقافية والفكرية والفلسفية الغربية، وأثناء ارتحاله وهجرته وتلقيه داخل مراكز الثقافة العربية.

وبين هذا وذاك نشأت أزمة مصطلحية، نتاج الفوضى والوهن الشديد الذي طال المصطلح النقدي؛ بسبب الفشل الذريع في غالب الأحيان، في نقل العرب للمصطلحات الأجنبية من الثقافة الغربية إلى العربية. ولعل سبب ذلك أيضا، مردّه إلى فشل المتلقي العربي، أو بالأحرى المترجم العربي في فهم دلالات تلك المصطلحات، وجهله أو تجاهله ظروف إنتاجها، وسياقات تولّدها وصياغتها، دون نسيان الهوة الكبيرة السحيقة التي تفصل بين الحضارتين العربية الغربية؛ الأوروبية والأمريكية، لا سيما وأن المشهد النقدي والثقافي العربي يرفض غالبا ذلك الترف الفكري والتراث الفلسفي الغربي وثقافاته، التي تتعارض في كثير من الأحيان مع مبادئه ومقوماته.

بل إن المصطلح النقدي ذاته الذي يفرزه النقاد الغربيون يكون في أحايين كثيرة محلّ مساءلة؛ كونه يثير جدلا وأزمة داخل مراكزهم الثقافية والمعرفية أصلا. ولا يخفى علينا أن ما يواجهنا نحن العرب أثناء وبعد تلقي المصطلح من أزمات، يواجه الغرب قبل ذلك، وإن كانت أقل حدّة مما هي عليه في الوسط العربي، إلا أنها موجودة، وتظل موجودة ما وجدت المعرفة. ذلك أن ميلاد الأزمة منوط بميلاد المصطلح النقدي نفسه. ثم تنمو هذه الأزمة وتزداد عند هجرة هذا المصطلح للبيئة العربية، التي يجهل أو يتجاهل النقاد العرب خلفياته

ومرجعياته الفكرية والفلسفية، ولا يقوون على إفراغه من عوالقه الغربية السامة، وتنقيته وتصفيته من قيمه المعرفية، فتوظفه بحمولاته الدلالية الغربية في الثقافة العربية.

ومما أفرزه الغرب نجد مصطلح "paratexte" لجيرار جنيت، الذي شهدت عملية نقله إلى العربية فوضى مصطلحية، و"تبلبلا عند النقاد العرب" [1]، خصوصا في ظل الثراء المعرفي في لغتنا العربية، وتشعّب هذا الحقل المعرفي، فنتج عن ذلك تولد عدة مصطلحات تصب في حقيقتها في نهر واحد، على غرار: النص المصاحب، النص الموازي، خطاب المقدمات، المكملات، عتبات النص، سياجات النص، المناص [2]. الذي يقصد به مجموع العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص/المتن، لكنها متعالقة به وفيه تصب،تخفر المتن وتشي به وتسيّجه. حيث تشكل منظومة من الإحالات المتعالقة، فخلف العنوان والأسطر الأولى الاستهلالية، والخواتم ثمة ترابط ووشائج متينة، إنها أقرب ما تكون إلى عقدة داخل شبكة، أو جزء من كلّ [3].

إن مصطلح paratexte في حقيقته لفظ مركب، مكون في لغته الأصلية من مقطعين اثنين "para/texte"، وكمحاولة لفهمه وقصد رفع القلق النقدي إزاء هذا المصطلح، قمنا بتفكيكه، وإعادة بَنينته بغية تبسيط فهمه، وبيان كيفيات صياغته. فألفيناه يتشكل من السابقة para التي نجدها في اللغات اللاتينية واليونانية، التي توظف أساسا بعدة معان؛ ومن

---

[1] عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة) ، رسالة دكتوراه علوم بإشراف واسيني الأعرج، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، سنة 2008/2007، ص47.

[2] عبد الرازق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص21.

[3] حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة أم القرى، ع16، 2016، ص 199.

معانيها: المشابهة، والمماثلة، والملاءمة، والمجانسة، والظهور والوضوح، والمساواة، والتحاذي [1].

أما المقطع الثاني، الذي يمثل لفظة texte فأصله التاريخي في الثقافة اللاتينية يرجع إلى كلمة textus التي تعني النسيج، والثوب، وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات [2]. وإذا ما علمنا بأن المقابل العربي المعروف للفظة texte الأجنبية هو "النص"، فمردّ ذلك إلى أن النص لما كان مجموعة من الجمل المتراصة كالنسيج، استعير هذا الدال ليكون مدلولا للنص.

ثمّ إننا إذا ما قلّبنا عن معنى النص في صفحات المعاجم العربية، نجد أن لسان العرب يسرد لنا عدة معان لغوية للنص، يتداخل فيها المحسوس بالمجرد، ومجمل المعاني تدور على البروز، والظهور، وغاية الشيء، ومنتهاه [3].

وإذا ما قارنا بين التعريفين في الثقافة العربية والغربية، فإنه يظهر جليا تقارب بينهما، وتماسّ لمعنى النص في الثقافتين العربية والغربية، إذ نجده يتمحور ويدور في مجمله في معنى بلوغ الغاية، واكتمال الصنع.

إن المتتبع لمستجدات الحقل النقدي ليلحظ من الوهلة الأولى اختلاف وتعدد الترجمات الناقلة لهذا المصطلح الآنف الذكر عن الغرب، وبصفة خاصة عما اجترحه جيرار جنيت، فلو تتبعنا نقل هذا المصطلح paratexte الذي يقابله في النقد العربي مصطلح "النص

---

[1] عبد الحق بلعابد: قصد رفع قلق المصطلح النقدي، مجلة علامات، م15، ع58، ديسمبر 2005، ص179.عن ed. Hachette, Paris, 1934, p1112. Dictionnaire latin-français.

[2] ينظر: الأزهر الزناد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 11-14.

[3] ينظر: محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص16.

الموازي"، إضافة إلى تتبع مقابلات قسميه الداخلي péritexte، والخارجي epitexte، عند النقاد العرب لوجدنا في ترجمات هذه المصطلحات اختلافا كثيرا، فنجد مثلا عبد الحق بلعابد يصطلح على paratexte**بالمناص**، كما هو ظاهر جليّ في كتابه المعنون أساسا ب "عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص"، ويصطلح على فرعيه بالنص المحيط كمقابل ل péritexte، وبالنص الفوقي كمقابل لـ .epitexte

أما سعيد يقطين فيترجم هو الآخر مصطلح paratexte إلى المناص في كتابه المعنون بـ: "انفتاح النص الروائي"، بعد أن كان مضطربا في ترجماته السابقة له لكنه في تقسيمه، أطلق على péritexte المناص الداخلي، وعلى epitexte المناص الخارجي [1].

أما لطيف زيتوني في معجمه؛ "معجم مصطلحات نقد الرواية" فيقابل اللفظة الأجنبية paratexte بمصطلح لوازم النص، ويقسمه إلى لوازم ملتصقة بالنص وتخص المصطلح الأجنبي péritexte، ولوازم منفصلة عن النص مقابل .epitexte

أما محمد القاضي فيترجم ما اصطلح عليه جيرار جنيت ب paratexte بالنص الموازي، أما فرعا النص الموازي فقد جعل للفظة péritexte مرادفا بالعربية أطلق عليه: النص المصاحب، بينما جعل للفرع الثاني epitexte مقابلا بالعربية سماه بـ: النص الحاف.

هذا، ونجد بعض النقاد البارزين يعتمدون ترجمات تقارب ما قيل، أو تخالفها قليلا أو كثيرا، فنجد على سبيل المثال: محمد بنيس في كتابه الموسوم بـ: "الشعر العربي الحديث

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص111.

وينظر: القراءة والتجريب (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص208.

بنياته وإبدالاتها –التقليدية–"، ونبيل منصر في مؤلَّفه المعنون بـ: "الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة". وغيرهم من النقاد.

وهذا جدول توضيحي يرصد بعض الترجمات التي أنتجها النقاد العرب لهذه المصطلحات الثلاثة: "paratexte, péritexte, epitexte"، ويبين أهم الاختلافات الحاصلة بين الترجمات، وعدوى التميز الاصطلاحي الذي أدى إلى وهن المقابل العربي لها، وتعدده بصفة فاحشة تثير العديد من الأسئلة، إذ استطعنا إحصاء ما يربو عن خمسة عشر مصطلحا للفظ أجنبي واحد، علما أنها عملية إحصائية غير شمولية، وإنما لما وقع بين أيدينا فقط، وإلا فالعدد أكبر ومرشّح للزيادة.

هاؤم الجدول التوضيحي:

الجدول رقم (01): يوضح ترجمات المصطلحات الثلاثة للعربية

جيرار جنيت	Paratexte	Péritexte	Epitexte
عبد الحق بلعابد	المناص	النص المحيط	النص الفوقي
سعيد يقطين	المناص	المناص الداخلي	المناص الخارجي
عبد الرزاق بلال	خطاب المقدمات	المكملات النصية	
لطيف زيتوني	لوازم النص	لوازم ملتصقة بالنص	لوازم منفصلة عن النص
محمد القاضي	النص الموازي	النص المصاحب	النص الحاف
نبيل منصر	النص الموازي	المصاحب النصي	المحيط النصي
محمد عناني	أهداب النص		
محمد بنيس	النص الموازي		

عبد العزيز شبيل	النص المحاذ	النصية المصاحبة	
عبد المالك أشهبون	النص المحاذي		
جليلة طريطر	النص المؤطر		
المختار حسني	التوازي النصي		
عزوز علي إسماعيل	النص الموازي	النص الموازي الداخلي	النص الموازي الخارجي
عبد الحميد بورايو	المناص الخارجي		
محمد الهادي المطوي	موازي النص		
وائل بركات	مرافقات النص		
محمد خير البقاعي	الملحقات النصية		
أنور المرتجى	المابين النصية		
رشيد بنحدو	النص المحاذ		
عصام واصل	المناص	النص المحيط	النص الفوقي
آمنة بلعلى	البرازخ النصية		
السعدية الشاذلي	النص الموازي	نص مواز داخل فضاء النص	نص مواز خارج فضاء النص
فريد الزاهي	محيط النص الخارجي		

وعليه، فلا يخفى على دارس للنقد الأدبي من خلال هذا الجدول الذي في حقيقته يمثل نماذج فقط في ظل هذا التخبط الاصطلاحي للوافد الغربي، وما هي إلا "عينات قليلة

تعكس الإسهال الحاد الذي كابده الخطاب النقدي العربي الجديد في تلقيه للمفاهيم الغربية بكيفيات فردية يعوزها روح الانسجام والتنسيق والاصطلاح، مع جهل الجهود الفردية بعضها ببعض، وفي الحالة العكسية غالبا ما يكون الانتصار للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية هو سيد الموقف" [1].

ولعل مصطلح "البرازخ النصية" على سبيل المثال، الذي قدمته الناقدة آمنة بلعلى كمقابل للمصطلح الأجنبي، الذي اجترحه جيرار جنيت paratexte يعكس ما تكلم عنه الناقد يوسف وغليسي في كتابه الذي عالج "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" عن الميل إلى النزعة الفردانية في ترجمة المصطلح النقدي الغربي، والعوز لروح التنسيق والانسجام.

وما حاولت الناقدة آمنة بلعلى ابتداعه من خلال إقحامها لمصطلح صوفي، وإصباغه بصبغة نقدية، في تحليلها للخطاب الصوفي، إذ آثرت على حد قولها في كتابها: تحليل الخطاب الصوفي استخدام مصطلح البرازخ النصية لدلالة المصطلح على مفهوم جيرار جنيت نفسه للعتبات، وتحبيذا للتعبير عن الخطاب الصوفي بمصطلحاته، فكان أن قامت بالتأليف بين مصطلحي البرزخ؛ الذي يعد مصطلحا صوفيا محضا من صناعة ابن عربي، الذي استمده بدوره من لفظة البرزخ –الذي بين البحرين العذب والمالح– المذكورة في سورة الرحمن من القرآن الكريم، وأقام عليه فلسفة خاصة في الخيال، وتفسير الوجود، ومصطلح

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطحفي الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص510.

النص؛ الذي يشتغل عليه النقد الحديث، لتقرر اختيار مصطلح "البرازخ النصية" تمشيا مع الخطاب الصوفي [1].

إن هذه المحاولة وإن كانت محاولة لقولبة المصطلح مع الموضوع المطروق، فإن مثل هذا الابتداع والتفرد في صياغة المصطلحات العربية التي توازي نظائر أجنبية، يودي بحياة اللغة النقدية الرصينة المصطلح عليها، ما يجعلها تصبح مرتعا لكل من هبّ ودبّ، كلّ يجترح مصطلحاته الخاصة، ويترجم أخرى على هواه، وربما تعمّد بعضهم التفرد والتميز، فتراه يبتعد عن فحوى ما وضع لأجله المصطلح، أو ربما مسّه شبح الخلط بين بعض المصطلحات المتقاربة، كما وقع مع الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو الذي اصطلح على paratexte بالمناص الخارجي، الذي هو في واقع الأمر ليس إلا فرعا من فرعي paratexte. وهو ما وقع كذلك مع الناقد فريد الزاهي، ومع أنور المرتجى حينما اختار مصطلح "المابين نصية" ترجمةً مخاتلة نأى بها عن المراد، ودخل في دوامة التشابه والتداخل المصطلحي، وألصق لنفسه تهمة عدم إدراك الفروقات الجوهرية بين المصطلحات، التي تعطي كل واحد هويته، وتميزه عن غيره.

ولعل هذا الخلط والتذبذب ما دفع الباحثة السعدية الشاذلي إلى أن تنأى عن الاصطلاح، واكتفائها بالإشارة إلى ما يعنيه المفهوم فقط، في ظل هذا التخبط والتعدد المصطلحي، خصوصا مع غياب مقابل عربي واحد. [2]

---

[1] ينظر: آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مدوحة، تيزي وزو، ط3، 2009، ص256، 268، 269.

[2] السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي (مقدمة حديث عيسى بن هشام، وإنشاء الرواية العربية) ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، دط، 1998، ص 9.

إن مما ينبغي الالتفات إليه، ومراعاته من قبل المترجمين النقاد العرب أن المتلقي الغربي نفسه للمصطلح النقدي، وهو وليد بيئته وثقافته ليجد في غالب الأحيان صعوبة في تلقيه وفهمه، حتى ولو كان هذا المتلقي قارئا مثقفا، مولعا بفلسفات حضارته، وعلى دراية بواقعه الثقافي والفكري، فكيف لناقد عربي أن يأتي بمصطلح نشأ في بيئة غربية، في سياق معين، ويقحم مصطلحا صوفيا –كما فعلت آمنة بلعلى– كمقابل له بالعربية، فحتى ولو تقاربت دلالة المصطلح الأجنبي مع المقابل العربي، فلم هذا التفرد؟ ولم هذا الخروج عن المصطلح المتداول في الحقل النقدي العربي؟ ثم لم هذا الإخراج للمصطلح من دائرته الدلالية وسياقه الغربي، بل والعربي، الذي يكسبه شرعيته الدلالية والنقدية، وإقحامه داخل أطر فكرية صوفية بحتة، تفرغه من محتواه النقدي، وتفقده شرعيته النقدية؟ لأن "أولى مشكلات نقل المصطلح ترجع إلى أن المصطلح دالّ يشير إلى مدلول حسّي "واقعي" خارج العقل، ولكنه رمزٌ لغوي، سواء أكان يدلّ على مفهوم بسيط أو مركّب يشير إلى صورة ذهنية داخل العقل وليست خارجه" [1].

إن النقد العربي أحوج ما يكون إلى توحيد المصطلحات، أو على الأقل تقاربها دلاليا، أو وضع دلالات شبه متفق عليها تغطي مساحتها المفاهيمية، وليس إلى إخراجها من إطارها الثقافي المعرفي الذي وضعت من أجله، إلى إطار مغاير لها تماما؛ لأن ذلك حريّ بأن يشعل فتيل أزمة مصطلحية، يصعب الخروج منها. فالمصطلح شئنا أم أبينا يولد غربيا، ويرتحل غربيا، ويحلّ علينا غربيا، ويبقى غربيا، بل وتبدأ أزمته غربية، ثم تنمو وتزداد حدة لما يرسو –هذا المصطلح– على شطآن البيئة العربية.

إن محاولات النقاد العرب إلى ربط المصطلح كلٌّ بشخصه أدّى إلى عزل المصطلح النقدي عن مرجعياته الغربية القادم منها، ومردّ ذلك إلى رغبة كل ناقد إلى التعصب لترجمته

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 2001، ص91.

الخاصة، وميله إلى التفرد بمصطلحات خاصة به، من ابتكاره واختراعه، محاولا التميز ومغايرة مصطلحات النقاد الآخرين، ولو كان ذلك ينسف الدلالات الأصلية التي وجد من أجلها المصطلح أساسا. ولعل هذا ما جعل القارئ المتلقي يتخبط أمام هذه الترسانة المصطلحية الهائلة ، ويقف مشدوها، عاجزا، مرتبكا في خضمّ هذه الأزمات؛ لأن "أزمة المصطلح بالنسبة للمتلقّي من خارج ذلك الإطار الثقافي أكثر خطورة وحدّة، فالمصطلح الذي لا يشير إلى دلالات معرفية محدّدة، بل يحدث إرباكا داخل الواقعين الحضاري والثقافي اللَّذين ارتبط بهما، حَرِيٌّ بأن يُحدِث فوضَى في الدلالات المعرفية عندنا أصحاب الأطر الثقافية والقيم المعرفية المغايرة تمامًا" [1].

وعليه، فالواجب من النقاد الاتفاق والتنسيق في صياغة المصطلحات، ومحاولة توحيدها، لا التمسك الشخصي بمصطلحات، عللُها ظاهرة جلية غالبا.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص32.

خامسا: عتبات النص الخارجية

كما أسلفنا، فالعتبات الخارجية إنما نقصد بها تلك العتبات القريبة من النص، وتحديدا تلك التي تندرج ضمن ما يطلق عليه بعتبات النص المحيط، التي تتصل بالنص اتصالا غير مباشر؛أي التي تحيط به وتسيّجه من قبيل عتبة اسم المؤلف، وعتبة العنوان، وعتبة الغلاف، وعتبة التجنيس، وعتبة بيانات النشر...

انطلاقا من هذا، سنحاول الوقوف عند كل عتبة على حدة، والتطرق إلى مفاهيمها، ومقولاتها التي تميزها عن غيرها من العتبات.

1_ عتبة المؤلف:

يشكل اسم المؤلف عتبة رئيسة من عتبات النصوص، وبخاصة للغلاف الخارجي للكتاب، فما من عمل –بطبيعة الحال– إلا وله صاحبه، ذلك أن أول ما تقع عين القارئ عليه هو "اسم المؤلف"، الذي يشكل إلى جانب عتبة العنوان أهم عتبات النصوص على الإطلاق، فهو ليس مجرد معطى خارجيا فحسب، بل يعد عنصرا فاعلا ومكونا من أهم مكونات النص التي تنضاف فعاليته إلى فعالية عناصر أخرى.

وبالتالي، فإن معرفة القارئ بالمؤلف ستلفته حتما لاسمه، وستدفعه تلقائيا إلى الرغبة في قراءة العمل والاطلاع عليه. وعلى عكس هذا فإن عدم معرفة القارئ بالكاتب، وعدم امتلاكه لأي معلومات عنه قد تبعده عن المؤلَّف/الكتاب، وتجعله يعزف عنه. بل إنه يتفاوت وقْع اسمٍ متعين واحد نفسه في بعض الحالات من قارئ لآخر؛ فهذا يستقبله ويتلقاه بحرارة، وذاك يكون وقعه عليه ثقيلا، فيستقبله بفتور، وهذا إن دل على شيء فإن يدل على مدى التقدير الذي يكنه كل قارئ، ومدى إعجابه بما يكتب ذلكم الكاتب، وربما كان سر شدّ بعض الأسماء للقارئ من باب الاشتغال عليهم، والاهتمام بمعرفة جديدهم في الكتابة؛ "لأننا لا

نستطيع أن نتجرد من معرفتنا الأولية بمؤلف الكتاب، تلك المعرفة التي تتعلق بالجانب البيوغرافي والاجتماعي والفني التي لا بد من استحضارها على سبيل الاستئناس" [1].

وعليه، فإن وعي القارئ بالكاتب وكتاباته ومعرفته به ستزيح حتما العديد من الأسئلة والاستفسارات التي يحتمل أن تعيق القارئ حينما يكون بصدد الولوج إلى عالم النص واستكناه معانيه ومضامينه وأبعاده الفنية والجمالية وحتى الإيديولوجية.

وبالتالي، فأن تكون بحضرة شاعر بقامة عبد القادر رابحي، هذا الصوت الشعري الذي يصدح في الساحة الشعرية الجزائرية المعاصرة ليس كأن تكون بحضرة اسم شعري مبتدئ مغمور لا يكاد يُبين. من هنا كان اسم المؤلف عنصرا مناصيا مهما، وعلامة فارقة للتمييز بين كاتب وآخر.

إن لهذه العتبة –عتبة اسم المؤلف– دورا هاما وبارزا في تفعيل عملية التلقي، باعتبارها علامة دالة تثري دلالات النص، وتضيء عالمه ومتنه، باعتبارها أهم الوحدات الدالة التي تشكل تداولية الخطاب على مستوى التشكيل المعنوي والبصري، ذلك أن اسم المؤلف يعد العلامة الرئيسة المكونة للواجهة الأمامية للغلاف.

هذا و يعتبر "جيرار جنيت" عتبة اسم المؤلف نصا موازيا/محيطا داخليا (péritexte) تابعا لقسم المناص التأليفي، باعتبار المؤلف هو منتج النص وصانع علاماته ورموزه وأفكاره. كما يمكن القول بأن هذه العتبة _عتبة اسم المؤلف_ تتقاطع مع المناص النشري؛ [2] وذلك ما يتجلى في طريقة كتابة اسم المؤلف، ونوع خطّه، وكل ما يتعلق بهيئة

---

[1] عبد المالك أشهبون: "الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوار الخراط نموذجا"، ص64.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص63.

النشر التي تتولى إخراج العمل الإبداعي وفق مبادئها، وبالتواطؤ والاتفاق مع بعض إملاءات الكاتب أحيانا، إن وجدت!

أما عن المكان الذي يظهر فيه اسم الكاتب، فهو يتموقع باعتباره عتبة نصية بارزة على صفحة الغلاف الخارجي، ويختلف تموقعه من عمل لآخر، فمنه ما نجده في الأعلى وهذا هو الغالب، ومنه ما نجده في أسفل، ومنه ما يتوسّط واجهة الغلاف أحيانا، ومنه ما يجانبها ويتخذ من زواياها موقعا. وبالإضافة إلى هذه المواقع فإن اسم المؤلف قد يظهر في عتبات أخرى؛ على غرار صفحة العنوان الداخلي، وصفحة الغلاف الخلفية، وفي باقي المصاحبات النصية من قوائم النشر، والملاحق الأدبية، والصحف الأدبية. وهذا التموضع ما يعطي للعمل أبعادا إيحائية أو جمالية أو تنسيقية، "فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى" [1]. إذ إن توزيع مواقع اسم المؤلف يخلِّف بالضرورة ردود أفعال متباينة لدى القرّاء، وذلك من خلال إحداثه لتأثيرات خفية كانت أم جلية، توجّه هذا المتلقي وتحكم انفعاله، سواء في شعور منه أم في لاشعور منه.

أما عن ورود اسم المؤلف في طبعة دون أخرى، فإننا نلفيه حاضرا بارزا قائما في الطبعة الأولى للكتاب، وفي كل الطبعات اللاحقة إن وُجدت. فقط يبقى احتمال وروده في عتبات نصية مصاحبة متفاوتا من طبعة لأخرى، من قبيل الصفحات الداخلية، سواء في بداية الكتاب أو في الصفحات النهائية التي تسبق فهرس المحتويات أو تليه (على حسب الإصدار أو الطبعة)، أو حتى على مستوى الواجهة الخلفية للغلاف والخلفية، مع إمكانية ظهوره بكميات متساوية، وإن كان ذلك ضئيلا مع كل طبعة جديدة.

---

[1] حيد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص60.

كل هذا يجعل من اسم الكاتب نصا محيطا لا يمكن تجاهله أو تجاوزه، كونه يشكّل عنصرا مناصيا فارقا في العملية التواصلية، ومعرفة كاتب من آخر، فهو بمثابة هوية المؤلَّف، التي تعطي للمؤلِّف الأحقية بملكية هذا العمل الأدبي والفكري.

أما عن الخط الذي يكتب به اسم المؤلف، فيكون غالبا خطا بارزا واضحا وسميكا، كدلالة على إثبات ملكية هذا العمل، وكإشهار سواء للعمل الأدبي، أو للاسم في حدّ ذاته، قصد تسويقه وتسليعه بنسب معتبرة، خصوصا إذا كان هذا الاسم اسما مشهورا وبارزا على الساحة التأليفية.

1-1_أشكال اسم المؤلف:

قد يقول قائل: ولكن الكثير من الأعمال تصدر بأسماء مستعارة؟

فنجيبُ: إنه لا ضير من ذلك، فإثبات هوية المؤلَّف وملكية المؤلِّف له، لا تنظر إلى كون هذا الاسم اسما حقيقيا أم اسما مستعارا؛ لأن الملكية ثابتة للمؤلِّف سواء كان قد صدّر عمله باسمه المدني الحقيقي، أم باسم آخر مستعار.

انطلاقا من هذا، يتبيّن أن صيغ إيراد اسمالمؤلِّف تختلف من مؤلَّف لآخر، وهو ما يجعلنا أمام أشكال متباينة للصيغ التي تتخذها هذه العتبة، التي يحددها جيرار جنيت في ثلاثة أشكال هي:

الاسم الحقيقي للكاتب ,onymat والاسم المستعار ,psuedonymat والاسم المجهول anonymat.[1]

(1) Gerard Genette, seuils, ed. Du seuil, paris, 1987, p43-58.

أما الاسم الحقيقي للكاتب فيتمثل في الصيغة الاسمية كما هو مسجل في الحالة المدنية، الذي نلفيه في بعض الأحيان مقرونا بكنية المعني/المؤلِّف، أو باسم والده، غير أن الغالب الذي يطغى على الأعمال التأليفية هو استعمال وتوظيف شكل الاسم المدني الكامل؛ الذي يتكون من الاسم واللقب. وللإشارة، فإن تعيين اسم المؤلف الحقيقي هو نوع من تبني الكلام، وإضفاء طابع الضمانة عليه لدى القارئ.

ومن جهة أخرى يمثل الاسم المستعارpsuedonymat ذلك الاسم الفني، أو ما يطلق عليه باسم الشهرة؛ حيث يتخذ بعض المؤلفين اسما غير اسمهم الحقيقي لينشروا به أعمالهم وتأليفاتهم. ونضرب اسم "ياسمينة خضرا" مثالا لذلك، الذي اتخذه الكاتب الروائي محمد مولسهول اسما مستعارا لرواياته. وتختلف الأسباب ودواعي هذا التوجه والتثبيت لغير الاسم المدني الحقيقي من كاتب لآخر؛ فمن كاتب لا يرغب في التشهير باسم عائلته لدواعٍ شخصية، إلى خوف كاتب من سلطة أو رقابة معينة، إلى مقاصد قد تُعلم، وقد تكون مجهولة وحكرا على المؤلف وحده.

أما بالنسبة لشكل الاسم المجهول (anonymat)، ففي هذه الحالة نلحظ غيابا كليا للاسم، فلا نجد له ذكرا، لا بالشكل الحقيقي، ولا بالشكل المستعار، لا في عتبة الغلاف، لا الأمامية ولا الخلفية، ولا حتى في باقي العتبات النصية المصاحبة. وبالتالي نجد أنفسنا أمام عمل فاقد لهويته.

1-2_وظائف اسم المؤلف:

تؤدي العتبة النصية لاسم المؤلف عدة وظائف، ذلك أن المؤلف يعتبر هو "منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي، فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية البيوغرافية، والاجتماعية،

والتاريخية، والنفسية إنْ شعوريا، وإنْ لا شعوريا" [1]؛ ومعنى هذا أن للنص المؤلَّف منتجا أبدعه وألفه، فحُق له أن يكون مالكا له، متصرفا في شؤونه من نشر وطباعة، وغير ذلك من الإجراءات التي ترافق عمليات التأليف والنشر. انطلاقا من هذا يمكن حصر وظائف اسم الكاتب في ثلاث وظائف [2]، هي:

1-2-1_وظيفة التسمية/التعيين: وهي الوظيفة التي من خلالها تُثبَّت هويةُ العمل للكاتب، ويُعيّن من خلالها صاحب هذا العمل باسمه، سواء الحقيقي أم المستعار. إذ إن تعرّف القارئ على اسم المؤلف سيزيحُ العديد من الأسئلة الشائكة التي تعترضه حينما يحاول التقليب في المتن النصي بمختلف أبعاده الفنية والجمالية والإيديولوجية والاجتماعية...

1-2-2_وظيفة الملكية: التي تبيِّن وتؤكّد أحقية الكاتب بتملّك الكتاب، وما اسمه إلا علامة وإشارة مؤكدة لهويته، يحفظ الكاتب من خلالها ملكيته على هذا العمل، ويبسط عليه كامل حقوقه الأدبية والقانونية.

1-2-3_وظيفة إشهارية: ذلك أن وجود الاسم على صفحة الغلاف الأمامية -التي تعدّ الواجهة الأولى- هو بمثابة عرض لوحة إشهارية؛ تخاطبنا في لغة بصرية عبر اسم المؤلف الذي يكون بارزا في الأعلى غالبا.

إن اسم المؤلف يلعب دورا كبيرا في توجيه القراء وفعل القراءة لنصه في كثير من الأحيان، فالقارئ يميل بطبعه إلى قراءة الأعمال التي يعرف أصحابَها، الذي يكون قد قرأ لهم من قبل، أو ينتظر إصداراتهم، وكون الاسم يتموضع على واجهة الغلاف فهذا بمثابة

---

[1] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص17.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 64.

إعلان وإشهار بالعمل وصاحبه وتسويق له. فمن المحال أن تجد اسما بارزا مشهورا لكاتب ما في مقام اسم كاتب مغمور مبتدئ.

2_ عتبة العنوان:

مما لا شك فيه أن عتبة العنوان قد حظيت أكثر من شقيقاتها –العتبات النصية الأخرى– بأهمية ودراسة كبيرة لا مثيل لها، نظرا لموقعها الإستراتيجي المائز، إذ تُشكّل أولى مداخل النص، وأولى العتبات التي تقع عين القارئ والمتلقي عليها. وقبل التطرق إلى مفاهيم هذه العتبة وأنواعها ووظائفها، لا بأس بأن نعرّج عن معاني العنوان اللغوية، كما جاءت في المعاجم العربية.

2-1_ التعريف اللغوي:

يرجع أصل لفظ العنوان في المعاجم والقواميس اللغوية العربية للمادة اللغوية (عنن)، ومما ورد في معناها المعجمي، نجد بن منظور في لسانه –لسان العرب– يقول: "عنّ الشيء يعِنّ ويعُنّ عنَنًا وعُنونا: ظهر أمامك. واعتنّ: ظهر واعترض، ومنه قول امرئ القيس:

فعنّ لنا سرب كأنّ نعاجه

عذارى دوار في ملاء مذيل

...عننت الكتاب وأعننته لكذا، أي عرضته له، وصرفته إليه، وعنّ الكتاب يعنّه عنًّا وعنّنَه: كعَنونَهُ...قال اللحياني: عننت الكتاب تعنينا، وعنّيته تعنية إذا عنونته...وسمي عنوانا لأنه يعُنُّ الكتاب من ناحيته، وأصله عُنّان، فلما كثرت النونات قلبت إحداهما واوا؛ أي الثانية.

... ويقال للرجل الذي يعرّض ولا يصرّح، قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، وأنشد:

وتعرف في عنوانها بعض لحينها

وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا

قال بن بري والعنوان الأثر" [1].

وللإشارة فإن بن منظور يورد جذرا آخر لمصطلح العنوان، يتمثل في المادة اللغوية (عنا)، حيث يقول: "عنت الأرض بالنبات تعنو عنوّا، وأعْنَتْه أظْهَرَتْهُ...ويقال: عنيت فلانا عنياً أي قصدتُه...وعنيت بالقول كذا أردتُ...قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعناه: وسمه بالعنوان" [2].

وعليه، نستشف من هذا المعنى اللغوي للعنوان بأن هذا الأخير يتمحور حول معاني التعريف، والاعتراض، والتعريض بالتلميح دون التصريح، والقصد، والأثر، والظهور، والبروز، والسمة، والخروج، والإرادة، والاستدلال. كما يمكن القول بأن العنوان ما هو إلا علامة لسانية سيميائية مكتوبة، ترتبط بفعل الكتابة، وتحيل على أبعاد دلالية، ومعان مؤجلة خارجها.

وإذا ما حاولنا أن ننشر ما قمنا بلفّه من دلالات متعددة للعنوان على سبيل تقنية اللف والنشر، وابتغاء البسط والتبسيط، فإن العنوان ما اكتسب دلالة الاعتراض إلا لأنه يقف في وجه كل قارئ للنص، يعترض طريقه كحاجز يفصل بينه وبين متن النص.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ج10، مادة (عنن) .

[2] المرجع نفسه: مادة (عنا) .

وأما كونه أثرا، فلأنه يقع في مطلع وواجهة الكتاب، فهو أثر وعلامة ترصّع جبين الكتاب، بالنظر إلى الموقع الإستراتيجي الذي يحتله، فكان بذلك أثر الكتاب الذي يميزه عن غيره، ويعرّف به ويحدّده. وهذا ما يورده أبو بكر الصولي في أدب الكتاب حينما يؤكد على أن العنونة، أو اتخاذ العنوان كان من تقاليد العرب المعروفة والمشهورة آنذاك، إذ "تقول العرب ما عنوان بعيرك أي ما أثره الذي يعرف به" [1].

وأما دلالة الظهور فهي مقترنة بدلالة الخروج، فهو الذي يربط المتن الداخلي بالنصوص الخارجية، فالعنوان الذي هو مجموع "العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتعيّنه، وتشير إلى محتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" [2]؛ فالعنوان لا يخرج من عباءة النص، إلا ليظهر، على قول "لوي هويك" (Leo Hoek). فيفرض حضوره، ويبرز قائما بذاته، دالا على متنه. وما جعله أول ما يظهر من النص، إلا لأنه رأس العتبات، وغالبا ما يكون مكتوبا بخط مميز عن خط المتن، وأغلظ منه، كي يحقق دلالة الظهور، فيطغى ظهوره عن غيره من العتبات.

أما دلالات القصد والإرادة فهي معان تؤكد بأن وضع هذا العنوان دون غيره ليس أمرا اعتباطيا، أو من قبيل الصدفة، وإنما كل حرف أو كلمة تشكّل العنوان فهي مبررة، ويقصدها مبدعها، ولها دواع فنية وجمالية، وربما حتى نفسية أو تجارية أرادها الكاتب المبدع. ذلك أن العنوان بوصفه نصا موازيا يعدّ تلك العتبة التي يُعلَن من خلالها عن "قصدية النص، وتكشف نيته، ولهذا الإعلان عن النوايا أهميته الخاصة في كشف الخصوصية النصية" [3].

---

[1] أبو بكر محمد بن يحي الصولي: أدب الكتاب، المكتبة العربية، بغداد، دط، 1341هـ، ص144.

[2] Loe hoek, la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une partique textuelle, ed. La Hay mouton, paris,1981, p17.

[3] محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص59.

وتتجلى بصفة خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية، تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه، بمقتضى العلاقة العكسية التي تربطهما، وتحكمهما.

وأما دلالة الاستدلال التي تكتسي معنى العنوان فهي تعبر عن إحالته على نص معين يختزلُه، ويكون له دالا يُستدلّ به على وجود متن أصلي يسمه، فوجود العنوان يدلّ بالضرورة على وجود متن له يتخفّى وراءه، ويتستّر خلفه.

أما دلالة السمة فهي مناط الأمر، وبيت القصيد في المعنى اللغوي، كون العنوان هو سمة الكتاب، وعلامته الخاصة التي تميزه عن غيره، واسمه الذي يُعرف به، ويحدّه ويحدّده، وهو بمثابة المنارة التي يهتدي بها القارئ في بحار الأدب والمعرفة بعامة.

إنه حسب تعبير الناقد خالد حسين حسين اسم لكائن يحيا ويموت ويبقى عنوانه (اسمه)، فأن " يمتلك النص اسما (عنوانا)، هو أن يحوز كينونة، والاسم (العنوان) في هذه الحال، هو علامة الكينونة: يموت الكائن، ويبقى اسمه" [1]؛ أي عنوانه. إنه ذلكم المؤشر الذي يعرّف النص، بل ويحدّده، ويخرجه من غَيابات العدم إلى نور الوجود، ويشار به إليه، ويدل به عليه، ويعرَف به، وبفضله يُتداول.

2-2_ التعريف الاصطلاحي:

لا شك أن ما يعرّف بالكتاب أو المكتوب هو العنوان، كما توصلنا إليه من خلال التعريف اللغوي، لذلك عدّ من أولى المقاصد التي يحفل بها النص، ويسعى لتجسيدها الكاتب، ويُعمل كامل جهده على أن يكون ملفتا جاذبا، فتراه يتفنن في تنميقه بخط مائز،

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية–، دار التكوين، دط، دت، ص5.

حريصا على إرفاقه بمصاحبات نصية، حتى يضمن إيصاله إلى المتلقي بكل الحمولات التي بثّها فيه، ويعكس ما ضمّنه داخل نصه أو عمله. ذلك أن العنوان حسب عبد الله الغذامي " هو أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ. وعند ذلك يبدأ التشريح والتفكيك" [1]. حيث يكتب المبدع نصه؛ تلك الرسالة التي يود إيصالها وإرسالها إلى المتلقي، ثم يقوم بعنونتها في شكل علامة لغوية تعلو النص؛ ليكون بذلك العنوان بمثابة الحلقة الواصلة بين المتلقي والنص، والجسر الذي على القارئ المتلقي عبوره ليلج عالم النص.

وهو ما يظهر في هذه الخطاطة التوضيحية:

المرسل (المبدع) > (الرسالة (النص)> عنوان الرسالة)> المرسل إليه (المتلقي).

ولكي نوضح كيفيات العنونة أكثر، وغدوّها كضرورة ملحة، ومطلب أساسي يفرض حضوره ووجوده في عالم النص، لا يمكن تجاهله، أو المرور عليه مرور الكرام، ومن أجل تقريب الصورة بطريقة أفضل ومثلى، قمنا بوضع خطاطة، توضح العملية العكسية لتلقي القارئ/المرسل إليه (المعنوَن إليه) للعنوان والنص ككل. كل ذلك من أجل بيان أطراف العملية التعنينية، وحتى تتبين قيمة العنوان من خلال هذا النموذج التواصلي/الاتصالي بين هذا الثالوث الإبداعي(المبدع، النص، المتلقي)؛ فالمبدع الذي يملك سلطة العنونة، يبدأ بادئ ذي بدء بكتابة نصه، وحالما يفرغ من كتابته، يعطي له اسما، من خلال وضع عنوان

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية –قراءة نقدية لنموذج معاصر–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص265.

مناسب له. ذلك أن القصيدة ليست هي التي "تتولد من عنوانها، إنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان لديه آخر الحركات" [1].

الخطاطة:

المعنوِن (المبدع) > الرسالة (النص) > العنوان > المعنوَن إليه (المتلقي).

أما المتلقي/المعنوَن إليه الذي عُنوِن هذا العنوان لأجله في تلقيه فيبدأ من حيث انتهى المبدع، ذلك أنه ينطلق من العنوان لكي يصل إلى العمل، مع مراعاة عتبة اسم المؤلف بطبيعة الحال، وعتبات أخرى. لكننا ها هنا سنركز على عتبة العنوان وما يرافقها فقط. فاهتمامه الأول –أي المتلقي– يكون بالعنوان، بالوقوف عنده، متأملا، مستنطقا، فإن راقه اخترق حاجزه، ووصل إلى العمل، فانشغل واشتغل به، ووقف عند متنه، وبما يثيره من تساؤلات، وعلامات استفهام تتراكم في ذهنه، سواء بما خلّفه العنوان أو متنه، يتسنى له الإجابة عليها، بإنهائه قراءة ذلك النص. ذلكأن العنوان كان ولا يزال سؤالا إشكاليا، جوابه النص ذاته.

المعنوَن إليه (المتلقي) > العنوان > الرسالة (النص).

إنا ها هنا، عند عتبة العنوان، ينبغي أن نأخذ كامل الحيطة والحذر كما نبّهنا جيرار جنيت، ذلك أن العنوان يعدّ –بحق– أحد أخطر البؤر المناصيةالتي تسيج النص الأصلي،بل وتكسبه هويته، نظرا لموقعه الإستراتيجي، ومكانته الكبيرة من العمل الإبداعي، حتى غدا كابوسا وهاجسا يلح على الناص/الكاتب أن يخرجه في أبهى حلة وصورة، تروق القارئ/المتلقي، وتأسره وتغريه، وتغويه للمباشرة في لعبة القراءة والتأويل. كل هذا أكسب

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، المرجع السابق، ص263..

العنوان قيمة ومكانة كبيرتين، وأضفى عليه هالة كبرى، لذلك نرى الكاتب يضع عنوانا ما ثم يستبدله بآخر، كونه يراه الأنسب ويرتضيه اسما وعنوانا لنصه، كما لو أن هذا الوضع المتمثل في صياغة عنوان مناسب يعدّ مفتاحا لباب النص الموصد، هذا المفتاح القادر على منحه هويته التي يتمتع بها بين جنباته.

إن العنوان لم يحظَ بكل هذا الاهتمام إلا لأنه في حقيقة الأمر يعتبر تلك العتبة المهمة، التي "تشهد عادة مفاوضات القبول والرفض بين القارئ والنص" [1]؛ فإن راقه العنوان وجذبه، ودغدغ شعوره ودهشته، تقبله وراح ينظر في نصه، يتلذذ بقراءته وفك شفراته، وإن لم يرقه رفضه ونكص على عقبيه، لتنتهي عملية التلقي حيث بدأت، ولم تتطور علاقة القارئ مع ذاك العمل، وتسيد علاقتهما الجفاء.

وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أن العنوان يلعب دورا كبيرا، ويشكل قسطا هائلا في عملية التلقي، إنه –بحق– أهم سمسار للكتاب، إذ إن القارئ أول ما يسائل، يسائل عتبة العنوان؛ ذلك الخطاب أو الملفوظ الذي "يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص" [2]، إنه يشكل أقصى اقتصاد لغوي، فهو فقير لغويا، غني دلاليا، إذ قد يأتي في شكل حرف أو كلمة أو جملة تكون عبارة عن متوالية صوتية صغيرة، يلجأ إليه الكاتب المبدع لكي يحدّ ويحدّد نصه عبر كتلة لغوية اقتصادية تطبع على رأس النص؛ أعلى صفحة العنوان/الغلاف غالبا، الحاملة لمصاحبات أخرى مثل: اسم الكاتب، ودار النشر...

هذا، ويتموضع العنوان في مواضع عدة وفقا للنظام الطباعي في أماكن أهمها على الإطلاق: رأس الواجهة الأمامية للغلاف غالبا، إذ من الممكن أن يرد أحيانا في بعض

---

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص6.

[2] شعيب حليفي: النص الموازي وإستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، فلسطين،ع46، 1992، ص220.

الأعمال في وسط الغلاف، أو يتذيله في أحايينأخربفي نصوص أخرى. كما يمكن أن نجده متموقعا أيضا في ظهر الغلاف؛ أي في الواجهة الخلفية للغلاف، لأسباب فنية وجمالية وطباعية. وقد يأتي بعدُ، في عدة مصاحبات نصية، فيظهر في الصفحة الثانية مثلا، وقد يظهر "في الصفحة المزيفة للعنوان: وهي تلك الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط" [1].

كما قد يرد العنوان في مكان آخر في الصفحة الثالثة، أو الرابعة، أو حتى الخامسة. بل قد يظهر أيضا أعلى فهرس المحتويات/الموضوعات، أو قبله في أحد الملاحق إن وجدت.

وكمكان إستراتيجي آخر، سواء بتدخل الكاتب أو الناشر، فقد يرد العنوان مع كل إعلان بفصل جديد، في أعلى الصفحة، آخذا موضعا مع عنوان الفصل. ونضيف ها هنا بأنه قد يرد ويتكرر في أعلى كل صفحة من الكتاب، على حسب الفضاء والإخراج الطباعي الذي سيشغله كل نص مواز. كما هو الحال مع بعض الأعمال والدواوين الشعرية، مثل: ديوان "مقصات الأنهار" لعبد القادر رابحي الذي بين أيدينا. على حسب الإخراج والفضاء الطباعي الذي سيشغله كل نص مواز.

وللإشارة، فإن المقولة التي تقول بأن العنوان "ظاهر يكشف عن باطن" [2]، على صحتها، يمكن القول بأنها مقولة نسبية، ذلك أن العنوان في مثل هذه الحالة، صحيحٌ أنه يكشف عن محتوى النص/المتن، بل ويكشف حتى عن مكنونات الكاتب، ودواخله النفسية، وربما تعدى ذلك إلى نفسيات المجتمع الذي أنشئ فيه ذلكم النص، بل وقد يستبطن فعلا ما يجول في بواطن النص، لكن كل هذا لن يجعل منه خطابا مرآويا للنص، يصلح تعميمه

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص70.

[2] مصطفى سلوي: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2003، ص160

على جميع النصوص، واتخاذه كقانون حتمي ومسلّم به. وما يؤكد قولنا هذا وجود الكثير من العناوين الفارغة، التي لا تدل على أي شيء من داخل النص، وأخرى تدل على شكل النص دون مضمونه.

وبالعودة إلى العنوان ومفهوماته، فإن صفة الاختزالية والتكيثف والتلميح التي يتمتع بها العنوان، جعلته يكتسي طابعا تدليليا، ويساهم بشكل كبير في فهم الكثير من دلالات النص. وهو ما يفسر عناية الشعراء والكتّاب والمبدعين الفائقة به، المتمثلة في سعيهم الحثيث في توظيف صياغات عنوانية وتراكيب لغوية، وجنوحهم إلى خرق اللغة؛ بالاعتماد على المجاز والصور الخيالية لغواية المتلقي وإغرائه، وإضفاء المسحة الجمالية على العناوين. هذا الفعل يمكن اعتباره بمثابة شَرَكٍ جاذب لاصطياد القراء والمتلقين، كجزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة، يعتمدها الكاتب للإيقاع بفريسته: القارئ. كون العنوان "من منظور بعض محللي الخطاب نقطة انطلاق كل تأويل" [1]. بل إن بعضهم ذهب أبعد من ذلك وصرّح بأنه" قلما يكون عنوان القصيدة دالا على مضمونها" [2]، لذا وجب أخذ الحيطة والحذر من طرف القراء.

إن المتأمِّل في كل ما قيل، مما أوردناه في التعريف بالعنوان، يفسر ويؤكد لنا بأن العنوان في حقيقته ليس من سقط المتاع، أو مجرد حلية شكلية تزين النصوص، ليس تلك الكلمات المباشرة، والحروف المصفوفة، وبعبارة أخرى فالعنوان ليس خطابا اعتباطيا، وليس زائدة لغوية لا يؤثر استئصالها من جسد النص، بل هو موجّه رئيس للنص يؤطر كيانه اللغوي والدلالي، ويخضع لعدة علاقات مبررة تربطه ارتباطا وثيقا بالمتن النصي، وبالتالي

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، كانون الثاني 1991، ص253.

[2] محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص150.

فالعنوان مشحون بدلالات متعددة، ولا يمكن القبض عليها وإدراكها جميعها بقراءة واحدة مباشرة، إذ لا يتسنى ذلك إلا من خلال قراءات متعددة، وحفر في طبقات العنوان عن طريق التفكيك والتحليل لطبيعة العنوان التكثيفية التي تلمّح ولا تصرّح.

ومما لا يخفى على دارسي النقد، أن هذا المبحث؛ مبحث عتبة العنوان، قد تطور بمراحل متقدمة جدا في البحوث العلمية والأكاديمية وغيرها، وبلغ شأوا كبيرا، حتى غدا عِلما قائما بذاته، تحت مسمى: "علم العنوانة" أو " العنوانيات". فظهر متخصصون به، ومشتغلون يشتغلون في مضماره.

ولعل "لوي هويك" (Loe hoek) يعتبر من أبرز الأعلام المؤسسين لعلم العنونة، بشهادة جيرار جنيت، وأحد أكبر المشتغلين المعاصرين بالجهاز المفاهيمي للعنوان، ومعالمه التحليلية من خلال كتابه الموسوم بـ: "سمة العنوان". إذ يذكر فيه بأن "العناوين التي نستعملها اليوم، ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا (objet artificiel)، لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين" [1]. فقد صارت اليوم تنتقى بعناية، بل إن الكاتب قبل ان يضع عنوانا ما، يضع نصب عينيه ذلك القارئ الذي سيتلقاه، هل سيثيره ويجذبه لقراءة النص؟ ما مدى تقبل الجمهور لذلك العنوان؟ وما أهميته الدلالية والسيميائية عند هذا القارئ المتلقي؟

وكما هو معلوم في عالم العنونة، ومما تجدر الإشارة إليه؛ كونه يستعمل بطريقة قد تصل حدَّ الإفراط، فقد ترد بعض العناوين أحيانا كجملة طويلة، ولربما احتاج المعنوِن/الكاتب إلى توضيح العنوان الأصلي بعنوان فرعي. وهو ما يؤكده "لوي هويك" حينما يصرّح في: سمة العنوان "بأن العنوان هو ما نسميه اليوم بـ: zadig؛ أي العنوان الأصلي...

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص66.

فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي (sous-titre)" [1]. وها هنا، في هذا الشأن، حول مسألة العنوان الأصلي والعنوان الفرعي يثير "لوي هويك" قضية مهمة حول أنواع العناوين، حينما يجعل من المؤشر التجنيسي جزءا من العنوان، وَلَاتَ مقامَ تفصيل هذه القضية. إذ سنحاول التطرق إليها، والتفصيل فيها في العنصر اللاحق، المتمثل في أنواع العنوان.

2-3_ أنواع العنوان:

تتعدد العناوين بتعدد النصوص، غير أننا إذا ما تتبعنا أنواع العنوان على سبيل القصر لا الحصر، لأن حصرها غير ممكن، بل يستحيل الإحاطة بكل أنواعه، ومن خلال تقصينا، ارتأينا أن نقسمها إلى الأنواع الآتي ذكرها:

2-3-1_ العنوان الحقيقي الأساسي/ الأصلي le titre principale

يعد بنية أساسية من مجموع البنى المكونة للنص، التي تشكل جسده، إذ هو بمثابة الرأس من ذاك الجسد/النص، من حيث كونه يحتل صدارة واجهة الكتاب، ويتموقع على رأس صفحة الغلاف الأمامية -غالبا-، سعيا من الكاتب في إبرازه، كونه أول ما يواجهه القارئ الذي سيتلقى هذا النص.

هذا ويتمتع هذا النوع بخصائص ومقومات تميزهعن غيره، حيث تكمن أهميته الكبرى في اختزال النص، وتلخيص موضوعه واختصاره، يعمل الكاتب على وضعه بصياغة معبرة رائقة، من خلال اختيار تراكيبه، وعلاماته الدالة بعناية فائقة، تتماشى ومتن النص والخاتمة النصية التي سيوصلنا إليها حتما.

---

[1] المرجع نفسه، ص67.

وبالاحتكام إلى ما قيل عن هذا العنوان آنفا، فإننا نعتبره بمثابة البؤرة التي ينبثق منها دلاليا مولود جديد، ألا وهو النص؛ وذلك لاعتبار هذا العنوان بمثابة إعلان صارخ بميلاد هذا النص الجديد، الذي يلوّح بعنوانه للقارئ أنْ: هيت لك! ها أنا ذا. وكأن هذا الأخير – العنوان الرئيسي– في علاقته بالنص يعتبر بحق "بطاقة تعريف تمنح النص هويته" [1] الخاصة التي تمنحه الوجود والحضور في الساحة والإبداعية والتأليفية.

2-3-2_ العنوان الفرعي: sous titre

يعتبر جزءا من العنوان الأصلي، وهو له بمنزلة الفاعل للفعل، والمعطوف على العاطف. وينعته الناقد عبد المالك أشهبون بـ: "العنوان التحتي"، الذي يأتي تحت العنوان الرئيس. هذا وتتبين قيمته وأهميته في الكتابة الإبداعية من حيث كونهُ مرافقا للعنوان الحقيقي وجزءا منه، يتبعه ويلازمه، سواء كان على صفحة الغلاف الأمامية أم الخلفية، أم في مصاحبات نصية أخرى، يأتي بعد العنوان الحقيقي الرئيسي ليكمل معناه ويوضحه.

ومما ينبغي الإشارة إليه، أن هذا النوع ليس دائم الحضور، إذ لا يوظف ولا يستخدم إلا حينما يحتاج العنوان الرئيسي توضيحا، أو تبسيطا، أو شرحا لبنية كبرى، أو حينما يعتمده الكاتب "لداعٍ فني جمالي" [2]، أو أن يلجأ إليه الناشر "لضرورة فنية طباعية" [3]. وقد لا يحضر على غلاف الكتاب أحيانا، لكنه يسجل حضوره في الصفحة الثانية أو الثالثة للغلاف في بعض الطبعات.

---

[1] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م28، ع1، سبتمبر 1999، ص457.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص125.

[3] م ن، ص ن.

وها هنا، نستحضر المفهوم الذي أدلى به "لوي هويك" آنفا، عن كون العنوان الفرعي هو كل ما يأتي بعد الفاصلة التي تحدّ العنوان الحقيقي/الرئيسي، وتنهي حضوره، ليفسح المجال للعنوان الفرعي كي يفسره، ويبسطه. لكن إطلاق هذا بلا ضبط أو ضابط يشوش على القارئ تلقي هذا، خصوصا لدى قارئ مثقف واع. بل ويضعنا أمام حتمية هذه المعادلة:

عنوان رئيسي+ عنوان فرعي.

أي:

عنوان رئيسي+ (أي شيء)= عنوان رئيسي+ عنوان فرعي.

إن إطلاق ما قال به "كلود دوشي" (Claud Duchet) و "لوي هويك" إطلاقا عاما، يجعلنا نجانب الصواب، وننأى عنه، بل إن ما نخشاه قد أكداه من خلال قولهما بأن العنوان الفرعي قد يكون ذلك المؤشر التجنيسي الذي يتذيل العنوان أحيانا، ويتبعه مباشرة، فيأتي "للتعريف بالجنس الكتابي للعمل" [1]، من قبيل: مجموعة شعرية، نصوص قصصية، نصوص مسرحية، سيرة ذاتية... كما يتبين من خلال هذه المعادلة:

العنوان الرئيسي+ العنوان الفرعي (مجموعة شعرية، نصوص قصصية، نصوص مسرحية، سيرة ذاتية...)= العنوان كاملا.

إن هذا الطرح ليتبين شططه، بل إننا كباحثين ندحض هذا ونخالفه، إذ إن ما اعتبره "كلود دوشي" و"لوي هويك" بإطلاق عام عنوانا فرعيا، لا يمكن اعتباره من العنوان في شيء؛ إذ كيف للمؤشر التجنيسي الذي يرد تحت العنوان الحقيقي أن يكون تابعا للعنوان، وجزءا

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، 67.

منه. إنه بكل بساطة ليس عنوانا فرعيا، وليس ضمن العنوان، وإنما حسبُنا أنه علامة مميزة، كفيلة بتحديد جنس هذا العمل الكتابي، لا تحديد عنوانه.

2-3-3_ العنوان المزيف: faux titre

يأتي هذا النوع غالبا "بين الغلاف والصفحة الداخلية" [1]؛ أي في الصفحة الفارغة المرصعة بالبياض، التي تحوي العنوان فقط، إما أن يعلوها، أو يتوسطها، أو يتسفلها، كما تتراوح بين الحضور والغياب بحسب الفضاء الطباعي، والأسباب الفنية والمكتبية، وحضوره إنما ليستخلف العنوان الحقيقي، ولكي ينوب عنه إذا ما ضاعت صفحة الغلاف التي يزينها العنوان الأصلي ويتصدرها، وبالتالي فهو مجرد ترديد للعنوان الحقيقي؛ إنه له بمنزلة الهزات الارتدادية للهزة الأولى التي توازي العنوان الرئيس، وبالتالي فإنه ترديد وارتداد للعنوان الحقيقي؛ يؤكده ويعزّزه، ويكون أو يكاد موجودا في كل الكتب.

2-3-4_ العنوان المباشر:

يشير الناقد "محمد العويس" وهو الرائد في دراسات العنونة في الأدب العربي، إلى هذا النوع من العنونة، من خلال كتابه الذي تتبع فيه نشأة العنوان في الأدب العربي وتطوره، أين أوضح أن العنوان المباشر هو "ما اتخذه الإنسان للأشياء وللأفعال من أسماء كانت عنوانات دالة عليها، لكن هذه الأسماء لم تكن عنوانات مباشرة لأنها لم تتخذ شكلا ثابتا يمكن أن يكون أساسا للعنونة له خصائص مطّردة" [2].

---

[1] شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، نوفمبر 2000، ص270.

[2] محمد عويس: العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور–، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1988، ص45.

إن العنوان المباشر في أبسط تعريفاته هو ذلك العنوان السلس الرائق، الذي لا يحتاج نقاشا ولا شرحا؛ كونه يعين موضوع النص مباشرة بدون أي لبس أو تعقيد أو غموض مخل، فنلفي العنوان عبارة عن اسم البطل أو البطلة، أو كلمة بسيطة لمكان أو فعل، ونضرب بهذا مثلا برواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، ورواية "نجمة" لكاتب ياسين، ورواية "مدام بوفاري" لغوستاف فلوبير.

2-3-5_ العنوان الشكلي/ الإشارة الشكلية:

تكمن أهمية هذا العنوان في كونه يميز العمل عن باقي الأشكال الأخرى، إذ يبين نوع النص وشكله، من حيث هو نص جديد أم قديم، ومن حيث هو رسائل أم مذكرات، أم مقامات، أم طرائف، أم نوادر، أم معجم، شويحدد جنسه، من حيث هو شعر، أو رواية، أو قصة، أو مسرحية...وبالتالي خصوصيته وتفرده عن باقي النصوص الأخرى. وهو ما يطلق عليه جيرار جنيت بمصطلح "العناوين الخبرية/الإخبارية (t.rhématiques)".

وللإشارة فإن جيرار جنيت يميز بينها وبين العناوين الموضوعاتية/التيمية (thématique)، هاته الأخيرة التي يرى بأنها تأتي "لتصف العناوين التي تعتمد على مضمون النص الذي لا عيب فيه" [1]؛ أي أنها تعيّن موضوع النص مباشرة بلا لف أو دوران.

2-_3-6_ العنوان الجاري: titre courant

ويرتبط هذا النوع من العنونة غالبا بالنصوص التي تتناول مواضيع اجتماعية أو جماهيرية، ذات طابع سياقي ظرفي، معدّة من أجل الاستهلاك السريع، وهي عناوين إغرائية

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص79.

في أصلها، إذ تقوم أساسا على مبدأ إغواء المتلقين وإغرائهم، من خلال محددات معينة يتقصدها الكاتب المعنوِن، ويدرك مدى تأثيرها وقوة جاذبيتها، وقدرتها الفائقة على وخز القارئ/المتلقي. وغالبا ما يتعلق هذا النوع بالمجلات والجرائد والصحف، والكتب التجارية.

2-3-7_ العنوان الفوقي أو العلِيّ: sur titre

وتستخدم هذه العناوين مع تلك الكتب التي تتشكل من عدة أجزاء، أو سلاسل، أو مجموعات، أو عدد من المجلدات. فما شهدناه من عناوين سابقة يبرز استعمالها مع الكتب ذات الجزء الواحد، الذي تنتهي جميع فصوله وموضوعاته في كتاب واحد لا غير. أما هذا النوع من العنونة فيتّخذ نظاما خاصا في عنونته، حيث يتجلى في إحدى صورتين؛ إما أن يتجلى في تسمية الكاتب لهذه المجموعة أو السلسلة أو كل الأجزاء "عنوانا واحدا، وهو عنوانها الرئيسي، وإما أن تكون هذه الأجزاء ذات عناوين مختلفة ويجمعها عنوان واحد وهو عنوان المجموعة [1]. مثل: ثلاثية محمد ديب، سداسية المحنة لواسيني الأعرج، ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، مدن الملح لعبد الرحمن منيف...

2-3-8_ العنوان الداخلي:

تعتبر العناوين الداخلية بمثابة بنى سطحية صغرى، تصف العنوان الحقيقي الذي يمثل البنية العميقة للعنوان، وتشرحه عبر انشطاراته المبثوثة في شكل عناوين داخلية، تفسر وتجيب على سؤالات العنوان الرئيسي. وقد تكون منفصلة ومستقلة عنه كما في بعض الأعمال. وهي غالبا بمنزلة الأفكار الثانوية للفكرة العامة التي تمثل في الأصل العنوان الرئيسي.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص68،69.

وهناك من ينعت هذا النوع في العنونة بالعنوان الثانوي، قياسا على تسمية العنوان الحقيقي بالعنوان الرئيسي أو الأساسي، وهو في أصله تابع للعنوان الأساسي. وهنا وجب أن نميز الخلط الذي يحصل بين هذه العناوين من حيث مصطلحاتُها. لذا فإننا نوضح بأننا لا نستعمل مصطلح العنوان الثانوي مرادفا للعنوان الفرعي، لأننا لا نعتبر العنوان الفرعي عنوانا ثانويا كما ينعته ثلة من النقاد والباحثين. ذلك أن العنوان الثانوي –في استعمالنا– في أصله مرادف لمصطلح العنوان الداخلي. وخير ما نميز بينهما أن العنوان الفرعي ظاهر على صفحة الغلاف، وثابت لا يتغير، يقع على عين سائر جمهور المتلقين، بينما العنوان الثانوي/الداخلي متخفي في بطن الكتاب، ومتغير ومتحول من قصيدة إلى أخرى، ومن فصل إلى آخر، ومن مسرحية إلى أخرى...وهو غالبا يستهدف قراء معينين، الذين يسبرون أغواره ومعالمه، ويغوصون فيها تحليلا ودراسة ونقدا.

وعليه، فإن العنوان الداخلي من ميزاته أنه ينتشر ويتشظى داخل النص على وجه التحديد، وهو ما يكسبه صفة الثانوي؛ كونه ينبثق عن العنوان الرئيسي، حيث يأتي مبثوثا في القصائد المشكلة لديوان ما، أو عناوين الفصول المشكلة لرواية ما، أو تلك العناوين المنشطرة عن العنوان الرئيسي، التي تتعالق معه وفق علاقة كلية شاملة، قد تكون هي نفسها عتبات داخلية للنص الذي تُعنون له؛ كونها "في العموم تؤدي وظائف مشابهة لما يؤديه العنوان العام" [1]؛ أي أنها عتبة نصية صغرى قائمة بذاتها، تابعة في أصلها لعتبة نصية كبرى هي العنوان الرئيسي. لم توضع إلا لتفسّر خباياه، وتؤوّل خفاياه، وتوسّع دائرته ونطاقه، ما يساعد المتلقي على التأويل والفهم العميق للمتن أكثر، بكل ما يكتنزه من غموض جمالي، ودلالات تدل عليه، وإشارات تشير إلى مضمونه.

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص83.

2-4_ المظاهر التركيبية في صياغة العنوان:

إن مما تجدر الإشارة إليه، والتنبيه إليه في هذا العنصر الحساس، أنْ لا ينبغي الخلط بين أنواع العنوان والمظاهر التركيبية في صياغة العنوان؛ ذلك أن النوع شيء والمظهر شيء آخر. فالمظهر هو ذلكم الشكل الذي يظهر به النوع العنواني، والصورة التي يبرز بها وفيها.

2-4-1_ عناوين قصيرة:

تتمثل في العناوين المختصرة، التي تميل إلى كفة الإيجاز والاختصار، مع الإيضاح بتلميح أو غموض مستساغ، فتختزل المتن النصي في مظاهر تركيبية ثرية دلاليا، على شاكلة حرف أو حرفين أو ثلاثة٠، أو في شكل ضمائر، أو حتى في شكل كلمة واحدة، كعنوان مفرد، أو كلمتين، وقد يلحق العنوان الذي تشكل من ثلاث كلمات كأقصى تقدير، كعنوان مركب. أو حتى في شكل أرقام، مثل رواية "جورج أورويل" (George Orwell) المعنونة بـ: "1984".

2-4-2_ عناوين طويلة:

ويدخل في دائرة هذا الصنف ما زاد عن ثلاث كلمات، وغالب هذه العناوين تأتي في شكل جملة طويلة. وهو ما بات اليوم يستهوي الكتّاب والمبدعين، غير أن توظيفها بطريقة مبالغ فيها قد يُوقع ببعضهم "فيما يمكن أن ينعت بالانشغال المهووس بالعنوان المركب (يذكرنا هذا الهوس بماضي العنوان في الكتابات التراثية القديمة، الذي كان يتسم بالطول الممل)" [1].

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية –دراسة–، دار محاكاة للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص79.

2-4-3_ ظاهرة رد الاعتبار للعنوان التحتي:

وفي هذا الشأن، ننوه لهذه الظاهرة التي انتشرت في عناوين الكُتاب والمبدعين، حيث يتخذ العنوان الكلي مبنيين، مبنى فوقي؛ يتعلق بالعنوان الرئيسي، ويكون غالبا إن لم نقل دوما، مخطوطا بخط سميك غليظ، ومبنى تحتي؛ يتمثل في العنوان الفرعي الذي يأتي مرسوما بخط رقيق، محصور غالبا بين قوسين، أو شولتين، أو مطتين، أو متجردا منها. وهذا المظهر التركيبي نجده بصفة كبيرة في أعمال الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الروائية، الذي يبدو بأنه مولع باستحضار العناوين التحتية بكثرة؛ كون معظم أعماله تنحو هذا الصوغ العنواني. لكنه في إحدى اللقاءات والبرامج مع الكاتب "كمال الرياحي" نراه يفنّد فكرة أنه مولع باستحضار هذه العناوين، إذ يخاطبنا فيقول: "تجد عندي هذه الثنائية في العناوين رغم أني في عمقي لا أحبذها، وحاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة والحد منها لأنني اكتشفت أنها بقدر ماهي مفيدة فهي مُربكة ومثقلة للنص؛ لأن العنوان جُعل أولا ليحفظ، فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحا ويبقى في الذاكرة" [1].

2-4-4_ عناوين غير مألوفة على المستوى التركيبي:

وتتمثل هذه الفئة في تلك العناوين المستفزة التي لم يعتد عليها القارئ، فتحدث الدهشة لديه، وتكسر آفاق توقعه تماما، فتتشاكس معه، لتجعله في حيرة، فاغرا فاه. ويدخل ضمن نطاق هذا النوع من العنونة كل ما كان ذا تركيب "طريف وغريب ومثير للتساؤل" [2]. ولكي يتحقق عنصر الابتكار، والغرابة، والخروج عن المألوف في العنونة يلجأ الكاتب المعنوِن إلى استعمال "بعض التراكيب النحوية في بنية العنوان"؛ كأن يقدم ما حقه التأخير، أو يؤخر ما

---

[1] كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، نهج محمد رشيد رضا، تونس، دط، 2009، ص57.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص82.

حقه التقديم، أو أن يبتدئ بعطف معطوف عاطفُه محذوف، أو أن يبتدئ باسم موصول، أو حرف تشبيه، أو حرف جر، أو اسم إشارة...وقد يلجأ الكاتب أيضا إلى تكثيف الحضور الفني لتركيب العنوان، من أجل إضفاء طابع التشويق والإغواء والإغراء، من خلال "تضمينه لصيغ عنوانية غريبة الوقع على سمع المتلقي" [1]، كاستعمال مصطلحات غير مألوفة منزاحة عما اعتاده القارئ، ويدخل ضمنها توظيف المجاز والاستعارة والبديع، أو استعمال تراكيب سريالية، أو أسماء غريبة نادرة، أو توظيف اللغة العامية في العنوان، سواء توظيفا مفردا، أو توظيفا مزدوجا مع اللغة الفصحى... وهو ما يطلق عليه "تزفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov) بـ: "اللحن المبرّر" [2].

2-4-5_ عناوين متعارضة الأجزاء:

وتتمثل في تلك العناوين التي تصبّ في دائرة "لعبة التضاد الدلالي" [3]، حيث تتركب من ثنائيات ضدية، إذ يحمل الجزء الأول من العنوان كلمة أو جملة معينة، تتعارض معها الكلمة أو الجملة الثانية، فتتضاد معها. ويورد الناقد "محمد عويس" بأن في اللغة ما يوحي وينبئ بوجود معنيين متضاديين أو أكثر، إذ يرى بأن حرف العطف (الواو/et/and) غالبا، يؤدي "في الإطار اللغوي معنى المغايرة، ويحقق مقدرة تعبيرية تجعل العنوانين متحدين في التضاد" [4]. من مثل: رواية "المسرات والأوجاع" لفؤاد التِّكَرلي، ورواية "رجل وامرأة" لفوزية رشيد.

---

[1] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، ص83.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، ص 82.

[3] المرجع نفسه، ص84.

[4] محمد عويس: العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور–، ص203.

2-5_ وظائف العنوان:

إن حصر وظائف العنوان في الأعمال الإبداعية فيه صعوبة بالغة، وهو ما يقر به بسام قطوس في: سيمياء العنوان، حينما يقول بأننا لو "أردنا أن نرصد الوظائف التي أنيطت بالعنوان لوجدناها تجلّ عن الحصر" [1]، نظرا لتقاربها، وتشابكها، وتشاكلها، وتمازج بعضها ببعض، من وظيفة تعيينية، ووصفية، وإيحائية، وإغرائية، وتناصية، وانفعالية، واختزالية، وتكثيفية، وتجارية، وإشهارية...إلخ. غير أن بعضا من هذه الوظائف من الممكن ضمها إلى بعض لتشاكلها، أو تصنيفها إذا أمكن ذلك.

انطلاقا من هذا، عمل بعض النقاد والدارسين على تحليل العنوان، ومحاولة الإحاطة به وبخصائصه، وبكل ما يشغله، فقام بعضهم بالعودة إلى "رومان ياكبسون"(Roman Jakobson) في تحديد وظائف الشعرية [2]. فأشاروا إلى أن العنوان هو الآخر يتمتع بخصائص ووظائف: انفعالية، ومرجعية، وانتباهية، وجمالية، وميتالغوية.

وفي هذا الشأن، يشير بسام قطوس إلى أن العنوان كلما كان نأى عن الأدب، كلما أمكن حصر وظائفه التي يؤديها نسبيا، في حين أننا كلما أوغلنا في حقل الأدب، وجدنا بأن وظيفة العنوان الأدبي "لا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل إن من واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه، أو الثاوي تحت العنوان" [3].

---

[1] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات والنشر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص52.

[2] ينظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص33.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان، المرجع السابق، ص50.

إن احتمالية أن تتحقق كل الوظائف مع بعضها في عنوان واحد ممكنة، لكنها نادرة، فنجد العنوان ذاته "يصف المحتوى، ويوحي بأشياء أخرى، ويغري المتلقين بالقراءة، وأكثر من ذلك فهو اسم محدد للكتاب يميزه عن غيره، وبعض العناوين تحضر فيها وظيفة أكثر من غيرها بسبب اختيار موضوعي، أو جمالي فني مقصود من طرف المنتج" [1].

إن العناوين –في الحقيقة– أشكال وألوان، فكما قد يمكن لعنوان أن يجمع كل الوظائف معا، فقد يمكن أن نعثر على عناوين لا تبوح بوظائفها، بل إن معرفة وظائفها لتتطلّب من القارئ "إتمام قراءة القصيدة" [2] أو النص كاملا، ذلك أن النص هو من يتحكم ويحدد طبيعة الوظيفة التي يتفيؤ العنوان في ظلالها، كما أن قراءة النص الفاحصة تعين القارئ جدا على فهم العنوان أكثر وتوكيده، ومعرفة الوظائف المتقصَّدة من وراء ذلكم العنوان.

ومن خلال ما قيل، واعتمادا على مبدأ الجمع بين الآراء والتصنيفات، ارتأينا أن نُجمل مجموع وظائف العنوان في أربع: الوظيفة التعيينية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإغرائية. وهذا بسطها ونشرها:

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية –التشكيل ومسالك التأويل–، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2011، ص16.

[2] عبد الله الغذامي: تشريح النص –مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة–، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص218.

2-5-1_ الوظيفة التعيينية: (la fonction désignative)

وهذه الوظيفة هي نفسها التي يطلق عليها "كانتوروويكس" بالوظيفة **المرجعية** (référentielle) [1].

أما الناقد عبد الحق بلعابد فيصطلح عليها بالوظيفة التعنينية [2]؛ ويفسّر سبب اختياره لهذا المصطلح دون غيره؛ لأنه يعدّه من مشتقات الفعل "عنن"، الذي يدل على المعنى والوسم والقصد، والتحديد، أو هو سمة للكتاب، وتعنين العنوان؛ أي تمييزه عن باقي العناوين بإظهاره.

هذا، ويؤكد "أنطوان كومبانيون" (A. Compagnon) في مقال له " بأن الوظيفة المرجعية التي تشير إلى النص بأكمله، والوظيفة الإغرائية تعتبران من أهم الوظائف المركزية للعنوان [3]. وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أهمية هذه الوظيفة، وبأنها الأبرز بين سائر الوظائف، لقيمتها الكبيرة، ودورها المحوري في عملية التلقي؛ لأنها تعدّ ضرورية وواجبة الحضور في أي عمل تأليفي، في حين أنّ الوظائف الأخرى يعتبر توظيفها اختياريا، أو استجابة لدواعٍ فنية أو طباعية.

كما يطلق على هذه الوظيفة أيضا وظيفة التسمية، فعنوان الكتاب هو اسمه، واسم الكتاب هو عنوانه، فتسمية الكتاب هو بمثابة المباركة له، فما إن يكتمل العمل وتكتمل ولادته ومخاضه حتى يبارك بعنوان يصبح هو الاسم الذي يعرف من خلاله، ويتداول به بين جمهور القراء، تماما كما نسمي مولودا جديدا في العائلة. وأن تسمي كتابا، معناه أن تُعْنِنَه؛

---

[1] ينظر: جوزيب بيزا كامبروبي: وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، م4، ع5، 2008، ص43.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص78.

[3] ينظر: محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، المرجع السابق ص16.

أي أن تعطيه عنوانا. والعنوان هو "اسم العمل، تماما مثل أسماء العلم وأسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص والمواضع التي تعينها، يهدف إلى التعرف على العمل بكل دقة وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللبس" [1]. فاختيار الكاتب اسما لكتابه أمر ضروري تحتّمه عملية القراءة والتلقي، وذلك من أجل أن يتداوله جمهور القراء، والقراء الخواص، وغيرهم. فالقارئ إنما يَعرف الكِتاب من اسمه؛ أي من عنوانه الذي يعيّنه.

ولما أن كانت مهمة هذه الوظيفة هي أن تقوم بتعيين النص وتعرِّف به، وتحدّده وتبرزه؛ إذ إن العنوان في أصله علامة دالة تحيل على شيء ما، فقد صار لزاما حضورُها، كونها المسؤول الرئيس الذي يقوم بتسمية العمل الإبداعي، فلا يكاد يخلو عمل منها، لضرورتها القصوى، إذ تشترك فيها "الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات، تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية" [2]؛ أي أن جميع العناوين تشترك فيها، لتغدو مجرد ملفوظات تميز بين عمل وآخر، وتزيل ما قد يحصل بين النصوص والعناوين من لبس في الغالب، لكنّ هذا قد لا يكون كافيا في أحايين قليلة، لاشتراك بعض العناوين في نفس الصياغة حرفيا، ليصعب إثر ذلك تعيين العنوان الأول عن العنوان الثاني، لاختلاطهما، وتطابقهما.

إن تعيينات العناوين لتختلف اختلافا كثيرا، حيث نجد بعض العناوين تتسم بالمباشرة، ونجد أيضا بعض العناوين التي تتركب وفق علاقات رمزية، وأخرى أكثر غموضا، على شاكلة العناوين الحداثية. لتبقى تعيينات هذه العناوين خاضعة للمجاملة التأويلية لكي يتلقاها القارئ تلقيا صحيحا، فلا يظلمها. وعموما، فإن من سمات هذه الوظيفة أن تجد العنوان

---

[1] جوزيب بيوا كامبروبي: وظائف العنوان، المرجع السابق،ص42.

[2] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص 50.

محض استدعاءات استعارية وسريالية. وبالتالي، فإن تحليلها والوقوف عندها يحتاج إلى تأويل وحفر في طبقات ذلك العنوان، قصد قراءة وفهم تلويحاته وتلميحاته.

2-5-2_ الوظيفة الوصفية: (la fonction déxriptive)

لهذه الوظيفة عدة تسميات، فهناك من ينعتها بالوظيفة **التفسيرية**، وهناك من يسميها أيضا بالوظيفة **اللغوية الواصفة(métalinguistique)**.

تهدف هذه الوظيفة الوصفية للعنوان إلى الإحاطة بالنص، ومحاولة اختزاله، وطرحه بصورة يسيرة، شفافة من دون مواربة أو مراوغة قد تضللالمتلقي الباحث عن مقاصده ودلالاته.

وتعتبر هذه الوظيفة وظيفة تواصلية مهمة، لا يمكن الاستغناء عنها، نظرا لما تحققه من براجماتية، وهي على حد تعبير "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) مفتاح كل عنوان، وأساس تأويله [1]. إذ يعمل العنوان ها هنا على استدراج المتلقي، والإيقاع به في شَرَك النص، بالهمس في أذنه عن فكرة جوهرية عن النص، بطريقة فنية وجمالية تسحره، وتجعله يقبل على النص بلهفة.

إن العنوان من خلال هذه الوظيفة يشير إلى محتوى النص ومتنه، فيبوح بشيء أو أشياء عن النص، عن طريق الوصف والشرح والتفسير، ويعرض عن أخرى، ولا شك أن المتلقي يأتي فيتلقفه –أي العنوان– بما يثيره ويحرك فيه من توقعات، وترقبات حول مضمون هذا النص، ومن ثَمّ يدخل القارئ في لعبة إنتاج المعنى والدلالة، من خلال القراءة الواصفة التي تنبش وتحفر في الدراسة اللغوية والمعجمية والدلالية، بغية فهم النص ومحتواه.

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ص87.

والوظيفة الوصفية تتداخل مع نظيرتها التعيينية، وتتقارب من حيث وسمُها المباشر لمضمون النص أو جزء منه، ما "يجعل التمييز بينهما أمرا يتطلب كثيرا من الدقة والحذر، إذ لا يمكن للقارئ الفصل بينهما إلا باتّكائه على النص، فالنص هو الفيصل والحكم بين هذه العناوين" [1].

2-5-3_ الوظيفة الإيحائية: (الدلالية الضمنية المصاحبة)

وهذه الوظيفة تخالف الوظيفة التعيينية والوظيفة الوصفية، من حيث كونُ العنوان الذي يؤديها لا يرد اتفاقا كما في الوظيفة التعيينية، ولا يرد شفافا مباشرا كما في الوظيفة الوصفية. وهي تأتي غالبا مصاحبة للوظيفة الوصفية.

يلعب العنوان من خلال هذه الوظيفة الإيحائية لعبة الحضور والغياب في الآن نفسه، فيمارس فن الإيحاء والتلميح بلا تعيين ولا وصف. وتدخل ضمن هذه الوظيفة تلك العناوين القائمة على الاستعارة، التي تلمّح دون أن تصرح بالموضوع، بل والتي تستعمل من اللغة كل طاقاتها في الترميز، والهمس بالمعنى المراد، دون الجهر به، والإشارة إليه، دون تصريح مباشر، ومن دون بوح به. فيُظهر العنوان بذلك دلالة معينة ويخفي في ثناياه دلالات عدة، كما يلعب لعبة الإرجاء والتأجيل، إذ ينفتح على قراءات متعددة، مجبرا القارئ على تفعيل خاصية التأويل، من خلال "تقديم عدد من الإشارات والنبوءات حول محتوى النص، ووظيفته المرجعية ومعانيه المصاحبة، وطاقاته الترميزية" [2]، قصد الوصول إلى ألوان من المعنى تتناسب أو تكاد بين العنوان ونصه.

---

[1] عبد القادر رحيم: علم العنونة –دراسة تطبيقية–، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص226.

[2] الطاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، عنابة، 1995، ص39-40.

إن الوقوف عند هذه الوظيفة الإيحائية للعنوان يثري النص ويثمّن قراءته؛ لأنه يجعل النص مفتوحا، ومنفتحا على قراءات لا نهائية، تتعدد بتعدد القراء. بل إن مما يزيد من إيحائية العنوان وقابليته للقراءة التأويلية تجرده عن "سياقات لغوية واجتماعية قبلية يمكن أن تشي ببعض المقاصد والدلالات" [1].

وللعلم، فإن هذه الوظيفة الإيحائية للعنوان، قد ترد بمصطلح الوظيفة **الجمالية**، التي صارت اليوم أكثر عناية من قبل الكتّاب والمبدعين، فقد أضحوا يولون اليوم اهتماما بالغا بالعنوان من حيث جودتُه، وجماليتُه، بل إن هذا الاهتمام صار يدخل الآن ضمن ما نسميه بالمظاهر الحضارية والثقافية، نظرا لأهمية العنوان الكبيرة، ومكانته المحورية من الأعمال الإبداعية.

2-5-4_ الوظيفة الإغرائية: (fonction séductice)

وتأتي هذه الوظيفة بعدة مسميات مختلفة، فترد بمصطلح التأثيرية تارة، وبمصطلح التسويقية، والإشهارية، والتجارية تارة أخرى.

وكما أسلفنا الذكر، يؤكد "أنطوان كومبانيون" على أن هذه الوظيفة تعدّ من أهم وظائف العنونة وأبرزها. حيث توجه هذه الوظيفة سهامها نحو المتلقي/القارئ مباشرة، كونه المستهدف الرئيسي بها، وتروم إغراءه، وجذب اهتمامه، من خلال انتخاب عناوين تحريضية مستفزة، واستدعاء الأشد غواية وإغراءً، ذلك أن العنوان في أصله"عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره، وقرائه من جهة، وعقد تجاري/إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى" [2]؛ أي أنه لما كان العنوان أول ما يقع على عين القارئ، بل

---

[1] شادية شقروش: سيمياء العنوان، ص272.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص71.

يعتبر فكرة القارئ عن صاحب النص، و"أفضل سمسار للنص" [1]، عمل الكاتب/المؤلِّف على جعل عنوانه أكثر جاذبية وتشويقا، وأكثر إبهارا للمتلقين من جهة، ومن جهة أخرى عمل الناشر على إخراج العمل بصورة لائقة وملفتة، قصد تحقيق صفة القبول.

وفوق كل هذا، فإنه بإمكان الناشر بموجب اتفاقيات بينه وبين الكاتب أن يتدخل في ضبط العنوان، بل قد يخوّل إليه أحيانا اختياره في حالة ما إذا كان العنوان الذي وضعه الكاتب غير ملفت، وغير جاذب للقراء، خصوصا إذا لم يحقق مبيعات معتبرة، كل ذلك – بطبيعة الحال– من خلال التحاور والتشاور مع الكاتب. ولعل ما يفسر هذا التدخل في إعادة الصياغة للعنوان وتعديله هو ضآلة القيمة الجمالية والشعرية للعنوان السابق، التي تؤثر سلبا على القيمة التجارية والإشهارية؛ لأن النص يبدأ فرض سطوته وسلطته في إغراء المتلقي بدايةً، من خلال تمنّع العنوان وممارسته للعبة الاختباء واللغة الهاربة التي تغوي المتلقي وتغريه بالإمساك بدلالاته. وهو ما يجعل من خاصية التأويل بالنسبة لهذه الوظيفة أكثر إلحاحا، واستدعاء حتميا لا مناص من تفعيله.

إن هذه الوظيفة الإغرائية تعتبر –بحق– بمثابة "إعلان إشهاري محفّز للقراءة" [2]، حيث تثير فضول القارئ نحو النص، وتستميل غريزة القراءة لديه، وهي نفسها من تتكفل بمهمة كسب القراء.

إن الناظر والمتتبع لهذه الوظيفة ليلحظ منذ الوهلة الأولى طبيعتها الاستهلاكية، خصوصا في ظل تطور قضية الكتاب المطبوع التي "تطورت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي، فلكي نستطيع إنتاج هذه الأشياء وجب علينا اعتبارها مواد استهلاكية شبيهة

---

[1] ينظر: خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008، ص47.

[2] رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، –دراسات تطبيقية–، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص57.

بالمواد الغذائية" [1]. لتصبح وظيفتها وظيفة لإثارة الشهية لا غير؛ أي بمعنى أن العنوان يعتبر بمثابة ما يفتح الشهية، وكأنه غدا "طُعْمًا من نوع خاص يستعمله المبدع (المرسل) والناشر للإيقاع بالقارئ، واستدراجه لاقتناء المدونة" [2]، فكلما كان العنوان مثيرا ملفتا كلما حقّق تلقّيا واسعا، وانتشارا كبيرا ورواجا، ومقروئية وتداولا، وهو ما يفسر تعلق هذه الوظيفة بالعملية التجارية كثيرا، وإيلائها عناية فائقة سواء من طرف الكاتب نفسه، أو من طرف الناشر.

إن عناية الكاتب أو الناشر بهذه الوظيفة هو في حقيقة الأمر، إنما هي عناية مباشرة بجمهور القراء والمتلقين، ذلك أن الكاتب بهذا يضع في حسبانه جيدا مسألة ذوق القارئ، فنلفيه يعمد إلى صياغة عناوين تروق القراء، يتوسّم فيها استطاعتها على استمالتهم، والتأثير في نفوسهم، وبالتالي تحقيق القبول والتداول الذي يطمح إليه كل من الكاتب والناشر.

لكن، على القارئ أن يضع في حسبانه أن بعض الكتاب والناشرين أضحوا يعنونون عناوين توهيمية وسرابية، تخاتل المتلقي وتخدعه، فيتوسم في النص من خلالها الكثير، حتى إذا جاءه لم يجده شيئا، ووجد فيه حشوا ومكرا دلاليا ولغويا، فارغا خاويا من أي قيمة فنية وجمالية، فلا العنوان يعكس ما في النص، ولا النص يرقى لما سمّيَ به، ولا هو أوفى بما بُثّ في العنوان، ما يُحدث سببا في خيبة أمل كبيرة لدى القارئ.

وعليه، فلْيعلم المتلقي أن بعضا من العناوين إنما هي طعوم وفخاخ، يسوّق من خلالها المؤلفون والناشرون نصوصهم ومبيعاتهم، في زمن غدا فيه الكتاب سلعة ومنتوجا تجاريا.

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3، 1986، ص112.

[2] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص36.

كما تجدر الإشارة بأمانة إلى أن هناك نوعا من العناوين يملك القدرة القصوى على جذب القراء، وهو من قبيل ما يجوز أن نطلق عليه اسم العنوان المناسب؛ لأن الكاتب قد وفّق أيما توفيق في اختياره، كما استطاع بفضله أن يستميل جمهور القراء المتلهف دوما إلى الجديد والغريب الشاذ، وما ذاك إلا لأنه عرف من أين تؤكل الكتف، والوتر الحساس الذي يؤثر به على القارئ، والمنفذ الذي ينفذ منه إلى نفسيته وذوقه.

3_ عتبة الغلاف:

3-1_ في ظلال معاني الغلاف اللغوية/المعجمية:

وردت لفظة "الغلاف" بكسر الغين في لسان العرب لابن منظور من الفعل "غلف"، حيث جاء الغلاف بمعنى "الصوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب وغرقئ البيض وكمام الزهر...والغلاف وعاء لما يوعى فيه، وفي صفته صلى الله عليه وسلم: يفتح قلوبا غُلفا؛ أي مغشاة مغطاة، واحدها أغلف" [1].

وعليه، يتبين أن معاني لفظة الغلاف من خلال ما ساقه المعجم تدور في تغليف الشيء، وحفظه، ورعايته، وصيانته، والاهتمام به، والحرص عليه من التلف.

3-2_ في ظلال المعاني الاصطلاحية للغلاف:

إن عملية ولوج النص المعاصر وقراءته أضحت أشبه ما يكون بلعبة أو متاهة، يخوض فيها القارئ تحديات في سبيل عبور كل مرحلة من هاته اللعبة، وإن من أولى المحطات التي يقف عندها المتلقي/القارئ عتبة الغلاف، التي تعتبر أولى عتبات التلقي للنص، وأهمها على الإطلاق، بوصفها هوية ذلك النص والعمل الإبداعي، نظرا للمعلومات

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة غلف.

والبيانات النشرية المهمة التي تشتمل عليها، إذ تعتبر بمثابة مرايا عاكسة لما في المتن النصي، يعمل القارئ على استنطاقها في محاولة لاكتناه محتوى هذا المتن النصي، واكتشافه قبل الدخول إلى عوالمه. ذلك أن عتبة الغلاف تعتبر ظاهرة سيميائية، ومفتاحا تأويليا يعين على فهم مضمون النص من خلال هذا الغلاف.

وإذا ما أردنا أن نعطي تعريفا جامعا للغلاف، قلنا:

_ إنهذلكالنصالبصري/اللغوي الذي تتداخل عبره العلامات الغرافيكية، لتحقق أبعادا دلالية وجمالية، من خلال تقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفير عناصره المشكلة له. علما بأنه يشمل كل ما يغلف النص ويلفّه، ليحفظه ويحميه من التلف، ويعتبر بمثابة قوسين دلاليين [1]؛ حيث يضم فضاء الغلاف الصفحة الأولى من الكتاب ابتداءً، والأخيرة انتهاءً، كهلالين يفتتحان النص/المتن (الصفحة الأولى) ويختتمانه (الصفحة الأخيرة).

أما عن العناصر التي تكوّن عتبة الغلاف، وتشكل بناءه الخام، فهي تتنوّع وتختلف من طبعة لأخرى، لكن الغالب والمشهور في عالم النشر والطباعة أنْ يضم الغلاف ثلاثة عناصر أساسية، يمكن إجمالها في:

_ عناصر بصرية أيقونية؛ وتشمل اللوحات الفنية المصاحبة للغلاف، ومختلف الشعارات المتعلقة بالنشر، سواء ما تعلق بشعار دار النشر، أو شعارات مرافقة أخرى...

_ عناصر مادية؛ وتشمل الألوان، ونوع الخط وحجمه...

---

[1] ينظر: جعفر العلاق: الدلالة المرئية –قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق، عمان، الأردن، دط، 2002، ص58.

_ عناصر لغوية؛ وتشمل العنوان، واسم المؤلف، والمؤشر التجنيسي، وبيانات النشر...

وقد أحسن "ماجد قائد قاسم مرشد" أيما إحسان في تجميع هذه العناصر في تعريف شامل، ألمّ بكل حيثيات العناصر المشكلة لأضلاع عتبة الغلاف، حيث صرّح بأنها "عتبات بصرية وأيقونية كالشكل، ومادية كالتصميم واللون ونوع الخط، ولغوية كالعنوان واسم المؤلف والإشارة التجنيسية، إنه عتبة متنوعة المكونات، ومتعددة الوظائف" [1]. فالقارئ يقتنص دلالات الغلاف عن طريق العين، حيث يبصرها فيتلقفها ذهن القارئ، لتحدث بعد ذلك محاولة التحليل والفهم.

أما "شعيب حليفي" فيرى في عتبة الغلاف ذلك "البهو الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيّل كما أنه يسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل، وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى" [2]، فسحت المجال أمام الشاعر الجزائري المعاصر لاحتضان ثورة فنية في عالم الإبداع الشعري، انبجست معها اشتغالات بصرية، ووعي جمالي تشكيلي. فلم يعد تقديم النصوص الشعرية مرتكزا على المتن ومنصبا عليه فقط، فقد صار الشاعر المعاصر يدعّم نصه برسومات وأشكال، تظهر على الغلاف الأمامي والخلفي، وعلى ظهره أيضا، إذ باتت هذه العناصر جزءا لا يتجزأ من العمل، بل وتعتبر محطات لها دورها في إنتاج الدلالة، وإنجاز بلاغة شعرية عبر علامات لغوية، وأخرى غير لغوية بصرية وأيقونية، تترجم النص الداخلي الذي تغلفه، وتحيط به. إنه يمثل هوية العمل وعنوانه الذي به يعرف، فهو "ليس قبرا

---

[1] ماجد قائد قاسم مرشد: جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، دار مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المملكة المغربية، ط1، 2018، ص82.

[2] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية –إستراتيجية العنوان–، مجلة الكرمل، قبرص، ع46، 1992، ص82، 83.

باردا داخله ورقة أو مجموعة أوراق بالحروف المرتبكة وحرائق الشوق، الغلاف هو اللغويات الأولى" [1] بتعبير محمود عبد الوهاب.

3-3_ أقسام الغلاف:

سنحاول في هذا العنصر الإشارة إلى التقسيم الذي قام به جيرار جنيت للغلاف، والوقوف عنده، لبيان شططه؛ كون الطرح الذي يقول به جيرار جنيت ويقسم من خلاله الغلاف إلى أربعة صفحات/أقسام، لا يخضع بتاتا للثبات؛ لأن شؤون الأغلفة نسبية جدا وليست ثابتة، حتى نتخذ للغلاف أربعة أقسام فلا نحيذ عنها، فينبغي عدم تعميم هذا النموذج أو التقسيم؛ لأنه لا يتماشى مع التطور الحاصل في عالم التأليف، إضافة إلى كون الطبعات تختلف، والعملية التأليفية في تطور وتغير وتحول دائم.

وهذا تقسيم جيرار جنيت للغلاف إلى أربعة أقسام: [2]

_الصفحة الأولى: وتحوي اسم المؤلف، والعنوان، والمؤشر الجنسي، اسم المستهل أو المترجم إن وجدا، والإهداء، والتصدير...

_ الصفحة الثانية والصفحة الثالثة: وهيصفحاتداخلية صامتة.

_ الصفحة الرابعة: وتشتمل علىتذكير باسم المؤلف، والعنوان، وكلمة الناشر، وببليوغرافيا لأعمال الكاتب، أو دار النشر...

إن أقسام الغلاف موضوع نسبي جدا، يتسم بالتحول والتغير، وعدم الثبات، حيث يختلف توزيع عناصر الغلاف من طبعة إلى أخرى، ومن دار نشر إلى أخرى، غير أن

---

[1] محمود عبد الوهاب: ثريا النص مدخل لدراسة العنوان، دار الشؤون الثقافية، دط، بغداد، العراق، 1995.

[2] ينظر: جيرار جنيت: عتبات، ص46،47.

هناك بعض الأمور شبه المتعارف عليها في الإخراج الطباعي والنشري، وإلا فكيف للصفحة الأولى أن تجمع كل تلك العتبات مع بعضها البعض في صفحة واحدة بحسب تقسيم جنيت؟ بل كيف للإهداء أن يجتمع مع التصدير في صفحة واحدة؟ فهذا النموذج لم يمرّ علينا، وحتى لو كان موجودا فهو يكاد يكون منعدما، على الأقل في الطبعات الحديثة والمعاصرة.

انطلاقا من هذا، فإننا إذا ما نظرنا في جسد الغلاف الخارجي للعمل الإبداعي، أو ما يطلق عليه شعيب حليفي بالبهو، ألفيناه يتشكل من أربعة أركان أبرزها؛ الواجهة الأمامية، وتليها المصاحبات الداخلية، ثم الواجهة الخلفية، فظهر الغلاف.

أما الواجهة الأمامية فهي في أصلها عتبة، غير أنها تضم ضمنها مجموعة من العتبات، شأنها في ذلك شأن بقية الأركان، وهي تحمل أكبر قدر من المعلومات والوظائف غالبا، فتشتمل على عدة عناصر مهمة، من عنوان رئيسي، وعنوان فرعي إن وجد، واسم المؤلف، واسم المترجم إن كان الكتاب مترجما، أو اسم المحقق أو المعلِّق أو غير ذلك إن وجد، وبيانات النشر التي تضم أيقون دار النشر وغيرها من المعلومات، ومؤشر التجنيس، والصور المصاحبة من رسومات وأشكال ورموز...

وأما الواجهة الخلفية فهي الأخرى لا تقل أهمية عن الواجهة الأمامية، فهي امتداد طبيعي لها ولمحتوياتها، أو بعض منها. وتعتبر من أبرز العتبات التي يغفل عنها الكثيرون، بيد أنها –حقيقةً– تعتبر عنصرا مهمّا لا يتجزأ من الفضاء الغلافي، وبالأهمية بمكان، لما تلعبه من أدوار كبيرة في تشكيل تصورات أولية عن النص، وكذا المساهمة في تشكيل ملامح عامة عن النص ومضامينه، وإضاءة الفضاء الإبداعي، ما يأخذ بيد القارئ فيوجهه نحو دلالات النصوص ومكنوناتها.

والواجهة الخلفية للغلاف غالبا ما تأخذ لونها من لون الواجهة الأمامية، سواء بدرجة أشد أو مقاربة أو أقل بكثير، وقد تتخذ لنفسها غير اللون الذي تكتسبه الواجهة الأمامية التي تتولى مهمة افتتاح الفضاء الورقي، في حين تتولى الواجهة الخلفية إغلاقه، إذ يعوّل عليها – أي هذه الأخيرة– "لإنهاءٍ مرحلي وإغلاقٍ لحْظي للفضاء الورقي لينكتب النص فيما هو أشمل وأعمق وأوسع" [1].

أما عما تحويه هذه الواجهة الخلفية فيختلف حسب الكاتب، وحسب الناشر، إذ قد تشتمل على صور مصاحبة، من أشكال ورسومات على غرار الواجهة الأمامية، وصورة الكاتب الشخصية، مع نبذة تعريفية به، والتعريف ببعض أعماله ومؤلفاته، وقد ترد بها مقتطفات دالة من نص الكتاب الأصلي، أو ملخص مكثف عنه يلم بكل جوانب وموضوعات الكتاب،وشهادات أدبية أو نقدية من كتّاب معينين في حق الكاتب أو الكتاب، وثمن الكتاب. كما قد تحتوي على شعار دار النشر، ورقم الإيداع الدولي. وقد يتدخل الناشر أو الكاتب نقسه في هذه المساحة الخلفية للغلاف، فيقوم بحملة تسويقية للدار من خلال كلمات خاصة، أو من خلال إدراج الناشر لبعض إصدارات الدار، سواء كانت للكاتب نفسه، أو لكتّاب آخرين.

أما ظهر الغلاف فيشتمل عادة على عنوان الكتاب، الذي يتوسط ظهر الغلاف في الغالب، إلى جانب اسم المؤلف على اليمين وهذا هو المشهور والغالب كذلك. إضافة إلى اشتماله على اسم دار النشر يسارا، مع إمكانية إرفاقه بشعارها، وهذا ما هو مشهور من إخراج طباعي، ومعمول به، غير أن هذا نسبي وغير مطلق، فقد يحدث أن تتبادل العناصر الآنفة الذكر المواقعَ فيما بينها على حسب كل طبعة، وطريقة إخراج كل دار نشر.

---

[1] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات –قراءة في شعر حسن نجمي–، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص18.

أما فيما يخص الركن الأخير المتعلق بالمصاحبات الداخلية، فالاختلاف فيه كبير جدا من طبعة لأخرى، وعلى حسب كل دار نشر. غير أنه جرت العادة أن يختص الجزء الأخير، الذي يأتي بعد المتن النصي، بذكر ملاحق تُعنى بسيرة الكاتب، أو ذكر لأعماله ومؤلفاته، متبوعة بفهرس الموضوعات، فصفحات صامتة، بينما يختص الجزء الأول غالبا، وتحديدا في الصفحة التي تلي صفحة الغلاف الأمامية بذكر العنوان المزيف، وهذه هي الصفحة التي أَلِف المبدعون كتابة إهداءاتهم لمحبيهم وقرائهم عليها بخط أيديهم، وهناك بعض الأعمال التي تحبذ ترك الصفحتين الأوليتين أو الأولى لوحدها صامتة يتوشحها البياض. ثم تأتي صفحة تجمع الكثير من العتبات؛ من عنوان الكتاب، واسم مؤلفه، واسم الدار التي تكفلت بنشره، مع ذكر كل بياناتها المتعلقة بالطبع والنشر، ثم يأتي الإهداء في صفحة مستقلة أخرى، يتبعه التصدير في الصفحة الموالية، أو بعد صفحة أو صفحات صامتة.

3-4_ وظائف الغلاف:

يؤدي الغلاف الخارجي وظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الإشهارية (تتعلق بالناشر)، والوظيفة التأويلية (تتعلق بالمتلقي).

أما الوظيفة الإشهارية فكونها تتعلق بالناشر، فمردّ ذلك أن الناشر هو من يقوم بتسويق منتوجاته، والترويج لها، حيث صار غلاف الكتاب مجرد أيقونة علاماتية مضمخة دلاليا، توحي ولا تصرح، وتمارس سلطة الإغراء على القارئ وغوايته. ومنتهى هذه الوظيفة منصبّ على قدرتها في إقناع المتلقي باقتناء الكتاب.

أما الوظيفة الثانية فهي والوظيفة التأويلية. وهذه الوظيفة ترتبط ارتباطا وثيقا لازما بالمتلقي، الذي يدخل في رحلة البحث والكشف عن التعالقات القائمة بينمتن الكتاب

والغلاف، هذا الأخير الذي يمثل تلك العلامة التي "تهدف إلى تبئير انتباه المتلقي" [1]، ولعل هذا ما جعل النقاد والدارسين يصنفونها كإحدى أهم وظائف الغلاف، التي تعمل على لفت الانتباه لدى المتلقي إلى مستوى الدلالة والشكل والبناء، والهادفة إلى أن تخز تفكيره، وتستقطب ذائقته، وتوجّهه نحو فهم الدلالات الملغّمة المبثوثة في متن النص، وتدخله في صميم قراءة النص، تمهيدا لقراءة لذيذة له، والإبحار في عوالمه وأعماقه.

وعلاوة عما قيل، فإن أهمية عتبة الغلاف ظاهرة لا تخفى، إذ تكمن أهمية الغلاف البالغةفي عكسه لبعض ما يختلج النص، والمساهمة في خلق دلالات أولى حول متن النص، إضافة ودوره في تسويق العمل. "فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص" [2]، فاختيار الكاتب لغلاف عمله ليس اعتباطيا، فهو لم يضعه عبثا، وإنما وظفه بما يحويه ليمرّر رسائل تكون مؤشرا دالا على متن النص، وترتبط بالمضمون ارتباطا وثيقا قويا.

3-5_ الصورة المصاحبة للغلاف:

وردت كلمة "الصورة" في لسان العرب لابن منظور بمعنى "الشكل...قال تعالى: ﴿في أي صورة ما شاء ركبّك﴾ [3]، والجمع صُور وصِور. وقد صوّره فتصوّر...وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصوّر لي. والتصاوير: التماثيل" [4]. وعليه، فالظاهر أن المعنى اللغوي للصورة يحيل على المشاكلة والمشابهة والتمثيل.

---

[1] ينظر: شعيب حليفي: هوية العلامات، الدار البيضاء، دط، 2005، ص11.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002، ص124.

[3] قرآن كريم، سورة الانفطار، الآية 8.

[4] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (صور) .

وبالانطلاق من هذا المعنى اللغوي المعجمي، نستطيع بأن نقول بأن الصورة هي عبارة عن كتابة بالألوان والأشكال والرسومات، فكما يكتب الكاتب نصه باللغة، فإن الصورة تكتبه بالألوان، وتشكّله بأشكال معينة، وترسمه بواسطة رسومات محددة، إنها بهذا نص غير لغوي، يحتاج شرحا وتأويلا شأنه شأن النص الأساسي اللغوي، بل إنه قد تكون أحيانا الرسمة أو الصورة أسرع في النفاذ إلى المتلقي، من النص، أو عناصر الغلاف الأخرى اللغوية. ومردّ ذلك إلى أن الصورة تكون أجلى وأقرب وأسرع للنظر من الخط المكتوب.

فالصورة إذن، إنما تحضر –في هيئة أشكال ورسومات– على أغلفة الكتب لتنير بعض ما تحويه تلك النصوص، وتتقمّص دور المرآة العاكسة التي تعكس ما يختلج بطن/متن تلك النصوص. وهي في تجليها وحضورها تتخذ منحى واقعيا أو رمزيا سرياليا؛ فأما الواقعي فيتجسد من خلال إدراج الكاتب أو المصمم لصور ورسوم وأشكال واقعية على صفحة الغلاف، مرتبطة بحادثة ما أو بمكان ما أو شخصية ما (قد تكون صورة الشاعر أو الكاتب مثلا، وهو ما لا يخدم الدلالة في شيء)، أو متعلقة بشيء حسي واقعي ما، وكلها تعبّر تعبيرا مباشرا على محتوى النص ومضمونه، ويتلقفها القارئ في غير توجس أو ريبة. وأما الرمزي فيتجلى في بعده التجريدي الذي يدحض فكرة المباشرة، ويتخذ من الرمز ملاذا يلوذ به، وعلامة دلالية يلمّح ويوحي من خلالها عن مضمون النص من دون تصريح أو مباشرة، بل إن من وظائفه أصلا أن يقوم بتكثيف الدلالة. ليضع القارئ/المتلقي في حيرة السؤال ودهشة الاستقبال، ما يحتم استدعاء التأويل لفك شفرات هذه الأشكال والرسومات الرمزية، التي قد توغل في الترميز إلى حد أن تصبح صورة أو شكلا سرياليا مرتبطا بما في النص الأصلي. وهذه الأغلفة الرمزية غالبا ما يحبذها القارئ/المتلقي لاتسامها بصفة الحيوية والاستفزاز للقارئ، وإثارة حفيظته، ودغدغة آفاق توقعه وخلخلتها، وكذا تزويده بإشارات ومفاتيح تعينه على فهم مضامين النص، وإنتاج المعنى، وفرز الدلالات.

من خلال ما قيل، يظهر جليا قيمة الصورة في الدراسات والبحوث المعاصرة، حيث "تكاد تكون ضرورة أدبية ونقدية نظرا لبعدها الدلالي والتواصلي والنقدي، الذي يخدم دوما النص، فلتلك الكتابة اللونية القدرة في أن تمارس ما كان من شرح وتفسير وتعليق" [1]، وهذا ما يفسر احتلال الرسومات ومختلف الأشكال المثبتة في لوحة الغلاف سواء الواجهة الأمامية أو الواجهة الخلفية على مكانة مهمة ومهيمنة في الغلاف، باعتبارها علامات دالة، وعناصر غير لغوية، مشاركة في الكتابة الإبداعية، وعنصرا فاعلا في إنتاج المعاني والدلالات التي يتقصدها الكتاب.

فلطالما كان الأدب في نشأته وعبر العصور موصولا بالفنون الجميلة والموسيقى بصلات متعددة الأشكال، وما الصورة المصاحبة للأعمال الإبداعية على أغلفتها إلا امتداد لهذه الصلة، ووجه من أوجه تجلي تلك الفنون، ولعل هذا ما جعلها تتبوأ مكانة وقيمة كبرى في العملية الإبداعية، باعتبارها أيقونة دالة تتمظهر من خلالها دلالات النص، حتى صارت تمثل بحق هوية النص البصرية، أو على الأقل، فلنقل بأنها تمثل عناوين بصرية، وتترجم عنوان الكتاب ومحتواه، وتعكسه في شكل صور وتشكيلات لونية وخطية، ما يساهم بشكل أو بآخر على فكّ جزءً كبير من رموز النص، والبوح بكثير من دواخله النصية.

ولعل ما تتحلى به لوحة الغلاف أو الصورة المصاحبة على الواجهة الأمامية للغلاف جعلها تتبوأ منزلة رفيعة، حتى عُدّت من أهم المفاتيح الإجرائية التي تعين القارئ على فتح مغاليق النص، وسبر أغوار النص، والخوض في أبعاده الدلالية والرمزية، وبالتالي القبض على معاني النص المتقصَّدة، كتصورات أولية، واستبصار لما يخبئه متن النص.

---

[1] قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–، الأردن، دط، 2008، ص24.

والصورة بوصفها وسيلة اتصال بين أطراف العملية التواصلية، وخاصة الإبداعية تتميز بقدرتها على ما يمكن الإطلاق عليه بتحقيق صفة العمومية المعرفية؛ ذلك لأنها ليست حكرا على فئة معينة دون أخرة، بلإنها تخاطب أذهان كل القراء، بمختلف مستوياتهم وثقافاتهم، فليس شرطا، وليس ضروريا على أي قارئ أن يحوز على مستوى ثقافي راق حتى يتسنى له فهم ما تتقصّده صورة ما، وما توحي به وتحيل إليه؛ "لأن الصورة هي لغة عالمية، فهي تعرف بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البشري" [1]. بل إن بعض السيميائيين لأهميتها الكبيرة، قد وصل بهم الأمر أنْ عدُّوها "وسيطا توصيليا بين المبدع والجمهور" [2]، فهي الجسر الذي يربط الكاتب بقرائه، والذي من خلاله يعبّر الكاتب عن أفكاره، ويَعبُر من خلاله إلى قرائه.

هذا، وتتخذ لوحة الغلاف أهميتها من كونها "دالا بصريا موازيا يكتنز بين تضاريسه الإشارية العديد من الإيحاءات السيميائية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة، فهذا الفضاء المثير إضافة إلى كونه يعتبر حيزا مهما في المنجز الخارجي، وإضافة إلى العتبة الأولى التي تدعو المتلقي وتشده وتستفزه، ما دامت تخاطب فيه لغة العين، فهي أيضا تمتلك القدرة على حبك خيوطها الواصلة بلب العمل وجوهره بطريقتها الخاصة فهي تفترض قراءة من نوع آخر تستند إلى الحس البصري الذكي، وعلى قوة الملاحظة والربط بين المؤشرات الدلالية المشكلة للخطاب" [3]؛ أي أن الصورة المصاحبة تمثل ترجمان المتن النصي الذي يقوم بترجمة النص الداخلي الأصلي عبر لوحات فنية، إنها بعبارة أخرى عتباتٌ غير لغوية

---

[1] قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، المرجع السابق، ص 24.

[2] عبد القادر فهيم شيباني: معالم السيميائيات العامة –أسسها ومفاهيمها–، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص151.

[3] إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة –السرد وتشكل القيم–، دار النية لدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، دط، 2014، ص17.

تأتي كي تعوّض ما هو لغوي، وتعبّر بطريقتها الصورية الأيقونية عما كُتب عبر اللغة. لتترك للقارئ/المتلقي مهمة فك تلك الشفرات غير اللغوية، بغية الوصول لما تقوله لغة ذلك النص. وكذا اكتشاف التعالقات القائمة بين تلك الفضاءات غير اللغوية مع الفضاء اللغوي الذي يمثل النص الأصلي.

3-6_ وظائف الصورة المصاحبة:

تؤدي الصورة المصاحبة في أساسها عدة وظائف داخل الدائرة التواصلية الإبداعية، ولعلنا نذهب بعيدا فنختزل جملة وظائفها في الوظيفة الإشهارية/التجارية للعمل الإبداعي، حيث يحتاجها الكاتب والناشر لتسويق العمل. كما تتفرّع عن هذه الوظيفة الوظيفةُالإغرائية، أين تمارس على المتلقي فنون الإغراء، ولعبة الإغواء كنوع من الترويج للعمل الإبداعي.

ومن نافلة القول، أن نقرّ بأن هذه العتبة وإن كان الكاتب والناشر في أمسّ الحاجة إليها من أجل تسويق العمل، فإن القارئ أحوج ما يكون إليها، كونها تجعله قارئا منتجا، مشاركا في إنتاج النص بفعالية، حيث إن النص يبقى ناقصا حتى يأتي القارئ فيكمله، ويملأ ما تركه له الكاتب من فجوات وفراغات بدلالات ومعان من خلال استغلاله وتنشيطه لطاقاته الذهنية والتذوقية والقرائية.

فالقارئ عند مباشرته للتحليل، عليه لزاما أن يضع في الحسبان بأن لا شيء اعتباطي في الإبداع، حيث إن الشاعر حينما يختار ذلك العنوان/الغلاف، ويفضّله على جملة من الخيارات، فلغاية في نفسه، ولمقاصد يعلمها هو، ويتغياها من وراء استعماله ذاك، إذ إن هذا الاستعمال استعمالٌ مسؤول مدروس مبرّر مبني على وعي تام بما يجب أن يكون عليه النص وعناصره المكونة له.

4_ عتبة التجنيس:

تعتبر عتبة التجنيس أو ما يطلق عليه بالمؤشر التجنيسي أولى العتبات النصية الخارجية التي يلج من خلالها القارئ إلى النص.

4-1_ مفهومها:

عتبة التجنيس أو المؤشر التجنيسي (indication générique) هو "نظام سيميائي له مقصدية معينة وممارسة تعيين الأجناس ليس وليد الحاضر وإنما يرجع إلى العهد الكلاسيكي وتحرص على صفاء كل جنس من الأجناس الكتابية وتسعى لرسم الحدود الفاصلة بين جنس وجنس آخر" [1]؛ أي أن الاهتمام بالمؤشر التجنيسي ليس وليد اليوم، ووضع تصاميمه على أغلفة الكتب ليس ظاهرة مستجدة في ساح الإبداع والتأليف، إنما يعود الاهتمام به لزمن بعيد كنوع من الإثبات لنوع هذا العمل وشكله.

وللإشارة فإن هذه المقصدية قد تكون من طرف الكاتب، أو مقصدية مشتركة بين الكاتب والناشر، يكون فيها المؤشر التجنيسي بمثابة تعبير عن "مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل وإهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي كموجه قرائي لهذا العمل" [2]، يوجهنا صوب النظام الجنسي الذي يدور في فلكه العمل.

قد يسأل سائل:

_ وهل من فائدة لهذا المؤشر التجنيسي؟

---

[1] عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص90.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص89.

فنرد عليه، فنقول:

_ أجل، تجنيسُ الكاتب لعمله يعود بالنفع والفائدة على القارئ؛ لأنه يقدم له تسهيلات أكبر لكيفيات تلقي هذا العمل، والتعامل معه. بل إن تجنيسه لعمله هو تحديدٌ لمجال هذا العمل، وحصره في إطار معين، قائم على آليات وتقنيات محددة، يخضع لها، ويقوم على أساسها. فالكاتب عندما يحدد جنس عمله إنما هو في الحقيقة يقوم بإقصاء باقي الأجناس الأخرى، ويبتعد عن دائرتها.

وعن مسألة التجنيس وإشكالياتها، يرى جميل حمداوي بأن "لمقولة (الجنس/Genre) مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا وثقافيا، يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية، مثل: المضمون، والأسلوب، والسجل، والشكل" [1]؛ بمعنى أن تجنيس الأعمال يتم عبر معايير متعارف عليها، إذ إن شكل العمل، ومضمونه، وأسلوبه يعطي تلميحات كبيرة جدا عن نوعه، وفي أي خانة تجنيسية يمكن أن نصنفه.

وفي هذا الشأن، أو فلنقل في حيثية من حيثيات التجنيس وإشكالياته، يطرح "جيرار جنيت" فكرة مفادها أن المؤشر التجنيسي في بعض الحالات قد يأتي ملحقا بالعنوان (annexe du titre)، حيث من الممكن أن نجد عدة عناوين تحمل في طياتها تبيانا أو تأشيرا إلى جنس العمل، كأن نجد مثلا في ذيل العنوان عبارات من قبيل: نصوص قصصية، نصوص مسرحية، مجموعة شعرية...

[1] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا وإشكالية التجنيس، ط1، 2016، ص7.

4-2_ مكان ووقت ظهور المؤشر التجنيسي:

ويكون اشتغال عتبة التجنيس في غالب الأحيان على الغلاف الخارجي وحتى الداخلي، ويكون أكثر اشتغالا على الواجهة الأمامية، فيتخذها مكانا لظهوره وتموضعه،وقد يغيب عنها لأسباب طباعية، أو إبداعية فنراه يحضر في الواجهة الخلفية ويتموقع في زاوية من زواياها، وقد يحدث أن يحضر في كلتيهما كإعلان صريح عن طبيعة العمل الذي أبدعه الكاتب.

وللعلم فإن وضع المؤشر التجنيسي على الغلاف سواء في الواجهة الأمامية، أو الواجهة الخلفية، أو حتى في ظهر الغلاف، أو صفحة العنوان، أو في أي مكان آخر من الكتاب، وبخاصة على واجهة الغلاف الأمامي، إنما يكون غالبا بتشاور بين الكاتب والناشر، أو حتى مع مصمم الغلاف، إن كان ثمة مصمم معين متكفل بتصميم الغلاف، وإلا فالناشر أحيانا من يتكفل بذلك بدون استشارة المؤلِّف، أو شيء من هذا القبيل.

4-3_ وظيفة عتبة التجنيس:

تتمثل الوظيفة الرئيسة للمؤشر التجنيسي في تعيين نوع العمل، من خلال تحديد جنسه من حيث هو شعر، أو رواية، أو قصة، أو مسرحية، أو سيرة ذاتية، أو غيرية. ويكون ذلك بالأساس في "إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقرأه" [1]، إذ هذا الإخبار والإعلام يضع القارئ المتلقي في سكة هذا العمل، بل إنه ليعدّ بمنزلة القناديل التي يستضيء بها القارئ، لتنير له عتمة النص، وتزيل عنه غبار الغموض والإبهام، لتخبر القارئ مسبقا بنوع العمل الذي هو بصدد قراءته؛ لأن ذلك الإعلام كفيل باتخاذ القارئ الطريقة المثلى التي تتناسب ونوع العمل الذي سيتعاطاه، فيشحذ آلياته وأدواته الكفيلة باستنطاقه "باعتبار القراءة المنهجية طريقة ديناميكية، تقوم على التعرف وتوظيف الأدوات

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص90.

والتقنيات الملائمة لكل نص من النصوص، وتنهض على مرتكزات معرفية وبيداغوجية مرتبطة بالتحولات التي عرفتها مجالات العلوم الإنسانية" [1].

وبالإضافة إلى ما قيل، يعد التجنيس رمزا دلاليا بارزا من الرموز الدلالية التي تكسو الغلاف، ووحدة جرافيكية، وموجّها قرائيا، باعتباره مؤشرا "يعمل على خلق قنوات تواصل مع المتلقي" [2]، على شكل تعريفات إخبارية، تتمثل وظيفتها الأساسية في مساعدة المتلقي على استحضار أفق انتظاره، كما تعمل على تنبيه القارئ وتهييئه من خلال الإدلاء ببعض آفاق النص كالجنس الذي ينتمي إليه العمل، وبالتالي تهييئه نفسيا لاستقباله ومن ثَمّ لتقبله، ذلك أن لكل جنس أدبي سمات ومواصفات يعرف بها؛ أي مفاتيحه الخاصة، التي تعطي القارئ تصورا مبدئيا حول العمل من قبل سبر أغواره، وهو ما يمكنعدّه تخفيفا للقارئ من حدة حيرته، والأخذ بيده حتى لا يتيه باحثا عن جنس العمل الذي بين يديه.

5_ عتبة بيانات النشر:

بعد أن كان الكتاب يأخذ كل قيمته من محتواه الجمالي والفني الذي يبدعه الكاتب، أضحى الكاتب المعاصر يعطي أهمية كبرى لبعض العتبات التقنية التي تُمدّ الكتاب بمزيد من الجماليات التقنية، فنلفيه يراعي مستجدات الإخراج الطباعي، ويعتني بها، ويولي قيمة عالية للعملية التأليفية، خصوصا وأن ذلك يؤمّن ملكية إبداعاته، ويحميها قانونيا ويحفظها من السرقات الفكرية والعلمية والإبداعية ، فيعطيها مصداقية أكثر، وأكبر.

إن إدراج كل هذه المعلومات يعتبر أولا وقبل كل شيء عملية توثيقية لتأمين الحقوق الفكرية والعلمية والإبداعية للكاتب، وحفظها من السرقة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فهي

---

[1] محمد حمود: مكونات القراءة المنهجية للنصوص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص47.

[2] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت، ص57.

تعتبر تأمينا للناشر كعمل تجاري أيضا، كونها تحفظ للدار حقوق النشر و توزيع العمل، حسب الشروط المتفق عليها –بطبيعة الحال– بين الكاتب والناشر. وإذا ما ذهبنا إلى أبعد من هذا، فإن هذا الحفظ والتوثيق يجعل من هذا العمل/الكتاب مرجعا موثقا بالنسبة للقراء، بإمكان الباحثين والدارسين إدراجه في بحوثهم في نزاهة وموضوعية تامة.

كل هذا يفسّر الإقبال الشديد من طرف المبدعين والمؤلفين على استخدام هذه المعلومات النشرية، بل والمبالغة أحيانا في استخدامها على صفحات كتبهم ومؤلفاتهم، تماشيا ومواكبة لمستجدات الطباعة والنشر الحديثة، وهو ما يخدم كلا من الكاتب والناشر على السواء، إضافة إلى استفادة الباحثين والمتخصصين في علوم المكتبات، سيّما ما تعلق "بأنظمة تصنيف المكتبات" [1]، وتتموقع عادة في الصفحة التالية بعد صفحة الغلاف الأمامي؛ أي الثانية، أو أي صفحة بشرط أن تكون سابقة للإهداء.

انطلاقا من هذا، يمكننا أن نورد أهم بيانات النشر التي ترد في المؤلفات الإبداعية، التي تختلف من طبعة إلى أخرى، ومن دار نشر إلى دار نشر، هذه العتبة الكبرى التي تدخل تحت عباءتها عدة عتبات صغرى نذكر منها على سبيل القصر لا الحصر ما يلي:

5-1_ دار النشر:

تعد دار النشر عتبة مهمة، تندرج أساسا ضمن عتبة كبرى هي عتبة بيانات/معلومات النشر، وتمثل دار النشر تلك "السلطة المالية المتحكمة في توزيع العمل، وإيصاله لجمهور القراء، تتم في عتبة النشر مجموعة من عمليات التواصل بين الكاتب، والناشر، والقارئ، والتي تلعب دورا مهما في عملية القراءة، كما أن طباعة الديوان لأكثر من مرة يعطي تقييما

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص140.

كميا ونوعيا في شعرية الشاعر، ومقروئية القارئ [1]. فدار النشر هي من تتولى نشر العمل التأليفي وطباعته، والعمل على توزيعه وتعزيزه حتى يتسنى للقارئ الحصول عليه، والاطلاع عليه، وقراءته. كما أن عدد الطبعات الكثيرة للكتاب يبرز مدى رواجه، وتغلغله في الساحة القرائية، وإقبال القراء المتهافت عليه.

وقد ظهرت هذه العتبة مع مستجدات الطباعة وثورة صناعاتها، وما تعلق بها من قوانين حقوق الطبع وحقوق الملكية الفكرية. وغالبا ما يكتسب الكتاب قيمة مسبقة تنبع ابتداء من قيمة دار النشر. إذ إن اسم دار النشر يعطي مؤشرات مبدئية، وانطباعات أولية عن العمل المراد قراءته وتصفحه. فكلما كان اسم دار النشر بارزا، وكلما امتلكت دار النشر تاريخا عريقا في ساحة النشر والطباعة والتأليف والتوزيع، كلما كان العمل والكتاب أهلا للقراءة والتصفح. إذ لا غرو من أن هذه الدُّور العريقة التي تُعرف بطبعاتها الجميلة والثرية أن تُصدِر كتبا وأعمالا على درجة عالية من الفنية والجمالية والبراعة. فما من شك بأن القارئ الذي تقع عينه على عمل ما، ويدرك أن ناشره الدار الفلانية، إلا ويسارع لاقتنائه إذا ما كانت دار نشر قيّمة ونوعية، أو أن يزهد فيه إذا ما علم رداءة ما تنشره دار معينة. من هنا، تتبين أهمية اسم دار النشر، الذي "يعطي ما يصدر عنه من دواوين ما يفيد حصولها على المستوى المقبول إبداعيا قياسا بما صدر عنه من أعمال شعرية لكبار الشعراء" [2].

فعتبة النشر وإن كانت لا تملك تلك الميزة الكبيرة في الكتاب التي يحظى بها العنوان أو اسم المؤلف، غير أن ذلك لا يمنع من أن تؤدي في بعض الأحيان وظيفة مهمة في خلق انطباع خاص للمتلقي قبل القراءة، خصوصا حين تكون دار النشر ذات شهرة عالمية، مما يوهم المتلقي بقيمة النص الذي سيتلقاه، حيث تقوم بجلب قراء مثقفين للنص، "خاصة دور

---

[1] ماجد قائد قاسم مرشد: جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص85.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص143.

النشر المعروفة والمشهود لها بأنها لا تنشر إلا للصفوة من الكتّاب، وتضل في الذاكرة حتى بعد قراءة النص بوقت طويل" [1]. فلا يخفى على قارئ ما لاسم دار النشر من دور وشأن كبير في تقييم عمل إبداعي ما، وتوقع مساره التداولي واستشرافه في ساح الإبداع والمكتبات على السواء.

أما عن المكان الذي تظهر فيه هذه العتبة؛ أي اسم دار النشر فهي تتموقع في مواضع، بدءا بالواجهة الأمامية للغلاف، حيث ترد مخطوطة بخط أقل سمكا من سمك خط العنوان في الغالب باللغة الأم متبوعة بلغة أجنبية، ومرفقة بشعارها غالبا، الذي قد ينوب عن الاسم في محطات أخرى. كما ترد في الواجهة الخلفية للغلاف مرفقة بشعارها أيضا، أو مجردة منه، وعادة ما تكون ها هنا؛ أي في الواجهة الخلفية مرفقة بمعلومات أخرى، كالبريد الإلكتروني للدار، أو حسابها على مواقع التواصل الاجتماعي كالفيسبوك، والإنستغرام، والتويتر (منصة إكس حاليا)، والتليغرام، وغيرها بغية تسهيل التواصل معها في ظل التقدم التكنولوجي الحاصل. إضافة إلى هذا يظهر اسم دار النشر في الصفحات التي تسبق الإهداء، إذ قد يرد في الصفحة الأولى أو الثانية بعد الغلاف الخارجي أو في أي صفحة تسبق عتبة الإهداء، متبوعا بعدة معلومات نشرية أخرى. كما قد يأتي في الصفحة الداخلية للعنوان. وما يجب الإشارة إليه أن ورود اسم دار النشر متفاوت ويختلف بحسب كل طبعة، فقد يظهر في جميع ما ذكرناه، وقد يتوزع في بعض منها دون الأخرى.

[1] عزوز علي إسماعيل: المعجم المفسر لعتبات النصوص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2019، ص88.

5-2_ العبارة القانونية:

يعدّ حضور عتبة العبارة القانونية المتضمَّنة أساسا في عتبة بيانات النشر دليلا على "حق الملكية الفكرية للشاعر يدل على وعي الشاعر بهذا الجانب القانوني" [1]. ولعل من أبرز العبارات القانونية الرائجة لحفظ حقوق الملكية الفكرية للمؤلف هي تلك العبارة التي تأتي في القالب الصياغي المعروف الذي يرافق بيانات النشر، وهو (جميع الحقوق محفوظة)، (لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو نقله، على أي نحو او بأي طريقة سواء كانت إلكترونية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر ومسبقا)، (حقوق الطبع والنشر محفوظة) وغيرها من الصيغ. وهذه العبارات تتمثل وظيفتها الرئيسة في خدمة الدلالات العامة للنصوص وتوجيهها، لذا نرى اهتمام المبدعين الكبير بها إلى جانب دور النشر، لقدرتها على توجيه الدلالة العامة للكتاب وخدمتها.

5-3_ الترقيم الدولي:

يعتبر الترقيم الدولي أو ما يطلق عليه بالإيداع القانوني عتبة صغرى تندرج ضمن عتبة بيانات النشر الكبرى، وتبرز قيمته الكبيرة من خلال الأهداف التي يسعى من ورائها "للمحافظة على النتاج الفكري وحماية حقوق المؤلف وكذا لجمع وحفظ التراث الفكري وإتاحته للباحثين؛ لأنه بمثابة وسيلة جيدة لتنمية وتنظيم المجموعات المسؤولة عن الإبداع، فهو يساعد على ترويج الأعمال الفكرية والثقافية من خلال إصدار الفهارس الوطنية ونشرات الإيداع" [2].

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص141.

[2] العجلان عجلان محمد: نظام الإيداع في المملكة العربية السعودية (دراسة تحليلية مقارنة) ،مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، دط، 2004، ص95.

ومن حسنات الترقيم الدولي أنه يجعل القارئ مقبلا غير مدبر لقراءة العمل واقتنائه، ذلك أن القارئ يرتاح ويطمئن عندما يلفي الكتاب يحتوي على ترقيم دولي؛ بمعنى أن هذا الكتاب هو فعلا مسجل ضمن لائحة الكتب العالمية المنشورة، وهو ما يضفي نوعا من المصداقية على الكتاب المنشور، ويخلق نوعا من الثقة لدى القارئ لتصفّحه، وبالتالي تحقيق رضاه على العمل المنشور، ونيله لقبوله وتقبّله.

5-4_ رقم الإيداع في المكتبات الوطنية:

تلعب عتبة رقم الإيداع في المكتبات الوطنية دورا كبيرا في توجيه القارئ، إذ إن لحضورها وغيابها دلالات مختلفة، باعتبارها مؤشرا هاما عن التوجّه الذي يتخذه الكاتب، ويسير وفقه، حيث يشير ورود هذه العتبة في الكتاب إلى أن هذا الأخير –الكتاب– لا يخالف المعايير والقوانين التي تعتمدها المكتبة الوطنية، التي هي في أصلها تبع للدولة التي ينتمي إليها الكاتب، وينخرط في مجتمعها وعاداتها، وبالتالي فإن حضوره غالبا إنما يدل على انسجام طروحات الكتاب وتوافقها مع توجهات وتطلعات السلطات الوطنية التي يدخل في كنفها وإطارها الكاتب. وفي الجهة المقابلة فإن غياب رقم الإيداع الوطني قد يشير في بعض الحالات إلى أن هذا المؤلَّف لا يتوافق ومبادئ السلطات الوطنية، ولا ينسجم مع توجهاتها وآمالها، ويوحي بنوع من المعارضة للسلطة من طرف الكاتب، والمسّ بقيمها وهويتها، أو أي شيء من سيادتها، أو التحريض والتأليب عليها. وهو ما يتجسد بصفة كبيرة دالة مثلا في "ديوان "لافتات" لأحمد مطر. وكتاب "الأعمال الشعرية الكاملة" لمظفر النواب. مما يعني أن حضور وغياب رقم الإيداع يؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات" [1].

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص143.

5-5_ رقم وتاريخ الطبعة:

يعتبر رقم الطبعة هو الآخر من العتبات الصغرى التي تنضوي تحت عباءة عتبة بيانات النشر. ولعل أهم ما يدل عليه توظيف هذه العتبة؛ أي عتبة الطبعة بتحديد رقمها وتاريخها، هو دلالتها وإشارتها إلى مدى الانتشار الذي حظي به الكتاب، ومدى اتساع دائرة المقروئية لهذا الكتاب. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على المكانة التي يتمتع بها ذلكم الكاتب بين جمهور القراء، إذ إنه كلما كانت هناك طبعات أخرى ومتعددة للكتاب كلما دل ذلك على رواج هذا الكتاب، وكثرة الطلب له من طرف جمهور القراء. هذا فيما يخص رقم الطبعة.

أما فيما يخص تاريخ الطبعة فإنه يعتبر مؤشرا هاما للقراءة، من خلال تقديمه لبعض التلميحات التي من الممكن أن تعين القارئ على فهم وإيعاب ما يقرأ، وتسهيل عملية القراءة والفهم عليه أكثر. فمن دلالات تاريخ الطبعة مثلا أن يدل على تزامن النص المكتوب مع وقائع وأحداث خارجية، وأنه كُتب في سياقها، وعليه تكون هذه الدلالة بمثابة موجِّه للقارئ نحو الدلالات الصحيحة، والفهم الصحيح لما تقصّده الكاتب من خلال نصه. كما قد يعطي دلالات عن المراحل التي مرّ بها الكاتب خلال مسيرته التأليفية والإبداعية، والتطورات الحاصلة في الأسلوب بين مرحلة وأخرى لاحقة، ومدى مواكبته لتحولات الكتابة في الساحة الإبداعية.

سادسا: عتبات داخلية

كما أسلفنا، فالعتبات الداخلية إنما نقصد بها تلك العتبات التي تصنف في خانة العتبات القريبة من النص، وتحديدا تلك التي تندرج ضمن ما يطلق عليه بعتبات النص المحيط، التي تتصل بالنص اتصالا مباشر؛ أي التي توجد داخل الكتاب، وتكون بين دفتيه بعد الغلاف على غرار عتبة التصدير، وعتبة الإهداء...

انطلاقا من هذا، سنحاول الوقوف عند كل عتبة على حدة، والتطرق إلى مفاهيمها، ومقولاتها التي تميزها عن غيرها من العتبات.

1_ عتبة التصدير: (Epigraph)

إذا ما ألقينا نظرة في المعاجم العربية فإننا نلفي التصدير مشتقا من الصدر؛ والصدر "أعلى مقدم كل شيء وأوله...وصدر الأمر: أوله وصدر كل شيء. وكل ما واجهك: صدر، وصدّر كتابه: جعل له صدْرا" [1].

انطلاقا من هذه الإضاءة اللغوية، فالتصدير يأتي كمقدمة للنص والكتاب بشكل عام، يلخص معناه، ويكشف عن بعض أسراره، ويبوح ببعض خوالجه ومكنوناته. ويعد بمثابة دعمٍ للعنوان، يوظّفه الكاتب قصد إبراز فكرة ما أو الكشف عنها. تتمثل وظيفته الجوهرية في وخز المتلقي، والعمل على إثارة شهيته للقراءة.

والتصدير هو اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب [2]، وهذا الاقتباس قد يكون كلاما أو فكرة للكاتب نفسه وهذا نادر الوقوع. والرائج أنه يكون فكرة أو حكمة لكاتب

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (صدر) .

[2] Gerard Genette: seuils, ed.du seuil, paris, 1987, p147.

آخر، تخدم الفكرة العامة للنص، أو تلخّصها، وتوضّح القصد العام منها، بحيث لا سبيل للوصول إلى مغزاها ومقاصدها إلا بعملية تأويلية من القارئ/المتلقي.

وغالبا ما يتصدر التصدير الكتاب (النص الأساسي)، حيث يأتي قبله وقريبا منه، كأن يلي الإهداء، أو أن يسبق الاستهلال، وهذا هو الأصل والمشهور المتداول. وهو ما يطلق عليه أحيانا بالتصدير البدئي/الأولي؛ إذ يأتي بمثابة الخيط الرفيع الذي يصل القارئ بعوالم النص المراد قراءته، كنوع من التحفيز والدغدغة، وإثارة الآفاق التوقعية لدى القارئ لسبر أغوار النص. وقد يرد بصفة نادرة بعد نهاية النص ككلمة ختامية، تأتي بعد إنهاء طقوس القراءة، والإبحار في متنه ودهاليزه، تكون بمثابة إعلان عن الخروج من النص/الكتاب، وإنهائه. وفي بعض الحالات قد نجد التصدير يرد على رأس كل فصل للكتاب، كما يفعل بعض الكتّاب الرومانسيون والحداثيون المعاصرون. وهذا ما أشار إليه كل من "مجدي وهبة" و"كامل المهندس" في معجمهما عن المصطلحات العربية في اللغة والأدب، إذ يعرفان التصدير على أنه "اقتباس أو شعار قصير في صدر كتابٍ أو فصل منه له صلة بموضوعه" [1]. ولعل هذا القول يحيلنا مباشرة على وظيفة التصدير، التي ترتبط أساسا في مدى ارتباطه بالنص بكامله أو حتى بجزء أو فصل منه.

ويرى "صالح عالية محمود" في نقده للرواية أن التصدير في الخطاب الروائي هو عبارة عن "نص آخر يأتي به الكاتب إلى نصه، قبل النص الروائي مباشرة، ويهدف بذلك إلى وضع القارئ في الجو العام للرواية، أو التركيز على ناحية ما في نصه" [2]، ليتبيّن أن مهمة التصدير من خلال هذا هي أن يكمل ما بدأه العنوان من تلميحات لجوانية النص، بالانفتاح

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، دط، 1984، ص56.

[2] صالح عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، دط، 2005، ص274.

أكثر على العنوان والمتن، والتموقع على تخوم النص. (وما يقال عن التصدير في الخطاب الروائي يمكن إسقاطه بطبيعة الحال على باقي الأجناس الأخرى).

انطلاقا من هذا، يمكننا القول بأن التصدير هو عبارة عن إجابة غير كاملة لأسئلة العنوان، التي تتناسل في ذهن القارئ، إذ يعدّ بمنزلة شرح وتفصيل سريع له من جهة، واختزال للمتن في بضعة أسطر من جهة أخرى. وما هذا إلا تعزيز من الكاتب لفخاخه التي يتصيد بها المتلقي، ليوقعه في شرَكه؛ المتمثل في قراءة النص، ويُحكم قبضته على ذائقته.

ويذهب الناقد عبد الحق بلعابد بعيدا، حينما يصرّح بأن التصدير قد يأتي ذا طابع غير لغوي؛ "أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور" [1]. كما قد ينزل التصدير في سياقات أخرى منزلة الحركة الصامتة، التي لا سبيل لمعرفة ما تقوله وتختزنه إلا عبر تأويلات القارئ وحفرياته.

أما الناقد "يوسف الإدريسي" فيطلق على التصدير في كتابه "عتبات النص" مصطلحا تراثيا هو: "**المقتبسة**"، ويعرّفها على أنها "جملة توجيهية، يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفه التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه" [2]؛ أي أن المقتبسة تعتبر دليلا على العمل نفسه وعلى روحه، وهي في أصلها توجيه للمتلقي نحو القصديات التي يتغياها الكاتب.

1-1_ العناصر المكونة لعتبة التصدير:

تضم العملية التواصلية والتداولية لعتبة التصدير ثلاثة عناصر رئيسة، تعتبر القلب النابض الذي تتحقق من خلاله القيمة الفنية والجمالية لهذه العتبة المهمة، وكذا الذي يضمن

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص107.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 72.

للعمل المقصود قيمته التجارية، ويضفي عليه طابعا تسويقيا. وتتمثل هذه العناصر الثلاثة في:

1-1-1_ الاقتباس (خطاب التصدير):

ويمثل الرسالة ضمن الثالوث التواصلي في عتبة التصدير، التي هي في أصلها بنية لغوية سواء كانت مقتبسة أم إبداعية، غالبا ما نجد هذا الخطاب مكتوبا بخط يخالف خط المتن، وقد يكون تصديرا ذاتيا من إبداع المؤلف نفسه، كما قد يأتي تصديرا غيريا؛ فنجده محصورا بقوسين، كدلالة على أن خطاب التصدير ليس لكاتب النص، وإنما هو لكاتب آخر، جرت العادة أن يُنتقى ويُختار بعناية، باعتبار الموقع الاستراتيجي لعتبة التصدير، ما يفسّر لنا تفضيل الكاتب لتصدير عمله بمقولة لكاتب مشهور، بلغت شهرته الآفاق. إيمانا بقوة هذا الخطاب التصديري من الناحية الدلالية والتداولية. غير أن ما يلزم الإشارة إليه هو أن صيغ التصدير التي يرد فيها غير ثابتة، فلا تستقر على حالة واحدة، فهي تختلف اختلافا كبيرا بحسب كل نسخة وإخراج طباعي وكتابي.

1-1-2_ المصدِّر (واضع التصدير):

وهو الكاتب المرسل الذي يضع التصدير، وبعبارة أخرى فهو ذلك الكاتب الحقيقي للعمل الذي يخط التصدير في الواقع، ليصدّر به عمله. لكن الكاتب قد يوكل مهمة وضع التصدير في بعض الأحيان لأطراف أخرى كالناشر، أو صديق، أو أحد شخصيات العمل، أو غير ذلك...

1-1-3_ المصدَّر له:

ويتمثل في القارئ/المتلقي، الذي يكتب له الكاتب، باعتباره عنصرا من جمهور قرائه، حيث يستحضره الكاتب أثناء خطّه لهذا الخطاب، كنوع من تهييئه، وخلق الأجواء المناسبة لمغامرات التلقي، التي تضمن انخراطه في عملية قراءة المؤلَّف، وتحفّزه على سبر أغواره، والرغبة في استنطاق فنياته وجمالياته. وهذا ما وُضع أساسا من أجله التصدير، إذ لا يخفى ما له من قوة في "استمالة القارئ واستدراجه، وسلطة غير مباشرة لتوجيه قراءة القارئ وتنبيهه إلى عينة المقروء، وقيمته المهيمنة لاحقا" [1].

1-2_ وظائف التصدير:

لا غرو أن تؤدي عتبة التصدير وظائف متعددة، باعتبارها عتبة استراتيجية مهمة، تجعل منها مادة دسمة للتحليل والتأويل. انطلاقا من هذا يمكننا أن نقتصر على ذكر بعض هذه الوظائف، التي من أبرزها ما يلي:

1-2-1_ وظيفة التعليق:

وتعتمد هذه الوظيفة على خاصيتي الشرح والتفسير، حيث تعمل على توضيح العنوان، ومحاولة تبريره، وربطه بمتن النص، من خلال إنارة المناطق المعتمة والتعليق عليها سواء في العنوان الذي من أهم سماته التلميح والتكثيف أو في داخل النص، وإعطاء لمحة عامة مكثفة عن: ماذا يقول النص؟ ليكون بذلك بمثابة الدليل الذي يوجّه القارئ ويرشده إلى جوهر النص، ويأخذ بيده لمعرفة خباياه وكنوزه. ليغدو بذلك هذا التعليق التصديري أرضا خصبة "يتحرك فيه القارئ بين العنوان والنص" [2].

---

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص175.

[2] خالد حسين حسين: شؤون العلامات، ص118.

1-2-2_ وظيفة التقدير والاعتزاز:

ومناط هذه الوظيفة هو اختيار الكاتب في تصديره لعمله على مقولات خالدة لكبار الكتّاب، ولأسماء لامعة مشهورة ومعروفة في الساحة الإبداعية، ما يضفي على العمل قيمة كبيرة، ومسحة خاصة تحثّ على استقرائه، وتخز جمهور القراء. وهو ما يعتبر في الآن نفسه محاولة من الكاتب لتقدير شخص صاحب الخطاب الذي صدّر به عمله. ولعل هذا ما جعل جيرار جنيت يقول بانحراف هذه الوظيفة، وعدّها وظيفة غير مباشرة؛ لاعتناء الكاتب بمن يقول هذا الاقتباس المصدّر به، وليس لما يقوله ويصرّح به، فاهتمامه ها هنا يكون بقائل الاقتباس لا بجملة مقوله، كمحاولة من الكاتب ورغبة في أن تنزلق شهرة القائل لتمسّ عمله، فيذاع، وينتشر، ويخلدُ خلودَ صاحب التصدير المقتبس.

1-2-3_ الوظيفة التاريخية:

وترتبط هذه الوظيفة ارتباطا وثيقا بالزمن، ذلك أن خطاب التصدير بطبيعة الحال يحيلنا على فترة زمنية قيل فيها ذلكم الخطاب، فهو وليد حقبة زمنية معينة، ووليد ظروف وسياقات محددة، ووليد بيئة ذات عادات وتقاليد ثقافية وحضارية واجتماعية خاصة بالزمان والمكان الذي أنتج ذلكم الخطاب، الذي ارتآه الكاتب خير تصدير لعمله لعدة اعتبارات متنوعة، تتعلق بمحتوى الخطاب، وبقائله أيضا.

2_ عتبة الإهداء:

2-1_ التعريف اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور في المادة اللغوية (هدي): "أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء وعليه هدية أي: بدنة.. والعرب تسمي الإبل هدْيا. ويقولون: كم هدْي بني فلان

يَعنُون: الإبل، سميت هديا لأنها تهدى إلى البيت...والهدية ما أتحفت به، يقال: أهديت له وإليه. وفي التنزيل ﴿وإني مرسلة إليهم بهدية﴾ ...والتهادي أن يهدي بعضهم إلى بعض. وفي الحديث تهادوا تحابوا، والجمع هدايا وهداوى وهي لغة أهل المدينة" [1]. وعليه، فإن المعنى المعجمي يدور إجمالا في معاني الهدية والهبة والعطاء؛ بأن يهب فلان لشخص ثانٍ هبة معينة، بغض النظر عن صفة هذه الهبة الممنوحة للشخص الثاني، أكانت مادية أم معنوية، تقديرا واحتراما وعرفانا وتقوية للعلاقة بينهما.

2-2_ التعريف الاصطلاحي:

الإهداء في معناه العام والشامل هو "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)" [2]، وهذا التقدير والعرفان والشكر قد يكون جزءا من العمل الإبداعي الكلي المطبوع، وقد يلحق بالعمل المطبوع؛ مكتوبا بخط الكاتب نفسه في شكل توقيع، تعبيرا عن مشاعر وأحاسيس ما، وإقرارا بالعرفان والاحترام والامتنان والشكر لكل من كان له يد وتأثير في إنجاز ما كُتب، أو حتى من كان سندا ودعما، ومصدر إلهام للكاتب في إبداع ما جادت به قريحته من نصوص.

انطلاقا من هذا، عدّ الإهداء من أهم العتبات النصية التي تحيط بالنص من الخارج، إذ قلما يخلو منه كِتاب أو مؤلَّف إبداعي أو بحثي، حيث يأتيكتمهيد يمهّد للولوج إلى النص وبؤرة المتن، وفضاء استراتيجيا حيويا للحفر والتنقيب. باعتباره "أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص" [3]، وعتبة استراتيجية مهمة في معمارية النص، التي توصل إلى لذة

---

[1] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (هدي) .

[2] GerardGennette: Sueils, p112.

[3] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص47.

القراءة ومتعتها. وهذا ما جعلها تفرض نفسهاكعتبة مهمة، تزاحم باقي العتبات النصية الأخرى، وتنافسها من حيث القيمةُ والمكانةُ، ومن حيث التشويقُ والإثارةُ.

لقد أضحى الإهداء في الخطاب النقدي المعاصر عنصرا مهما في أي قراءة، ومفتاحا فاعلا في إنتاج الدلالة لا يمكن تجاوزه، أو تجاهله دون الوقوف عند معالمه، حيث لم يعد نصا هامشيا فارغا، أو علامة لغوية تقبع في الهامش الميت، بل صار يشارك في توليد دلالات النصوص، وأداة طيّعة في يد الكاتب، يبلّغ بها مقصدياته، ويمرّر بها أفكاره لجمهوره. بل ويوجّه توقعاتهم، ويرسم لهم آفاق انتظارٍ لمحتوى النص.

والإهداء في أصله علامةٌ لغوية سيميائية دالة، محوراها الكاتب وجمهور المتلقين مهما كان نوع هذا المتلقي أو شكله (كما ستوضح الورقات القادمة). وهو بهذا يكتسب بحق صفة النص؛ النص المستقل الذي يأتيقبل متن النص، وبعد صفحة الغلاف الأولى، وما يتبعها من مصاحبات نصية؛ كصفحة العنوان المزيف وغيرها...

أما الناقد "مصطفى سلوي" فينعت عتبة الإهداء بمصطلح مثير، فيطلق عليها اسم: "العتبة الفارغة"، ويرجع سبب تسميته لعتبة الإهداء بالعتبة الفارغة؛ لأنه يعتقد بأنه –أي الإهداء– إذا "غاب من الكتاب لا يكون لغيابه أثر سلبي سواء من الناحية العلمية أو الجمالية الشكلية أو التجارية" [1]؛ أي أن حضور الإهداء في عمل ما ليس ضروريا وليس إلزاميا على الكاتب، حيث أن عتبة الإهداء لا تتوافق مع العتبات الأخرى من جانب الحضور كعتبة العنوان أو عتبة اسم المؤلف، فهي ليست لازمة في العمل التأليفي، إذ لا تلزم بالضرورة كل المؤلفات والنصوص. وعليه، يكون الكاتب في هذه الحالة مخيّرا بين أن يضع الإهداء، أو أن يتخلى عنه، علما أن تخليه عنه لن يؤثر على العمل الإبداعي، ولن

[1] مصطفى سلوي: عتبات النص (المفهوم–الموقعية–الوظائف) ، سلسلة بحوث ودراسات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط1، 2003، ص255.٠

يجعل منه عملا ناقصا فقيرا، في حين أن حضوره يجعل منه عنصرا مهمّا، مساعدا في اقتحام عوالم النص، والكشف عن دلالاته، مثلُه مثل باقي العتبات النصية على غرار اسم المؤلف، والعنوان، والتصدير، والاستهلال، والمقدمة...

ومما تجدر الإشارة به، أن الفضل الكبير يرجع للدراسات النقدية المعاصرة، التي عملت على إعادة الاعتبار لعتبة الإهداء، حيث أولته عناية فائقة، واعتبرته "ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطَبا معينا، ويشدّد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس فإن الإهداء لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته" [1]؛ أي أن عتبة الإهداء عتبة نصية مهمة غير اعتباطية، فهي لا تخلو من قصدية، لذا وجب الحذر منها، والوقوف عند دلالاتها، إذ لا يمكن المرور عليها مرور الكرام وتجاهلها، وإغفالها عند أي مقاربة نصية ما.

أما فيما يخص مكان الإهداء فقد كان قديما يتخذ من رأس الكتاب موضعا له، لكنه من زمن ليس بقريب مع تطورات الطباعة ومستجداتها نلفيه يتموقع قبل صفحة المقدمة؛ أي في حدود الصفحات الخمس الأولى، وغالبا ما يأتي بعد الصفحة الحاملة للعنوان المزيف. والحق أنه يختلف من كتاب لآخر ومن طبعة لأخرى، فلا جزم في تحديد مكانه، ولا فصل ثابت.

2-3_ غياب الإهداء:

قد يحضر الإهداء في الغياب؛ إذ قد تفرض سمة البياض نفسهاالتتوشح بها صفحات الكتاب الأولى، خاصة ما تعلق بصفحة الإهداء، التي تتوشح البياض وشاحا لها ليحمل

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص199.

بديلا عميقا عن عتبة الإهداء، إذ إن سمة البياض هاته لتعتبر علامة سيميائية دالة على عدم الإهداء؛ أي أن الكاتب قرّر أن لا يهدي كتابه، وبتعبير آخر –إن صحّ– فإنه فضّل أن يهدي عمله إلى لا أحد.

ويتّخذ غياب الإهداء عدة أشكال، كأن يلتزم الكاتب الصمت فيسكت عن الإهداء، فيسمُ البياضُ صفحة الإهداء، أو أن يقفز الكاتب إلى ما يلي عتبة الإهداء من دون التطرق له بأي شكل كان، غير أن هذا السكوت على الإهداء والقفز على هذه العتبة، لا يعني أبدا أن عتبة الإهداء هاته عتبةٌ ملغاة ولا اعتبار لها، بل إن غيابها في حد ذاته يعتبر علامة دالة، تحيل على أشياء تتعلق بالنص، أو بصاحب النص نفسه.

وكشكل آخر قد يغيب الإهداء، لكنْ بتصريح من الكاتب نفسه، ليغدو ذلك الخطاب الدال على عدم الإهداء إهداءً من نوع خاص؛ كونه عتبة إهداء قائمة بذاتها،تحمل العديد من الدلالات المفضية بالضرورة إلى سيل عرمرم من التساؤلات. ومن أمثلة ذلك أن يكتب المُهدي في صفحة الإهداء عبارات من قبيل: "هذا الكتاب غير مهدى إلى أحد"، أو "إلى لا أحد" وغيرها من العبارات. وهذه الطريقة تخفي من ورائها الكثير من علامات الاستفهام، وتعتبر أرضا خصبة للاستقراء؛ كونها تفتح أبوابا عدة للتأويل. وتعكس بدرجة كبيرة تلك العلاقات المتشابكة التي تجمع بين أطراف العملية التواصلية، خاصة ما ارتبط ما بين الإهداء والمؤلف والمتلقي.

2-4_ خصائص الإهداء:

تتسم عتبة الإهداء بمجموعة من الخصائص التي تميزها عن باقي العتبات الأخرى، حيث تختلف الإهداءات فيما بينها من عدة جوانب؛ كونها قد تتباين من الناحية التركيبية (حيث توجد إهداءات بكلمة أو كلمتين أو جملة أو حتى فقرة)، ومن ناحية الأبعاد الدلالية

ومراميها، ومن الناحية الجمالية والتداولية، بل إن كل إهداء له وظائفه الخاصة به التي يتسم بها، وتميزه عن باقي الإهداءات. وعليه، يمكن أن نجمل خصائص عتبة الإهداء في هذه النقاط قصرا لا حصرا، وتتمثل في:

_ذات بنية لغوية فقيرة، إذ قد ترد كمفردة واحدة، وقد ترد كجملة واحدة، أو سلسلة من الجمل المتتابعة، فتكون نصا قصيرا مشكلا من بضعة أسطر، هذا من الناحية الشكلية.

_أما من الناحية الجمالية، فتتفاوت شعرية الإهداء من شكل لآخر، فقد يرد مكثفا، وقد يأتي بسيطا، إذ قد يرد شعرا، وقد يرد نثرا.

_حضوره قبل النص الذي يمثل متن العمل الإبداعي، وقبل صفحة المقدمة غالبا، إذ يسبق النص في حضوره على صفحات الكتاب، ويتبعه من ناحية الخلق الإبداعي، إذ دائما ما يكتبه ويضعه المبدعون بعد الفراغ من كتابة النص الأصلي.

_خصوصية الإهداء، إذ غالبا ما يكون حميميا، ويستهدف أشخاصا معينين.

_ انعدام ضوابط تحكم الكاتب في طريقة كتابته للإهداء، حيث له كامل الحرية في نوع الخط وفي شكله، وفي مكان كتابته، إذ يحل له أن يكتبه في وسط الصفحة، أو على يمينها أو شمالها، أينما شاء، وكيفما شاء، ولمن شاء.

_ يعد الإهداء بالنسبة إلى المتلقي "عبارة عن نتوءات نصية أساسية موجّهة، ومحددة لنوعية تلقي النص، والتعامل معه قراءة وتأويلا" [1]. وعليه فأهمية الإهداء تكمن في تقديمه للنص، والإعلان له، وتأطير دلالاته ومعانيه، وتوجيه المتلقي إليها سلفا، من خلال تقديم إضاءات تعينه على القراءة.

[1] عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص124.

2-5_أصناف الإهداء:

يجرّنا حديثنا عن خصائص عتبة الإهداء إلى أن نَمِيزَ بين صنفين اثنين من الإهداء؛ هما صنف الإهداء الخاص، وصنف الإهداء العام. وفيما يلي بسطُهما:

2-5-1_الإهداء الخاص: (Dédicace privé)

يتّسم هذا الصنف بالواقعية والمادية والطابع الشخصي؛حيث إن الكاتب يتقصّد فيه من تربطه بهم علاقات شخصية، وعلاقات مباشرة، فيتوجّه به إليهم، سواء كانوا من عائلته؛ وهو ما يطلق عليه بالإهداءات العائلية (الأم، الأب، الأخ، الأخت، الزوج...)، أو من المقربين منه؛ وهو ما يطلق عليه بالإهداءات الإخوانية (الأصدقاء، الأحبة...)، أو حتى أولئك الذين فقدهم وتخطّفتهم المنون من بين يدي الحياة، إقرارا بفضلهم، وعرفانا بجميلهم، وتقويةً للمودة والعلاقة الحميمة بهم. هذا ويمكن عدّ بعض صيغ الإهداءات إهداءً خاصا، كأن يقوم الكاتب بإهداء العمل إلى شخصية متخيلة متعلّقٍ بها، أو حتى لشخصية من العمل نفسه أو في أعمال كتّاب آخرين.

2-5-2_الإهداء العام: (Dédicace puplique)

ويتسم هذا الصنف بالمعنوية والتجريد أكثر، واستناده على العقل أكثر من العاطفة، كون الكاتب يتقصّد به الشخصيات المعنوية، ومن تربطه بهم علاقات عامة، ويتوجّه به إليهم، كالمؤسسات السياسية، ومختلف المنظمات والهيئات والأحزاب، بل وحتى الاتجاهات الفلسفية، والأخلاقية، والقيم والأفكار والرموز على غرار الحرية والسلم والعدالة، والأرض والمدن والوطن، لذا غالبا ما نلفي هذا النوع يستهدف الجماعات دون الأفراد.

قد يقول قائل:

_ هل من الممكن أن يجتمع الإهداء الخاص بالإهداء العام؟

فنقول:

_ نعم، قد يحدث أن يجتمع هذان الإهداءان مع بعضهما البعض في عتبة الإهداء نفسها، فنلفيهما يتلاحمان في صفحة الإهداء نفسها، ويتداخلان، فيشكلان معا نوعا ثالثا من الإهداءات، هو مزيج من صيغ خطابية خاصة وصيغ خطابية عامة. أسمته "باسمة درمش" ب "الإهداء المشترك"؛ يتقصّد الكاتب من خلاله شخصا محددا بعينه، وأشخاصا آخرين، ومؤسسات، ومنظمات، وشريحة معينة من المجتمع في ظروف زمنية محددة وفضاء مكاني محدد. وهذا النوع يُعنى "بتواشج الإهداء مع عنوان المجموعة أو نصوصها، وبالتالي يشكل الإهداء وجهتي نظر متكاملتين، أو نظر واحدة" [1].

وهناك من حاول أن يستلّ صنفا آخر للإهداء من صيغ الإهداءات التي ترد في إبداعات الكتّاب والمؤلفين، وحريٌّ أن يكون صنفا مستقلا بذاته، وهو ما ينعت**ب "الإهداء الذاتي"**، حيثتدور خطاباته كلها حول رهانات الأنا النرجسية، وتضخيم الذات صاحبة الإهداء. وهذا النوع يمكن اعتباره أكثر الإهداءات حميمية وصدقا وخصوصية؛ كون الكاتب يتوجه به إلى ذاته الكاتبة، ويتقصدها به، كأن يقول مثلا: إليّ أنا، أو إلى خالص روحي...

[1] باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج16، ج61، مايو 2007، ص79.

2-6_ أنواع الإهداء:

عادة ما يأتي الإهداء إما في "شكلٍ مطبوع موجود أصلا في العمل/الكتاب، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة" [1].

إن الناظر إلى هذا القول، ليلحظ من الوهلة الأولى أن الإهداء يتخذ شكلين اثنين، فهو إما أَصلي موجود في الكتاب وجزء من فضائه الطباعي، وإما موقّع من طرف الكاتب نفسه وبخط يده.

لقد تفطن "جيرار جنيت" لهذين الاعتبارين، فحاول التمييز بين أنواع الإهداءات، فأوضح بأن الإهداء إهداءان؛ أي نوعان: **إهداء للعمل**، و**إهداء للنسخة**، وقال بأنهما مشتقان من فعلين متمايزين كما سيأتي توضيحه.

2-6-1_ إهداء العمل (الكتاب):

ويكون هذا النوع عبارة عن بنية لغوية في "صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبعة الكتاب" [2]، يتم فيه طبع الإهداء على الكتاب، بحيث يشترك فيه جميع الناس، ضمن دائرة واسعة من جمهور القراء، ويكون موجودا أصلا في إحدى صفحات الكتاب، ويشكل جزءا مهما من جسد العمل ككل مأخوذ من الفعل "dédier(بمعنى **أهدى** له الكتاب)، أي الإهداء الموجود في الكتاب" [3].

---

[1] مصطفى سلوي: عتبات النص، ص261.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص48.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص93.

وبعبارة أخرى، يمكن القول بأن إهداء العمل في أبسط تعريفاته يمثل ذلك "الملصق الصادق أولا، الخاص بعلاقة ما على هذا النحو أو ذاك، تربط بين المبدع وبين بعض الأشخاص أو المجموعات أو الكيانات المعنوية" [1].

2-6-2_ إهداء النسخة:

يكون هذا النوع عبارة عن "صيغة خطاب ظرفي (مخطوط) موقّع بخط المؤلِّف" [2]، فهو يمثل تلك العبارات التي يخطّها الكاتب بيده على إحدى صفحات الكتاب المطبوع في ظروف معينة، غالبا ما تكون تلك الصفحة التي تلي صفحة الغلاف الأمامية مباشرة، ومن "الأحسن أن يكون في الصفحة المزيفة للعنوان" [3]؛ أي تلك الصفحة التي تتوشح البياض حاملة للعنوان فقط، كما أسلفنا ذكره في أنواع العناوين. كل ذلك في سياق زماني ومكاني محدد، وفي سياق مناسبة ما، وفي ظروف محددة. يراعي المهدي فيه ذكر أمور تعتبر مناط العملية الإهدائية؛ فيذكر اسم المهدى إليه، مع عبارات حميمية وتقديرية، وتاريخ الإهداء، والمكان الذي وقّع فيه الإهداء.

أما فيما يخص الفعل الذي اشتق منه هذا النوع؛ أي إهداء النسخة فمأخوذ من الفعل "Dédicacer **أهدى**...له نسخة بالتوقيع" [4]، الذي يُقصد به الإهداء بالتوقيع؛ أي أن يتكفل الكاتب بإهداء نسخة مطبوعة بخط يده (تحتوي أساسا على الإهداء الأصلي الموجود في الكتاب) إلى قارئ/ متلق، أو أي شخص موجود حقيقي غير مجازي.

---

[1] بنعيسى بوحمالة: أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص 66.

[2] جميل حمداوي: عتبة الإهداء، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، ع7، ديسمبر 2012، ص65.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص101.

[4] المرجع نفسه، ص93.

وعادة ما يعبر الكاتب في إهداء النسخة عن انفعالات حية مباشرة، قد تكون وليدة اللحظة، أو تنمّ عن معرفة مسبقة قديمة، اتجاه المتلقي الذي يكون بصدد توقيع الإهداء له، سواء كانت تلك العملية مجاناً كتعبير عن حميمية العلاقة، أو في إطار جلسات بيع بالتوقيع في المكتبات، ومَعارض الكتب بشتى أنواعها، أو حتى في إطار زيارة المهدى إليه للمؤلف أو العكس.

وتطغى على هذا النوع سمة التحول والتغير، خلاف إهداء العمل الذي هو ثابت مطبوع على إحدى صفحات الكتاب لا يتغير. ذلك أن صيغة خطاب النسخة تخضع لعدة اعتبارات، حيث تختلف من شخص لآخر، على حسب مدى قربه من الكاتب، ومدى الحميمية التي تعتري علاقته به، وعلى حسب حالة الكاتب الشعورية والانفعالية، وعلى حسب جنس المهدى إليه أيضا.

2-7_ العملية التواصلية والتداولية لعتبة الإهداء:

إن عتبة الإهداء في جوهرها عملية تواصل بين أطراف معينين، تُتداول وفق إطار معين. وإذا ما أردنا أن نشرّح هذه العملية التواصلية ونشرَحها، فإننا نجد في هذه العملية التواصلية ثلاثة أطراف تتواصل فيما بينها، تتمثل في:

2-7-1_المهدي/المرسل: (Dédicateur)

وهو الطرف الذي يقوم بعملية الإهداء، فيهدي العمل، أو يهدي النسخة، لمتلقّ أو متلقين أو غير ذلك. وللإشارة فإن المهدي في حالة إهداء النسخة يكون حاضرا حضورا ماديا؛ لأن هذا الإهداء ظرفي وليد لحظة معينة، فيتطلب حضور الكاتب ليخط بيده نص الإهداء الموقّع. أما في حالة إهداء العمل فقد يقع -وهذا نادر- أن يقوم الكاتب بتوكيل

شخص ما، أو شخصية ما من العمل (البطل مثلا) مسؤولية الإهداء، وإن كان في حقيقة الأمر أنه صاحب الإهداء ضمنيا.

2-7-2_الإهداء/الرسالة: (Dédicace)

وهو صيغة الخطاب/النص التي يُكتب بها الإهداء من طرف المرسل/المهدي. وهو نوعان؛ إهداءُ عملٍ ويكون مطبوعا أصلا في الكتاب، وإهداءُ نسخةٍ يكون بخط الكاتب نفسه.

2-7-3_المهدى إليه/المرسل إليه: (Dédicatair)

وهو الطرف الذي يستقبل الإهداء، والمعني بعملية الإهداء من طرف المرسل/المهدي، سواء كان معنيا بإهداء العمل، أو معنيا بإهداء النسخة. وها هنا عند إهداء النسخة يشترط أن يكون المهدى إليه شخصا واقعيا حيا، وأن يكون حضوره حضورا ماديا، غير أنه قد يتعذّر حضوره في بعض الحالات، كأن يرسل الكاتب له نسخة مهداة بتوقيعه من بلد آخر، ولبعد المسافة، واستحالة الحضور الشخصي.

انطلاقا من هذه العملية التواصلية، التي غالبا ما تكون على منوال: "إلى فلان (قد يكون نص الإهداء حاملا هذه الصيغة فقط، وقد يطول إلى أسطر)". فهذه العبارة سواء طالت أم اكتفت بحرف الجر واسم المهدى إليه خاصا كان أم عامّا تمثل نص الإهداء، وهو ما ينطبق أيضا على إهداء النسخة. وعليه، يمكننا نمذجة هذه العملية التواصلية وفق المعادلة الآتية:

(المهدي/المرسل، المهدى إليه/المرسل إليه + عبارات تقدير وعرفان) = نص الإهداء/الرسالة (أو ما يطلق عليه جنيت بعبارة الإهداء).

أي:

(ع، س + ل) = ص.

حيث:

(ع) تمثل المهدي.

(س) تمثل المهدى إليه.

(ل) تمثل العبارات التقديرية التي تأتي بعد ذكر اسم المهدى إليه.

(ص) تمثل عبارة/نص الإهداء.

ونحن ها هنا في هذه المعادلة، ندحض ما قال به "جيرار جنيت"، حسب ما يورده "عبد الحق بلعابد" في كتاب "عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)"، إذ يجعل لصيغة/نص الإهداء (إلى فلان، مع خالص محبتي) معادلةً للعملية التواصلية للإهداء، مفادها:

(إلى س، ص)

بحيث يؤكد "جيرار جنيت" بأن "(س) هو إما الشخص الخاص أو العام المهدى إليه (الزوجة، الأبناء، الأصدقاء، المؤسسة، المكتبة)، و(ص) هي عبارة الإهداء" [1]، أي أن "جيرار جنيت" يحصر نص/عبارة الإهداء في (ص) فقط، ولا يضمّن ما قبلها فيها، والحق أننا نحسب أن نص الإهداء يشمل المعادلة كليا كما أسلفنا ذكره؛ أي أنه يشمل (إلى (س)، (ل))، مع فهم أن المهدي ضمنيا هو(ع). ضف إلى ذلك بأنه حتى لو كتب المهدي عبارة

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص101.

"إلى فلان" فقط، كأن يقول مثلا: "إلى عزيزي محمد"، فهي تعتبر لوحدها عبارةَ إهداء، ونصَّ إهداء تام.

2-8_ وظائف عتبة الإهداء:

تعتبر عتبة الإهداء عتبة نصية مهمة، فهي أجلّ من أن تكون مجرد حلية شكلية تزيينية، فهي تتعدى هذا بكثير، حيث تقوم حسب محمد الصفراني "بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه متجاوزة الوظيفية التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر، وتعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المهدي والمهدى إليه" [1].

من خلال هذه القولة لمحمد الصفراني يمكننا أن نستخلص جملة من الوظائف التي تؤديها عتبة الإهداء وتعتري صيغها، لعل أبرزها ما يلي:

2-8-1_الوظيفة الإعلامية الإخبارية:

وتتعلق هذه الوظيفة بالعلاقة التي تجمع بين نص الإهداء/الرسالة والنص/المتن، حيث يبوح الكاتب من خلال هذه الوظيفة عمّا يجول في النص/المتن، وما يحويه من أفكار، ويكشف عن العلاقة –بطريقة تلميحية غالبا، أو مباشرة في أحايين قليلة– التي تجمع الإهداء بالنص، وتربطهما ببعضهما. كما يخبرنا في بعض الإهداءات عن عناصر أساسية في النص كتعريفنا ببعض الشخصيات، أو زمان الوقائع النصية أو مكانها، أو عنصر من العناصر التي شكلت ذلكم النص.

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص144.

2-8-2_الوظيفة التوجيهية:

وترتبط هذه الوظيفة بالعلاقة القائمة بين نص الإهداء/الرسالة وبين القارئ/المهدى إليه/المرسل إليه، أو العكس أثناء عملية التلقي، أي بالعلاقة القائمة بين القارئ/المهدى إليه/المرسل إليه وبين نص الإهداء/الرسالة. ومعنى كونها وظيفة توجيهية أنّ الكاتب من خلال الإهداء يقوم بتوجيه القارئ عن طريق استخدامه لبعض القرائن التي تعين المتلقي على فهم بعض مضامين النص، وإعطائه لمحة عامة خاطفة عنها.

2-8-3_الوظيفة الأخلاقية:

إذ الأصل في الكاتب أن يكون لبقا متواضعا ذا أدب، فهو يقوم بإهداء الكتاب أو النسخة تلطّفا، وتحبّبا، وتقوية لروابط المودة والمحبة مع جمهور القراء، سواء كان هذا الجمهور خاصا أم عامّا.

2-8-4_الوظيفة التقديمية:

حيث يحل الإهداء محل المقدمة أو التصدير، ويأخذ وظائفهما نفسها.

2-8-5_الوظيفة الجمالية:

وتتحدد هذه الوظيفة من خلال كشف التعالقات القائمة بين نص الإهداء والنص ذاته، وجوهر هذه الوظيفة تحقيق الإسقاط المحوري لمحور الاختيار على محور التركيب، لتتبّع الانزياحات والانتهاكات التي استعملها بقصدية المهدي/الكاتب.

2-8-6_الوظيفة التداولية:

تجمع هذه الوظيفة طرفي العملية الإهدائية؛ حيث تُعنى بالعلاقة التي تتحقق بين المهدي/المرسل والمهدى إليه/المرسَل إليه، كما تسعى إلى تحقيق التفاعل بينها، وتنشيط العملية التواصلية بين المهدي/المرسل ومتلقيه/المرسَل إليهم الذين أهدى لهم عمله، سواء كان هؤلاء المتلقين ضمن جمهور خاص، أو ضمن جمهور عام، في إطار نفعي اجتماعي.

2-8-7_الوظيفة الدلالية:

وعماد هذه الوظيفة أن تبحث في الدلالات التي يحملها الإهداء، وكشف المعاني التي بثها الكاتب/المهدي للمهدى إليه في نص إهدائه.

2-8-8_الوظيفة الإغرائية/التجارية:

فلا يخفى على قارئ ما للإهداء من تأثير كبير على جذب القراء، وتحريضهم على القراءة، خصوصا ما تعلق بحيلة إهداء النسخة، الذي أحيا ملكة القراءة لدى الجمهور بعد أن كادت أن تموت، واستطاع الترويج للكِتاب والكاتب ودار النشر ومنشوراتها على حد سواء.

وإلى جانب هذه الوظائف يؤدي الإهداء جملة أخرى من الوظائف بحسب سياقه الذي يرد فيه، وصياغته، منها وظيفة "التلميح، والإيحاء، والأدلجة، والتناص، والتكنية، والمدلولية، والتعليق، والتشاكل، والشرح، والاختزال، والتكثيف، وخلق المفارقة والانزياح عن طريق إرباك المتلقي" [1].

[1] جميل حمداوي: شعرية الإهداء، المكتبة الشاملة الذهبية، ص24.

الفصل الثاني: ملامح العتبات النصية في الدرس النقدي الغربي والعربي، وعِلاقاتها بنظريات ما بعد البنيوية

إذا ما تتبعنا ملامح العتبات النصية في الدرس النقدي الغربي والعربي، فإننا لا شك نجد عدة أفكار ولبنات، تتناثر هنا وهناك في كلا التراثين الغربي والعربي على حد سواء.

فلا يخفى على دارس أو باحث في التراث الغربي والعربي وجود بعض الإشارات في الدراسات والكتب القديمة، التي تنبهت لأهمية العتبات النصية في بناء النصوص وتشكيلاتها، فليس صحيحا بأن العتبات درس جديد مستحدث بالكامل، بل إننا لنلتقط إشارات هنا وهناك لعدة عتبات من طرف القدامى، ونلمس حرصهم على التنويه بها، وبدورها الكبير في بناء النصوص.غير أن الواضح البيّن أن هذه العتبات بقيمتها وأهميتها العلية المعاصرة، لم تكن قديما لذلك الحد، بل كانت مجرد تلميحات وإرهاصات إن جاز التعبير. فقد اكتسبت هذه القيمة العالية، والأهمية الكبيرة خاصة عند انفتاحها على باقي الحقول المعرفية، حيث اغترفت مما اجترحته اللسانيات الحديثة، وبالخصوص بما جاء به "فرديناند دي سوسير" وغيره لاحقا. إضافة إلى انفتاحها الشديد على الدراسات السيميولوجية، والاتجاهات السيميائية، وتحليل الخطاب. ضف إلى ذلك استفادتها القصوى مما جاء من طروحات الشعرية، ونظريات القراءة والتلقي، والتأويلية. ولا ننسى تعلقها البالغ بالفنون التشكيلية، والرسم، والتصوير، وعالم الإشهار، والدعاية.

أولا: في الدرس النقدي الغربي

يمثل كتاب جيرار جنيت "عتبات" البداية الحقيقية للفت الانتباه لعتبات النصوص، وقد اكتسبت دراستُه أهميتَها من حيث كونُها أهم دراسة ممنهجة جادة وفعلية في مقاربة العتبات عموما؛ لأنها تسترشد بعلم السرد، وثقافة الأسئلة في المقاربات النصية التي تفرض طابعا تحليليا. وهي تتويج لأعماله الكثيرة التي تسائل النصوص، أين عكف على تفكيكها وإعادة بنينتها، من أجل معرفة وضبط المكونات السردية التي تشكلها، من خلال الاستعانة بمقولات اللسانية والسيميائية على حد سواء، باعتبار النصوص ملفوظات لسانية دالة، قابلة للتحليل والتأويل، والبحث في مقاصدها ومدلولاتها. كل هذا البحث والحفر جرّه فيما بعد إلى الهامشي في تخوم النصوص، وبعبارة أخرى إلى حوافها؛ تلك النصوص الموازية التي تصاحب النص/المتن الأصلي.

هذا، ويقع كتاب "عتبات" في ثمان وثمانين وأربعمائة صفحة، عمل من خلالها جنيت على استقراء الكثير من النماذج التأليفية الواقعة ضمن المجموعتين اللغويتين اللاتينية والأنجلوسكسونية، مركزا أكثر على النماذج المكتوبة باللغة الفرنسية، مانحا بدراسته هاته مفاتيح قرائية للمتلقي، تسهّل عليه الولوج لداخل النص، أو متن الكتاب.

ولعل هذا ما جعل من كتاب "عتبات" "محطة رئيسية لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب عتبات النص" [1]، حيث ضمّ الكتاب بين دفتيه بحثا في العديد من أشكال هذه النصوص/العتبات: بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات، وغيرها.

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص 23.

لكنّنا إذا ما قلّبنا في صفحات النقد والمعرفة، فإننا سنجد بأن ما وصل إليه "جيرار جنيت" من اهتمام بالغ بالعتبات لم يأتِ من فراغ، ذلك أن جنيت نفسه استفاد كثيرا من عدة طروحات قديمة سابقة له، وراح يقوم ببناء فكرته عن العتبات من خلال الاتّكاء عليها وتدعيمها، وعلى بعض المصادر والمراجع السابقة، التي يمكن اعتبارها بدايات وإرهاصات حقيقية لميلاد العتبات النصية بوصفها الحديث، ومن جملة هذه الإرهاصات الغربية نجد:

_ "كتاب المقدمات" ل "بورخيص"، حيث لا يخفى على قارئ له، ماحواه من بعض "الملاحظات والإشارات السريعة للموضوع" [1]؛ أي لما يسمى اليوم بالعتبات النصية. إذ يؤكد بورخيص فيه على الأهمية الكبيرة للعتبات، معتبرا إياها ذلك "البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل" [2]، وبالأخص عتبة المقدمات، التي تناولها بالدراسة في كتابه الرائد، كما يحث الدارسين والمتلقين على ضرورة الاهتمام بها، والاعتناء بما يرد فيها من إضاءات لمناطق الظل والعتمة الثاوية في تلافيف النصوص.

وإلى جانب ما صرح به "بورخيص"، يؤكد أيضا، بل يعيب على الدراسات الأدبية أنها "مازالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدمات" [3]. فالذي يظهر أن موضوع العتبات والتنويه إليه لم يكن وليد "عتبات" الجنيتية، وإنما هاته الأخيرة ثمرة بذور سابقة لها.

_ أعمال بعض الجماعات والحلقات الدراسية، التي نشأت وتكونت في الجامعات الأوروبية، والمجمعات اللغوية، والمخابر البحثية، التي كانت تنشر عدة أبحاث، تدخل ضمن

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص24.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص44.

[3] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص24.

ما يسمى بالعتبات النصية مطلع الثمانينات، من قبل أن تستوي وتستقر عتبات النص بما هي عليه أواخر الثمانينات، خاصة مع "جيرار جنيت"، ومن أبرز هذه الجماعات والحلقات الدراسية الناشطة في مجال الأدب والنقد، نجد: جماعة مجلة "أدب" الفرنسية، وجماعة مجلة "الشعرية". حيث نشرت جماعة مجلة "أدب" الفرنسية"عددا خاصا محوره الرئيسي "البيانات". ضم مجموعة من الدراسات تهتم بتحليل البيانات باعتبارها خطابا" [1]، حيث تناول هذا العدد جملة من الموضوعات والمقالات التي تهتم بخطاب العتبات، والواعية بمدى أهميتها في الدراسات الفكرية والأدبية، إذ قامت بالبحث والحفر في كيفيات تغير المقدمات إلى بيانات خطابية، وطرائق تشكّلها، مُقاربةً إياها عدة مقاربات ما بين مقاربات لسانية، ومقاربات إيديولوجية. مجترحة وصانعة لنا بذلك عدة مصطلحات خاصة بموضوع العتبات، أبرزها: (textes-lisières, textes d'escorte).

ونجد ضمن هذا العدد أيضا، مقالة "كلود دوشي" الرائدة سنة 1971، المعنونة بـ: "من أجل سوسيو-نقد"، التي تناول من خلالها موضوع العتبات النصية، مركزا على ما يربطها بالمجتمع/الجمهور، واقفا عند وظائفها، متعرِّضا لمصطلح المناص، معتبرا إياه "منطقة مترددة...أين تجمع مجموعتين من السنن: سنن اجتماعي، في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص" [2]. كما أشار أيضا كلود دوشي في دراسته لرواية "جرمينال" الواقعية لإميل زولا (Émile Zola)، إلى أهمية بلاغة الافتتاح في النصوص السردية، من خلال دوره في عرض عناصر الحكاية، إذ تكمن وظيفته في خلق طابع تشويقي آسر، يحفز المتلقين على القراءة، بإعطائهم لنظرة شاملة عن الحكاية، والإدلاء بعناصر منها وفق إجراءات مشفرة، تثير الرغبة لدى القارئ، وتفتنه في ظمأ وعطش لاكتشاف المزيد.

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص24.

[2] Gerard Genette, seuils, p8.

وعلاوة على اهتمام هذه الجماعة بالأدب، فإنها لم تتقوقع على الدراسات الأدبية فقط، لتبقى حبيستها، بل راحت توسّع من مجالات دراساتها وأبحاثها، فانتقلت إلى البحث في بيانات الخطابات السياسية، والبيانات السينمائية، والتشكيلية، وفنون الرسم، والتصوير...

أما جماعة مجلة "الشعرية" فقد استفادت هي نفسها من طروحات سابقتها؛ مجلة "أدب" الفرنسية، وبعض الأعمال التي تتعالق بموضوعها، وتمس بعض النقاط الحساسة فيه.

ففي أواخر الثمانينات وقبيل ميلاد "عتبات" جيرار جنيت، أصدرت جماعة مجلة "الشعرية" عددا خاصا من مجلتها يتناول موضوعا حسّاسا محوره (paratexte). استفادت جلّ المقاربات الواردة في هذا العدد الخاص مما اجترحته جماعة مجلة "أدب" بكل تراكماتها التأسيسية، حيث اتكأت عليها جماعة الشعرية في بلورة طروحاتها المتعلقة بالعتبات النصية، وهو ما يفسّر لنا أفضلية طرحها على جماعة مجلة "أدب"، إذ بدا أكثر نضجا وتطورا. ليضج فيما بعد أكثر فأكثر مع "جيرار جنيت"، ويشتدّ عوده، ويستقيم ويستقر بالشكل الذي تم فيه عام 1987.

_وهناك بعض الالتفاتات الدقيقة لموضوع العتبات النصية، تستحق الإشادة، والوقوف عندها، باعتبارها من اللبنات الأساسية في عقلنة هذا الحقل المعرفي وتأطيره وتنظيمه، سواء من الجانب النظري، أو الجانب التطبيقي. ولعل من أبرز هذه الالتفاتات؛ تلك المقدمة التي خصّصها "جاك دريدا" (Jacques Derrida) عام 1972 في "كتابه la Dissémination المعنونة: Hors-livre التي انصرفت في معظمها للحديث عن المقدمة الفلسفية" [1]، ومعالجة عتباتها من حيث بناؤها الفني والفكري والوظيفي، وتحليل ما يرافق النص من مرافقات خارجية؛ خارجة عن النص المتن، أو تعتبر عضوا تابعا لجسد النص الكامل؛

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص25.

الحفر في القوانين التي تحكمها، وتنظمها، وأولَوا عناية بتقسيماتها، وفهم وظائفها ومبادئها، وكل ما يشكّلها؛ كالاستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات، أطلق عليها "جاك دريدا" مصطلحا، كان إيذانا واعترافا منه بدور العتبات النصية في فهم متون النصوص، وهو مصطلح "خارج الكتاب"، الذي جعله عنوانا لمقدمة كتابه "التشتيت" الآنف الذكر.

إضافة إلى هذه المقدمة الدريدية (نسبةً لدريدا)، نجد أيضا بعض الإضافات والإضاءات التي لامست بطريقة أو بأخرى موضوع العتبات، وإن لم تُخصِّص لها الأقلام النقدية والمبدعة آنذاك مؤلفات كاملة مختصة. ومنها ماأشار إليه "هنري ميترون" في مقدمة كتابه "خطاب الرواية" عام 1980، أين عني فيها "بالقوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة باعتبارها خطابا، فاهتم بالملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتلقين، والعبارات/النواة، والمستوى الإيديولوجي في المقدمة ووظائفها" [1]. إضافة إلى حديثه في متن الكتاب عن بعض المصاحبات التي تحيط بالرواية، سواء كانت مصاحبات داخلية، أو خارجية، من اسم الكاتب، والناشر، وصفحة العنوان، والصفحة الأخيرة للغلاف، وظهر الغلاف، منطلقا من أنه "لا وجود لشيء محايد في الرواية" [2]، مؤكدا في سياق حديثه عن أهميتها ودورها الكبير في تحفيز المتلقي على قراءة الرواية، وسبر أغوارها ووقائعها، وعلى فهمها فهما أكثر سلاسة. ومنبّها كذلك على قيمتها التسويقية والإشهارية التي تجعل من الرواية منتوجا قابلا للاقتناء والاستهلاك من طرف جمهور القراء.

وقبل "خطاب الرواية"، كان "هنري ميترون" قد تفطّن لإستراتيجية العنوان، والهالة الكبيرة التي تكتنفه، فكتب عام 1979 مقالة حول العنونة، عرّج فيها على بعض النقاط التي

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص25-26.

[2] Henri Mitterand: Les discours du roman, p.u.f. paris, 1980, p16.

تخصّ العنوان؛ حول أهميته ودوره في فهم النص فهما سليما، وأنواعه، وعن الموقع الذي يتموضع فيه من جسد الكتاب.

ويمكن القول بأن كافة التطورات التي رافقت الدراسات النقدية، ساهمت في إنتاج وبلورة الكثير من المناهج المتراكمة، التي كان شغلها الشاغل محاولة القبض على معاني النصوص والتوسع في فهمها، وكشف التشكيلات التي تكوّنها بمختلف جزئياتها وتفاصيلها، التي تصل النصوص بعضها ببعض. وفي ظل هذه التفاعلات المتبلورة مع النصوص كانت الفرصة مواتية للنقاد والدارسين لتحقيق النظر إليها باعتبارها فضاء، ليجرّهم البحث والحديث من ثَمّ في وعي كبير منهم إلى الالتفات إلى عتباتها التي ترافقها وتصاحبها، فكما رأينا فقد تحدث جاك دريدا عن عتبات المقدمة، والاستهلال وغيرها من العتبات الافتتاحية، وأشار أيضا "ج. دوبوا" إلى مفهوم المناص، وتشريح مصطلح الميتانص، عام 1973 من خلال كتابه "L'Assommoir d'E.Zola:sciété, discours, Idéologie".

كما أشار "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune)عام 1975 في مؤلفه "الميثاق السيرذاتي" لما أسماه بأهداب أو حواشي/هوامش النص، منبّها إلى سلطتها ومدى تأثيرها على عملية القراءة، وإثارة حفيظة المتلقين، ودورها التحفيزي والإشهاري الدافع إلى تصفح الكتاب واقتنائه.

ثم جاء "ميشيلمارتن بالتار" (Michel Martins-Batlar)في 1979 ليظهر معه مصطلح المناص، بكل الدقة المنهجية، والسعة المفاهيمية التي سيعالجه بها "جنيت" في كتابه عتبات" [1]، غير أن الطرح الذي تفوّق فيه جنيت، وفاق فيه بالتار، أنه أضاف إلى طرح بالتار التعليمي البيداغوجي، طروحات نقدية وإبستيمولوجية للمناص بشتى أقسامه.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص30.

_ وعلاوة على هذه الإرهاصات والبذور المبشّرة بميلاد درس العتبات النصية، نجد عدة دراسات في النقد الغربي قد أولت العنوان بالغ الأهمية، ولم تغفل عن قيمته الكبيرة، باعتباره علامة رئيسة، ومقوما أساسيا في خطاب العتبات النصية، حتى اتخذوه علما قائما بذاته تحت مسمى titrologie علم العنونة. ومن جملة النقاد والدارسين الذين اشتغلوا في هذا الحقل، وكانت لهم جهود جبارة في تعزيز هذا العلم نجد: ليو هويك؛ الذي يعتبر من كبار المؤسسين المعاصرين للعنوان من خلال أعماله ومقالاته، التي أبرزها كتاب "سمة العنوان" المؤلف عام 1973، الذي تناول فيه موضوعة العنوان من كل جوانبها المفاهيمية والتحليلية. وقبله بخمس سنوات؛ أي ابتداء من سنة 1968نجد دراسة مشتركة للفرنسيين " فرانسوا فروري (francois frourier)"، و"أندريه فونتانا (Andrie fantana)"، يمكن اعتبارها إرهاصا حقيقيا لميلاد علم العنونة، كونها تعدّ باكورة الأعمال النقدية الجادة، الساعية لتتبع ظاهرة العنونة، حيث اشتغلا فيها بتتبع عناوين القرون الأولى، وتحديدا في القرن الثاني، حملت عنوان "عناوين الكتب في القرن الثاني".

كما نجد كذلك كلود دوشي، وشارل غريفيل (Charles Grevel) من خلال كتابه "إنتاج الفائدة الروائية" عام 1978، وروبرت شولز (Robert Schulz)، وجون مولينو (John Molyneux)، وجون كوهين (John Cohen)، وهنري ميترون (Henry Mitrone)، وغيرهم كثُر...

ثانيا: في الدرس النقدي العربي

إن على الدارس العربي أن لا يكون مجرّد مستهلك لكل ما هو غربي، في انبهار ودهشة، واعتباره بمثابة فتوحات معرفية جديدة لم يسبقهم إليها أحد من العالمين. بل على الدارس العربي بأن يقوم بتتبع الظاهرة في بيئته بادئ ذي بدءٍ، ولو ألزمه ذلك الرجوع إلى تراث الأجداد الغني، وهذا ما يشير إليه "الشاهد البوشيخي"في كتابه الموسوم بـ: "مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين "إلى أن الشعراء القدامى "هم أول من سمّى المواليد الأولى للنقد العربي" [1]، فلا ينبغي بأنينكص على عقبيه، ويولي ظهره في قطيعةٍ تامة لتراثه العربي القديم، الذي يحفل بطروحات لها وزنها، وقيمتها المعرفية التي لا تخفى حتى على بعض الدارسين الغرب، كما درسنا في مقاعد الجامعة، وقرأنا في صفحات كتب النقد وغيرها.

انطلاقا من هذا، ومن خلال تتبعنا لموضوع العتبات النصية وملامحه في التراث العربي القديم، فإننا وقفنا على كمّ كبير هائل من المصادر والمراجع التي أدلت بدلوها في هذا الشأن، والتفتت لموضوع العتبات، سواء من الناحية التنظيرية، أو من الناحية التطبيقية، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على وعي النقاد والدارسين القدامى بموضوع العتبات، وقيمته، وأهميته، وإحاطتهم به، وتنقيبهم على كيفيات استعمالها –أي العتبات– وتوظيفها، وطرائق ترتيبها وتكوينها، ووظائفها. وكذا تفطّنهم إلى ضبط بوصلة حركات التأليف، وتفكيك عناصره، وفهم صناعاته، كي يتسنى للقارئ فتح مغاليق النصوص، والمشي في تضاريس النصوص بوعي وثبات، وإن أقررنا بعدم ارتقاء هذه الملامح والإشارات إلى مراحل النضج المنهجي سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، غير أنها تبقى إشارات وملامح يعتدّ بها،

[1] الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين –قضايا ونماذج–، دار القلم، المغرب، ط1، 1993، ص58.

وذات قيمة ثابتة، قامت على أساسها أدبيات عتبات النص لدى بعض الدراسات الحديثة، خصوص ما تعلّق بخطاب المقدمات، والاستهلالات، وفواتح الكتب، والتصديرات...

انطلاقا من هذا، يرى "مصطفى سلوي" أن العرب القدامى كانوا يمارسون صنعة التأليف في شتى العلوم، وما تأليفهم في اللغة والنحو والعروض والبلاغة، والفقه والأصول والتفسير، والأدب والنقد، وشروح الشعر، والإنشاء، إلا من باب أنها "جميعا من الأشكال الإبداعية. في حين تقتصر هذه الكلمة في وقتنا الحاضر على القصة والرواية والمسرحية والشعر" [1].

فالناظر في كتب القدامى يلحظ ويلمس تلك العناية الفائقة التي أولاها القدامى بصنعة الكتابة وأفانينها، ومناهج التأليف والتدوين؛ من خلال وضع قواعد وضوابط محكمة لتنظيم الكتابة والتأليف، تضمن القبول والرواج لما يُكتب. مثل عنايتهم بخطاب المقدمات أو ما يسمى أحيانا عند القدامى بخطبة الكتاب، أو فاتحة الكتاب، التي يقدمون من خلالها أعمالهم، ويعرضون فيها أسباب التأليف، والخطة التي ساروا عليها في تحرير مادتهم العلمية، وأهم القضايا والمسائل المقبلين على تغطيتها والحفر فيها. وكذا الخواتم، والاستهلالات، كما يظهر في "أدب الكاتب" لابن قتيبة الدينوري (ت 276 للهجرة)، و"أدب الكتّاب" لأبي بكر الصولي(ت335)، و" الاقتضاب بشرح أدب الكتّاب" للبطليوسي (ت521)، و"إحكام صنعة الكلام" لأبي القاسم الكَلاعي الإشبيلي الأندلسي (ت 543)،و"صبح الأعشى في صناعة الإنشاء "لأبي العباس القلقشندي (ت 821). إضافة إلى الجواليقي (ت 540) في المعرب وغيره...

[1] مصطفى سلوي: عتبات النص، ص10.

فالناظر لهاته المؤلفات يلحظ من الوهلة الأولى تمييز العرب لمتن الكتاب عن مجموع العناصر التي ترافقه، وتسبقه، في شكل خطابات تمهّد له، وتقدّم له في شكل مقدمات، واستهلالات، واستفتاحات، وتصديرات، وخطب... وكذا عنايتهم بتحديد موضوع الكتاب وتسميته بعنوان مناسب، وهو ما يندرج ضمن درس العتبات النصية المشتغل عليه حديثا. وهو ما يدل على الوعي العربي بموضوع العتبات منذ وقت مبكر، في شكل إرهاصات فرضتها طبيعة التأليف العربي في القديم، وهو ما يتجلى في:

ـ خطط المقريزي(ت 845 للهجرة) التي أوردها في المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، إذ يقول عنها: "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه [1]، فمراعاة هذه الرؤوس الثمانية واحترامها والالتزام بها، والتقيد بمحدداتها وشكلياتها في شؤون التأليف لا شك يُكسب المؤلَّف الثقة والذيوع والانتشار والرواج، ويمنحه المصداقية والشرعية. ومخالفتها يرجّح كفة الخطأ، والتيه، والزيغ عن جادّة التأليف المنظم المقنّن.

وقد لحق المقريزي في اعتماد هذه الرؤوس الثمانية التي صارت بمنزلة قوانين التأليف التي يسترشد بها المؤلف في تأليفه، ويأخذ بها وبمقولاتها، كل من التهانوي (ت 1158)في كشّافه؛ "كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم". ليأتي بعده أيضا القنّوجي (ت 1307) الذي سطّر هو الآخر هذه الرؤوس الثمانية في أبجده؛ "أبجد العلوم".

ـ كان الجاحظ (ت 255) لا يرضى بكتاب غير مختوم، أو غير معنون، كما جاء في "الحيوان"، أينشدّد على ضرورة الالتزام بمبدأ العنونة والختم، إذ يقول في معرض حديثه

---

[1] تقي الدين أبي العباس أحمد المقريزي: كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف بالخطط المقريزية) ، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1998، ص3.

عن هذا بأنه "قد يكتب بعضُ من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظّمه" [1]. والختم وضعُ نقش أو طابع على الكتاب، به يُعرف ويحفظ من الانتحال، ويصان من الضياع، وغير ذلك من الآفات التي قدتطال عملية التأليف والكتابة. وقد كان الكاتب قديما "يصدر السجلات مطلقة ويكتب في آخرها اسمه ويختم عليه بخاتم السلطان، وهو طابع منقوش فيه اسم السلطان، أو شارته، يغمس في طين أحمر مذاب بالماء ويسمى طينَ الختم، ويطبع على طرفي السجل عند طيّه وإلصاقه" [2]. وهذا ما نطلق عليه في درس العتبات النصية المعاصر بعتبة بيانات النشر، التي تعد مكونا أساسيا في خطاب العتبات.

وأما إيلاء الجاحظ العنوان الأهمية الكبيرة حدّ التعظيم –حسب تعبيره الآنف الذكر– فيرجع إلى قدرة العنوان وميزته في اختزال متن الكتاب، والكشف عن مقصديات الكاتب، وبما سيعتني به في مؤلَّفه، وهدفه من تأليفه، إذ عنوان الشيء دليلُه؛ الذي يدل على ما في جوفه. وعنوان النص دليلُ القارئ، وموجّهُ تصرفاته إزاء ما سيقرأ.

وعلاوة على هذا، اعتنى الجاحظ بفتنة البداية والاستفتاح وبراعة الاستهلال التي شغلت باله، والاستهلال طريقة البدء، والإحسان فيها، بأن يقدّم الكاتب لكتابه بجملة أو مقطع موجز يشير به إلى موضوع كتابه إشارة بليغة لطيفة، تشدّ المتلقي. وقد استهل كتابه "البيان والتبيين" بقولته الشهيرة، أين تعوّذ من عدة أشياء، فيقول: "اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل، ونعوذ بك من التكلف لما لا نحسن كما نعوذ بك من العجب بما نحسن، ونعوذ بك من السلاطة والهذر كما نعوذ بك من العي والحصر، وقديما

---

[1] أبو عثمان عمرو الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ص98.

[2] ابن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، م1، ص218.

تعوذوا بالله من شرهما وتضرعوا إلى الله في السلامة منهما" [1]. فالمعروف أن الاستهلالات تختلف وتتنوع بحسب الحقل العلمي والمعرفي الذي سيطرقه الكاتب، فإذا كان الكتاب بلاغيا، استهل الكاتب كتابه بإبراز قيمة البيان والتعوّذ من العيّ والحصَر، وإذا كان الكتاب نقديا في جنس الشعر استفتحه الكاتب بالكلام عن الشعر، وقيمته وآليات بنائه وضوابطه، وتمييز جيده من رديئه، وهلمّ جرّا...

وإلى جانب الجاحظ، نجد عبد الله بن أبي الإصبع في "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر"، وفي كتابه الآخر "الخواطر السوانح في أسرار الفواتح" هو الآخر يعتني ببراعة الاستهلال، وسحر البدايات، فيقال مثلا حسن الابتداءات "هذه تسمية ابن المعتز، وأراد بها ابتداءات القصائد، وقد فرّع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال وخصّوا بها ابتداء المتكلّم" [2].

والتحبير هو التحسينُ والتزيين، ومعنى تحبير الكلام "اختيار الأفضل للتعبير، والتحبير في الشعر أي تنقية الكلام، والكاتب يحاول تحبير ما كتبه بأن يعيد القراءة لانتقاء الألفاظ الأكثر دلالة على ما يريده، وهو قريب من مصطلح الميتانص" [3].

ويقول أحمد الهاشمي (ت 1362) في "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع" عن فن البدايات: "وحسن الابتداء، أو براعة المطلع، هو أن يجعل أول الكلام رقيقا سهلا،

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1، ص7.

[2] عبد الله بن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،1963 ،ص168.

[3] عزوز علي إسماعيل: المعجم المفسر لعتبات النصوص، ص77.

واضح المعاني، مستقلا عما بعده، مناسبا للمقام بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف مما عنده" [1].

ـحديث أبي بكر الصولي عن قضية توزيع النص على فضاء الورقة، والطرق الخاصة بذلك. حيث يرى بأن على الكتّاب أن يبدؤوا بكتابة "بسم الله الرحمن الرحيم من حاشية القرطاس، ثم يكتبون الدعاء من تحته مساويا ويستقبحون أن يخرج الكلام عن بسم الله الرحمن الرحيم فاضلا بقليل ولا يكتبونها وسطا ويكون الدعاء فاضلا وإنما يفعل ذلك بالتراجم" [2].

أما قضية فصل الخطاب، فيمكن عدّها عبارة عن استهلال يَسبق "أما بعدُ"، يفصل بين البسملة والحمدلة والتصلية والتشهد أحيانا والدعاء ونص الخطاب، وقد يكون في الرسائل بعد قولهم: من فلان بن فلان إلى فلان. فيكون بذلك بمثابة الحدّ بين نصين، وطريقة في التأليف، وتشكيل فضاءات النصوص، وهيكلة بنياتها التي تكوّنها وفق ترتيب معين متعارف ومتواضع عليه. وعليه فهذه العناصر الثلاثة التي "تكوّن الرسالة: البسملة والدعاء وفصل الخطاب يمكن أن نعتبرها بدايات...تعطي للرسالة فضاء خاصا له حدوده المعلومة" [3]. إضافة إلى تهييئها للمتلقي من الجانب النفسي والفكري، للخوض في عملية تلقي الخطاب.

وقد أولى الإمام الصولي أيضا عنايته بعتبة العنوان، بل إنه ذهب إلى أنه علامة لغوية تتوافق مع التقاليد العربية، إذ تقول العرب "ما عنوان بعيرك؛ أي ما أثره الذي يعرف

---

[1] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي سي آي سي، هاي ستريت، المملكة المتحدة، دط، 2017، ص427.

[2] أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 33.

[3] حسين خمري: نظرية النص، ص122.

به" [1]، فالملاحظ من هذا القول أن من عادة العرب منذ القديم عنونة الأشياء، أي جعل علامة لها، تُميّز بها ومن خلالها، وبها تُسمّى وتُعرف من باقي الأشياء الأخرى. ويعضّد هذا القول عن سبب تسمية العنوان بهذا المصطلح قول بن عبد الغفور الكَلاعي الأندلسي في"إحكام صنعة الكلام" بأن عنوان الكتاب يحتمل أن يسمى عنوانا "لوجهين: أحدهما أنه يدل على غرض الكتاب...والوجه الآخر: أنه سمي عنوانا لأنه يدل على الكتاب ممن هو وإلى من هو" [2].

_ وهناك بعض الملامح التي تتعلق بالأصول الدينية الإسلامية، يظهر فيها تأثر الكتّاب والمؤلفين بالخطاب القرآني والنبوي، حيث اشتُرط مثلا في كتابة الخطب الدينية نظام معين في الكتابة، وفي سائر المؤلفات والمصنفات، الابتداء بالبسملة كافتتاح، والختم بالحمد والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم (التصلية) كاختتام، وشُدّد على تجويد الخاتمة، كونها آخر ما يخط، بل ويعلق في الأذهان، فاشتُرط فيها حسن السبك والإجادة، وخلوها من الحشو واللغو، وأن تكون بليغة هادفة، تخز الأسماع، وتشد القلوب وتستميلها، وكذلكم المقدمة، ثم تطور الاهتمام بهما، ليصبح توظيفهما معيارا جماليا وبلاغيا، يستند إلى الصياغة الأسلوبية المرنة، ذات البيان المتميز،وذات المعنى الواضح، والألفاظ السهلة الرقيقة العذبة. وكل هذا الاهتمام إنما يدخل في صميم موضوع العتبات النصية.

_ وهناك الكثير من الإشارات والملامح التي ظهرت في مؤلفات القدامى، وتبيّنت قرابتها من موضوع العتبات النصية المعاصر بجل مفاهيمه. بل فيها ما يعتبر إرهاصات،

---

[1] أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص144.

[2] أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي الأندلسي: إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت–لبنان، دط، 1966، ص52.

وفيها ما يكاد يكون ناضجا منهجيا وتنظيميا، ومن ذلك "الشعر والشعراء" لابن قتيبة الدينوري، و"العمدة في محاسن الشعر وآدابه" لابن رشيق القيرواني، و"المقدمة" لابن خلدون.

أما عن ملامح درس العتبات النصية عند العرب في عصرنا، فقد تلقفواالكتب الغربية في العتبات النصية بالترجمات، باحثين، ودارسين، ومعقبين على نقاط وعتبات معينة...حتى صار يشار إليهم بأنهم من المساهمين في بلورة هذا الدرس النقدي الذي استفحل بعد صدور كتاب عتبات لجنيت. فراح النقاد العرب يقلّبون في عناوين الروايات العربية، والدواوين، ومختلف الكتب. ويحاولون النبش في التراث العربي عن بعض البذور والتلميحات التي بثها النقاد القدامي بشأن موضوع العتبات النصية.

وكما هو معلوم لدى دارسي الأدب والنقد، فإن أهم ما تُلقِف هو ما قام به الجزائري عبد الحق بلعابد، بترجمته لبعض مباحث كتاب "جيرار جنيت" الرائد في العتبات عام 2008، وإضفائه طابعا تنظيريا لأول الكتاب، الذي يقال بأنه أول كتاب مؤسس في النقد العربي لما كتبه جيرار جنيت، وقد عنونه عبد الحق بلعابد ب "عتبات –جيرار جنيت من النص إلى المناص–". وهناك العديد من المؤلفات النقدية المعاصرة التي أولت عنايتها بموضوع العتبات، ولعل أبرزها:

_ كتاب "مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–" لعبد الرزاق بلال.

_ كتاب "عتبات الكتابة في الرواية العربية" لعبد المالك أشهبون.

_ كتاب "عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف" لمصطفى سلوي.

_كتاب "الإهداء –دراسة في خطاب العتبات النصية–" لمصطفى أحمد قنبر.

_كتاب "عتبات النص –في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر–" ليوسف الإدريسي.

_ كتاب "عتبات النص: البنية والدلالة" لعبد الفتاح الحجمري

_ كتاب "الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة" لنبيل منصر.

_ كتاب "شعرية النص الموازي في شعر نزار قباني" لشريف محمد شريف.

_ كتاب "العنوان في الثقافة العربية –التشكيل ومسالك التأويل–" لمحمد بازي.

_ كتاب "سيمياء العنوان" لبسام موسى قطوس.

_ كتاب "علم العنونة" لعبد القادر رحيم.

_ كتاب "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" لمحمد فكري الجزار.

_ كتاب "في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية–" لخالد حسين حسين.

_ كتاب "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث" لمحمد الصفراني.

إضافة إلى العديد من الدراسات والكتب سواء المتخصصة كدراسة ياسين النصير لعتبة الاستهلال في كتابه الذي خصصه لدراسة هذه العتبة، والإفاضة فيها، والإحاطة بكل جوانبها وتفاصيلها، وقد عنونه ب "الاستهلال –فن البدايات في النص الأدبي–"، ويقع في 248 صفحة، حيث يرى بأن الاستهلال " مبتدأ يستوجب خبرا. وإذا ألغي الخبر لا يصبح

الكلام مبتدأ. والخبر الجيد هو الذي يصاغ من فاعلية المبتدأ. وأن المبتدأ الجيد لا يصحّ مبتدؤه إلا بخبره هو" [1].

كما نجد دراسات عباس أرحيلة الذي اشتغل على خطاب المقدمات، في مقالات وكتب، كما في كتابه الموسوم ب "مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع". حيث عرّج في الفصل الثالث من مؤلفه هذا على المقدمات الواردة في صدر المؤلفات العربية، فتابع صدورها (بداياتها) بنوع من التفصيل والإلمام.

ولا ننسى الجهد الكبير الذي قدّمه المصري عزوز علي إسماعيل، حيث ألّف معجما يجمع فيه كل المصطلحات التي تمتّ بصلة لدرس العتبات، وصلت لأكثر من مائة وخمسين مصطلحا، وعنونه ب "المعجم المفسر لعتبات النصوص" عام 2019، ليصبح مرجعا مهمّا لكل دارس يطرق أبواب العتبات النصية، بل في كافة الفنون والآداب، إذ لم يقتصر على النص الأدبي لوحده، كون المؤلّف يطلق عليه لفظ الموسوعة الفكرية في الفنون والآداب، لتكون انطلاقة حقيقية نحو آفاق أرحب في الفكر والثقافة.

إضافة إلى دراسة المصري محمد عويس عام 1988، التي تناول فيها "العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور"، هذا الكتاب الذي يميل إلى التأريخ، ويتمتع بالسبق والريادة في الدراسات الخاصة بالعنونة، بل إن اهتمامه تساوق زمنيا مع ما أنجزه "جيرار جنيت"، وهو –أي محمد عويس– لم يطّلع على الدراسات الغربية.

وهناك أيضا العديد من المؤلفات النقدية المعاصرة غير المتخصصة بموضوع العتبات بعينه فقط، التي تناولت هذا الخطاب في فصول من بحثها، أو أجزاء منه، سواء من

---

[1] ياسين النصير: الاستهلال –فن البدايات في النص الأدبي–، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009، ص28–29.

ناحية التنظير أو التطبيق، ووقفت عند عتبة معينة أو عتبات، التي تعد ولا تحصى، بل لا يمكن حصرها في هذه الورقات، بغض النظر عن الكم الهائل الذي عالجه الباحثون الأكاديميون في رسائلهم ومذكراتهم ومقالاتهم.

ثالثا: بين العتبات النصية والسيميائيات

اهتم النقد لفترة غير قصيرة بالنص وجعله محور دراساته وبحوثه، لكن التطور الهائل الذي شهدته الساحة العلمية والثقافية والأدبية بخاصة، كان كفيلا بتغيير النظرة اتجاه هذه العلوم لا سيّما العلوم الأدبية والنقدية منها، فكان الانتقال من اهتمامها بعلم الدلالة، إلى الاهتمام بعلم العلامات، ومن ثَمّ بروز المناص/العتبات النصية كعلامات لسانية دالة، واجتياحها للساحة الأدبية، واهتمامات النقاد والأدباء على حد سواء.

ولما أنْ كانت السيميائية تهتم بتأويل النصوص والرموز، والعتبات ماهي إلا علامات دالة تسهم في فتح وفك شفرات النصوص، وتحاول تشكيل رؤية أولية عنها، فقد اشتغلت السيميائية على تأويل هاته العتبات النصية، وتفسيرها، باعتبارها جزءًا لا يتجزّأ من النص.

انطلاقا من هذا، وجب علينا أن نُعرّجعلى السيميائية ومفاهيمها واتجاهاتها، خاصة وأن دراستنا أساسا هي دراسة سيميائية قبل كل شيء. حيث نجد بأنها تهتمبكل ما هو كائن سواء كان لغويا أو غير لغوي أو أيقوني أو حركي، ما جعلها تعتبر من أنجع المقاربات التي تستقرئ جميع مظاهر السلوك الإنساني، إذ إنها ترى بأن العالَم مليء بالعلامات والإشارات، وفي حالة بث مستمرة لها لا تنقطع، التي تحيط بنا من كل جانب وفي كل مكان، فالإنسان يشكل نسيجا متداخلا مع محيطه، ويتفاعل معه وفق نظام علاماتي يتعرف من خلاله على الأشياء، ويعرّف بها، و ذلك من خلال خاصية التأويل اللانهائية للأنظمة العلاماتية اللغوية التي ترتبط بالنصوص، وغير اللغوية التي ترتبط بالحياة الاجتماعية، وبصميم الحياة البشرية، بكل موجوداتها سواء الحية أو الجامدة، العاقلة وغير العاقلة. وكلٌّ يعتبر نصا دسما بالنسبة لكل قارئ سيميائي.

1_ تعريف السيميائية:

بادئ ذي بدء، وقبل الخوض في مفاهيم السيميائية وتعريفاتها الاصطلاحية، وجب علينا الوقوف عند معانيها اللغوية في المعاجم اللغوية، وتتبّع أصول المصطلح وجذوره الأولى.

1-1_ المعنى اللغوي:

يعود مصطلح السيميائية إلى لفظة "السيمياء". هاته الأخيرة نلفيها في صفحات المعاجم العربية مشتقة من الفعل الثلاثي "سام" الذي هو مقلوب "سَوَمَ"، التي –أي السيمياء– يعرف بها ومن خلالها الخير والشر [1]. ومادة (سوم) مادة لغوية قرآنية، وردت في المعجم القرآني خمس عشرة مرة، سواء أكانت متصلة بملامح الوجه، أم الهيئة، أم الأفعال، أم الأخلاق (سيماهم، مسومة، مسومين...).

ويقول ابن منظور في لسانه عن لفظة "سوم": "السوم: عرض السلعة على البيع..والسومة والسيمة والسيماء والسيمياء: العلامة، وسوّم الفرس: جعل عليه السيمة، لقوله عز وجل: (لنرسل عليهم حجارة من طين، مسوّمة عند ربك للمسرفين).. مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسيماها أنها مما عذّب الله بها [2].

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2003، مادة (سوم) . (الجوهري: الصحاح، مادة (سوم) ، 1955/5. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة(سوم) ، 135/4. الزمخشري: أساس البلاغة،مادة (سوم) ، 469. ابن منظور: لسان العرب، مادة (سوم) ، 312/12) .

[2] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (سوم) .

وإذا ما تتبعنا أصل مصطلح السيميولوجيا في الدرس النقدي الغربي، فإننا نجده يرجع إلى "الأصل اليوناني "Séméion"، الذي يعني "علامة" و "Logos" الذي يعني "خطاب"... وبامتداد أكبر كلمة "Logos" تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات" [1].

وقد وصلت بعض الدراسات والأبحاث إلى ما مفاده أنّ لفظة "السيمياء" تشترك في أصلها كل من اللغة العربية (سومة) واليونانية (semeion) واللاتينية (signum) والأكادية (شمتو) والعبرية (شيمياء) [2].

1-2_ اصطلاحا:

السيميائية أو السيميولوجيا هي علم العلامات، وهي علم من علوم اللغة التي تعنى بقيمة العلامات وفاعليتها في النصوص، وما تخلّفه من دلالات وإحالات، إنها علميدرس "بنية الإشارات وعلائقها في الكون، ويدرس بالتالي توزّعها ووظائفها الداخلية والخارجية" [3]، وبعبارة أخرى يمكن القول بأنها ذلك العلم الذي يدرس حياة الدلائل وحركتها داخل الحياة الاجتماعية وعلتها، وكينونتها، ومجمل القوانين التي تحكمها وترافق نشأتها في حضن المجتمع.

---

[1] برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص9.

[2] محمد سالم سعد الله: مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي –الجرجاني نموذجا–، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص12.

[3] بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا) ، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1998، ص9.

والسيميائية أولا وقبل كل شيء ظهرت كعلم حديث، قائم بذاته يستقي أصوله ومبادئه من علوم معرفية شتى؛ على غرار اللسانيات، والفلسفة، والمنطق. يعتبر ثمرة من ثمار القرن العشرين، موضوعه " الأول والأساس هو المعنى وأشكال وجوده" [1].

إضافة إلى هذا، نجد أن السيميائية لا تبحث عمّا يقوله النص ولا عن قائله، إنما ينصبّ شغلها الشاغل واهتمامها الأكبر على الكيفية التي قال بها النص ما قال. إنها تمارس بحذر واحترافية "لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا" [2]؛ أي أنها لا تحفل بالمضمون بقدر ما تحفل بشكليّته التي تكوّنه بالطريقة التي هو عليها، إنها تبحث عن مولّدات النصوص، وعن الكيفيات التي تكوّن بها المعنى، وتشكلت من خلاله البنيات الداخلية للنص.

وللإشارة، وكما جرت العادة، فقد شهدت عملية ترجمة هذا المصطلح إلى العربية فوضى كبيرة. إذ اختلف النقاد العرب في مقابلهذا المصطلح بالعربية، حتى وصل عدده إلى رقم هائل ومعتبر تجاوز العشرين ترجمة، وهو ما عكس أزمة كبيرة تتمثل في الوهن المصطلحي الشديد لدى النقاد والدارسين العرب. فهناك من يستعمل السيميائية، وهناك من يستعمل السيميوطيقا، وهناك من يستخدم السيميولوجيا، أو علم العلامات، أو علم الإشارة، أو علم الأدلة أو علم الدلائل...إلخ. وكلها ترجمات وتعريبات تصب في مصطلحين أجنبيين لا غير.

ومع تنوع المصطلحات وتعددها، وكمحاولة لضبط بوصلة البحث للتفريق بين المصطلحين الأجنبيين "السيميولوجيا والسيميوطيقا"، من خلال التأصيل للمصطلحين، قمنا

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012، ص27.

[2] عبد الناصر محمد حسن: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 2002، ص16.

بالرجوع إلى مصادر المصطلح الأولى، ومنابعه الأولى، لنجد أن مصطلح السيميولوجيا (semiologie) قد ارتبط استعماله بالأوروبيين. كما ارتبط ظهوره بادئ ذي بدء في مجال الطب العلاجي أو الطب النفسي سنة 1752م، من خلال دراسة علامات المرضى وأعراضهم سواء الجسدية أو اللفظية. أما في مجال اللسانيات الحديثة فقد ارتبط ظهوره تحديدا بالعالم اللساني السويسري الشهير "فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)"، الذي كان له فضل انتشار المصطلح في البيئة الأوروبية خاصة لدى "سيميائيي مدرسة باريس، وأتباع مدرسة جنيف" [1].

أما مصطلح السيميوطيقا فقد ارتبط استعماله بالمدرسة الأمريكية، وتحديدا بالفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرز بيرس" (Ch.s.peirce)، إضافة إلى تبنّيه من بعض المدارس والنقاد والمفكرين الناطقين باللغة الأنجلوسكسونية في أوروبا الشرقية، وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية.

1-3_ سيميولوجيا فرديناند دي سوسير:

تعدّ السيميولوجيا أو السيميائية خليطا من علوم وحقول معرفية متناثرة، منها المنطق، والفلسفة، واللسانيات، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا... وكما تشهد الكتب اللسانية والسيميائية فإن السبّاق للتبشير بهذا العلم حديث النشأة، الذي بزغ في الربع الأول من القرن العشرين، هو اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير".

ولمن لا يعرف "فرديناند دي سوسير" فإنه يعتبر –بحق– أحد أهم مؤسسي علم اللغة الحديث، إن لم نقل أنه مؤسّسُه الأول، الذي أرسى أصولَه ودعائمَه بحر القرن العشرين.

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص96.

وهو سويسري الأصل، سخّر حياته لدراسة اللغة وتدريسها. واقتصرت جل اهتماماته اللغوية في البحث عن مكنونات اللسان ومحاولة الإحاطة بقوانينه، والكشف عنها.

لقد كان دي سوسير –كما هو معروف– من أوائل من بشّر بعلم السيميولوجيا، الذي سيقوم بدراسة "حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية" [1]،على حد تعبيره، إبّان اشتغاله باللسانيات.

ومما يجدر التنبيه إليه، هو أن دي سوسير يَعتبر اللسانيات جزءًا من السيميولوجيا، فيجعل من السيميولوجيا ميدانا وعلما يعنى بدراسة جميع الأنظمة مهما كانت، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، أو أيقونية أو حركية، ولما أن كانت اللسانيات تعنى بما هو نظام لغوي فقط، فهي تندرج ضمن حقل أكبر "يعتني بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع، وسيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس العام، وسندعو هذا العلم سيميولوجيا "semiologie" وسيتحتم على هذا العلم أن يعرِّفنا بما تتشكل منه العلامات وبالقوانين التي تتحكم بها" [2].

إن هذه القولة الأخيرة للعالم اللساني فرديناند دي سوسير تعتبر بمثابة نبوءة، تنبأ من خلالها وبشّر بمولد السيميولوجيا، محدّدا موضوعها، وجاعلا من علوم اللسان جزءا منها، داخلة تحت عباءة السيميولوجيا، وتابعة لها؛ لأن الدلائل اللسانية تهتم بما هو لغوي فقط، في حين أن السيميولوجيا تهتم بكل مظاهر الوجود، سواء كان لغويا أم غير لغوي.

وعلاوة عما قيل، فإن السيميائية تتناول عامة حسب الطرح السوسيري موضوعين اثنين؛ "أولهما رئيس وينصب على دراسة الدلائل الاعتباطية، وثانيهما ثانوي وينصبّ على

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص9.

[2] بيير جيرو: السيمياء، تر: أنطوان أي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، دط، 1984، ص6.

دراسة الدلائل الطبيعية" [1]؛ أي أنها تدرس جل العلامات اللسانية التي تحكمها علاقات اعتباطية غير مبررة وغير معللة بأية علاقة طبيعية تربطها بمدلولاتها في الواقع. إضافة إلى اهتمامها بتلك العلامات التي تحكمها علاقات مبررة؛ بحيث تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة طبيعية، إذ إن طبيعة المدلولات فيها تتناسب طردا مع أصوات الدوال، أين يحاكي فيها الدال المدلول كمواء القط مثلا، وخرير المياه وهلمّ جرّا. ومن الدلائل الطبيعية أيضا نجد الرموز، التي يستحيل إفراغها من محتوياتها المادية، فالميزان الرمزُ الذي يشير مثلا إلى العدالة يستحيل استبداله بأي رمز آخر؛ لأن الميزان يحاكي فكرة العدالة، ويتعالق معدلالتها بعلاقات طبيعية.

إن المتتبع لما جاء به دي سوسير ليلحظ منذ الوهلة الأولى قيام الطرح السوسيري على فكرة الثنائيات الضدية، حيث نجده يفرّق بين اللغة (Langage) والكلام (Parole)، وبين التعاقب/التزامن، وبين المحور الاستبدالي/المحور التركيبي.

ونجده أيضا في محطة أخرى، يشرَح ويُشرِّح فكرته وتصوره لثنائية الحضور/الغياب، حيث يرى أن العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية تشكّل "علاقة حضور: in praesentia، وهي تقوم على لفظين فأكثر، وهذه الألفاظ هي أيضا حاضرة في سلسلة ترابطية حضورا فعليا، أما علاقة محور الاستبدال ذي التداعي المترابط فهي علاقة غياب، وتجمع هذه العلاقة ألفاظا فتوحّدها ضمن سلسلة ما يعرف بقوى الذاكرة الممكنةmnémonique virtuelle" [2].

---

[1] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص71.

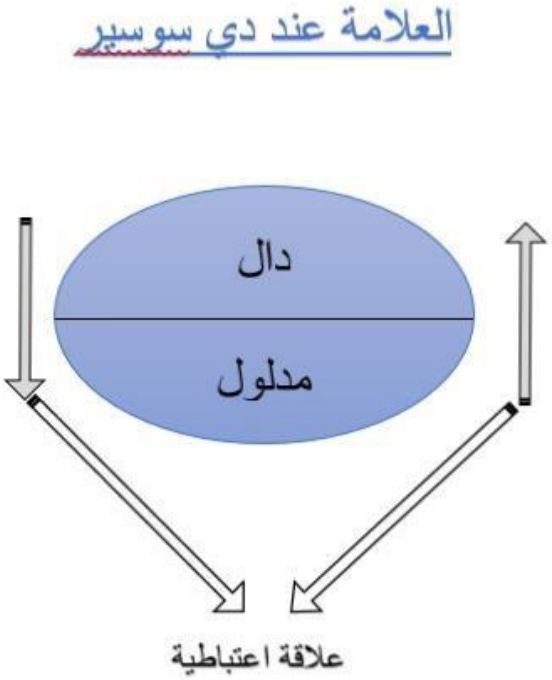
[2] فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط. 1987، ص157.

ولعل من أهم وأبرز المصطلحات التي ارتكز عليها دي سوسير أيضا، وبصفة كبيرة وأساسية مقولةُ الدال والمدلول، طرفا العلامة.

والعلامة عنده–أي عند دي سوسير– هي كيان "ثنائي المبنى يتكوّن من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر" [1]. هما الدال (signifiant) والمدلول (signifié)؛ هذا الكيان الذي يشكل الدلالة اللسانية الحاصلة من اجتماع الدال واتّحاده بالمدلول، التي يرى سوسير بأنها علاقة تقوم على مبدأ اعتباطية الدلالة.

وهذا رسم توضيحي للعلامة عند دي سوسير:

الشكل رقم (04): مخطط يوضح العلامة عند دي سوسير



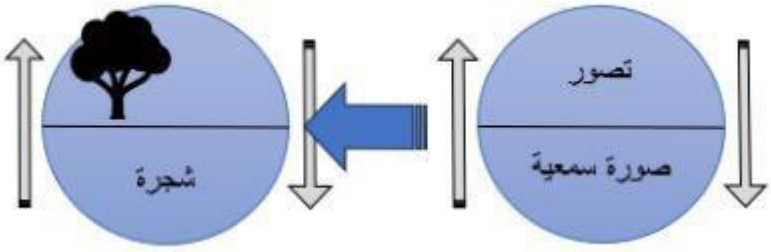
[1] Ferdinand de saussure, Cours de linguistique général, paris, payot, 1973, p33.

هاته الأخيرة –أي اعتباطية الدلالة– هي في حقيقتها عبارة عن كيان سيكولوجي ذو وجهين هما: التصوّر والصورة السمعية، اللذان يترابطان ارتباطا وثيقا، يقتضي وجود أحدهما وجود الآخر. فالدال يمثل الصورة السمعية أو الحقيقة النفسية لسلسلة الأصوات الملتقطة عبر الأذن، في حين يمثل المدلول الصورة الذهنية التي تستدعيها وتوجبها الصورة السمعية أو مفهومها.

وهذا رسم توضيحي لهذا الكيان السيكولوجي:

الشكل رقم (05): مخطط يوضح العلامة ككيان سيكولوجي

العلامة ككيان سيكولوجي:



1-4_ سيميوطيقا تشارلز ساندرز بيرس:

الحديث عن السيميوطيقا هو حديث عن "تشارلز ساندرس بيرس"، أحد مؤسسي علم السيميوطيقا. وهو الذي كان أستاذا في جامعة هارفرد، وكان غزير الكتابة في عدة علوم، منها المنطق، والرياضيات، والفلسفة، والأدب.

إن السيميوطيقا –حقيقة– لم ترتقي لأن تكون علما إلا من خلال أعمال هذا العبقري، فتاريخ السيمياء بوصفه علما قائما بذاته لدى العارفين يقرّ إقرارا تاما بأن السيمياء قد بدأ مع تشارلز بيرس (Charles peirce)، الذي درس "الرموز ودلالتها وعلاقاتها في جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والإنسانية" [1].

ويرى "تشارلز ساندرز بيرس" أن السيميوطيقا تعتبر مدخلا ضروريا لا بد منه للمنطق والفلسفة والرياضيات. وهذه الفكرة تزامنت مع اصطلاح سوسير على هذا الحقل بمصطلح السيميولوجيا. حيث يرى بأن المنطق في معناه العام ما هو إلا اسم آخر للسيميوطيقا، فهو مذهب علامات شبه ضروري وصوري، وما السيميوطيقا إلا "نظرية شبه ضرورية، أو نظرية شكلية للعلامات" [2].

وفي إطار ما سبق، يطرح بيرس فكرة أو مقولة "الدليل"؛ هذا الطرح الذي جعل من السيميوطيقا البيرسية في حقيقتها أفقا موسّعا، يشمل مختلف الدلائل اللسانية وغير اللسانية، وبفضل هذا اكتسب الدليل مفهومه، "ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها، وقد أكّد بيرس أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية

---

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص297.

[2] رشيد بن مالك: أسس السيميائية أصولها وقواعدها، مر: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002، ص31.

وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية" [1]، و بالتالي، يمكن اعتبار السيميوطيقا نظرية شاملة وموسعة وفسيحة، تشمل العلوم الإنسانية والطبيعية، يغدو العالم كله فيها مجرد علامات تدين للسيميوطيقا.

وعليه، فإن بيرس يقسم العلامة على هذا الأساس بمقتضى الدليل الثلاثي إلى ثلاثة عناصر، مخالفا التقسيم السوسيري القائم على فكرة الثنائيات؛ أي أن كل علامة عند بيرس تتعلق بثلاثة أشياء، تتمثل في:

1_ **الممثل (المصوّرة):** يشمل عالم الممكنات فلسفيا، إذ يمثل الحامل المادي للعلامة، وهو ما يقابل الدال عند دي سوسير.

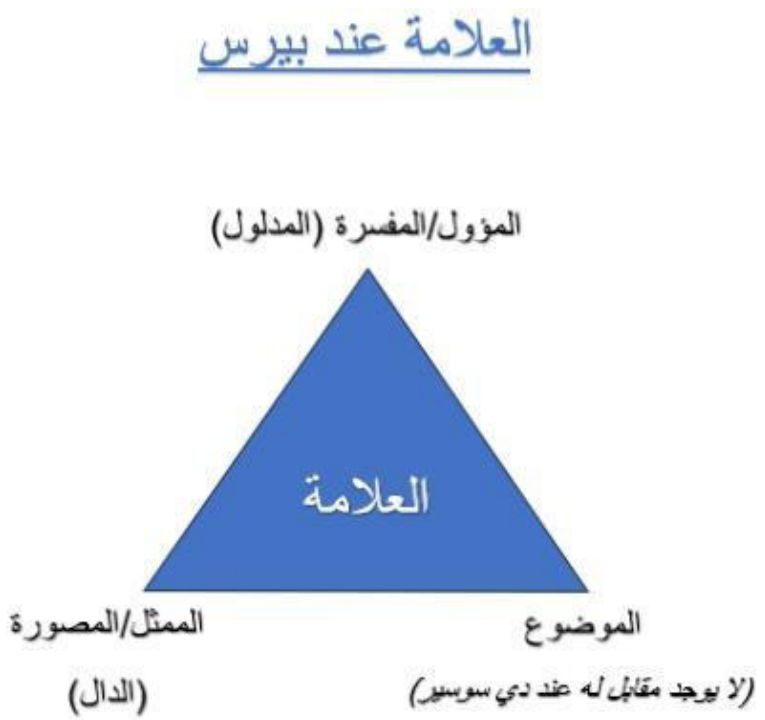
2_الموضوع: يتجسد في مقولة الوجود. يحدّده بيرس بأنه جزء من العلامة وليس شيئا من أشياء عالم الموجودات. وهو لا يملك مقابلا له عند دي سوسير.

3_المؤول (المفسّرة): وهو الفكر في محاولته تفسيرَ معالمِ الأشياء. وبعبارة أدقّ وأوضح، هو ما ينجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المتلقي المفسّر. وهو ما يقابل المدلول عند دي سوسير، غير أن بيرس لا يعتبره مجرد تصور ذهني، وإنما هو علامة متشعبة ومتعددة.

وهذا رسم توضيحي للعلامة عند بيرس:

[1] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص69.

الشكل رقم (06): مخطط يوضح العلامة عند بيرس



والعلامة عند بيرس علامات، حيث يقسمها إلى ثلاثة أنواع، معتمدا في تقسيمه إياها على اختلاف طبيعة العلاقات بين مختلف العناصر، وفق علاقات التشابه، والسببية، والتجاور.

_ الأيقونة (Icon):

في هذا النوع تتخذ العلاقة بين الممثّل (المصوّرة) والمشار إليه (الموضوع) علاقة تشابه وتماثل، حيث يفترض أن أي "نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي يشير إليه

يكفي ليقيم –من حيث المبدأ– علاقة أيقونية" [1]. ويمكن القول بأنها علامة دالة بنفسها على نفسها، حتى لو غاب موضوعها. فهي تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال الصفات التي تمتلكها، وتختص بها دون غيرها من العلامات. (مثل الخرائط والصور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة).

_الإشارة/المؤشر (Index):

تنحو العلاقة ها هنا بين الممثل والمشار إليه منحى سببيا منطقيا، يتعلق بقرينة ما. وهي أنواع مثل: الإرهاصات التي تنبئ بثورة ما، وأعراض الأمراض، وأمارات المرضى التي تحيل وتشير إلى نوع العلة عند المريض، والبصمات، والآثار التي تدل على الحضور؛ أي تلك العلامات التي تحيل إلى حالة ما، أو فكرة ما، يشير إليها الموضوع، مثل ارتباط الدخان بالنار ودلالته على وجودها، أو ارتباط احمرار الوجه بالخجل، وارتباط الحمامة البيضاء بالسلام، والشمس بالحرية...إلخ.

ويمكن القول بأن المؤشرات أو الإشارات علامات طبيعية تحيل على موضوع يدل على موضوع آخر، بفضل وقوع ذلكم الشيء عليها في الواقع، وقد قام بيرس باستعارة اسمها من "السبابة (أو المشيرة) index التي تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقي" [2].

---

[1] سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص33.

_الرمز (Symbol):

وتكون العلاقة فيهذا النوع العلامي بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية تعسفية غير مبررة، فالعلاقة بينهما هي علاقة "محض عرفية، وغير معلّلة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة فيزيقية، أو علاقة تجاور" [1]. حيث لا صلة طبيعية كائنة بين الرمز والمرموز إليه.

كما يمكن القول بأن هذا النوع علامة تدل بنفسها على شيء من جنسها، أو على بعض الأشياء والمفاهيم التي يمكن أن تُفهم من خلالها بفضل تداعي الأفكارالتي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه. ولعل هذا مردّ إطلاق بيرس على هذا النوع من العلامات في بعض دراساته "تسمية (العادات) أو (القوانين)، وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة ويمكن القول إن العلامات المفردة هي تجليات للرمز وليست الرمز نفسه" [2]. ذلك أن الرمز يمكن اعتباره صورة تدل على مدلول مقابل لها اتّكاء على عُرفٍ وتواضع بين جماعة ما. مثل استعمال الميزان كدلالة على العدل، واستعمال الصليب كرمز للنصرانية، والغراب للشؤم، والأسد للشجاعة...

وللإبانة، فإن تقسيم بيرس للعلامات يعتمد أساسا على نوعية العلاقة الدلالية (semantic relation)، التي يميز فيها بيرس بين دلالتين اثنتين هما: الدلالة العقلية، أو الدلالة الطبيعية.

_الدلالة العقلية: وهي علاقة مبررة؛ تكون فيها العلاقة علاقة علة ومعلول بين الطرفين. مثل الدخان الذي هو علامة على وجود النار. وبالتالي فإن الكلام الصادر قرينة موجبة لوجود المتكلم.

---

[1] سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص34.

_الدلالة الطبيعية: تكون العلاقة فيها لين الطرفين علاقةً تصويرية، يؤدي حضور الدال فيها إلى الانتقال التلقائي إلى المدلول، كحمرة الوجه التي تدل دلالة طبيعة على الخجل مثلا.

1-5_ اتجاهات السيميائية المعاصرة:

لقد توسعت السيميائية وانتشرت، وامتدت إلى حقول معرفية متنوعة، فتنوعت مدارسها واتجاهاتها، واختلفت طروحاتها وطرائق اشتغالها، فنجد مثلا: سيمياء التواصل، وسيمياء الدلالة، وسيمياء الثقافة، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة للسيميائيات.

1-5-1_ سيمياء التواصل (Semiology of Communication): (تعتمد على البعد التداولي)

وجوهر ما يطرحه أصحاب هذا الاتجاه أن للسان وظيفة أساس، تتمثل في التواصل، وضرورة التأثير على الغير. من هنا كان اشتغال سيمياء التواصل على دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، مشددين على أهمية التواصل البالغة في حياتنا اليومية، حيث يذهب جورج مونان إلى أنه "ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السيميائية تطبيق المقياس الأساسي القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل"[1]. وأهم أعلامها: جورج مونان، بريتو، بويسنس، مارتينيه، جرايس، فتجنشتاين...

إن أصحاب هذا الاتجاه لشدة ما اهتموا واعتنوا بالوظيفة التواصلية، أطلق عليهم لقب "الوظيفيين"، إذ نلفيهم يربطون بين العلاقات والمقصدية؛ انطلاقا من أن التواصل –حسبهم– مشروط بالقصيدة، وإرادة المتكلم في التأثير على الغير.

[1] عواد علي: معرفة الآخر –مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص85.

وعلاوة على هذا، يرى الوظيفيون خلاف ما يراه دي سوسير، حيث يميلون إلى القول بأن العلامة تتكون أساسا من ثلاثة عناصر تتمثل في: الدال/المدلول/الوظيفة (القصد). فيؤكدون على أن التواصل "مشروط بالقصدية باعتبارها شرطا من الشروط المهمة للسيميولوجيا، ولا بد من توفر القصد في التبليغ لدى المتكلم، وأن يعترف به متلقي الرسالة لتتمّ عملية التبليغ بطريقة صحيحة" [1].

وبعبارة أخرى، فإن الوظيفيين؛ رواد سيمياء التواصل لا يحفلون بشيء يتعلق بالدوال والعلامات غير الإبلاغ والوظيفة التواصلية. وفي هذا الشأن يصرح "بويسنس" بأن السيميولوجيا ما هي إلا "دراسة لطرق التواصل والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثّه أو إبعاده" [2].

انطلاقا من هذا، يشير الوظيفيون إلى أن سيميائية التواصل ترتكز على محورين أساسيين، هما:

_محور التواصل.

_محور العلامة.

فأما محور التواصل فينقسم بدوره إلى قسمين اثنين:

_ تواصل لساني: ويشمل تلك العمليات التواصلية التي تتم بين بني البشر، وقوام هذه العمليةِ الفعلُ الكلامي شفاهةً أو كتابة، ومن شروطها أن يتوفر جمعٌ من الناس، أو شخصان على الأقل حتى يتم التواصل.

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص85.

[2] عواد علي: معرفة الآخر، المرجع السابق، ص93.

_ تواصل غير لساني: ويشمل كل ما كان غير لغوي، من شعارات، أو ملصقات إشهارية أو دعائية...

أما محور العلامة فينقسم هو الآخر –حسب هذا الاتجاه التواصلي بطبيعة الحال– إلى أصناف أربعة، تتمثل في:

_الإشارة: حاضرة مدركةٌ لا تحتاج شرحا أو تعريفا، مثل: أعراض الأمراض، والبصمات...

_المؤشر: يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتلقي. يمكن القول بأنه بمثابة إشارة اصطناعية.

_ الأيقونة: تقوم على أساس المماثلة بين الأشياء.

_الرمز: يدل على الشيء بلا وجه أيقوني أو ما يسميه موريس "علامة العلامة"، كالخوف، والفرح، وغيرها من الصفات والشعارات.

1-5-2_سيمياء الدلالة:(تعتمد على البعد البعد التركيبي)

يقوم هذا الاتجاه على دراسة الأنظمة الدالة؛ إذ حسبهم كل شيء له دلالات خاصة به، وذلك بالاتّكاء على فكرة الثنائيات اللسانية (اللغة/الكلام، الدال/المدلول، التقرير/الإيحاء، المركب/النظام، المحور الأفقي/المحور التركيبي).

ويعتبر "رولان بارث" (Roland Barthes) رائد هذا الاتجاه، إضافة إلى "جاك لاكان" (Jacques Lacan). وقد بزغ هذا الاتجاه كرد فعل عمّا جاء به أنصار الاتجاه التواصلي، إذ يرى بأن حقيقة البحث السيميولوجي هي في دراسة الأنظمة الدالة، علما بأن "جميع

الأنساق والوقائع تدل، وسواء بواسطة اللغة أو بدونها فإن ثمة لغة دلالية خاصة" [1]، وبناءُ هذه الأخيرة –أي اللغة الدلالية الخاصة– والوصول إليها يكون بواسطة تطبيق مقاييس لسانية/لغوية على الأنساق والوقائع، سواء كانت لفظية أو غير لفظية، ذلك أن اللغة محيطة بنا من كل جانب. فمهما اختلفت مادة البحث السيميولوجي وتنوعت فإن الحديث عنها يكون عبر اللغة، فلا يمكن للمعنى أن يتشكل بمعزل عن اللغة باعتبارها تمثل النظام السيميائي الأفضل والأمثل؛ لأن اللغة تعد الوسيلة الوحيدة التي تعالج كل الشفرات التي تمتلك بعدا اجتماعيا حقيقيا، وتجعل من كل الأنساق والوقائع والأشياء غير اللغوية دالة. فلا مِراء "أن الأشياء والصور، والسلوكات تدلّ، بل وتدلّ بغزارة، لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة إذ إن كل نظام يمتزج باللغة" [2]. فمثلا: المعطف الشتوي الذي يلبسه شخص ما، اتّقاء للبرد أو المطر علامة دالة على حالة معينة، بل إنه يوحي ويعطي لنا فكرة عن حالة الطقس، والحالة الاجتماعية للشخص، والوضع الاقتصادي له، وغير ذلك من الدلالات.

انطلاقا من هذا، يقلب بارث فكرة سوسير التي تجعل من اللسانيات فرعا للسيميوجيا، وينتقد هذا المفهوم السوسيري ويدحضه، فيجعل من السيميولوجيا علمَ الدلائل، ويذهب إلى القول بأنها جزء من اللسانيات وفرع تابع لها، مؤكدا بأن "السيمياء نفسها استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات التي أصابها التفكك والتقوّض" [3]. وقد نجح فعلا في اعتماد اللسانيات لمقاربة مختلف الظواهر السيميولوجية من أنظمة موضة، وأساطير...إلخ.

---

[1] عبد الناصر محمد حسن: سيميوطيقا العنوان، ص26.

[2] رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 1987، ص28.

[3] ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث–عبد الله البردوني نموذجا–، دار الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، دط، 2000، ص12.

وعلى ذكر التقوّض والتفكّك، فإن بارث يرى أن النص ثمرة اللغة، المتجسدة في ذلكم النسيج الدلائلي/العلاماتي، وأن الأدب بفضل هذا قادر على أن "يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوّضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها..وقدرته على أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء [1].

أما فيما يخص "العلامة"، فيرى أصحاب هذا الاتجاه أنها تتكون من عنصرين اثنين لا ثالث لهما هما: الدال والمدلول. وهم بذلك يفنّدون ما قالت به سيميائية التواصل بضرورة القصدية، فهم يؤكدون بأن "اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن المعاني التي تستند إلى هذه الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة" [2]. وهذا ما يظهر في طروحات رولان بارث؛ الذي يربط إنتاج الدلالة والمعنىدوما باللغة، وهو ما يصبّ قريبا جدا أو في صميم النقد الأدبي الذي يعتني أيما عناية بربط الدلالة باللغة. ولعل هذا الطرح ما جعل بارث يقول بقولة أن اللغة تعدّ نموذجا للسيميولوجيا بوصفها خزّانا للمعاني والمدلولات.

1-5-3_سيمياء الثقافة (Semiology of Culture):

يَعتبر هذا الاتجاه الظاهرة الثقافية موضوعا تواصليا، محمّلا بأنساقَ دلاليةٍ، يغترف من الاتجاهات الفلسفية؛ كالفلسفة الماركسية. كما تعود جذوره إلى فلسفة الأشكال الرمزية.

---

[1] رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص20.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص89.

ومن أبرز رواد هذا الاتجاه نجد: جوليا كريستيفا، يوري لوتمان، أمبرتو إيكو، روسي لاندي، كاسيرير، إيفانوف، طوبوروف...

والسيميائية –حسب هذا الاتجاه– ترتبط بالثقافة ارتباطا شديدا؛ كونها تعتبر "دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع" [1]. فأصحاب هذا الاتجاه يرون بأن دراسة الظواهر الثقافية ينبغي أن تدرس انطلاقا من اعتبارها عملياتٍ تواصليةً، مؤكدين على ضرورة الربط بين اللغة ومختلف المستويات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية. إذ لا يمكن للعلامة –حسبهم– أن تكتسب دلالتها إلا عندما تكون ضمن إطار ثقافي بحت، لذلك نلفيهم مهووسين بربط مختلف الأنظمة كالأدب بالبنيات الثقافية مثل: الدين، والأشكال التحتية.

انطلاقا مما قيل، يمكن القول بأن هذا الاتجاه مزيج وخليط يجمع بين سيميائية التواصل وسيميائية الدلالة، إضافة إلى كونه يتّسم بالطابع التطبيقي الذي يسيطر على بحوثه. حيث تنطلق سيمياء الثقافة من اعتبار الظاهرة الثقافية موضوعا تواصليا، محمّلا بأنساق دلالية، تلعب الثقافة فيها دور المسند لوظيفة الأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها.

[1] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، دط، 2003، ص20.

رابعا: دور نظريات ما بعد البنيوية في الكشف عن دلالات العتبات النصية وآليات اشتغالها

1_ العتبات النصية وفتوحات نظريات القراءة والتلقي:

مرّ النقد الحديث –كما هو معروف– بمراحل عدة، فبادئ ذي بدء كان النقد سياقيا؛ يعتدّ بالسياق، وتحديدا بالمؤلِّف منشئ النص ومبدعه لوحده، ويقصي كل طرف آخر، فيجعل قيمة المؤلف أهم من قيمة النص ذاته، ويبوّؤه قمة اهتماماته، إذ يعتبر الإحاطة بمرجعيات الكاتب/المؤلف وظروفه الاجتماعية والنفسية أمرا ضروريا، بل وشرطا لازما لقراءة نصوصه، وعنصرا أساسا في تحليل النص وفهمه، مثل سيرته الذاتية، وأعماله، ومؤلفاته، وكل ما يمتّ له بصلة ما.

لكن هذه الرؤية لم تعمّر طويلا، حيث ظهرت ثَمّ أصوات تنادي بموت المؤلف وميلاد النص، ليتّسم النقد بعد مرحلة سياقية بصفة النقد النسقي، الذي يقضي باستنطاق النص من الداخل، وجعل النص بؤرة الاهتمام الوحيد في النقد الأدبي الحديث، أو ما يمكن تسميته بالنقد البنيوي القائم على التحليل الوصفي؛ الذي يسعى لتمجيد اللغة، من خلال دراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته، وإهمال كل ما له صلة أو علاقة بالخارج وعلى رأس ذلك: المؤلف؛ فاللغة "هي التي تتكلموليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة، هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها" [1]؛ أي أن يفتح النص على نفسه، ويحكم إغلاقه في وجه أي مرجعيات خارجية، وهو ما يطلق عليه البنيويون بالتحليل المحايث للنص، الذي يؤمن بانغلاق النص (النص نظام من العلاقات المتشكلة)، ويجعل منه هاجسا قويا مركزيا، ويكفر بكل ما هو خارج عنه، مهمّشا كل الجوانب التي تحيط به من قريب أو من بعيد.

---

[1] رولان بارث: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1994، ص17.

ثم ظهرت ضمن هذا النقد عدة فروع؛ لأن البنيوية بنيويات كما يقال، فقد جاءت في خضم هذا المد البنيوي "الشعرية البنيوية" التي تعتدّ بالتناص، وتجعله ركيزة من ركائز التحليل لديها، حيث ترى بأن النص عبارة عن "نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلّد فعلا ما هو دوما متقدّم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق" [1].

ومع تطور الدراسات النقدية المعاصرة؛ أيمع تجاوز المناهج النسقية، ومجيء نظريات ما بعد البنيوية على شاكلة السيميائيات ونظريات القراءة والتلقي والتأويل، واستراتيجية التفكيك، أُبطلت مقولة إعدام المؤلف، واجتثّ النص من جذوره، كماأعيد الاعتبار لعدة جوانب مهمشة في العملية الإبداعية، حيثركزتهذه الدراسات النقدية المعاصرة في بحوثها على التعامل مع قطبي العملية الإبداعية (القارئ/النص)، لتعلن بذلك عن تحول جديد في الدرس النقدي، وفي الرؤى النقدية التي سادت زمنا طويلا، مزحزحة النص من مركزيته التي عهدها في مرحلة النقد النسقي، معيدة للقارئ المتلقي اعتباره وسلطته المسلوبة، معطية القسط الأكبر له في العملية التواصلية لطروحاتها.

ولعل السيمائية من بين كل هذا قد بدَت أكثر المناهج أو المقاربات اهتماما بمقاربة النصوص مقاربات شاملة، بل وعلاوة على ذلك، فإنه يشهد لها بالفضل في محاولة استقراء ودراسة تلك الخطابات التي تحيط بالنص وتسيجه، بدءا بالعنوان، وغلاف الكتاب بكل ما يحمله من لوحات فنية، ورسومات توضيحية، مرورا بالإهداء ومقدمات كل فصل من فصول الكتاب، والعناوين الداخلية الفرعية، وصولا إلى فهرس الموضوعات، والملاحق، وواجهة الغلاف الخلفية، التي تشكل في مجملها بنيات وخطابات صغرى تكوِّن بتضافرها مع بعضها البعض البنية الكبرى المتمثلة في النص. وهذا ما جعل من المسار السيميائي أحد أخصب

[1] رولان بارت: النقد والحقيقة، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1985، ص85.

مسارات التحليل، التي باستطاعتها الكشف عن التطورات العلاماتية التي يتبلور المعنى خلالها. وذلك انطلاقا من الاهتمامات السيميولوجية بدلالات العلامات اللغوية وغير اللغوية، من خلال تفعيل قواعد التأويل؛ التي تصب كل اهتمامها بمتابعة علاقة الدلائل ببعضها البعض، من خلال النظر إلى مؤوّلاتها.

إن ما أوردناه عن السيميائية ونجاعة مقارباتها، ليبين عن تفطّن والتفات حميدلدور القارئ المتلقي، الذي أخرجته نظريات واستراتيجيات ما بعد البنيوية إلى النور؛ أي نقلهمن دائرة الهامشي ليغدو ذا دور مركزي ومحوري في تحديد الدلالات والمعاني. وحجتهم في ذلك أن هذه العناصر المهمشة لا يمكن التخلي عنها وتهميشها؛ لأنها تعد جسرا يغوص ويلج عبره القارئ المتلقي إلى أعماق النصوص وجوهرها. ومن هذه الجسور ما يعرف عند النقاد الحداثيين بحواف النص وهوامشه (العتبات النصية)، وهي تلك النصوص المحيطة بالمتن النصي.

أما أصحاب نظريات القراءة والتلقي فيعدون المحطة الكبرى من حياة النقد، الذين أولوا عناية فائقة، ودراسات متخصصة تخص القارئ/المتلقي، بل ذهبوا إلى القول أساسا بأنه ما من أي نص إلا ويتوجه بالضرورة لقارئ/متلق.

وتعتبر جامعة كونستانس الألمانية أولى المحاولات الكبرى الجادة لتجديد هذه الرؤية، منادين بضرورة نقل الاهتمام إلى النظر في العلاقة القائمة بين القارئ ومبدعه، والتركيز على محورين هما: القارئ والنص، أو ما يسميه "فولفغانغ آيزر" (Wolfgang Iser) بقطبا العمل الأدبي؛ اللذين يختزلهما في "القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نصّ المؤلِّف،

والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ" [1]؛ أي أن القطب الفني يتعلق بالنص الذي ينتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلق بمدى تحققه على مستوى القارئ. أما موقع العمل الأدبي فيمثل تلك النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ، من خلال عناية هذا الأخير بمجموع "القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي، باعتبارهما ناتجين من التفاعل ما بين النص والقارئ، هذا الأخير الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته لوظائف وأهداف وعمليات الأدب باعتباره المبدع المشارك لا للنص ولكن لمعناه وقيمته وأهميته، بوساطة ثقافته اللغوية وإيحاءاته النفسية والاجتماعية" [2].

ثم توالت بعدها الدراسات والأبحاث التي ركزت على كل ما كان هامشيا في الدراسات السابقة، مولين القارئ عناية كبيرة، ودورا خاصا في قراءة النصوص، فصبّت كامل اهتمامها بما حول النص من بنى نصية خارجية تخدم النص، ومنها العتبات النصية، إذ عدّتها مداخل ومفاتيح هامة لقراءة النص الأدبي لعلاقاتها الجدلية معه.

ومما يعضد طروحات ياوس، وجامعة كونستانس، النظريةُ التي اجترحها "فولفغانغ آيزر" عام 1976، التي تشير إلى مكانة القارئ الضمني وقيمته الثابتة في العملية الإبداعية، وإلى الأثر الذي يخلفه النص الأدبي ويتركه لدى القارئ. حيث يرى آيزر بأن القارئ يمثل "الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة" [3]. ولعل هذا ينطبق تماما إذا ما قمنا بإسقاطه على تحليل العتبات النصية، باعتبارها وسيطا في العملية

---

[1] فولفغانغ آيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ،تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995، ص12.

[2] سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة (فرنسي عربي، عربي فرنسي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص227.

[3] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص10.

التفاوضية القائمة بين قطبي العملية الإبداعية: المؤلف والمتلقي/القارئ؛ إذ الكاتب وهو بصدد إنشائه لعتبة نصية ما، يستحضر القارئ، وما يثيره، وما له قدرة على دغدغته، وإثارة الدهشة لديه. وهذا ما يؤكده الإيطالي "أمبرتو إيكو" عام 1979 في كتابه الموسوم بـ: "القارئ في النص"، وهو وإن كان يتكلم ويستفيض في كلامه عن القارئ من خلال علاقاته مع النص، فإن ما يقوله ينطبق تماما على العتبات النصية باعتبارها نصوصا مصغرة موازية للمتن الأصلي كما أسلفنا ذكره. إذ يرى بأن الغاية من تحليل النصوص هي دراسة "كيف يبرمج النص شكل تلقيه ودراسة ما يقوم به القارئ وبالأحرى ما ينبغي أن يقوم به القارئ الفطن كي يستجيب على نحو حسن للنداء الكامن في البنية النصية" [1].

وفي خضمّ هذا الإسقاط، يمكن إسقاط جلّ ما اجترحته نظريات القراءة والتلقي واستراتيجيات التفكيك والتأويل من مصطلحات ومفاهيم لتحليل النصوص الأدبية على تحليل العتبات النصية باعتباره نصوصا مصغرة، تصب في بوتقة النص الأصلي وتعكس محتواه. مثل: الاستجابة، أفق التوقع، المسافة الجمالية، مواقع اللاتحديد، القارئ الضمني، التقبل، وغيرها كثير... بالإضافة إلىما تُوصّل إليه من نتائج مهمة ورائقة في مجال العلوم اللسانية والسيميولوجية وتحليل الخطاب.

كل هذا، هو فعلا مما استفادت منه الدراسات الحديثة والمعاصرة واستثمرته في دراسة العتباتِ النصية بحثا وتحليلا ونقدا، لتوليف استراتيجية منهجية لقراءة العتبات النصية، حيث أولتها عناية خاصة تجعل منها "خطابا قائما بذاته، له قوانينه التي تحكمه، ولا غرابة في ذلك ما دامت العتبات في حقيقتها تصير بمثابة نص موازٍ للمتن، ومن ثَمَّ فالواجب أن نحذر العتبات كما صرح بذلك جيرار جنيت، وكما تقتضيه أدبيات القراءة" [2].

---

[1] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص10.

[2] بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص،ص16.

ولعل هذه المكانة التي تحظى بها العتبات النصية، ترجع من دون شك إلى مواقعها الاستراتيجية، ووظائفها الحساسة، التي تعمل بشكل واضح على جلب اهتمام القراء واستفزازهم. إذ لا وجود لشيء اعتباطي في النص مهما كان نوعه (رواية، قصة، تاريخ)، فمن صفحة الغلاف الأولى وكل ما تحمله من عنوان، واسم الكاتب، ودار النشر، واللوحة الفنية للغلاف، والمؤشر الأجناسي، مرورا بالصفحة الأخيرة التي تمثل الغلاف الخلفي، وتحمل في الغالب صورة المؤلف، وتعريفا مصغرا عنه. كل هذا يعتبر بمثابة رموز تمثل خطابات مصغرة عن المتن النصي، تعمل على "تحقيق عبور القارئ من خارج النص (اللانص أو الواقع الخارجي)، إلى داخله (النص باعتباره لحظة تخييل)" [1]؛ أي أنها دليل القارئ إلى الداخل التخييلي.

وفي هذا الشأن، يتحدث ناصر خليل عن مكانة العتبات النصية بطريقة جميلة، حيث يرى بأن المبدع يمارس أثناء إبداعه، وعملية خلقه لنصه طقوسا خاصة تعين القارئ على الولوج إلى جوهر النص ومضمونه، وتضمن لكليهما تكوين رابطة قوية متينة بينهما، قد يستعين في خلقها وتحريرها أحيانا بالناشر، هاته الطقوس تعدّ لازمة وضرورية، إذ إن كل تواصل وتلاقٍ بين "النص الرئيس والمتلقي لأول مرة يلزمه بدايات ومقدمات كما هو الحال مع شخصين في الحياة لأول مرة؛ تحيات، أسئلة عن الهوية، الأفكار، الثقافة" [2].

انطلاقا من هذا، يمكننا القول بأن هذه العتبات النصية عموما بمثابة "خطاب على الهامش بتعبير فيليب لوجون، وهو خطاب يتحكم في القراءة كلها، بل يوجهها، فهي تبرمج

---

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص45.

[2] ناصر خليل: عتبات النص –في رواية "الحب في المنفى"لبهاء طاهر مقاربة سيميولوجية سردية–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2017، ص18.

نموذج القراءة وسلوك القارئ، كما تنصب له حبالا سيميائية مقصودة" [1]، إذ يمكن اعتبارها ذلك الجسر للمفروض على القارئ عبوره، علما أنه لا يملك تأشيرة المرور إلى النص إلا من خلاله، وهنا تظهر قيمتها وأهميتها في العملية الإبداعية والقرائية على حد سواء.

ويعتبر "جيرار جنيت" أهم وأكثر المشتغلين والمهتمين بهذا الحقل النقدي، الذي أطلق عليه اسم "النص الموازي" (le paratexte)، وذلك ضمن مشروعه في شعرية النصوص، الذي نقله إلى تلك الخطابات والنصوص والأيقونات المحيطة بالنص.

يرى جيرار جنيت أن النصمجموعة من الملفوظات الدالة، وهو الذي –أي النص– لا يخلو من إمدادات ومصاحبات نصية تحيط به، سواء كانت لفظية أم غير لفظية (اسم المؤلف، العنوان، التقديمات، الصورة، الهوامش، الملحقات...)، تتضافر ضمن منظومة عتباتية توازي النص المركزي (المتن)، وتلتحم معه محققة صفة الجمالية في شكل العمل أو هذا النص الأدبي ومظهره الخارجي، إلى جانب جماليات النص الملفوظ الداخلي في حد ذاته.

طرح جيرار جنيت فكرته عن النص الموازي من خلال:

–أطراس.

–معمارية النص.

–عتبات seuils، وهو الأكثر تفصيلا واهتماما...

يرى جيرار جنيت أن تداخل العتبات النصية مع المتن النصي في علاقات جدلية غايةٌ في الأهمية، لما لها من دور في تفعيل عملية التلقي، وكونها تفضي إلى إثراء دلالات

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص50.

النص، وتمهّد الدخولَ إليه. وهو ما بينه جيرار جنيت في كتابه "عتبات" (seuils) لما قال بأن العتبات هي "خطاب أساسي ومساعد، مسخّر لخدمة شيء آخر، يثبت وجوده الحقيقي وهو النص" [1].

ويشير جنيت إلى دور القارئ الجبار في عملية التلقي، فيؤكد في عتباته أن "دور المناص الأصلي هو تنشيط فضول القراء وتحفيزهم على القراءة" [2]، لما له من دور كبير، وأهمية بالغة في تشكيل انسجام النص دلاليا، بل وفي رسم مسارات نموه وهيكلته، وطبيعة الأفق الذي يهيئه القارئ المتلقي، فهي تشرّع أبواب النص أمام المتلقي، وتشحنه وتدفعه لأجل ولوجه والغوص فيه وسبر أغواره.

وعليه، فالقارئ الذي تحتاجه العتبات النصية هو ذلك القارئ الذي بإمكانه أن يصبح مبدعا؛ قارئا مبدعا، قادرا على إعادة إنتاج العلامات والأفكار والطروحات، وبلورتها في سياق إبداعي جديد. وهذا يعكس ما مدى كون القارئ عنصرا حاسما في ميلاد النص وإنتاجه وإحيائه، إذ بدونه تبقى النصوص مجرد حروف ميتة، وإحياؤها وبعث الحياة فيها لا يكون إلا من خلال علاقة تفاعلية تشاركية بين القارئ المتلقي والنص والكاتب، هذا الأخير يسعى في كل الأحوال إلى "الحفاظ على اهتمام القارئ عن طريق تأمين كمية كافية من الإعلام" [3].

ثم يأتي دور القارئ/المتلقي لاستقراء تلك المادة اللغوية التي تشكل النصوص، حيث تثير لديه حدوسا وتخمينات، علما أن أي "استقبال من القارئ (المتلقي) لعمل ما يشتمل على

---

(1) G.genette,seuils,p16.

(2) المرجع نفسه: ص28.

(3) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص10.

اختبار لقيمته الجمالية، مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل" [1]، حيث تخلق لديه أفق توقعات لما تختلجه دواخلها ومتونها، فإن توافق أفق النص مع أفق توقعات القارئ قلّت المسافة الجمالية بين النص والقارئ، وكلما كان أفق النص بعيدا عن أفق توقعات القارئ، أحدث لديه دهشة واستغرابا، وبالتالي زيادة واتساع المسافة الجمالية بين قطبي العملية الإبداعية (القارئ والنص) على حسب تعبير "هانز روبرت ياوس". وبعبارة أخرى، نستطيع القول بأن المتلقي يملك تجارب قرائية تفاعلية، تتيح له التمييز بين أساليب الكتاب. ولعل هذا هو السياق الذي ارتكزت نظريات القراءة والتلقي عليه، حيث تقوم "على محور أساسي يتعلق بآفاق التوقع التي يصنعها القارئ أثناء تلقيه النصوص الأدبية، حيث إن المتلقي في هذه الحال يتجسد من خلال ثقافة القارئ والإمكانات الفكرية والذوقية التي يمتلكها عند تلقيه النص الأدبي" [2].

وبناءً على ذلك تغدو العملية القرائية فعلا وممارسة أركيولوجية تعمل على الحفر في طبقات النص، لتعيد إنتاجه، من خلال استجابات فنية تحقق فعل التلقي في النص. وذلك من خلال استقراء الوحدات اللغوية التي تشكل النص، التي تَكون "في حالة لعب حر، إذ لا توجد قراءة نقدية واحدة بل إن كل قراءة نقدية هي في حقيقة الأمر فشل الناقد في قراءة النص، وحتى تفسح المجال لمحاولة قراءة أخرى تفشل هي الأخرى وتفسح المجال من جديد، بصورة لا نهائية [3]، حيث إنّما كان مركزيا أو جوهريا في قراءة ما، قد يصبح هامشيا في قراءة أو قراءات أخرى، وقد تنقلب المعادلة ليصبح ما هو هامشي في قراءة ما مركزيا ومركزا وجوهريا في قراءة أو قراءات أخرى.

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص120-121.

[2] فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص34.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص48.

2_ العتبات النصية وشهوة التأويل:

لما أن كان النص عالما مفتوحا على أفق واسع من العلامات والرموز والآثار، التي تتوسط بين الذات وذاتها، كان التأويل تلك العملية الدينامية التي تبتغي استنطاق تلك النصوص، وبنياتها اللغوية، وإعادة بعثها وإحيائها.

وكما هو معلوم فقد ارتبط مصطلح التأويل بادئ ذي بدء بأصول دينية، أملتها الحاجة لتأويل وتفسير النصوص المقدسة وشرحها، وبالتأويلات الرمزية، ولم يلبث طويلا أن ارتحل إلى باقي العلوم، مرورا بالفلسفة، ووصولا إلى النقد الأدبي، الذي احتضنه أيّما احتضان، لخاصيته التفاعلية، ولفعالية النظرية التأويلية في النقد المعاصر، التي يستعين فيها الناقد بمختلف الآليات النقدية، التي تكفل مقاربة النصوص الأدبية بطريقة سليمة تجانب مقصديات الكاتب أو تكاد، وتعيد إنتاجها –أي النصوص الأدبية– من جديد، وبناء جمالياتها، وصناعة معانيها، وهو ما جعل المعاجم الأدبية واللغوية تقول بأن التأويل أو ما يسمى في الدرس الغربي بالهرمنيوطيقا يشير بصفة عامة إلى "تفسير الإشارات النصية، باعتبارها عناصر رمزية معبرة عن النص وعن الحضارة التي نشأ أو ظهر فيها" [1]. ومع التطورات الحاصلة في عالم النقد الأدبي، فقد صار التأويل خاصية لازمة في تحليل النصوص الأدبية بكل أنواعها وأشكالها، بل وفي تحليل عتباتها النصية، التي تحيل بطريقة أو بأخرى إلى متن النص. وما جعله خاصية لازمة في التحليل والحفر عن المعاني ذلك الدورالكبير الذي يؤديه في فك شفراتها، والكشف عن مكنوناتها ومضامينها.

هذا ويرتبط مصطلح الغموض غالبا بالتأويل، والعكس صحيح، ذلك أن الغموض يعتبر بمثابة استدعاء صارخ للتأويل، شرط أن تكون تأويلات متّزنة، لا تخرج عن الدوائر

[1] سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص96.

التي يدور المعنى ضمنها أو داخلها؛ إذ إن القول بحريات التأويل لا يعني أبدا أنْ لا حدود يضبطها، إذ لا بد أن "يصدر عن نظرة يمكننا صياغتها بمصطلحات النظام: فاللغة الرمزية التي تنتمي إليها الأعمال الأدبية لغة متعددة في بنيتها. وقد صنع نظامها بطريقة تجعل الكلام (العمل الأدبي) المولّد عنها يمتلك معانٍ متعددة. وقد قام هذا الوضع من قبل اللغة الصّرفة، وهي لغة تحتوي على كثير من الشكوك" [1].

وعليه، فالقول –على حد تعبير أمبرتو إيكو– بأن التأويل "قد يكون لا متناهيا لا يعني غياب أي موضوع للتأويل، كما لا يمكن القول بأن التأويل تائه بلا موضوع ولا يهتم سوى بنفسه، كما أن القول بلا نهائية النص لا يعني أن كل تأويل هو تأويل جيد" [2]، إذ إن القارئ المؤول كلما حاول القبض على موضع رمزي، أو معنى داخل تعبير، أو جملة ما، أو نص ما، انفلت الرمز من نفسه، مولّدا لرمز آخر غيرهفي عملية مستمرة لا نهائية؛ لأن الوحدات اللغوية التي تشكل النص –حسب استراتيجيات القراءة كالتفكيكية– "في حالة لعب حر، إذ لا توجد قراءة نقدية واحدة، بل إن كل قراءة نقدية هي في حقيقة الأمر فشل الناقد في قراءة النص، لتفسح المجال لمحاولة قراءة أخرى تفشل هي الأخرى، وتفسح المجال من جديد، بصورة لا نهائية [3].

وعلاوة على هذا، يعتبر التأويل قرين الفعل القرائي، ذلك أن القراءة في أصلها تتّسم بكونها مجرد "استكشاف تأويلي، تشفير لبنية معجمية ودلالية، تبحث في منطقة الدال عن الإمكانات المختلفة للتدليل. فكل قراءة بداية نحو الممكن في عالم المعنى، وتأرجح لا ينتهي بين المعاني الممكنة، أو إضافة إلى ما يمكن أن يخلقه اختلاف الأجهزة القرائية لدى المتلقي

---

[1] رولان بارت: نقد و حقيقة، تر: منذر عياشي، ص86.

[2] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص21.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص48.

من تعدد في الأفهام وتباين في التأويلات [1]، بشرط أن يوضع كل تأويل في السياق الذي ينتمي إليه النص، أو تنتمي إليه تلك العتبة النصية.

والعتبات النصية التي تعتبر نصوصا مصغرة، وخطابات موازية للنص الأصلي، ومرآة عاكسة لمتنه، تعدّ موضوعا دسما للتأويل، باعتبارها مفتاحا تأويليا للنص، خاصة ما تعلق بالعنوان؛ كونه يمدّنا "بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته...إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس من الجسد [2]، يخضع في تحليله وفهمه وتأويله لما يخضع له أي نص آخر في بنيته النحوية، والبلاغية، والدلالية.

انطلاقا من هذه المقولات والطروحات، وجب على كل قارئ أو متلقٍ التزود والتسلح بمكر قرائي كبير، إذ ينبغي عليه امتلاك وسائل معرفية وتأويلية تكفل له الغوص في معاني النصوص والعتبات النصية، وتأخذ بيده موجّهةً له نحو فحواها، ومضامينها، وتهديه إلى فهمها من خلال خلق فضاءات تصورية، وآفاق توقعية، وتخمينات، وحدوسات عنها، والتفاعل معها.

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية –التشكيل ومسالك التأويل–، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2011، ص19.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص72.

الفصل الثالث:

تجليـــات العتبـــات النصية في دواوين عبد القادر رابحي الشعرية

كما سبق وأن نبّهنا، فإننا سنقوم في هذا الفصل بالتركيز على نوع من أنواع العتبات النصية، التي تتصل اتصالا مباشرا بالدواوين، سواء الموجودة في الداخل، أو تلك التي تحيط بها، وضمن إطارها؛ ألا وهي"عتبات النص المحيط"، وبالتالي فإن حديثنا أو بالأحرى تحليلنا لعتبات النص في دواوين الشاعر الجزائري عبد القادر رابحي الثلاثة؛ المتمثلة في (رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ومقصات الأنهار، وتماما كما عرفته..) سيتمحور على تقصّي العتبات النصية الخارجية (عتبة اسم المؤلف، وعتبة العنوان، وعتبة الغلاف بمختلف مصاحباتها، وعتبة التجنيس، وعتبة بيانات النشر)، بالإضافة إلى تتبّع العتبات النصية الداخلية التي اشتملت عليها هذه الدواوين الثلاثة؛ المتمثلة في عتبة التصدير، وعتبة الإهداء.

أولا: في ظِلال عتبات النص الخارجية

1_ عتبة اسم المؤلف بين التجلي والتعالي في دواوين: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ومقصات الأنهار، وتماما كما عرفته..

إذا ما أنعمنا النظر في عتبة اسم المؤلف في مدوناتنا الثلاث، وتحديدا مع التشكيل البصري؛ من رسمٍ لاسم الكاتب، وتثبيتٍ له على غلاف الدواوين، وهو الجانب الذي تتدخّل في إخراجه غالبا دور النشر والناشر، نجد أن توظيفها لهذه العتبة –عتبة اسم المؤلف– كان توظيفا بشكل حقيقي، يحيل مباشرة على شخص واقعي يحمل هذا الاسم بالذات، وبتعبير آخر فإنه يحيل على كائن من لحم ودم، مسؤول اجتماعيا وقانونيا عما كتبه ويكتبه. ذلك أن الشاعر عبد القادر رابحي أعلن حضوره في أعلى دواوينه الثلاثة: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، تماما كما عرفته، مقصات الأنهار، إعلانا صارخا؛ من خلال إدراجه اسمَه الحقيقي المدني، كمحاولة منه لمنح هذه الأعمال الشعرية كامل التوثيق والمصداقية والجدية والإثارة.

أما ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" بتصميم دار ضمة للنشر والتوزيع الملفت، فالظاهر الجلي أن هذا التصميم المعتمد يبغي استمالة المتلقي وجذبه، إذ نلفي اسم المؤلف الحقيقي المدني يتصدر ناصية الصفحة من مساحة الغلاف، ويخترق فضاءه الخارجي الأمامي، ليتوسّطه في أعلى الواجهة، مكتوبا ببروز خافت نوعا ما، بخط أقل غلظة من خط العنوان المكتوب باللون الأبيض الذي جاء سميكا غليظا، ربما لتمييزه أكثر وإعطائه حقه من الاهتمام والالتفات. في حين نجد اسم المؤلف المرسوم بالأحرف العربية، متوشحا باللون الأصفر في صدارة الجزء العلوي، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أن مصمّم الغلاف ذكي، ويجيد المراوغة في لعبة التصميم، حيث نرى تلوّن الاسم باللون الأصفر، ما

قد يبيح لنا أن نربطه بعلاقة سببية ترتبط ارتباطا مباشرا بالعنوان؛ بمعنى أن الشاعر/الناشر قد يكون جزءًا من هذه الحقول الصفراء، سنبلةً مثلا، علما بأن الشاعر يميل إلى الترميز!

والجميل في هذا التصميم الفني أن الشاعر عبد القادر رابحي أبى إلا أن يكون حاضرا في مصاحبات نصية لاحقة من هذه المجموعة الشعرية. حيث نجده _أعني اسم المؤلف_ يتكرر في الصفحة الثانية التي تضم مصاحبات نصية لعدة من العتبات، لكن هذه المرة بخط رقيق أسود، كما يتكرر الاسم في الصفحة الثالثة، متوشحا باللون الأسود، يعلو عنوان الديوان المكتوب ببنط غليظ، خلاف الاسم الذي جاء مرسوما بخط رقيق. ثم يتكرر ذكر اسم الشاعر في الصفحة التي تلي الفهرس مباشرة، إذ نجده بارزا في أعلى يمين الصفحة بخط غليظ، تليه بطاقة تعريفية مصغرة وموجزة، مصدَّرة بهوية الكاتب، التي تؤكد على أن الكاتب شاعر قبل كل شيء، ثم أكاديمي، من الجزائر، لتأتي بعد ذلك إصدارات الكاتب الشاعر، ثم إصدارات الكاتب الأكاديمي. إن هذا الاختراق المناصي المتعدد ليؤكد على حضور الذات الشاعرة الطاغي من الوهلة الأولى، وإثبات ملكيته وسلطته على هذه الأعمال والنصوص.

إن اختيار هذه المواقع تحديدا لتثبيت اسم المؤلف لم يكن ولن يكون اعتباطيا؛ لأن تثبيت الاسم في سقف صفحة الغلاف، وسماء الصفحات الصامتة يعطينا انطباعا معينا، لن يكون حتما نفسه إذا كان اسم المؤلف مثبتا أسفل ما سبق ذكره. انطلاقا من هذا، يمكن القول أن دار ضمة للنشر والتوزيع تحاول الترويج والتسويق لهذا الإصدار وإشهاره، من خلال الاستناد على عتبة اسم الشاعر عبد القادر رابحي، من خلال تثبيت الاسم أعلى صفحة الغلاف، أو أن الشاعر هو من يحاول ذلك! ذلك أن الشاعر أضحى صوتا شعريا بارزا في الساحة الشعرية الجزائرية، وحتى العربية. فالقارئ مستعدّ للغوص في أعماق العمل الإبداعي بمجرد أن يطّلع على عتبة الاسم، الذي تكون لديه آفاق توقعية _بتعبير هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)_ سابقة عنه كفيلة بإضاءة النص أو أجزاء منه

مسبقا [1]، كون المؤلف أحد أهم العناصر التي تكشف مرجعيات النص ودلالاته. إذ إن القارئ "ينظر إلى المؤلف على أنه ما يسمح بتفسير وجود أحداث معينة في إنتاج ما، وما يفسِّر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة، وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية، وتحليل انتماءاته الاجتماعية، وموقفه الطبقي، واستخراج مشروعه الأساسي" [2]، وهو ما يعين القارئ على فهم الكاتب أكثر، وإضاءة بعض المناطق المعتمة من كتاباته وأفكاره المبثوثة داخل نصوصه.

أما الديوان الثاني الموسوم بـ "تماما كما عرفته"، فنجد انزياحا في كيفيات التعيينات الاسمية للمؤلف، إذ خرج عمّا ألفناه فيما يخص عتبة المؤلف، فجاءت طريقة تثبيت عتبة اسمه على غلاف الديوان مختلفة وغير مألوفة، أين تصدّر اسم الشاعر الحقيقي المدني الواجهةَ الأمامية للغلاف الخارجي، ولكن هذه المرة بأحرف أجنبية، محدودة بنقطتين بيضاوين غليظتين نوعا ما، مقارنة بالبنط الذي كتبت به الأحرف الأجنبية، هاته الأخيرة التي كتبت بلون أبيض رقيق.

وعلى غير العادة أيضا، نجد اسم الشاعر بالعربية في ذات الغلاف الأمامي، لكن هذه المرة أسفل الصورة التشكيلية المصاحبة في الغلاف، متوسطا إياه، بيد أنه يخالف الاسم المكتوب بالأحرف الأجنبية من حيث اللونُ؛ لأنه جاء مخطوطا هذه المرة باللون الأسود الداكن.

---

[1] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص77.

[2] عبد السلام بنعبد العالي: المؤلف في تراثنا الثقافي _التراث والهوية_، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص83.

لقد قدّم مصمم غلاف هذه الطبعة لدار ميم للنشر الاسم الأجنبي والصورة التشكيلية المصاحبة على الاسم العربي، الذي جاء أسفلهما بحجم أقل من حجم العنوان، ولعل هذا ما يمكن تفسيره بأن الشاعر أو مصمّم الغلاف هذه المرة يريد أن يقدِّم لنا في هذا الديوان Abdelkader Rabhi الشاعر بالدرجة الأولى، معوّلا على الصورة المصاحبة في الغلاف بالدرجة الثانية، ثم عبد القادر رابحي الشاعر المتشبع بعربيته، وبالحرف العربي بما يحمله من حمولات ثقافية ودلالية.

جاء اسم الكاتب المكتوب بالعربية بخط أسود أسفل الصورة المصاحبة (أي في الجزء السفلي من الغلاف الأمامي)، في حين أتى اسم الكاتب باللغة الأجنبية متصدّرا الجزء العلوي للواجهة الأمامية، ومكتوبا بالخط الأبيض، وهذا ما يحملنا على ربط هذه المؤشرات بنص المتن، وتحديدا مع قصيدة "صديقي عدة يلتحق بأنصافه"، حيث إن اللون الأبيض للحرف الأجنبي يرمز من خلاله الشاعر/المصمّم لذلك السلام، والنقاء، والنظافة، والنظام والأناقة، والترتيب، والضياء والنور، والتجدد، والإتقان. من أجل كل هذا الزخم من الصفات الجميلة عمد الشاعر/المصمم إلى وضعه في صدارة الغلاف.

أما توظيف الشاعر/المصمم لاسم الكاتب أسفل؛ فلأن الإنسان العربي –للأسف الشديد– لا يرقى في معيشته، وظروفه للحياة الكريمة التي يعيشها الإنسان الأوروبي، كما أن كتابته باللون الأسود هو الآخر يرمز إلى دلالات تخالف الدلالات الأولى المتعلقة بالإنسان الأجنبي، كونه يدل على الفوضى، والظلمة، والليل الذي لا نهار له، والغموض، والتسلط والتجبر، والعذاب. والشواهد على حالة العربي المأزومة يعجّ بها متن الديوان. ومثال ذلك قول الشاعر:

"كان صديقي عدة بصحة جيدة..

ولكنه كان مريضا جدا

بهذه الحياة..

–مرة، اصطدمت الحافلة التي تقلّه إلى عمله

بحافلة أخرى

تقلّ أمثاله إلى عملهم

فمات نصف قلبه.." [1].

ويقول في مقام آخر:

"أعود إلى البيت

مترنّحا كعادة الأرض

مزهوا بقصب السكر المعصور في براميل الأوهام،

وبأكياس الطماطم المكدّسة في حظائر السيارات،

وبعلب مربى التين العالقة بجماجم الحالمين.." [2].

ويقول أيضا:

"لن يتدخّل معلم الابتدائي

---

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص13.

لتصليح لوثة التلاميذ الفقراء.." [1].

إن مدار هذا الاشتغال الكبير على مستوى هذه العتبة هو شدّ القارئ ودغدغته بغية استمالته إلى متن العمل الإبداعي لقراءته.

ثم نلفي اسم المؤلف يتكرر مرات أخريات في بعض المصاحبات النصية الداخلية المتمثلة في الصفحتين الخامسة والثامنة، بعد الصفحات الداخلية الصامتة الأولى والثانية والرابعة. أما في الصفحة الخامسة فورد الاسم في أعلاها فوق عنوان الديوان، الذي أتى مرسوما بخط أغلظ من اسم المؤلف، بلون أسود. أما في المصاحبة النصية المتمثلة في الصفحة الثامنة فنجده مكتوبا بخط رقيق يلي العنوان المكتوب بخط غليظ، هذه المصاحبة النصية نجدها تلم مصاحبات لعدة عتبات على غرار عتبة العنوان، وعتبة الناشر.

أما هذه المرة فنجده _أي اسم الكاتب_ يظهر من جديد في وسط صفحة الغلاف الخلفية بلون أبيض تحت العنوان المكتوب بخط أغلظ، لكن الشيء الجديد في هذه الخلفية، هو إرفاق الاسم بصورة فوتوغرافية شخصيةٍ للكاتب، وهذا ما يعد خطوة إضافية مؤكدة على محاولة الشاعر إثبات ملكيته لهذا العمل الإبداعي، وسلطته عليه.

إن هذا الإعلان الملفت المتعمَّد من الكاتب بتعالي اسمه وارتفاعه على تفاصيل الغلاف الأخرى ما هو إلا تعبير من الشاعر عن سلطته على هذه النصوص الشعرية، المبثوثة في هذا الديوان، وباقي الدواوين، وإثبات منه لملكيته لها، وأنه "هو مصدر هذه النصوص، ومرسل إشاراتها الشعرية" [2] بما تحويه من أفكار وإبداع وطروحات وآراء خاصة بالشاعر.

---

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، المصدر السابق، ص24،

[2] ينظر: جعفر العلاق: الدلالة المرئية، مجلة فصول، ع3، م15، 1996، ص335.

إن هذا الحضور الملفت لهذه العتبة إنما يدل بشكل أو بآخر على المكانة التي يحظى بها الشاعر عبد القادر رابحي، ويتمتع بها ويحتلها في المشهد الشعري الجزائري، إضافة إلى تعبير الكاتب الشاعر وتأكيده على ثقته التامة بما تبدعه أنامله، وما يقدمه من قصائد شعرية للقارئ الجزائري خصوصا، وللقارئ العربي عموما.

أما في ديوان "مقصات الأنهار"، فقد حاول مصمم الغلاف لطبعة دار الوطن اليوم استمالة المتلقي، وجذبه من خلال العنوان، وبدرجة أولى ورئيسة من خلال وضعه لاسم الشاعر في الجزء العلوي للواجهة الأمامية، بحيث يعلو كلاّ من العنوان والصورة التشكيلية المصاحبة، وهو ما جرت عليه العادة في أغلب دواوين الشاعر عبد القادر رابحي.

لقد اختار المصمم، وربما بإيعاز من المؤلف، كتابة اسمه باللون الأسود الداكن في سماء الغلاف للصفحة الأمامية، بخط أقل سمكا مما هو عليه العنوانُ الأبيض (المكتوب بلون أبيض غليظ)، ليشدّنا إلى كليهما ربما! للعنوان الذي يتوسط الصفحة مفعما ببياضه، وإلى عتبة المؤلف التي تتصدّر المشهد الغلافي، وتصدح بسلطتها على هذا العمل الإبداعي.

لم يكتف عبد القار رابحي في هذا الديوان بالإعلان عن ذاته في صفحة الغلاف الأمامية، بل امتدّ هذا الإعلان وارتبط ارتباطا عميقا بالواجهة الخلفية في النصف السفلي لصفحة الغلاف، التي جاء نصفها العلوي اقتباسا من قصيدة " مقصات الأنهار" التي تحمل عنوان الديوان. حيث جاء هذا الامتداد مسفرا عن اسم الشاعر بخط هو الأغلظ على هذه المصاحبة النصية، فكانت هذه الأخيرة مكمّلة له، مع نبذة تعريفية قصيرة بهذه الشخصية المبدعة تصرح بأن عبد القادر رابحي شاعر قبل كل شيء، ثم تحصي نشاطاته وأعماله الشعرية التي أبدعها. وقبل ذلك يصادفنا أيضا اسم المؤلف/الشاعر مع مطلع الديوان، في

المصاحبتين النصيتين الداخليتين، وتحديدا في أعلى الصفحة الأولى. وفي الصفحة الثانية التي نلفيها تلم مصاحبات لعدة عتبات على غرار عتبة العنوان، وعتبة الناشر، والتجنيس.

إن الاشتغال على هذه التشكيلات البصرية يبدو أن القصد منه هو استقطاب أذهان القراء وإغوائهم، كون هذه العتبة تعتبر بمثابة إعلان وإشهار وترويج للعمل والمؤلف. ثم إنّ مجموع المرجعيات المعرفية التي يحوزها المتلقي عن الكاتب، وبالدرجة الأولى اسمُه لَيفتح له مسارات وآفاقا عديدة في سبيل تحليل وتفسير وتأويل العمل الأدبي، بل وحتى استيعابه السليم والصحيح، وهضم مقولاته.

إن هذا التعالي؛ تعالي اسم المؤلف ليعدّ مؤشرا من المؤشرات التي تدلّل على ذاتية "عبد القادر رابحي"، كونه يحرص في مؤلفاته على أن يكون اسمه متصدّرا لصفحة الغلاف، كتعبير على أحقيته في إنتاجها، وسلطته عليها، وأنه _أي شخص الشاعر عبد القادر رابحي_ سابقٌ في وجوده على وجود نصوصه. هذا الشاعر الذي صنع لنفسه اسما بارزا في الساحة الشعرية، وبات يستقطب القراء، ومريدي الشعر ومتذوقيه، ما جعله يسطع كعلامة ثقافية فارقة في عالم التجريب الشعري، وهو ما يتضح من توجهاته الفنية والتقنيات الحداثية التي بات يوظفها في نصوصه الشعرية التي يبدعها، بحثا منه عن سبل تعبيرية جديدة ترافق التطور والانفتاح الحاصل في دنيا الشعر المعاصر الذي لا يستقر على حال ثابتة.

إن الملاحظ من شكل اسم المؤلف الذي ثُبِّت على أغلفة مدوناتنا هو لجوء المؤلف إلى استعمال اسمه الحقيقي/المدني على صفحات دواوينه دون أسماء مستعارة.

وإذا أنعمنا الحفر في عتبة الاسم دلاليا (الاسم الحقيقي)، نجده يتشكل من اسم ولقب؛ الاسم "عبد القادر" الذي يعبر ويعكس الشخصية الإسلامية للكاتب، فالاسم مصبوغ بصبغة إسلامية، وهو ما يبيح لنا بأن نجزم أو نكاد بأنّ هذا الكاتب غير نصراني ولا يهودي، وهو

ما نلمسه فعلا في أسلوب الكاتب/الشاعر في داخل العمل من اقتباساته وتناصاته العديدة مع النصوص القرآنية والتراثية. أما اللقب "رابحي" فهو يحمل دلالات الفوز والظفر، فقد ربح الشاعر عبد القادر عدة دواوين شعرية، وأعمال أكاديمية في سجل الإبداع والنقد، وضَمن تثبيت اسمه العائلي والشخصي، وتحقيق الخلود له في ذاكرة القراء.

وفي سياق وُرود اسم "عبد القادر رابحي" في أعلى صفحة الغلاف وفي المصاحبات النصية الأخرى، نثير سؤالا مفاده: هل عمد الشاعر إلى ذلك من أجل إثبات ملكية العمل له، والحفاظ عليه من السرقة والانتحال؟ أم أنّ حضور اسم المؤلف "عبد القادر رابحي" يتعدّى ذلك إلى التغلغل في أعماق دواوينه كاسم وكيان وفكر؟

وكإجابة على هذا السؤال نقول:

_ إن تثبيت اسم "عبد القادر رابحي" على دواوينه الشعرية ما هو في البداية إلا حفظٌ لحقوق التأليف من الضياع والانتحال، وتأكيد على الإنتاجية الإبداعية، وأن هذه الدواوين من مواليد هذا المبدع وإنتاجه.

_ وعن الشطر الثاني من السؤال فإنه إذا ما احتكمنا إلى المقولة النقدية التي مفادها أن العمل الأدبي نسق من العلامات الدالة، وباعتبار عتبة المؤلف عنصرا من عناصر العمل الأدبي المكوّنة له، فإن الشاعر الجزائري عبد القادر رابحي كاسمٍ علامةٌ إبداعية بارزة، ونجمة مشعة في سماء الخطاب الشعري في الجزائر، وحتى العربي، فهو ذائع الصيت إلى حدّ ما، بفضل كتاباته التي تتغيا مواكبة التطور الشعري الحاصل. وهذا كله كفيل بدفع القارئ للغوص في أعماق العمل الإبداعي لاستكناه درره ولآلئه، ودغدغته لقراءة العمل الشعري بمجرد معرفة صاحبه وكاتبه؛ لأن معرفته المسبقة بأسلوب الشاعر تضمن له تلقيا مؤسَّسا، وإنارة أوسع فيما يخص نوع الكتابة وغموضها.

إن المؤلِّف –بعد كل هذا الوقوف على عتبته– ليس مجرد شخص إنه حسب تعبير "فيليب لوجون" شخص "يكتب وينشر، ولأنه متواجد خارج النص وفي النص، فإنه يعتبر صلة بين الإثنين، ويتحدد باعتباره شخصا واقعيا مسؤولا اجتماعيا ومنتجا لخطاب في نفس الوقت" [1]. وبالتالي فإنه من الطبيعي بأن المتلقي الذي يملك رصيدا معرفيا مكتسَبا من مجموع تجاربه القرائية التفاعلية لهذا الكاتبِ الذي هو بصدد القراءة له، أو كتبٍ لمؤلفين آخرين، نجد أن لديه تصورا مسبقا، وانطباعامعينا منذ العلاقة الجدلية التي يدخل فيها مع عتبة المؤلف، المتمثلة أساسا في عملية التواصل بينه وبين اسم الكاتب/المؤلف، إذ إن أول ما يطالعه القارئ المتمرّس هو التركيز على اسم الكاتب، هذا الأخير الذي يعد عتبة رئيسة ومهمة، تسهم في عملية الولوج إلى عالم النص، وتؤدّي بشدة إلى فعل القراءة والتجاوب مع العمل الإبداعي من عدمه.

2_ سيميائية العنونة عند الشاعر عبد القادر رابحي:

العنوان في النص الشعري، بعدّه نصا –وإن كان مختزلا، مكثّفا، ومختصرا–، لا يقل أهمية عن النص الأصلي/المتن الشعري، خصوصا من حيث علاقتُه بالمتلقي، الذي يجده صوب عينيه قبل ولوجه عالم النص، ولا يخفى علينا أن للعنوان ممارسته الخاصة، التي تعمل على التأثير في القارئ، هذا الأخير تؤثر فيه "بداية النص – أو عتبة القراءة – تأثيرا خاصا.. وتوجّه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرؤه" [2].

---

[1] فيليب لوجون: السيرة الذاتية _الميثاق والتاريخ الأدبي_، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص44،43.

[2] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص115.

انطلاقا من هذا، يرى أهل الاختصاص أن العنوان عبارة عن نص مصغّر، يعد فاتحة البدايات بالنسبة للقارئ، إنه "اللحظة اللغوية/البصرية الأولى التي تفاجئ الناظر/القارئ، لحظة تدعوه وتخبره وتتحداه وتغريه" [1]. وهو من قبلُ بالنسبة للكاتب كان يعدّ خاتمة النهايات، إذ إن آخر شيء يشغل الكاتب عند إنهائه من تأليف كتاب أو نص ما، هو أن يكون على دراية ومعرفة بالشيء الذي يجب وضعه في بداية الكتاب؛ أي أن يجد الاسم المناسب الذي يليق بالكتاب، ويستحق أن يكون واجهة باستطاعتها أن تلفت القراء إلى نفسها.

لقد اهتمّ النقاد والدارسون بشأن هذه العلامة/العتبة المهمة، حتى توسّع مجال الاهتمام بالعنوان إلى "الكشف عن جماليته وفلسفة بنائه" [2]، وهو ما ساعد الدراسات والبحوث المعاصرة وأسهم في اتخاذها من بنية العنوان أساسا لها في "توجيه الاهتمام البنائي نحو مركز الباث وبؤرة دائمة الإشعاع في شعرية النص الأدبي" [3].

ويشير رشيد يحياوي إلى أننا "قد نخسر رهانات كثيرة في قراءاتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلّفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة" [4]. ولكننا وككل قارئ لا نريد أن نكون من الخاسرين للذة ومتعة القراءة المتكاملة، لذا سنقف مطولا عند عتبة العنوان عند الشاعر عبد القادر رابحي، مستنطقين، محللين، مفككين، لنعالج قضايا العنونة في الخطاب الشعري الرابحي، من حافات الحضور إلى بذخ الحضور، ثم ننتقل إلى مطاردة

---

[1] عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص153.

[2] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري (سلسلة مغامرة النص الإبداعي1) ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2008، ص113.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1998، ص107.

العنونة الشعرية في الدواوين الثلاثة، لنرصد من خلالها تجليات متنوعة للعنونة الشعرية وطرائقها في التشكيل و البناء.

إن إطلالة سريعة على عناوين مدوناتنا، ليغمرنا سريعا بدهشة عارمة، ومن ثَم تتهافت علينا عدة تساؤلات محفوفة بالقلق، كيْما تزيل علينا لبس هذه الدهشة، فنتساءل مثلا عن سبب اختيار الكاتب لهذا العنوان اسما لديوانه؟ وعن مدى علاقته بالنص الأصل أو المتن؟ وعن مدى توفيق الكاتب في تسمية متنه؟

2-1_التشكيل العنواني ومسالك التأويل في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء:

2-1-1_تمظهرات الصياغة العنوانية:

عنوان هذا الديوان هو في أصله عنوان لقصيدة من القصائد المشكّلة الديوان، استفتح بها الشاعر عبد القادر رابحي ديوانه هذا، فجاءت متصدرة لقصائد الديوان، وسمّي الديوان باسمها.

يتموقع العنوان على صفحة الغلاف الأمامية والخلفية، كما نجده جليا بخط سميك في أعلى الصفحة الأولى التي تلي صفحة الغلاف الأمامية، المتوشحة بالبياض، والمرصّعة فقط بما أسميناه بالعنوان المزيف لوحده، الذي يأتي لينوب عن العنوان الذي يكسو غلاف الديوان، ليتكرّر حضوره في الصفحة الثانية، التي تمثل أساسا عتبة أخرى، تحمل العديد من بيانات النشر. وعلى غير عادة الإخراجات الطباعية، نلفي عنوان الكتاب يتكرّر مرة أخرى في الصفحة الثالثة، حيث نجده يتوسّط الصفحة بأغلظ خط، يتسفّله اسم دار النشر وشعارها المرفق بنوع الجنس الذي ينتمي إليه هذا الكتاب، في حين يعلوه اسم الشاعر بخط رقيق. وما هذا التوظيف المكرّر للعنوان سوى ترديد من الكاتب/الشاعر للعنوان الأصلي، ومحاولة للحفاظ عليه، خصوصا إذا حدث وأن تعرّض الغلاف للتلف والضياع. وكأن الشاعر

بهذاينصبللقارئ عدة فزاعات/عناوين (رجال تبن) حول نصه، لا ليفزعه، أو يصدّه عن متن الكتاب، وإنما ليستفز القارئ، ويحضّه على الولوج لقراءته، ووحده القارئ (الطائر بتعبير الشاعر في نصه) المتهوّر الذي يستطيع فضح السرّ، ووحده من يستطيع قطف ثمار النص، والتلذذ بها.

يقدّم سعيد علوش في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) تعريفا مختصرا، جامعا، للعنوان على أنه: "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصًّا أو عملًا فنّيًّا" [1]، ولكن عنوانا مثل: "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، الذي بين أيدينا، يشير إلى خلاف ذلك صراحة، ففي الوقت الذي نقرأ فيه هذا التعريف، الذي يشير فيه صاحبه إلى أن العنوان مقطع لغوي أقل من الجملة؛ أي غير مكتمل لفظا ومعنى، يتجلى لنا العنوان لدى عبد القادر رابحي، على أنه مقطع لغوي طويل يساوي جملة كاملة، ونحن نحيل القارئ هنا إلى جملة العنوان (رجل التّبن يحرس الحقول الصفراء). وبالتالي فإناها هنا ننسف ما قاله سعيد علوش في تعريفه للعنوان في معجمه –معجم المصطلحات الأدبية– تفصيلا لا جملة.

إذن، يظهر عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" طويلا، علما أنه لا يمكن إطلاق هذا الحكم –أي العنوان الطويل– إلا إذا زاد عن ثلاث كلمات، وهو ما يتحقق في عنوان مدونتنا التي بين أيدينا. ولعل هاته الظاهرة قد استفحلت بشكل كبير في الساحة الإبداعية، حيث باتت تستهوي الكثير من المبدعين المعاصرين.

لم يأت عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" مجرد كلمة أو كلمتين كما جرت العادة في عنونة الدواوين والإبداعات، فلم يأت جملة اسمية كما ألفنا، تتركب من مبتدأ و خبر، أو جملة فعلية تتركب من فعل وفاعل، أو حتى كلمة واحدة فقط، مثلما اعتدنا في

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص155.

العناوين الكلاسيكية المعروفة، فقد جاء عنوان هذا الديوان مخالفا للمألوف، بخمس كلمات، وبتركيب منزاح، أعطى فيه الشاعر "الفزاعة" اسم الرجل، ما جعل العنوان يكتنز بقدر من الجمالية والشعرية، التي تستفزّ القارئ/المتلقي وتشاكسه، فتتركه فاغرا فاه في دهشة وحيرة السؤال على من يكون هذا الرجل التِّبني.

وإذا ما أنعمنا التأمل في هذا العنوان، فإننا نجد بأن الجمالية التي يكتنزها لم تأت من كونه عنوانا منزاحا لغويا، أو من كونه عنوانا مراوغا وموار با، يخاتل القارئ في دهشة، وصدمة فنية فائقة، ذلك أنه يبدو من ناحية بنائه التركيبي والفني عنوانا نمطيا وعاديا، لكن الشاعر صاغه مع هذا بما يكفي لأن يكون عنوانا مختلفا، مخالفا للسائد العام، ولما هو مألوف من عناوين في الساحة الإبداعية.

وقد نذهب بعيدا في تأويل هذا الطول للعنوان، فنقول باختزاله في صورة قصيرة، مفادها: "حارس الحقل"، التي تتوافق مع ما يعرف بالفزاعة، فكما نلاحظ فالشاعر إنما أراد هذا، لكنه ولحاجة في نفسه، ولضرورات فنية جمالية ارتأى تسمية ديوانه بعبارة "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء". وبالتالي يمكننا القول بأن الشاعر قد أجاد تفكيك عبارة "حارس الحقل" في صورة بسيطة بيد أنها صورة قشيبة جاذبة مستميلة لجمهور القراء، وفي زعمنا أن الشاعر قد فكك هذه العبارة كنوع من محاولة الإفهام والتبسيط أكثر.

ولعلّ هذا ما يقودنا إلى القول بأن الشاعر وهو يصوغ هذا العنوان الملفت كان يستحضر قارئا سيتلقى هذا التركيب اللغوي، بل ويبحث عن قارئ نموذجي في زوايا المكونات اللغوية لهذا العنوان قادر على فك شفراته وفهمه، والوصول إلى قصديات الشاعر التي يرومها من ورائه. ذلك أن قارئا عاديا بسيطا، ذا نظرة انطباعية أولية قد يحتقر هذا العنوان؛ بمعنى أن ينظر إليه نظرة سطحية شكلية، فيفرّط في جمالياته، فلا يصل إلى مراميه

التي وضعت لأجله، فيقلّص بذلك المسافة الجمالية بينه وبين هذا العنوان فيظلمه. أما القارئ الحق فهو الذي يعي جيدا أن الكثير من الكنوز الغالية والثمينة، وأكثرها لمعانا إنما تقبع في تلك الأمكنة والزوايا التي نحتقرها بداية، ولا نلقي لها بالا فنمرّ عليها مرور الكرام، في حين أننا إذا ما قمنا بالحفر فيها اكتشفنا دررا ولآلئ لم تخطر على البال، وكذلكم بعض العناوين والنصوص.

والملاحظ أيضا في هذا الديوان أن أغلب عناوينه الداخلية جاءت طويلة على غرار العنوان الأصلي (عنوان الديوان)، مثل: سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة، أتعمد المرور على بيت القمر، حد الغبار زاد الانتقال من رقم إلى رقم، سينبت لك قرنان من العاج النادر، كيف لي أن أشرب، ما دلهم عليه إلا قصيدته، صباح الحرية أيتها الحرية...كما وردت أيضا بعض العناوين القصيرة، التي تتسم بالإيجاز والاختصار، إذ أسهمت بشكل واضح في اختزال المتن النصي في كلمة تكون هي بؤرة القصيدة، مثل: كماليات، تبريكات، الجبن، تداعيات. وبما أنه لا توجد عناوين قصيرة تتكون من كلمتين، فإنه كما أسلفنا فقد يلحق العنوان المتشكل من ثلاث كلمات بهذا النوع القصير كأقصى تقدير ضمن المظاهر التركيبية الخاصة بصياغة العنوان، وهو ما نجد في هذين العنوانين الداخليين: مجرد نمل عابر، حرف شديد البياض.

وإذا ما وقفنا مطولا مع هاته العناوين الداخلية، فإننا نلحظ نزوع بعضها إلى مستوى تركيبي خاص، يتسم بالغرابة والابتكار، حيث يتجلى لجوء الشاعر لصياغات خارجة عن المألوف، فنجده يبتدئ في عناوين باستفهام، مثل عنوان: كيف لي أن أشرب! (علامة التعجب من وضع الكاتب، بدل علامة الاستفهام، وهذا في حدّ ذاته خرق داخل خرق). ونجده تارة أخرى يبتدئ بنفي، مثل: ما دلهم عليه إلا قصيدته، "لا حديقة لي (هذه ليست قصيدة)"، وهذا العنوان الأخير هو في حدّ ذاته خرقٌ داخل خرق، ذلك أن الشاعر ابتدأه

بنفي، وأتبعه بما أسميناه سلفا بالعنوان التحتي؛ الذي يتخذ مستواه التركيبي مبنيين: مبنى فوقيا، وهو ما يتمثل في العنوان الأصلي للقصيدة: "لا حديقة لي"، ومبنى تحتيا، وهو العنوان الفرعي الذي أتى تحت العنوان الأصلي محصورا بقوسين، ويتمثل في: "(هذه ليست قصيدة)" [1]. وهو ما يشكّل حدوسا وآفاق توقع للقارئ عن كون هذا النص ليس شعرا، وأن ما سيقوله الشاعر في هذه القصيدة سيكون مخالفا لبقية القصائد، فقد يكون نثرا، أو قصة، أو أي شيء آخر من الأجناس الأدبية. ولا يستبعد أن يكون هذا مجرد فخّ من الشاعر ليجرّ القارئ إلى قراءة هذا النص.

إضافة إلى هذا، نلحظ أنّ ثمة غرابة مكثفة، وطرافة تكتنف هذا العنوان التحتي، إذ إن الشاعر يصرح بأن هذا النص ليس قصيدة، فيشاكس المتلقي بشكل أو بآخر، وكأنه حضّ منه للقارئ بأن يستكشف هذا النص، ويبحر في متنه، ليعرف أسباب تصريح الشاعر بأن هذا النص لا يعتبر قصيدة، إنه يثير لديه جملة من الأسئلة والتساؤلات، وكأن لسان حال القارئ وعيناه تقع على هذا العنوان يقول: هل هذا النص فعلا ليس قصيدة؟ ما الذي جعل الشاعر يدرج نصا ليس بقصيدة في ديوان شعري؟ ما هي القصيدة في عرف الشاعر عبد القادر رابحي؟

أسئلة كثيرة وأخرى تراود القارئ، وهو يقبل على تصفّح هذا الديوان، وكل هذا الزخم الشعري الطافح بالانتهاك لكل ما هو اعتيادي ومألوف.

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، ط1، 2020، ص85.

2-1-2_ البنية التركيبية:

يحيلنا الحديث على البنية التركيبية على تعريف ابن جني للنحو من أنه "انتحاء سمت كلام العرب، في تصرّفه من إعراب وغيره، كالتثنية، والجمع، والتحقير، والتكسير، والإضافة، والنسب، والتركيب، وغير ذلك" [1].

نلاحظ أن ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" يبتدئ من حيث بنيتُه بنكرة، هي في أصلها خبر لمبتدأ محذوف، يختلف تقديره (هذا/هذه) على حسب نوع الخبر، وكأن الشاعر –في حذفه للمبتدأ– متلهّف ومستعجِل بإيصال ما يريد إيصاله للمتلقي وجمهور قرائه، أو أنه لا يأبه بالمبتدأ، إنما شغله واهتمامه محصور على ذكر الخبر، والأمر نفسه مع جل العناوين الداخلية (سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة، كماليات، أربعة محلات للكراء، تبريكات، تداعيات، حرف شديد البياض...)، عدا عنوانا واحد أتى معرفا (الجبن)، ومردّ هذا التوظيف أن من عادة العرب في كلامها التنكير؛ لأن النكرة أصل، والمعرفة فرع منها، لذا فهي أخف، و"أشدّ تمكّنا، لأن النكرة أول ثم يدخل عليها ما تعرّف به، فمن ثمّ أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة" [2]، وهذا ما يفسّر نزوع الكاتب إلى التنكير في عنونته لدواوينه وقصائده، وهو وما يحرّك لدى القارئ فعل القراءة، والرغبة في معرفة الخصائص والأوصاف التي تعتري هاته النكرة. هنا، نرى الشاعر يخصّص لهذه النكرة اسما معرفا يزيل الإبهام عنها، ويخصّصها، ويعرّفها، ويوضح نوعها على سبيل تقنية التركيب الإضافي.

وإذا ما نظرنا أكثر إلى نوع الجمل التي يستخدمها الشاعر عبد القادر رابحي في عناوينه، فإننا نجد طغيان الجمل الاسمية بدءا بالعنوان الأصلي، على حساب الجمل

---

[1] أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، دار الكتب الخديوية، مطبعة الهلال بالقجالة، مصر، دط، 1913، ج1، ص32.

[2] سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1975، ج1، ص22.

الفعلية، حيث نحصي في هذا الديوان ثلاثة عناوين فقط جاءت بصيغة جمل فعلية من أصل ثمانية عشر عنوانا، وهذه الثلاثة هي: أتعمد المرور على بيت القمر، سينبت لك قرنان من العاج النادر، ما دلّهم عليه إلا قصيدته. في حين أن كل ما تبقى من عناوين داخلية كله عبارة عن جمل اسمية. وهي: سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة، كماليات، أربعة محلات للكراء، تبريكات، للجدار هشاشة البنّاء، تداعيات، حد الغبار زاد الانتقال من رقم إلى رقم، لا حديقة لي (هذه ليست قصيدة)، كيف لي أن أشرب!، الجبن، صباح الحرية أيتها الحرية، مجرد نمل عابر، حرف شديد البياض، رثاء متأخر لأخي.

وهذا التوظيف الاسمي على حساب الفعلي من طرف الشاعر يحمل عدة دلالات ينبغي مراعاتها والوقوف عندها، منها: التوصيف، والاستمرارية، والتعبير عن الحقائق، والأوصاف الثابتة، وهو ما نجده فعلا في متن كل قصيدة، حيث يصف الشاعر رجل التبن، ويعطينا جملة من أوصافه التي هي ثابتة لا تتغير، كما يصف "الجبن"، فيعبّر لنا عن مفهوم الجبن وبعض حقائقه، وهو ما يفعله أيضا في قصيدة "حرف شديد البياض".

ولعل جنوح الشاعر لهذا الأسلوب الاسمي أيضا مردّه أن الجمل الاسمية –حسب عرف النحاة– تأتي أكثر قوة من الناحية الدلالية على المعنى؛ أي أن الشاعر مركّز ومهتم بما يقول أكثر مما هو مهتم بشكل ما يريد قوله، والطريقة التي يجب أن يقوله بها، وكأن الشاعر مؤمن بأفضلية المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي، بحيث يجعل نصب عينيه سؤال: ال..ما يريد قوله الشاعر/النص؟ على حساب سؤال: ال..كيف يقول الشاعر/النص؟

ومن الدلالات التي يتقصدها هذا الأسلوب الاسمي أيضا، هو ارتباطه بالآخر غالبا، واتّسامه بطابع غير شخصي، إذ لا نجد حضورا للذات الشاعر في عباراتها (غياب ضمير المتكلم)؛ كون الشاعر بصدد وصف أشياء من عالمه الخارجي، سواء كانت حسية

أم معنوية، وبكونه في حالة تأملية، يغيب فيها الانفعال، لتحضر النزعة التأملية، التي تتسم بالثبات، وميلها الشديد للوصف، وهذه جملة من العناوين الاسمية التي تغيب فيها الذات: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة، أربعة محلات للكراء، حرف شديد البياض...

لكننا في المقابل نلفي الجملة الفعلية تتسم بطابع ذاتي، إذ تأتي في الغالب مقرونة بضمير المتكلم، وتروم استخدام اللغة القادرة على التعبير عن حالة انفعالية، تهدف عادة إلى محاولة التأثير في المتلقي بطرق مباشرة، وهو ما نجده ماثلا في العنوان الداخلي: أتعمّد المرور على بيت القمر. كما أنها قد تأتي أيضا في بعض الأحيان متّسمة بطابع غير ذاتي، تكون حالئذٍ مقرونة بضمير غائب، كما وردت في هذين العنوانين: سينبتُ لك قرنان من العاج النادر، ما دلهم عليه إلا قصيدته.

أما فيما يخص البناء النحوي لهذا العنوان، فالملاحظ أنه يقوم على بنية تركيبية تنبني على أجزاء خطابية من: اسم، فعل، صفة. وتنتظم في بنية نحوية ممتدة على النحو الآتي:

_ رجل: خبر مرفوع لمبتدأ محذوف جوازا، تقديره: هذا. وهو مضاف.

_ التبن: مضاف إليه مجرور.

_ يحرس: فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر تقديره: هو.

_ الحقول: مفعول به منصوب.

_ الصفراء: صفة للحقول.

وعليه فالظاهر أن عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" يتشكل من حيث مكوناتُه التركيبية من خمس كلمات؛ أربعة أسماء وهي: خبر لمبتدأ محذوف (رجل)،

ومضاف إليه (التبن)، ومفعول به (الحقول)، وصفة (الصفراء)، لها دلالاتها الخاصة والمتعلقة بالثبات، حيث "تدل الجملة الاسمية على الاستقرار والثبوت" [1]، يتوسطها فعل مضارع (يحرس) يدل على الحركة والاستمرارية، ويكسب الجملة دلالات أخرى منبعثة من دلالة الفعل نفسه. ومن حيث معانيه الخفية، وإشاراته الرمزية، فالواقع أنّ العنوان هنا، لا يمكن أن يأخذ مشروعيته إلا من خلال متن القصيدة من جهة، ومن خلال قراءتنا له قراءة عميقة، تسهم في فك شفراته المغلقة، ومراميه الثانوية، التي لم يتم التصريح بها مباشرة، لأن الشاعر عمد إلى عنوان مثقل بتراكم الإشارات، يحمل في ثنايا ألفاظه، دلالات رمزية بعيدة المرامي.

2-1-3_ البنية الدلالية:

يعتبِر "عبد المجيد نوسي" العنوان " أول عنصر يفتتح به النص، لذلك يعد نقطة الانطلاق الطبيعية للنص، فهو النواة التي يمكن أن يتوالد منها الخطاب" [2]؛ أي أن العنوان مفتاح النص، وهو في أصله تكثيف لدلالة النص، والحامل لإرهاصات معانيه. كل هذا يفتح شهية القارئ، مما يدفعه أكثر نحو التأويل والحفر في دلالاته العنونة الرابحية.

وبعد تعريجنا على دراسة البنية الصرفية والبنية النحوية، سنحاول استثمارهما للحفر في البنى الدلالية في هذه الدواوين الثلاثة، باعتبارهما –أي الصرفية والنحوية– خادمتين للبنية الدلالية. وكذا سنحاول تفكيك الدوال الرمزية للعنوان، سعيا منا لإيضاح الخارج من أجل إضاءة الداخل وإنارته، وذلك من خلال البحث في العلاقات التي تربط دال العنوان بمدلوله في النص.

---

[1] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية –تأليفها وأقسامها–، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص162.

[2] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية–التركيب– الدلالة) ،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص110.

انطلاقا من هذا، يعتبر عنوان"رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" بمثابة تصوير لمشهد سينمائي، يتشكل تدريجيا في مخيلة القارئ، كلمة بكلمة،في صياغة تبدو أقرب إلى الأساليب السردية، في صورة مكثفة. وهذاالأسلوب في العنونة جد مميز في الشعر، أين ينحو الخطاب الشعري منحى سرديا، تتداخل فيه الأجناس الأدبية في قالب هجين، يستعير فيه الشاعر بصر القصاص، وبصيرة الشاعر، ليجدل لنا رؤيته الشعرية في قالب جديد منفتح على أشكال الكتابة المختلفة.

يقدّم الشاعر العنوان بطريقة مباشرة، تشكل في صورة عامة عن رجل التبن، تلك الشخصية الوهمية التي تظهر في جسد بلا روح، والتي تخالها الطيور شخصية حقيقية، تخافها، وتفزع منها، فتفرُّ منها، ولكن الشاعر هنا يجعلها رغم كونها شخصية وهمية، يضع على عاتقها مسؤولية كبيرة، إنها مسؤولية الحراسة الدائمة والمستمرة للحقول، وإن كانت عاجزة عن الحركة، فعبارة: رجل التبن، تحيل على الثبات وعدم الحركة، ولفظة: يحرس، تحيل على الحركة والاستمرارية؛ أي أن فعل الحراسة ثابت ومستمر استمرار حضور رجل التبن.

انطلاقا ممّا قيل، وكتبسيط له، نجد أن عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" يتكون من مجموعة من العناصر التي تشكّل بناءه اللغوي، وتتمثل في خمس مفردات، وهي على التوالي: رجل، التبن، يحرس، الحقول، الصفراء. حيث يمثل الرجل مكونا إنسانيا، والتبن مكونا نباتيا، ويحرس مكونا فعليا، والحقول مكونا مكانيا، والصفراء مكونا لونيا.

وهذا تفصيل دلالات كل مكوّن، وعلاقته بالمكونات الأخرى، وتعالقاته مع المتن الشعري:

ـ **رجل:** ويعتبر المكون الأساس في بنية هذا العنوان، إذ يشكل عمود العنوان الذي يشكّله، ويحكم بناءه. ويشير إلى ذلك الإنسان البالغ العاقل، الذي يتسم بصفات الرجولة، ويتحلى بكل معاني الفتوة، والقوة، والنضج، والرشد.

ويمكننا استبيان جمالية هذا التوظيف واشتغاله على المستوى الدلالي، وتتبّعه في الديوان من خلال هذه الشواهد التي اقتطفناها من المتن الشعري، التي تحمل دلالات معبّرة على كائن، وذات عاقلة (رجل)، ومن ذلك نجد قول الشاعر:

"لباس أنيق،

ونظرة ثاقبة..

رجل من طينة الكبار.." [1].

ويقول أيضا بما يعكس صفات الرجل المعروفة:

"عيناه قاطعتان

[...]

رجل التبن

يشرب القهوة

في <كافيتيريا> الربيع

واقفا.." [2].

---

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص7.

وفي مقطع آخر تظهر دلالات الرجل أكثر، حينما يصوّر لنا الشاعر بعض المشاهد التي يمر بها هذا الرجل، فيقول:

"يحدث أن يضع الرعاة سيجارة

في فم رجل التبن..

حشرجات سعال

تتسرب إلى زقزقة العصافير.." [1].

ـ **التبن:** وتمثل هذه الوحدة اللغوية مكونا نباتيا ضمن بنية العنوان، كما تحيلنا إلى الطبيعة، والأرض، والفلاحة، والغذاء (المتمثل في القمح أو الشعير). فهي ترتبط ارتباطًا جليا بالطبيعة، وبالبساطة. كما أنها تشير إلى نوع من الهشاشة، والقابلية للاشتعال.

ـ **يحرس:** وتفيد هذه المفردة أداء فعل من أفعال الإنسان، ألا وهو فعل الحراسة، الذي نراه قد أُسند إلى رجل التبن. ومن دلالاتها ها هنا إشارتها إلى معاني الحماية، والتهديد والخوف اللذان ينضوي حضورهما تحت معنى الحماية؛ كونهما أمران يستدعيان فعل الحراسة والحماية.

ـ **الحقول:** ويمثل هذا العنصر المكوّن المكاني في بنية العنوان، حيث يشير إلى الأرض المزروعة التي أسند لرجل التبن حراستها، وتشير دلالاتها إلى معاني الوفرة، الاتساع، المحاصيل الزراعية، الطبيعة. كما تعتبر الحقول فضاء لأنشطة متعددة، مثل:

---

[2] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص7.

[1] المصدر نفسه، ص 8.

الحصاد، الزرع، البذر، السقي، النزهة... في حين تحيل على المستوى الداخلي على فضاء الحراسة بالنسبة لرجل التبن.

ـ **الصفراء:** ويحيل هذا المكون اللوني للعنوان على دلالات النضج، وموسم الحصاد، بل وإلى دلالات زمنية؛ لأن اللون الأصفر في الحقول دليل على فصل الصيف.

وإذا ما أردنا أن نستبين الدلالات الجمالية في عنوان هذا الديوان، فإننا نلحظ تداخلا كبيرا في الدلالات المشكلة له؛ كونه يشتمل على بُعد مكاني (الحقول) ممزوج ببُعد زماني (الصفراء)، هذا اللون الذي تحيل دلالته البعيدة في سياق العنوان على فصل الصيف، وفترة نضج المحاصيل الزراعية، وموسم الحصاد. كما نلحظ هذا التداخل في التركيب المتصدر للعنوان (رجل التبن)، أين يجتمع الدال الإنسي (رجل) بالدال النباتي (التبن) ليصبح دالا على الفزاعة التي توضع في الحقول لإفزاع الطيور، ومختلف الكائنات التي قد تتلف المحاصيل الزراعية. فعلى الرغم من أن هذا العنوان يعكس تناقضًا بين الهشاشة (التبن)، والمسؤولية (الحراسة)، إلا أنه يعكس أيضا فكرة أن هذه الفزاعة (رجل التبن) تستمد قوتها من حيث هيئتُها لا مكوناتها.

وكغوص أكثر في بنية العنوان الدلالية، نجد أن التركيب (رجل التبن) يدلّ على تلك الدمية الخشبية أو أي مادة أخرى، التي صنعها الإنسان بيده، هذه الدمية التي يعبّئها الفلاحون بالتبن، الذي يعدّ من مخلفات المحاصيل الزراعية من قمح، أو شعير، أو غير ذلك من المحاصيل، ويا للمفارقة، إنها الأشياء نفسها التي يتولى رجل التبن حراستها (الفعل: يحرس) وحمايتها. وقد أطلق الشاعر على هذه الدمية هذا الاسم، أين صيّرها بمثابة "رجل"؛ هذا الأخير الذي يقف ميتا، مثبّتا، بعينيه القاطعتين اللتين لا تبصران، اللتين تحرسان ما لا تراه! اللتين تجعله يرعب الطيور، والكثير من الأشياء التي من حوله، كل هذا وهو جامد لا يقوى على الحراك، ولا يقوى حتى على وضع سيجارة في فمه، إذ:

"يحدث أن يضع الرعاة سيجارة

في فم رجل التبن.." [1].

هذا الأخير الذي نطلق عليه في عُرفنا مصطلح (الفزاعة) كتعبير عن ذلك الحارس الوهمي، الذي يصوره لنا الشاعر في صورة رجل يقف شامخا بأكتافه العريضة، لا ينحني، ولا يحب الجلوس. إنه تلك الدمية التي يصنعها الفلاحون والمزارعون بعناية، على شكل رجل، حتى أنهم يلبسونها ثيابا، ويصممون لها بزة خاصة، وينصبونها في مزارعهم وحقولهم، لكي تحرسها وتحافظ عليها، باعتبارها رجلا وهميا؛ يعتمده الفلاحون والمزارعون كنوع من تخويف وإفزاع كلّ من تسوّل له نفسه الاقتراب من حب وثمار الحقل أو المزرعة. وهذا ما يفسّر لنا سبب تسميتها في أوساطنا بالفزاعة؛ لأن اسمها في أصله مشتق من الفزع والتخويف. حيث يقول الشاعر:

"أمر غريب

أن تخافك العصافير،

وأنت على هذه الحال.. !!

تقول الضفدعة المجربة.. [2].

وهو ما يتجلى أيضا في قوله:

"قصة حب جارفة

---

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص11.

بين العصفور العاشق

والسنبلة المكتنزة،

يقمعها رجل التبن..

[...]

موائد عامرة

في حقول الوقت الصفراء..

لا تقربها العصافير الجائعة

خوفا من رجل التبن.." [1].

إضافة إلى هذا، نلحظ بأن الشاعر عبد القادر رابحي قد وظّف اللون في صياغة عنوان هذا الديوان، وهو اللون الأصفر، الذي عادة ما يدل اللون على الحزن والمرض، لكنّ لفظة "الصفراء" الموظّفة في بنية هذا العنوان تحيلنا على دلالة محورية أخرى، مفادها أن عملية الحراسة تتمّ في موسم قرب الحصاد؛ أي أن دلالة الأصفر هنا فارغة من صفة الحزن تماما، وسياق العنوان يقصيها إقصاءً تاما؛ لأن توظيف الشاعر لمفردة "الحقول"، وجعل مفردة "الصفراء" صفة للحقول ينسف فكرة تعليق اللون الأصفر بمسحة الحزن. لتصبح دالة على النضج، وهو ما يحيلنا إلى موعد الحصاد أو قربه، ما يخوّل لنا ربط دلالة "الصفراء" بمعطى زماني، يشير إلى فصل الصيف المصادف لموسم الحصاد. وعليه، نرى كيف أن

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص12، 13.

الشاعر قد حوّل لفظة (الصفراء) من الهامش لكي تشغل دلالة محورية مهمة من دلالات العنوان من خلال ربطها بالحقول، وإلحاقها كصفة لها.

ومن الدلالات البعيدة التي يمكننا ان نستشفها من هذا العنوان، أن الشاعر عبد القادر رابحي حاول أن يصوّر لنا إحدى صور الرتابة الفظيعة من خلال صورة الفزاعة، أين يمعن أكثر في مسألة الرتابة وتخصيصها بالإنسان حين يستعير للفزاعة اسم رجل التبن الذي يحرس الحقول الصفراء بدلا من عنوان بسيط كأن يسميه: "حارس الحقل". ومن هنا تتجلى براعة الشاعر في صياغة عنوان غني دلاليا؛ بدءا بصورة "رجل التبن" التي تحيل على الدمية المحشية بالتبن. أما عن الرتابة الفظيعة فتتجلى في وقوف رجل التبن لمدة طويلة في المكان نفسه، وفوق كل هذا فهو إنما يحرس ماضيه؛ كونه يحرس أشياء تذكره بدورة حياته النمطية، التي لا يطرأ عليها أي جديد، وأي تحوّل، إذ لا شغف، ولا أكشن في حياته، بل دورة نمطية مكررة طبق الأصل أو تكاد، وكأن حياته قد رسمت، وقد سُطّرت من شخص غريب اختار له هذه الحياة الفارغة من الحياة، حيث انتهى به الأمر إلى حراسة حقول تعدّ المكان الذي وُلد فيه، ومحاصيل زراعية تعتبر في الأصل نواته الأولى التي تشكّله، لم يسافر، لم يتعلم، لم يحيا الحياة، ولم يعشها، ولم يذق طعمها، كأنه مدان بلا جريمة، أو أنه معاقب فقط بدون سبب.

وعلاوة على كل هذا، فالأدهى والأمرّ أن كلّ ما يقدّمه رجل التبن من حراسة، وحياة مأساوية رتيبة، ليس لصالحه، بل لصالح الشخص الغريب، الذي سيأتي موسمَ الحصاد لكي يأخذ المحصول ويستأثر به كلّه.

2-1-4_ وظائف العنونة:

يرى "محمد مفتاح" أن العنوان "يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو –إذا صحت المشابهة– بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه" [1].

انطلاقا من هذه القولة للناقد محمد مفتاح، تتبين لنا مدى أهمية العنوان، والوظائف المهمة التي يشغلها، ومدى قيمته الكبرى في جسد النص. وهو ما تفطّن له المبدعون والكتّاب، الذين أدركوا مدى إمكانات هذه العتبة، وقيمتها اللافتة على رأس النص، والدور الكبير الذي تشغله في تنشيط فاعلية الخطاب الشعري، وبثّ الروح في متنه، فراحوا يعتنون بالعنوان، ويحمّلونه بما يتناسب ومقاصدهم التي يتغيّون حصولها لدى القراء، وجمهور المتلقين. ومن هؤلاء المبدعين الواعين بقيمة ما يؤديه العنوان من وظائف، ويثيره من ردود أفعال وغير ذلك، الشاعر الجزائري "عبد القادر رابحي".

وقد عمل النقاد والباحثون على تحليل العنوان، وتبيان وظائفه من خلال العودة إلى دراسات "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) في تحديد وظائف اللغة، ووظائف الشعرية، والاغتراف منها في تحليل الوظائف المنوطة بالعنوان، كما أسلفنا ذكره في الجانب التنظيري لهذا العنصر.

وعليه، فقد أبانت دراستنا لعناوين الدواوين الثلاثة (رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، مقصات الأنهار، تماما كما عرفته..) للشاعر "عبد القادر رابحي" من ناحية ما تؤديه من وظائف على تنوع جليّ، وتباين معتبر، نظرا لتعدّد المظاهر التركيبية لعناوينها،

---

[1] محمد مفتاح: دينامية النص، ص72.

واختلاف بنياتها اللغوية، التي تشكّل أسماء الدواوين، وقصائدها على حد سواء. إضافة إلى كثرة الأنماط التي تشكّله وتسمّيه، بل واختلاف رؤى ومناهل الإبداع المتفاوتة [1].

لقد كشفت قراءتنا للعناوين الرابحية لهذه الدواوين عن أدائها لعدة وظائف، نُجملها في: الوظيفة التعيينية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإغرائية.

2-1-4-1_ الوظيفة التعيينية:

تعتبِر هذه الوظيفة التسمية أساس كل نص، فما أن يولد نص وتكتمل عملية مخاضه حسبها إلا ويضع له الشاعر/الكاتب اسما، ليدلّ عليه، ويعرّفه، كما يحدث مع كل مولود بشري.

وكتجسيد لهذا الطرح، فإننا نلحظ تجلّي حضور هذه الوظيفة بصفة صارخة في عنواني الديوانين: "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، و"تماما كما عرفته.."، في حين تنعدم فلا نجد لها أثرا في عنوان ديوان "مقصات الأنهار"، الذي تسيطر عليه وظائف أخرى، سنتطرق لها لاحقا.

أما عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" فتتجلى فيه وظيفة التعيين من خلال تعيين الشاعر لموضوع النص مباشرة، وتسميته. ضف إلى ذلك أن العنوان يشير إلى محتواه، ويعرّف به بأيسر السبل، وبأدق الصيغ، حيث حرص الشاعر على أن يجعل من الفزاعة (رجل التبن) علامة دالة تحيل بطريقة مباشرة على متن النص الشعري، وهو ما بالغ في تعيينه أكثر، حينما أسند فعل حراسة الحقول لرجل التبن، كنوع من التعيين الذي يسعى

---

[1] ينظر: سامي بن عبد العزيز العجلان، إغواء العتبة "عنوان القصيدة وأسئلة النقد"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2015، ص365.

إلى إفهام المتلقي أكثر؛ لأن العنوان الذي يركز على ضمير المخاطب (يحرس) يتسم بالوظيفة الإفهامية.

كل هذا جعل من عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" بمثابة "مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي" [1]؛ تحدده وتسميه، وتخلق أجواء الموضوع النصية والتناصية عبر سياقيها: الداخلي والخارجي، باعتبار أن العناوين ليست سوى رسائل مسكوكة مشحونة بعلامات دالة تعكس مضمون النص. كما أن القارئ عند تلقيه لهذا العنوان يتمثل العلائق التي تربطه بمحتواه من دون لبس، وتضيء عوالمه العميقة، من خلال فتحه لآفاق تخييلاته وتفعيلها، وإطلاق العنان لها.

وبعدُ، فإننا نلحظ هذه الوظيفة متجلية في عنوان الديوان، الذي هو عنوان لقصيدة من قصائده، هذه الأخيرة نلحظ فيها غيابا للوظيفة التعيينية خلا أربعة عناوين على الأكثر. في حين نلفي بقية العناوين تتسم بوظائف أخرى، سنأتي على ذكرها.

وهذا جدول توضيحي لعناوين القصائد الأربع، التي تتسم بوظيفة التعيين:

الجدول رقم (02): يوضح تجليات الوظيفة التعيينة في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء

العنوان	الديوان	الصفحة
تبريكات	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	42
ما دلّهم عليه إلا قصيدته	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	99
الجبن	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	112
رثاء متأخر لأخي	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	137

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية: إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، فلسطين، ع46، 1992، ص85.

2-1-4-2_ الوظيفة الوصفية:

تعتبر هذه الوظيفة من أهم الوظائف في العملية التواصلية، ويتمثل دورها الأساس في استمالة المتلقي، وهو ما يفسر لنا سبب جنوح الشاعر عبد القادر رابحي واعتنائه بهذه الوظيفة، التي تزخر بها عناوينه، أين نراه يستثمر كل ممكنات اللغة والمجاز لكي يختزل نصوصه الشعرية في كلمات أو حتى كلمة، تعكس تلك العلاقة التي تنشأ بين العنوان ونصه، وبين النص وعنوانه. كل ذلك في سبيل استمالة المتلقي ولفت انتباهه، وإعطائه فكرة عامة عن محتوى النص. إذ إنه ما من عمل أدبي إلا ويعرض منذ "مطلعه، بل ومنذ عنوانه عددا من المعلومات التي يستطيع المتلقي الانطلاق منها لتقليص التباس النص الذي بين يديه، وهذه القرائن صرفية أو تركيبية، أو دلالية، وهي تصادر على الوجود القبلي لثقافة تسمح بالحد من التعدد الدلالي للنص، وذلك بإدراجه ضمن أنساق فكرية أو جمالية أوسع"[1]؛ أي أن هذه الوظيفة هي المتنفّس الذي يقول عن طريقه العنوان شيئا أو أشياء عن النص، سواء عن طريق الوصف، أو الشرح، أو التفسير (ولهذا يسمي البعض هذه الوظيفة بالوظيفة التفسيرية)، أو التأويل.

وعليه، وبالاتكاء على هذه المعطيات وما قيل سالفا في الجانب التنظيري، فإننا نلاحظ بروز هذه الوظيفة في عناوين الدواوين الثلاثة: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ومقصات الأنهار، وتماما كما عرفته...

فعلى الرغم من أن عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" ذو بعد تعييني، إلا أن حضور الوظيفة الوصفية في بنيته يظهر لنا بجلاء، من خلال المظهر التركيبي الطويل، إذ إن تمطيط العنوان يعتبر ضربا من التفسير والوصف غالبا. ضف إلى ذلك أن الشاعر

---

[1] بيرنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، دط، 1992، ص84.

عمَد إلى وصف الحقول باللون الأصفر، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أن الشاعر يريد إثارة القارئ، وأن يحرك ما في مخيلته من توقعات، وترقبات حول مضمون هذا النص، عن الفترة الزمنية التي يتقصّدها الشاعر، وعن شكل هذا الرجل المعبّأ بالتبن. ومن ثَمّ يدخل القارئ في لعبة إنتاج المعنى والدلالة، من خلال القراءة الواصفة التي تنبش وتحفر في الدراسة اللغوية والمعجمية والدلالية، بغية فهم النص ومحتواه.

كما تتجلى هذه الوظيفة في هذا الديوان أيضا، وبالتحديد في بعض عناوين قصائده التي تشكّله، ومن أمثلة ذلك: سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة، للجدار هشاشة البنّاء، سينبت لك قرنان من العاج النادر، صباح الحرية أيتها الحرية، مجرد نمل عابر، حرف شديد البياض، رثاء متأخر لأخي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن من أسماء هذه الوظيفة "الوظيفة الشعرية"، حيث نلاحظ تنويع الشاعر لمسارات عناوينه لتغدو علامات شعرية وسيميائية بارزة، تعبر بشكل صارخ عن نمط مختلف ومغاير تماما في العنونة، حيث تتجلى عناية الشاعر باختيار تلك العناوين المُحدثة لعنصر المفاجأة والدهشة، التي تستطيع إرباك القارئ/المتلقي، وخلخلة أفق توقعاته، بما تتسم به من عناصر الغرابة والتعجيب.

من هنا، كان لزاما على كل عنوان أن يؤخذ بوصفه أداة وتعبيرا عن استراتيجية نصية تبني مشروعها عن طريق "تعدد الأدوات والأشكال والأصوات، وتحرص على تأهيله، وتسويغ تعددية أقطابه بارتقاء سلم التناغم بدءا من الكلمة الأولى في العمل إلى لا نهائية صداه في المتلقي" [1].

---

[1] أحمد المديني: حفريات في سرد البدد"، ضمن كتاب : "لقاء الرواية المصرية المغربية قراءات" مؤلف جماعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص167

وهذا جدول توضيحي، لمواقع هذه القصائد من الديوان:

الجدول رقم (03): يوضح تجليات الوظيفة الوصفية في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء

العنوان	الديوان	الصفحة
سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	20
للجدار هشاشة البنّاء	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	46
سينبت لك قرنان من العاج النادر	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	72
صباح الحرية أيتها الحرية	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	119
مجرد نمل عابر	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	125
حرف شديد البياض	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	131
رثاء متأخر لأخي	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	137

2-1-4-3_ الوظيفة الإيحائية:

ترتبط هذه الوظيفة ارتباطا وثيقا بالوظيفة الوصفية، بل إن بعضهم جعلها وظيفة واحدة. ولهذا "دمجها جنيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي" [1]، وهو ما يجعل اعتبارها قيمة أكثر منها وظيفة في العنوان.

وهناك العديد من التسميات الأخرى التي تسمى بها هذه الوظيفة، ومن ذلك: الوظيفة الدلالية، أو الوظيفة الجمالية، أو الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة؛ وقد سميت بالمصاحبة كونها تأتي مصاحبةً للوظيفة الوصفية غالبا. وتصب كلها في "مدى قدرة المؤلف

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص88.

على الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغوية بسيطة [1]؛ أي أنها تعتمد على مدى براعة الشاعر في تخير الألفاظ والرموز المكثفة، التي تتسم بالإيحاء والإشارة من غير تصريح، وهو ما يتمثل في عنوان ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، الذي أضفت عليه لفظة "الصفراء" تلميحا إلى دلالة زمانية، وإيحاءً بأن رجل التبن يحرس هذه الحقول حال نضجها، وقرب موسم حصادها. وعليه، فإن هذه اللفظة تعتبر جزءا رئيسا من البناء الكلي للقصيدة، لما تعطينا من إضاءات لا غنى عنها في الولوج إلى مغاليق النص، "فالعناوين تواجه المعنى، وتكشف بعض ملامح الغموض في العمل الشعري" [2].

كما تحضر هذه الوظيفة الإيحائية في بعض عناوين الديوان الداخلية، ومن أمثلة ذلك عنوان "صباح الحرية أيتها الحرية"، الذي يوحي بأن الشاعر بصدد الحديث عن ثيمة الحرية، كما يلمّح من خلال بنية العنوان اللغوية إلى نوع من الحرمان، وفقدان للحرية، وهو ما يعضّده نص القصيدة، إذ يقول الشاعر:

"صباح الحرية أيتها الحرية..

سأشتريك بثمن بخس

من < سوبر ماركت > التاريخ.." [3].

ويقول أيضا في مقطع آخر:

"صباح الخير أيتها الحرية

---

[1] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص57.

[2] عاصم أمين بني عامر، لغة التضادفي شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص134.

[3] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص119.

لم يعد فيك ما تقتات منه العصافير.." [1].

إضافة إلى عنوان "رثاء متأخر لأخي"، الذي يوحي بأن الشاعر قد فقد أخاه، وقد دلّ على ذلك توظيف الشاعر لمفردة "رثاء"، هذا الأخير الذي يعتبر غرضا شعريا يخلّد به الشعراء موتاهم على شكل قصائد. ضف إلى ذلك أن هذه الوظيفة ترتبط ارتباطا وثيقا بالعلاقات التي تؤديها العناصر اللغوية المشكلة للعنوان فيما بينها؛ أي العلاقات النصية الداخلية. ومهمة هذه الوظيفة هي أن تضاعف حجم الإيحاء والتكثيف الشعري في نص العنوان، وإحكام نسيجه اللغوي والجمالي. وهو ما ينعكس هذه التلميحات على متن القصيدة، إذ نلمسها في قول الشاعر:

"لا معنى للعيد

في غياب الأخ الحاضر.." [2].

وهو ما يتجلى كذلك في قوله:

"رجلا عاش

ورجلا مات

هكذا قالت الصحف.." [3].

ونجمل العناوين ذات الوظيفة الإيحائية في هذا الديوان (رجل التبن يحرس الحقول الصفراء) في هذا الجدول التوضيحي أدناه:

---

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص123.

[2] المصدر نفسه، ص139.

[3] المصدر نفسه، ص145.

الجدول رقم (04): يوضح تجليات الوظيفة الإيحائية في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء

العنوان	الديوان	الصفحة
تبريكات	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	42
أتعمّد المرور على بيت القمر	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	55
ما دلّهم عليه إلا قصيدته	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	99
صباح الحرية أيتها الحرية	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	119
رثاء متأخر لأخي	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	137

2-1-4-4_ الوظيفة الإغرائية:

وتبرز هذه الوظيفة من خلال علاقة القارئ بالعنوان؛ أي أنها تعمل على إيقاع القارئ في شرَك النص، بل إنها تعتبره هدفا لها، وهو ما جعل بعضهم يطلق عليها مصطلح: الوظيفة التأثيرية.

وهذا ما اشتغل عليه الشاعر "عبد القادر رابحي" في دواوينه التي بين أيدينا، حيث عمل على تحميل عناوينه للعناصر التي بإمكانها كسب المتلقي، وإضفاء عنصر التشويق والإثارة، والتأثير في نفسيته لتذوق النص الشعري، وبالتالي الاستحواذ على انتباهه، واستمالته نحو النص. حيث تكاد تكون كل عناوين هذه الدواوين الثلاثة حاملة لهذه الوظيفة.

ففي ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" يحضر الإغراء والإغواء ابتداء من عنوان الديوان، الذي نجح الشاعر في جعله "أفضل سمسار للنص" [1]، حينما اختاره من بين ثمانية عشر عنوانا، لينتخبه على سدّة الغلاف ليكون اسما للديوان ككل، يعرف به، ومن

[1] خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص47.

خلاله يميَّز. فما من متلق يتلقى هذا العنوان إلا ويتشوّق لمعرفة هذا الرجل التبني أكثر، فيتساءل عن شكله، وهيئته، وكيف أنه يحرس الحقول الصفراء، وأكثر من ذلك: كيف أن الشاعر أَنْسنه وصيّره رجلا؟ وبالتالي يمكننا القول بأن الشاعر قد نجح في تحريض المتلقي، وإثارة شهوته وشهيته لاقتناء العمل الشعري، ومن ثَمَ قراءته.

كما نلمس حضور الإغراء في عناوين الديوان الداخلية، التي استطاع الشاعر في وعي كبير أن يحمّلها إغواءات مسيلة للعاب القارئ، بفضل تراكيبها غير المألوفة التي تدغدغ كل ذائقة، وتحثّها على المزيد من الاطلاع والقراءة، وهو ما يتجلى في العناوين الآتية كما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (05): يوضح تجليات الوظيفة الإغرائية في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء

العنوان	الديوان	الصفحة
سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	20
أربعة محلات للكراء	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	34
للجدار هشاشة البنّاء	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	46
تداعيات	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	51
أتعمّد المرور على بيت القمر	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	55
كيف لي أن أشرب!	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	93
ما دلّهم عليه إلا قصيدته	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	99
حرف شديد البياض	رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	131

2-2_ صناعة العنوان ودلالاته في ديوان "تماما كما عرفته..":

2-2-1_ المظهر التركيبي:

على خلاف الديوانين السابقين، لم يأت عنوان هذا الديوان ليمثل عنوان قصيدة ما مركزية من قصائد الديوان التسعة عشر، إذ لا نجد أثرا لهذا العنوان في العناوين الداخلية، ليتبيّن أنه مقتطف من القصيدة الثانية في الديوان، التي بعنوان: "صديقي عدّة يلتحق بأنصافه.."، وتحديدا من قول الشاعر:

"في هذه اللحظات

سيلتحق "عدّة" بأنصافه التي سبقته

إلى شساعة التراب،

وبعد قليل..

سيصبح كاملا

تماما كما عرفته

نبيا في السادسة

وهو يمسك بي من يدي المرتبكة

ويقودني إلى مدرسة الحياة.." [1]

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص14، 15.

هذا وتتكرر هذه الصياغة في قصيدة أخرى بعنوان: "أنا من مواليد عينيك"، لكن هذه المرة بنصف التركيب الأول، الذي يمثل عنوان الديوان الرئيس، وذلك في قول الشاعر:

"لعل قلبي يعود إلى عهده القديم..

لكنه لن يعود..

تماما كما أخي..

أخي كذلك كان حزينا جدا..

تماما كما الوقت الغارق في عينيك.." [1].

ويتكرر هذا التركيب (تماما كما...) في متن الديوان مرات، بما يخوّل لنا بأن نعتبره لازمة وركيزة أساسية في الديوان، ساهمت بشكل كبير في تحقيق نوع من الوحدة العضوية للديوان،حيث ترد في قصيدة "كسارق متعجّل لا يعبأ بالكاميرات"، في قول الشاعر:

"أجرّب آخر عطر لافع

للمسمى: كريستيان ديور،

أنتهز الفرصة الثمينة

كسارق متعجّل

لا يعبأ بالكاميرات،

وأبخّ كل شيء،

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص87، 88.

أفرغ قارورة الحياة،

تماما كما فعلتُ

وأناأسقي تلك الشجرة،" [1].

كما ترد في قصيدة " أنا من مواليد عينيك"، لكن هذه المرة بتأخير لفظة "تماما"، وتقديم "كما"، حيث يقول الشاعر:

"أكاد أتذكّر،

كما اليوم تماما،

تلك الجهات الستّ

النائمة في بطن يدك

كأنها اللؤلؤ الذائب في حبر القيوضات.." [2].

وفي قوله أيضا من القصيدة نفسها:

"لعل قلبي يعود إلى عهده القديم..

لكنه لن يعود..

أعرف جيدا أنه لن يعود..

تماما كما أخي..

---

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص85.

أ"خي كذلك كان حزينا جدا..

تماما كما الوقت الغارق في عينيك [1].

كما تردهذه اللازمة في مواضع أخرى، في الصفحة 105، 123.

انطلاقا من هذا، يتجلى عنوان ديواننا "تماما كما عرفته.." كعنوان نوستالجي، محمّلا بشحنات وشجون عاطفية، حيث يدل على الحنين إلى أشياء ماضية، أو بالأحرى إلى شخص من الماضي. وهو ما نستشفه في الضمير المتصل بالفعل "عرفته" المشكّل للعنوان.

أما من ناحية المظهر التركيبي لهذا العنوان، فهو يصنف في خانة العناوين الطويلة، كونه يتشكل من مقطع لغوي طويل يساوي الجملة، إضافة إلى تشكله من علامة غير لغوية تتمثل في نقطتين اثنتين جاءتا بعد العنوان مباشرة في صورة أفقية، بل تعتبر جزءا من العنوان تعمّد الشاعر حذفه، وعدم التصريح به.

إن هذا العنوان حقيقة ينفتح على عدة تأويلات، حيث يشير إلى عدة دلالات مختلفة، منها دلالة الثبوت؛ أي أن معنى العنوان يشير إلى أن هذا الذي يعرفه الشاعر، لا يزال على الصورة التي يعرفها به، لم يتطور، ولم تغيّره الأيام ولا الأحوال. وقد يحتمل أن يشير العنوان إلى أن الشاعر قد تعرّف على إنسان، ثم فرقتهم الأيام والسنون، ثم تعرّف عليه من جديد في ظروف ومحطات أخرى من هذه الحياة، فألفاه كما عرفه، لم يتبدّل ولم يتغيّر، والذي يظهر أن هذه المعرفة إيجابية؛ بمعنى أن ظن الشاعر لم يخب في هذا الشخص، وهذا بحسب ما توحي به البنى التركيبية لهذا العنوان.وأما الدلالة الأخرى المستشفة من هذا العنوان فهي دلالة الامتنان والاستثناء، وكأن الشاعر بتعبير آخر يريد القول ضمنيا بأن الجميع قد تغيّر،

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص87.

ويملك أكثر من قناع إلا "عدة عابدي" لا يزال كما عرفه الشاعر الصديق الصدوق الصادق، وهذا الاستثناء يحمل في طياته نوعا من الامتنان من طرف الشاعر لصديقه عدة، وهو ما يدل بدوره على نوع من التعجب؛ ذلك الشعور الذي يراود القارئ وهو يلمح ويقرأ عنونا كهذا، حيث تثار في نفسه مكامن تشوّق لمعرفة هذا الشخص من يكون؟ لكي يكتب فيه الشاعر ديوانا كاملا، وما مدى مكانته بالنسبة للشاعر حتى يعنون به ديوانا شعريا كاملا.

أما عن موقع العنوان من الديوان فنلفيه على غير العادة، يظهر أسفل الواجهة الأمامية للغلاف، متبوعا بنقطتين اثنتين باعتبارهما جزءا من العنوان، مرسوما بخط أسود داكن، أتى كأكثر خط من حيث السمك والغلاظة، ومن حيث الحجمُ كذلك. بينما يتموقع في الواجهة الخلفية للغلاف في الجزء العلوي منها، مرسوما بخط أبيض سميك. في حين أنه يتوسّط ظهر الغلاف. كما يتردّد ظهور العنوان كعنوانٍ مزيف في أسفل الصفحة الثالثة التي تلبس البياض كوشاح لها، حاملة العنوان لوحده، الذي يستخلف العنوان الرئيس، وينوب عنه في حالة ضياع الغلاف الخارجي الحامل للعنوان الرئيس. ثم يتردّد ذكره مرة أخرى في الصفحة الخامسة، إذ يتموقع في وسط الصفحة بخط غليظ، تحت اسم المؤلف، وتحته هو الآخر –أي العنوان–المؤشر التجنيسي، متبوعا في أسفل الصفحة بشعار دار النشر ميم. ثم يتكرر العنوان المزيف في الصفحة السابعة المرصعة بالبياض، في حالة غير مألوفة، ونادرة في الإخراجات الطباعية، إذ جاء العنوان المزيف في مصاحبتين نصيتين اثنتين، ليوحي الشاعر بمدى معرفته بعدة، وبعمق العلاقة التي تربطهما ببعضهما البعض. دون أن ننسى ورود العنوان في الصفحة الثامنة الحاملة لبيانات النشر، كمتصدّر لهاته الأخيرة، بخط أسود سميك مميز. كل هذا يعتبر بمثابة مؤشرات دالة على تميز هذا العنوان، وإرادة الشاعر له بأن يكون طاغيا بهذه الصورة، تأكيدا منه على تخليد روح صديقه "عدة عابدي"، التي عرفها تمام المعرفة، وسعيا منه لنشر صورته الإنسانية الجميلة، كنوع من التقدير والتخليد.

أما فيما يخص المظهر التركيبي للعناوين الداخلية فإننا نلفيها تتنوع ما بين عناوين مفردة، وعناوين مركبة، تتنوع هذه الأخيرة أيضاما بين عناوين قصيرة، وعناوين طويلة.

أما العناوين المفردة فتتمثل في أربعة عناوين، تصنف في خانة العناوين القصيرة أيضا، التي نلفيها تختزل القصيدة في كلمة واحدة، وتتمثل في القصائد: شمس، مسافة، عجينة، أمنية.

أما فيما يخص العناوين المركبة؛ فمن أمثلة العناوين القصيرة التي تتشكل من ثلاث كلمات، نجد القصائد: ميتة القطّ الأشقر، مغناطيس بطاقة الدخول، أكسر حصالة الوقت، ثمة انتقاء رائع. في حين لا نجد عنوانا مركّبا يتشكل من كلمتين اثنتين.

ومن أمثلة العناوين الطويلة (التي تعتبر الغالبة في هذا الديوان) نجد: صديقي عدة يلتحق بأنصافه، بناء ريفي في بادية نيويورك، يوم ثقيل على القلب، عشرون مجازا..هي كل ما أملك، النبتة التي تنام فوق الثلاجة، جرار أعزل يزور الخيمة العملاقة، كسارق متعجّل لا يعبأ بالكاميرات، أنا من مواليد عينيك، سالفي لعينك المجردة، عين تطل من خرم قفل الحياة، أردّ إلى قليي كثيرا.

شكّلت هذه العناوين الداخلية في الديوان، التي تمثل عنوانا لكل قصيدة بنًى تأويلية، ومفاتيح لمغاليق النص، كما لعبت دور المتفاعلات النصية التي تعمل على المساهمة الفعالة في كشف أسرار النص وخباياه، وهو ما يتجسّد في سعيها إلى تحريض الفعل القرائي لدى المتلقي، والعمل على إثارة انتباهه، مما يضطره إلى تفعيل آلياته وأدواته التأويلية الكفيلة باستنطاق هذه النصوص.

والملاحظ في هذه العناوين الداخلية ميلها إلى صياغات استفزازية، توحي بالمستوى التجريبي الذي يكتب وفقه الشاعر، واعتماده على لغة شعرية كثّة، لما تكتنفه معظم العناوين

من انتهاكات لغوية وتصويرية، وهو ما يظهر مثلا مع عنوان: النبتة التي تنام فوق الثلاجة؛ هذا العنوان الذي يمكن تصنيفه كلوحة سريالية، إضافة إلى عنوان: أنا من مواليد عينيك، وعنوان: عين تطل من خرم قفل الحياة، أكسر حصالة الوقت. ونذكر من جملة العناوين المستفزة: ميتة القط الأشقر، بناء ريفي في بادية نيويورك، يوم ثقيل على القلب، عشرون مجازا..هي كل ما أملك، كسارق متعجّل لا يعبأ بالكاميرات، سالفي لعينك المجردة، أردّ إلى قلبي كثيرا.

وعليه، فمن خلال هذه الصياغات نلاحظ أن الشاعر عبد القادر رابحي قد تجاوز ما كان بدهيا، واخترق كل ما هو مألوف، من خلال هذه العناوينوذات الصياغات المغربة، التي تعمّد إرسالها إلى المتلقي بهاته الحلّة، وبهذا الشكل القائم على الانتهاك والتعجيب، إذ يظهر جليا تلغيم الشاعر لعناوينه ونصوصه على حد سواء بالأسئلة الحرجة، وتطعيمها بفجوات فنية جمالية، وتغليفه إياها بفراغات تلحّها الضرورة الفنية الطباعية.

2-2-2_ البنية التركيبية:

لما أن كان عنوان "تماما كما عرفته.." يمثل جملة، فإن مقاربة العلاقات بين مكوناته البنائية نحويا، تصبح قاعدة أساسية ينطلق منها القارئ في سبيل عملية الفهم والإدراك، تستدعي آلة إعرابية باعتبارها مفتاحا يلج به القارئ تخوم النص، ويرصد دلالاتها من خلال العلامات التي تشير إليها العلائق النحوية المتضمنة في جملة العنوان.

لقد أتى عنوان ديوان "تماما كما عرفته" جملة اسمية؛ وتفسيرنا لذلك أن لفظة "تماما" التي يبتدئ بها حقُّها التأخير في أصلها (كونها حالا أو مفعولا لأجله..)، لكنها قدّمت جوازا على حرف الكاف، أو أداة التشبيه "كما"، أو باعتبار "ما" اسما موصولا مجرورا بالكاف، كما سيأتي تفصيله. وفي العربية أنْ لا لفظ مقدّم يؤخّر، ولا مؤخّر يقدّم إلا لغرض أو حاجة

بلاغية، وعليه فدلالة تقديم لفظة "تماما" (بأوجه إعرابها) الذي حقّها التأخير إنما يفيد اختصاص الشاعر صديقه عَدة بهذه المعرفة الطيبة، وهذا التشريف والتقدير، واهتمامه به.

انطلاقا مما قيل، يمكننا إذن أن نعتبر جملة العنوان جملة اسمية، ما دام الفعل "عرفته" مسبوقا بحرف أو بحرف واسم موصول، وبحكم أن أصل الكلام هو: كما عرفته تماما. فنلحظ أن تقديم "تماما" قد أعطى بلاغة أكثر للعنوان، كونه يعتبر حسن الوقع في القلوب، وأعذب مذاق، ناهيك عن الحاجات الشعرية والبلاغية، إذ يقدّم الشعراء ما يرون بيانه أهمّ.

وإذا ما أردنا تشريح العنوان نحويا، فإننا نجد بأن الوحدة اللغوية العمدة في العنوان هي "عرفته"؛ كونها العمود الأساس الذي يقوم عليه العنوان، في حين أن الوحدات اللغوية الأخرى تعتبر مكملات وتبعا لها، على أهميتها بطبيعة الحال.

لكن، نحن أمام تركيب عبقري من الشاعر، كونه تركيبا غنيا، ومكثفا بصفة غير عادية، لما يحمله من عدة أوجه إعرابية تتداخل فيما بينها، لتفصح عن مقاصد الشاعر سواء الظاهرة أو المضمرة في باطن هذا الخطاب العنواني.

فقد تعرب لفظة "تماما" حالا منصوبة مقدّمة، باعتبارها مصدرا منصوبا على الحالية من فاعل "عرفته" الذي يعود على الشاعر نفسه، وهو ما يدل على حال التمام؛ أي أن الشاعر عبد القادر رابحي يريد أن يقول لنا بأنه قد عرف صديقه عدة معرفة تامة. وفي اللغة أن الحال قد يقدم على صاحبه إذا لم يقترن بحرف جر، وهو ما نلحظه في "تماما" الذي أتى غير مجرور، ولعل هذا محاولة من الشاعر ليشير لنا عن طريق اللغة إلى الحال التي عرف بها صديقه عدة؛ أي أن ذلك هو حاله وديدنه الذي هو عليه طوعا لا كرها، فلا شيء جرّه لأن يكون كذلك، أو أملى وحتّم عليه أن يكون ما كانه.

وهناك وجه إعرابي آخر للفظة "تماما"، إذ يحتمل أن تكون مفعولا لأجله منصوبا؛ لأنها تعتبر مصدرا وليست اسما جامدا أو مشتقا، وهو ما يخوّل للفظ "تماما" أن يحمل دلالات تمام معرفة الشاعر بصديقه عدة معرفة كاملة، يقول:

"وبعد قليل..

سيصبح كاملا

تماما كما عرفته" [1].

فالشاعر ها هنا في هذا المقام يستحضر المفعول لأجله؛ ليبيّن لنا أيضا سرّ هذا التعلق الشديد بصديقه عدة، ويفسّر لنا الأسباب التي جعلته يطمئن لصحبته إلى الحدّ الذي يجعله يخلدّه بهذا الديوان.

كما قد يحتمل أن تكون لفظة "تماما" من الناحية الإعرابية مصدر نصب على المفعولية المطلقة، لاستحالة تقييده بحرف كالمفعول فيه المقيد بـ: "في"، أو المفعول له المقيد هو الآخر بـ: "اللام"، فيكون معنى العنوان في أصله هو: كما عرفته معرفةَ تمامٍ لا نقصان، فالشاعر في هذا المقام في محاولة لبيان حجم وكمية المعرفة التي يعرف بها صديقه عدة، وهو أيضا نوع من أنواع التأكيد على المعرفة الحقة للشاعر بصديقه عدة.

أما فيما يخص لفظة "كما" فقد تكون في صفتها الكاملة أداة تشبيه. وهو ما يجعل من العنوان مؤشرا سيميائيا يدل على عقد مقارنة ضمنية بين شيئين مغايرين أساسا؛ أي أن الشاعر من خلال توظيفه لأداة التشبيه هذه، فإنه يقوم بالضرورة بإبراز معرفته التامة الطيبة بصديقه عدة، ويقول من غير تصريح بأن معرفته به، تختلف عن معرفته بالآخرين، وهو ما

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص14.

يفسر سبب توظيفه لأداة التشبيه "كما". ذلك أن من دلالات التشبيه وبلاغته أن يشبع الخفي المعتاد بالظاهر المعتاد، وهو ما يتخذه الشاعر سبيلا إلى إيضاح المعنى، وبيان المراد، ليزداد المعنى وضوحا ويكتسب تأكيدا، وهو ما عمل عليه الشاعر من خلال توظيفه لهذا التركيب في العنوان التماسا منه التأثير في نفس المتلقي، وتحريكها حتى يتمكّن المعنى من القلب، فيزول الشك والريب الذي يساور القارئ/المتلقي.

وقد تكون لفظة "كما" مؤلفة من كلمتين؛ هما حرف الجر (الكاف) الذي يفيد التشبيه، من خلال تشبيه الصفات بعضها ببعض، وكأن الشاعر ها هنا يشبّه صديقه عدة بتلك الشخصية الجميلة الطيبة التي اتخذها عنه في ذهنه. والحرف الثاني هو (ما) المتصلة بكاف التشبيه، هاته الأخيرة بدورها قد تتخذ دلالتين، إذ قد تكون اسما موصولا بمعنى "الذي" فتعرب اسما موصولا مبنيا على السكون في محل رفع مبتدأ، فتغدو جملة صلة الموصول الفعلية "عرفته" لا محل لها من الإعراب. كما قد تكون اسما موصولا في محل جر، والجار (الكاف) والمجرور خبر لمبتدأ محذوف. وجملة صلة الموصول (عرفته) لا محل لها من الإعراب. هذا إذا اعتبرنا "ما" اسما موصولا، وللعلم فإن هذا التخريج (اعتبار "ما" اسما موصولا) يضفي مسحة جمالية على العنوان، لقدرته وخاصيته الفاعلة في ربط الكلام، وتعيين المقصود وإيضاحه بأوجز الألفاظ.

أما إذا اعتبرنا أن "ما" حرفا زائدا، فعندئذ تصير الكاف كافة مكفوفة (أي حرف جر غير عامل)، فتصر الجملة فعلية "عرفته"، متشكلة من فعل ماض، وفاعل، ومضاف إليه. وقد تكون "ما" حرفا زائدا يمكن إلغاؤه، غير أنها لا تكف الكاف عن الجر، فتصير الجملة الفعلية "عرفته" في محل جر. وهو ما يحصل إذا ما قدّرنا أن "ما" حرف مصدري، ليصبح تقدير العنوان المؤول من الفعل "عرفته" بدون تقديم وتأخير هو: "كمعرفتي له تماما".

أما الوحدة اللغوية "عرفته" فهي عمدة هذا العنوان، إذ تعتبر مناط الديوان وروحه، حيث عمد الشاعر إلى توظيف الفعل الماضي الملحق بتاء الفاعل، المتصل بهاء المفعولية، فتاء المتكلم المتصلة بالفعل الماضي تعود على الشاعر، أما الهاء المتصلة فتعرب مفعولا به، وهي تعود على صديق الشاعر عدة، كما يتجلى ذلك في قصيدة "صديقي عدة يلتحق بأنصافه.."، ومن دلالات هذا التوظيف الذي نعتبره نحن كقراء توظيفا غير بريء، أو توظيفا اعتباطيا غير مبرر، بل إن الفعل الماضي "عرفت" يدل على تحقق الفعل في الماضي، والتاء المتصلة به هي تاء الفاعل/المتكلم، وهو ما يوحي بمعرفة الشاعر لهذا الشخص معرفة قديمة؛ أي أن معرفته به ليست وليدة اللحظة، وإنما تعود لزمن بعيد يخوّله بطبيعة الحال أن يتعرف عليه "تماما".

يقول:

"تماما كما عرفته

نبيا في السادسة

وهو يمسك بي من يدي المرتبكة

ويقودني إلى مدرسة الحياة.." [1].

أما العناوين الداخلية، فنلفي الشاعر عبد القادر رابحي قد وظّف في كل عناوينه جملا اسمية، وهي: شمس، صديقي عدة يلتحق بأنصافه، ميتة القط الأشقر، بناء ريفي في بادية نيويورك، يوم ثقيل على القلب، مغناطيس بطاقة الدخول، مسافة، عشرون مجازا..هي كل ما أملك، ثمة انتقاء رائع، النبتة التي تنام فوق الثلاجة، جرار أعزل يزور الخيمة

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص14، 15.

العملاقة، كسارق متعجّل لا يعبأ بالكاميرات، عجينة، أنا من مواليد عينيك، أمنية، "سالفي" لعينك المجردة، عين تطلّ من خرم قفل الحياة.

في حين نرصد فقط عنوانين اثنينوردا بصياغة فعلية يتمثلان في: أكسر حصّالة الوقت، أردّ إلى قلبي كثيرا. وبالتالي فالظاهر هو طغيان الجمل الاسمية على حساب الجمل الفعلية في العنونة الرابحية في هذا الديوان، والمتصفح لقصائد هذا الديوان، سيلحظ بأن الشاعر مواكب للتحولات والإبدلات المنفتحة على الشعر، حيث نراه يستعير في أغلبها بصر القصّاص/السارد، وبصيرة الشاعر، ليجدل لنا رؤيته الشعرية في قالب جديد، يستثمر معطيات جنس السرد ويقحمها في خطاباته الشعرية، مشكّلا لنا لوحة فسيفسائية مميزة. وعليه فمن دلالات هذا التوظيف الاسمي المعتبر للعنونة لدى الشاعر هو إقباله على وصف الأشياء، والظواهر، وتحري بعض الحقائق والتعبير عنها وتأكيدها.

كما أن العنوان الذي يأتي اسم نكرة في بداية الجملة يكتنفه عادة الغموض والإبهام، فيكون الكاتب على موعد للتعريف به، والكشف عنه، وذكر خصائصه وصفاته التي يعرف بها، وتميزه عن الأشياء الأخرى، ليأتي القارئ فيما بعد لسبر أغوار هذا النص، ويستجلي غموضه ومغاليقه. وقد ورد في هذا الديوان خمسة عشر قصيدة (15) من أصل تسعة عشر عنوانها يبتدئ باسم نكرة مبتدؤها محذوف، وكأن الشاعر متلهّف للخوض في الحديث عن: الشمس، وصديقه عدة، والبناء الريفي الذي في بادية نيويورك، واليوم الثقيل على القلب، والجرار الأعزل الذي زار الخيمة العملاقة، وغيرها من العناوين الداخلية التي وردت بصيغة النكرة. مما يوحي بأن الشاعر يهندس للقاء عاجل بين العنوان والقارئ. وفوق كل هذا، فإن المعروف أن العنوان هو سمة الكتاب التي تسمه، وطبيعته الإيجاز والاختصار مع الإيضاح، وهو ما دفع الشاعر بأن يحذف المبتدأ، وينكّر الخبر في صدارة البنية السطحية للعنوان.

والملاحظ كذلك من توظيف هذا الأسلوب الاسمي اتّسامه ونزوعه إلى التعبير عن الآخر، والتأمل في الأشياء الخارجية، وهو ما يظهر في توظيف الشاعر لصوت الآخر من خلال ضمير الغائب أو المخاطَب غالبا، وهو ما يعني بالضرورة الابتعاد عن الذاتية، هاته الأخيرة التي تتولى الجملة الفعلية في الغالب التعبير عنها، وتقديمها، حيث يظهر فيها صوت الشاعر من خلال توظيفه لضمير المتكلم المفرد، إبرازا منه لذاته الفردية، كما في عنواني القصيدتين: أكسر حصّالة الوقت (على الرغم من قصر القصيدة إلا أن ضمير المتكلم فيها ورد ثماني مرات، مع احتساب ضمير المتكلم المفرد المتصل)، أردّ إلى قلبي كثيرا (ورد فيها توظيف ضمير المتكلم (24) أربعة وعشرين مرة ما بين ضمير منفصل ومتصل).

2-2-3_ البنية الدلالية:

لا يخفى ما للعنوان من مساهمات كبيرة في تدعيم الديوان، سواء من الناحية الجمالية، أو حتى التواصلية، باعتباره أول المكونات الخطابية التي تصادفالمتلقي وتباغته. وهو ما لا يتحقق إلا بتضافر جميع البنيات اللغوية المشكلة لنص العنوان بكل مستوياتها، التي تعطينا تصورات ذهنية عن مقاصد من العنوان، إذ نرى بأن الشاعر قد عبأه وحمّله معان ودلالات معنوية.

وعليه، فإننا نلفي عنوان "تماما كما عرفته.." يتسم بنوستالجيا رمزية، توحي بالحنين إلى الماضي، والتوق إلى عهد الشاعر عبد القادر رابحي بشخص تربطه صداقة حميمية، وهو "عدة عابدي"، الذي أفصح لنا الشاعر عن اسمه الكامل من خلال عتبة الإهداء، حينما قام بإهدائه العمل الشعري، كإهداء رمزي وتكريمي، يخلّد ذكرى هذا الصديق. هذا الأخير الذي يقرّ له الشاعر بالثبات في وجه الحياة وعواصفها.

وإذا ما ذهبنا بعيدا، فأطلقنا العنان للتأويل، فإننا نستشّف من عنوان "تماما كما عرفته.." نوعا من العلاقة الحميمية بين الشاعر وصديقه عدة، فالعنوان يوحي وكأن "عدة" قد مرّ بتجارب وظروف خاصة لم تغيّره، ولم تغيّر طباعه وأخلاقه النبيلة التي عرفها الشاعر عنه، وكأن "عدة" قد ساومته مواقف وظروف ما، لكنه ضحى بكلّ ما أوتي من نبل لأنْ لا يتبدّل الخبيث بالطيّب، لأنْ (يكون هو) في شموخ وعزة، لأنْ يحافظ على علاقته مع الشاعر ويحفظها. يقول:

"كان صديقي عدة بصحة جيدة..

ولكنه كان مريضا جدا

بهذه الحياة.." [1].

ولعلّ هذا يجعلنا أمام تجربة شعرية خاصة، أقرب لأن تكون فتحا لباب تجنيسي يتداخل مع الشعر، وهو استدعاء الشاعر لفن السيرة الغيرية، التي تحكي عن الآخر، وتتفاعل معه، وهذا ما يعطي بدوره للقارئ انطباعا سمْحًا عن الشاعر، يتجلى في تفاعله مع الآخر، وتقديره له، وتثمينه لحضوره، في تلطف وامتنان، على خلاف من يعتبرون الآخر جحيما، فيرفضون دخوله إلى حياتهم.

وبالإضافة إلى ما قيل، لا ننسى توظيف الشاعر للنقطتين اللتين تليان العنوان مباشرة كجزء لا ينفصل عنه "تماما كما عرفته.."، ما يجعلهما عبارة عن مؤشرات سيميائية تعطي انطباعا عن أن الشاعر يعتريه توتر ما، أو أنه بِصمته ذاك، أراد قول شيء ما، لكنه فضّل أن لا يبوح به، أو أنه لم يستطع البوح به، وهو ما يخلق انطباعا فضوليا لدى القارئ،

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص12.

وطابعا تشويقيا يعمل على إغواء جمهور القراء، ويحفزهم على فتح الديوان وتصفحه لمعرفة هذا الشيء الذي يعرفه الشاعر، إضافة إلى تلك الأشياء الأخرى (المتمثلة في العلامة غير اللغوية "..") التي يود الشاعر الحديث عنها، التي عرفها/يعرِفها الشاعر، وعجز عن التعبير عنها، أو أنه لم يشأ ذلك ليمنح القارئ فرصة اكتشاف ذلك بنفسه. وهذا ما يخوّل لنا القول بأنها تعتبر مؤشراتٍ لترددات دلالية جاذبة، لما تنفتح عليه من ترددات للماضي، إضافة إلى احتمالية تأشيرها لترددات استشرافية، تتجلى في التوق والتطلع لما هو آت..

كما يمكننا أن نفسر هاتين النقطتين من العنوان كدلالة سيميائية أخرى بأن الشاعر عجز عن التعبير عن كمّ هائل من المشاعر المتراكمة، إذ لم يسعفه العنوان بأن يحصرها في جملة ما، أو أن يفصح عنها كلها، فاختار هذه العلامة الرمزية (النقطتين) التي تعتبر فضاء نصيا تابعا للعنوان الرئيس، لتدلّ على لانهائية الكلام، وعطفه بمسكوت عنه، إيمانا من الشاعر ببلاغة الصمت على التصريح.

إن بنية هذا العنوان التركيبية تُبِين على عبقرية كبيرة لدى الشاعر عبد القادر رابحي، إذ إنه يتضوّع برائحة الشعر، ويعبق بأريجه. كما أن كل اللغط المثار (الآنف الذكر) حول البنية التركيبية (البنية الصرفية والنحوية) يدلّ على أن المعنى قوي جدا؛ لأن النحو فرع من المعنى، حيث تكمن ثمة غرابة كبيرة في قدرة الشاعر على تحميل هذا المقطع اللغوي المحدود جدا بكل هاته المعاني والإيحاءات، وإيصالها للقارئ في هذا القالب الباذخ، الذي نستطيع أن نقول بأنه حمّال أوجه وحمّال معانٍ متشظية، وهو ما ساهم في بلورة المعنى، وصبغه بمسحة جمالية.

2-2-4_ وظائف العنونة في ديوان تماما كما عرفته..:

2-2-4-1_ الوظيفة التعيينية:

أما فيما يخص وظيفة التعيين في ديوان "تماما كما عرفته.." فهي حاضرة بشكل واضح، إذ تتجلى في العلاقة القائمة بين الشاعر والعنوان، أين قام بتحديد هوية العمل الشعري التي أصبحت بمثابة البطاقة التعريفية له، وذلك بما يتناسب ومضامينه، والأغراض التي كُتب من أجلها. حيث يعكس العنوان بصفة مباشرة حنينا إلى شخص عزيز، يتمثل في فقدان الشاعر لأعز أصدقائه "عدة عابدي".

ضف إلى ذلك، أن العنوان الذي يركز على ضمير الغائب، يفتح المجال بشكل أقوى أمام مساهمة الوظيفة التعيينية، أو كما يحلو للبعض نعتها بالوظيفة المرجعية، التي تعتبر وظيفة من الوظائف المركزية التي توكل إليها مهمة الإشارة "إلى النص بأكمله" [1]، والتعريف به، أو بعبارة أدق: التي تتولى تسمية النص، وهو ما يتوفر في عنوان هذا الديوان (تماما كما عرفته..)، الذي يحسّ فيه القارئ/المتلقي بوشائج وخيوط رفيعة، تربط العنوان بالمتن الشعري، وبالنصوص بعضها ببعض.

وعلاوة على هذا، نجد حضورا لافتا لهذه الوظيفة في العديد من عناوين الديوان الداخلية، التي تمثل عناوين لقصائد/نصوص شعرية (مع اتسامها بوظائف أخرى في الوقت نفسه، سنعرّج عليها)، وتتمثل في: شمس، صديقي عدة يلتحق بأنصافه، ميتة القط الأشقر، يوم ثقيل على القلب، عشرون مجازا..هي كل ما أملك، النبتة التي تنام فوق الثلاجة، أنا من مواليد عينيك، أمنية.

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، ص16.

وهذا جدول توضيحي لهذه العناوين، مرفقة بصفحاتها في دفتي الديوان:

الجدول رقم (06): يوضح تجليات الوظيفة التعيينة في عناوين ديوان تماما كما عرفته..

العنوان	الديوان	الصفحة
شمس	تماما كما عرفته..	11
صديقي عدة يلتحق بأنصافه	تماما كما عرفته..	12
ميتة القط الأشقر	تماما كما عرفته..	16
يوم ثقيل على القلب	تماما كما عرفته..	29
عشرون مجازا..هي كل ما أملك	تماما كما عرفته..	39
النبتة التي تنام فوق الثلاجة	تماما كما عرفته..	63
أنا من مواليد عينيك	تماما كما عرفته..	85
أمنية	تماما كما عرفته..	93

2-2-4-2_ الوظيفة الوصفية:

وتحضر هذه الوظيفة في ديوان "تماما كما عرفته.." بدءًا بوصف الشاعر لحال معرفته بصديقه "عدة عابدي"، وتوظيفه لأداة التشبيه "كما"، والفعل "عرفته" الذي يوضح ويفسر حال الشاعر مع هذا الصديق، إلى اعتبار تقديم الحال "تماما" الذي حقه التأخير، وهو ما يفيد الوصف والتفسير. وعليه، فالشاعر من خلال كل هذا إنما يحاول أن يشير إلى عنوان الديوان هو مرآة مصغرة لمحتوى النص، مانحا من خلال هذه الإشارة القارئ فرصة لتوقع ما سيطرقه في نصه، وبالتالي منحه صورة مكثفة تختزل محتوى النص، وتستشرف خباياه وأعماقه.

أما عن عناوين قصائد "تماما كما عرفته.." الداخلية، فنجد أغلبها يشغل أكثر من وظيفة، ذلك أن العناوين التي أوردناها آنفا عن الوظيفة التعيينة نلفيها تؤدي وظيفة وصفية/تفسيرية أيضا؛ لأنها تبوح لنا عن طريق بنياتها اللغوية ببعض محتويات نصوصها.

ومن جملة هذه العناوين ذات الوظيفة الوصفية، نجد: (الجدول التوضيحي أدناه)

الجدول رقم (07): يوضح تجليات الوظيفة الوصفية في عناوين ديوان تماما كما عرفته ..

العنوان	الديوان	الصفحة
صديقي عدة يلتحق بأنصافه	تماما كما عرفته..	12
ميتة القط الأشقر	تماما كما عرفته..	16
يوم ثقيل على القلب	تماما كما عرفته..	29
عشرون مجازا..هي كل ما أملك	تماما كما عرفته..	39
ثمة انتقاء رائع	تماما كما عرفته..	59
النبتة التي تنام فوق الثلاجة	تماما كما عرفته..	63
جرار أعزل يزور الخيمة العملاقة	تماما كما عرفته..	68
كسارق متعجّل لا يعبأ بالكاميرات	تماما كما عرفته..	77
أنا من مواليد عينيك	تماما كما عرفته..	85
سالفي لعينك المجردة	تماما كما عرفته..	95
عين تطل من خرم قفل الحياة	تماما كما عرفته..	103
أردّ إلى قلبي كثيرا	تماما كما عرفته..	112

2-2-4-3_ الوظيفة الإيحائية:

فيما يتعلق بارتباط هذه الوظيفة في ديوان "تماما كما عرفته.."، فإننا نلمس حضورا لها في العنوان الأصلي للديوان، حيث نلاحظ بأنه يحمل دلالات ومعاني النص الشعري إلى القارئ، إذ يشير تركيبه اللغوي إلى مقاصده، ومضامينه،من خلال الإيحاء والتلميح إلى ميل الشاعر إلى الحديث عن قضايا متعلقة بالماضي، والحنين إلى ذكرياته، وأكثر من ذلك الحديث عن الحياة وكينونتها.

كما تحضر هذه الوظيفة في عناوين قصائد الديوان، على شاكلة عنوان "صديقي عدة يلتحق بأنصافه"، الذي يلمّح إلى موت صديق الشاعر "عدة"، والتحاقه بالرفيق الأعلى، وكذا عنوان "ميتة القط الأشقر"، الذي يوحي بتطرق الشاعر إلى قضية التمييز العنصري التي تطال الجنس الإفريقي، الذي تعيش حتى الحيوانات حياة أفضل منه، وقرينة هذا الإيحاء أن الشاعر أعطى صفة "الأشقر" للقط، هذا القط الذي:

"في جنح الغفلة

مات القط الأشقر

مدهوسا بعجلات سيارة سوداء..

[...]

لم يبق من جسده الهزيل

غير قطيفة مدمّاة.." [1].

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص16.

إضافة إلى عنوان "يوم ثقيل على القلب"، و"عشرون مجازا.. هي كل ما أملك"، و"أردّ إلى قلبي كثيرا"، و"النبتة التي تنام فوق الثلاجة"، وهذا العنوان الأخير يوحي بالحياة غير الطبيعية التي طالت هذا العصر وآل إليها، الخالية من الحياة في حقيقة الأمر، هذه الحياة التي اختلت موازينها حتى صارت النبتة في غير بيئتها، تحتضر وتموت (وهو ما توحي به لفظة "تنام" الموظفة في العنوان) لأنها ليست في مكانها الطبيعي، وهو ما يوحي يتغير الذهنيات لإنسان هذا العصر الذي أشغلته التقنية عن الحياة، وهو ما يحكي في طريقة مضمرة صورة الصراع الذي تعيشه الذوات الإنسانية في حيواتها كمثل هذه النبتة! والعنوان طالت أشعته "فضاء المتن لاختراق تلك البنية المتماسكة، وتفكيك مستوياتها المتداخلة" [1]، حيث يقول الشاعر:

"أنا لا أتحدث عنك،

ولا أقصدك بتاتا،

كما لا أقصد غيرك

وأنا أحوّل هذا الشقاء الجامح

الذي يسكن قلق الكريات الحمراء،

إلى حروف مرهقة..

[...]

تلك النبتة الجميلة التي اشتريتها برغبة جامحة

[1] مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص7.

من بائع الحدائق الجوال،

ووضعتها فوق الثلاجة

قبالة النافذة المكسورة..." [1].

وهذا جدول توضيحي، يبين حضور هذه الوظيفة الإيحائية في عناوين هذا الديوان (تماما كما عرفته..)، مع تعليمها برقم صفحة كل عنوان:

الجدول رقم (08): يوضح تجليات الوظيفة الإيحائية في عناوين ديوان تماما كما عرفته ..

العنوان	الديوان	الصفحة
صديقي عدة يلتحق بأنصافه	تماما كما عرفته..	12
ميتة القط الأشقر	تماما كما عرفته..	16
يوم ثقيل على القلب	تماما كما عرفته..	29
عشرون مجازا.. هي كل ما أملك	تماما كما عرفته..	39
النبتة التي تنام فوق الثلاجة	تماما كما عرفته..	68
أرد إلى قلبي كثيرا	تماما كما عرفته..	112

2-2-4-4_ الوظيفة الإغرائية:

أما فيما يخص ديوان "تماما كما عرفته.." فتحضر هو الآخر فيه الوظيفة الإغرائية حضورا ملفتا، يتجلى بدءا في العنوان الأصلي للديوان، الذي يثير فضول القارئ، ويغريه بالغوص في قراءة متنه، ويكمن إغراء هذا العنوان في إثارته لحفيظة المتلقي، إذ يجعله متعطشا للإجابة عن الاسئلة التي تراوده حيال العنوان والمضامين النصية المتعلقة به،

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص63، 64.

فالشاعر تعمّد التخفّي وراء لغة هاربة، تجعل المتلقي فاغرا فاه أمام تركيب عبقري، زاده الضمير المتصل بالفعل أكثر غموضا، وأكثر إلحاحا من القارئ لمعرفته، واكتشاف العائد عليه، إضافة إلى الرغبة في معرفة ما إذا كانت هذه المعرفة سلبية أم إيجابية.

وعليه، فالملاحظ في هذا العنوان أنه يخلق لدى القارئ طمعا وجشعا، يشدّه إلى شحذ مخيلته وتفكيره لفك شفرة العنوان، للوصول إلى أرض النص الخصبة، حيث الإجابات مبثوثة هناك عن كل أسئلة هذا القارئ النهم. وقد قيل: إن العنوان "عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقا محفزا لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص، يصير سمّا، يفضي إلى موت النص أي عدم قراءته" [1]. ولا شك أن الشاعر عبد القادر رابحي قد نجح نجاحا ملفتا في أن يجعل من عناوينه ترياقا محفّزا للقراءة.

ولعلّ ذلك يتجلى أكثر في عناوين القصائد الداخلية للديوان، التي تشعّ بالاستفزاز والتحريض الفاتن، النابع من صميم الصور السريالية والانزياحات البارعة، التي أجاد الشاعر صياغتها؛ لتغوي القارئ وترغمه على الدخول إلى عالم النص في توق وشوق للاستكشاف، ومعرفة خبايا النص، والغوص في أعماقه. ذلك أن العنوان يخضع في بنيته إلى قانون السوق والتسويق؛ ولهذا يحلو للبعض تسمية هذه الوظيفة بالوظيفة التسويقية، لارتباطها بفكرة الإعلان عن سلعة (نص/كتاب)، وفي هذا الشأن يقول رولان بارت: "ما يمكن قوله فورا، هو أن المجتمع يحتاج بسبب الدوافع التجارية، وحاجته إلى إدماج النص في الإنتاج والسلعة إلى علامات للوسم: Des Opérateurs De Marque للعنوان وظيفة وسم بداية النص، أي أنه يحوله إلى سلعة" [2].

---

[1] محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات –في النقد–، ع42، ديسمبر، 2001، ص408.

[2] Roland Barthes, "L'aventure Semiologique", Seuil 1985,P.334.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن هذه الوظيفة الإغرائية تحضر بصفة كبيرة وطاغية في عناوين الديوان الداخلية، تجعل القارئ مشوّشا في ظل هذا الزخم العنواني المكثف المغري، فمثلا عنوان "النبتة التي تنام فوق الثلاجة" يتشكّل من تراكيب متناقضة،هذا التشكيل "من شأنه إزعاج القارئ بكتابة لم يألفها في قراءاته، وهذا ما أضفى على التعبير لونا من ألوان الخرق والاستثناء المقلق، ومن ثم تأسيس لغة ذات حساسية جديدة" [1]، تتساوق وما يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

وهذه نماذج أخرى عن حضور هذه الوظيفة الإغرائية في عناوين الديوان الداخلية، ممثلة في الجدول الآتي:

الجدول رقم (09): يوضح تجليات الوظيفة الأغرائية في عناوين ديوان تماما كما عرفته ..

العنوان	الديوان	الصفحة
صديقي عدة يلتحق بأنصافه	تماما كما عرفته..	12
ميتة القط الأشقر	تماما كما عرفته..	16
بناء ريفي في بادية نيويورك	تماما كما عرفته..	20
يوم ثقيل على القلب	تماما كما عرفته..	29
عشرون مجازا.. هي كل ما أملك	تماما كما عرفته..	39
النبتة التي تنام فوق الثلاجة	تماما كما عرفته..	63
كسارق متعجل لا يعبأ بالكاميرات	تماما كما عرفته..	77
عين تطل من خرم قفل الحياة	تماما كما عرفته..	103
أرد إلى قلبي كثيرا	تماما كما عرفته..	112

[1] عبد الله المتقي: شعرية الانزياح "تُلقي بالشتاء عاليا"، مجلة نقد21، ع18، ماي 2023، ص44.

2-3_ العنونة في ديوان مقصات الأنهار:

2-3-1_ المظهر التركيبي:

جاء عنوان هذا الديوان ذا مظهر تركيبي قصير، احتكاما لما قلناه سلفا عن خصائص العنوان القصير، حيث جاء مشكّلا من كلمتين (مقصات + الأنهار)، الذي يمثل في أصله عنوان قصيدة من قصائد الديوان الإحدى عشرة، حيث أتت في المرتبة السادسة.

تظهر كلمتا العنوان وكأن بينهما تنافرا، وعدم اندماج فيما بينهما، إذ كيف لمقصات أن تقص أنهارا جارية غير قابلة للقص، ولا للتقطيع. لقد عمد الشاعر إلى رصف هاتين الكلمتين اللتين تبدوان بعيدتين عن بعضهما دلاليا، ولعل الشاعر من خلال هذا التركيب السريالي يريد أن يضفي طابعالتشويق والإثارة، لكي يحضّ القارئ للبحث عن هذه القوة التي استطاعت أن تقصّ الأنهار، ويبحث عن نوعها وأسرارها.

هذا ويتموقع العنوان الأصلي للديوان في وسط واجهة الغلاف الأمامية مكتوبا بخط أبيض سميك، لكننا هذه المرة لا نعثر في الواجهة الخلفية للغلاف على تكرار للعنوان كما ألفينا مع عنوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، كما لا نعثر أيضا على عنوان مزيف، إذ اكتفى الكاتب/الناشر على تكرار ذكر العنوان في الصفحة الأولى التي تلي واجهة الغلاف إلى جانب كل من اسم الكاتب في أعلى الصفحة، وتحت العنوان مباشرة نجد ذكرا للمؤشر التجنيسي، متبوعا في أسفل الصفحة باسم دار النشر. كما نجد عنوان الديوان يتكرّر مرة أخرى كما جرت عادة الإخراجات الطباعية المعاصرة في الصفحة الثانية التي تشتمل على بيانات ومعلومات تخص نشر هذا الكتاب.

لكن الشيء الغريب في الفضاء الطباعيلهذا الديوان، هو اعتلاء عنوان الديوان الأصلي كل صفحات الكتاب، ابتداءً من القصيدة الأولى إلى غاية الصفحة الأخيرة من

الكتاب، ولعل هذا يكون محاولة من الشاعر لتجريب عوالم جديدة للإخراج الطباعي، وتوزيع فضاءاته، واهتمامه بفنيات الطباعة، لكن الذي ينبغي الإشارة إليه هي أن هذا التوظيف والتوزيع لفضاءات النص قد يكون توظيفا غير بريء، إذ قد يحمل دلالات فنية جمالية إلى جانب الضرورات الفنية الطباعية، من قبيل أن الديوان قد يكون مكتوبا على خط واحد؛ بمعنى أن قصائده قد تكون مكملة لبعضها البعض، تتبع اللاحقة سابقتها، وتسير وفق الحبل الدلالي للقصيدة المركز، أو فلنقل بأن قصائد الديوان تعتبر مجرد اهتزازات ارتدادية للقصيدة البؤرة/النواة، التي تتفرع عنها كل البنى والدلالات النصية، والتي نفخ فيها الشاعر روح ديوان كامل، هذه البؤرة التي تمثل قلب ديوان "مقصات الأنهار" النابض.

من هنا تنبع الأهمية القصوى للمقاربة التأويلية لكثير من العناوين، من حيث هي نصوص مصغرة تحيل على نصوص موسعة، كما هو الحال مع عنوان مدونتنا "مقصات الأنهار"، باعتبارها مرايا معلقة في واجهة النصوص، تتوجه إليها عيون القراء لترى تفاصيل النص وجزئياته.

وبالحديث أكثر عن عنوان هذا الديوان؛ "مقصات الأنهار"، فإننا نستشف غرابته، وانزياحه نحو سريالية مفرطة، وهذا ديدن الشعراء الحداثيين وما بعد الحداثيين أيضا، حيث أضحوا يميلون نحو العناوين الملفتة التي لم يعتد عليها جمهور القراء، تلك العناوين التي بإمكانها إغواء القارئ، واصطياده، وإيقاعه في شرَك النص، فشاعرنا عبد القادر رابحي في طريقة عنونته لدواوينه نلفيه لا يسعى لمجرد تسمية نصوصه بعنوان عادي ولغة ميتة ومحنطة؛ لأن هذه الابتذالية ليست غايته، وإنما غايته القصوى كسر تلك الابتذالية في العنونة، وكسر تلك العلاقات العقلية المهترئة فيما بين الألفاظ، وابتكار لغة ثانية منزاحة، تخرق كل ما هو مألوف، كيف لا وهو الشاعر المفتون بسحر الحروف، والمولع بالصور الملغّمة، فنلمس محاولتهلاستضافة القارئ من خلال عتبة عنوان "مقصات الأنهار"، التي

يحمّلها كمّا هائلا من الأسئلة. هذا العنوان الذي يبدو مراوغا ومخادعا، يخاتل القارئ في مكر إبداعي، وهو ما يراه "أمبرتو إيكو" شرطا لازما للعنوان،إذ "على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها" [1]، ليضع المتلقي أمام سيل عارم من الأسئلة، وكمية معتبرة من الدهشة والحيرة، عن شكل هذه المقصات؛ هذه القوة التي استطاعت أن تقصّ الأنهار، وتقسمها إلى جزءين. ذلك أن الأنهار هي عبارة عن ماء، والماء لا يقصّ. وبهذا يبدأ النص بالتشكل لدى القارئ، وتتنامى معالمه، بتفكيك القارئ لشفرات العنوان، وتحرير معانيه الدفينة.

خلق التكثيف الشعري للعنوان عدة تداعيات، وهو ما يتضح في دلالة العنوان البعيدة على الرحلة والسفر، إذ إن الأنهار في رحلة دائمة لا نهائية، وإذا كانت الأنهار في رحلة ذات اتجاه للأمام فقط، فلا يمكن لها العود للخلف، فإن المقصات التي يظهر أن الكاتب يقصد بها السفن والقوارب –وهو ما يؤيده غلاف الديوان– في رحلة متقصدة، سواء للأمام أو إلى الخلف، وكأن المقصات لها فرص تصحيح مساراتها والتحكم في مآلاتها، خلاف ما هو حاصل للأنهار التي لا تملك حولا ولا قوة لتغيير مجراها، فعنوان "مقصات الأنهار" إن دل على شيء فإنه يدل على التنقل والحركة، التي تحيل هي الأخرى على حب التطلع إلى الجديد والمستقبل، وهو ما يحيل ضمنيا على حب البقاء، والعنفوان، والرغبة في الاستكشاف، ونبذ الثبات والسكون. وإذا ما أردنا أن نفسر هذا، فذلك راجع إلى تعمّد الشاعر إشراك القارئ/المتلقي في عملية التأويل، بحكم أن العنوان بطبعه تأويلي منذ اللحظة التي يسمي فيها الكاتب نصه به، فالشاعر من خلال هذا العنوان يدعو القارئ لكي يقدم مساهماته في

[1] أحمد الصميعي: أمبرتو إيكو وحدود التأويل، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب بمنوبة، 1992، ص464.

العملية الإبداعية لفك هذه الصورة المشفرة للعنوان، إنه بطريقة ما"يومئ إلى أمر غائب في النص على القارئ أن يبحث عنه فيه لاكتشاف تلك البنيات المولدة لدلالته" [1].

أما فيما يخص العناوين الداخلية لهذا الديوان؛ أي تلك العناوين الثانوية للقصائد التي تشكل الديوان، ويختزنها المتن النصي، فالظاهر أنها تبدو محملة بدلالات ما يحملها العنوان الحقيقي الأصلي، تتغير من قصيدة إلى أخرى، ومن نص إلى آخر، يسعى الشاعر جاهدا ليربطها بالعنوان الرئيسي بموجب علاقة شعرية متواشجة فيما بينها. والملاحظ أيضا أن كلها يتّسم بالطول خلاف العنوان الرئيس، الذي أتى وحيدا كعنوان قصير، في حين أتت كل العناوين الأخرى مشكلة من أكثر من ثلاث كلمات، وهي كالآتي: أفواه وقفف ودجاج مجمد، تدور القطارات.. يضحك الأطفال بنهم، كحبة طماطم فاسدة، أنت في عنقي.. أيها الشجر الطائر، نمل في أمعاء الرجل النائم، لحى بيضاء في ملاعق السّكر، حبة مقيّحة في إبط الجسد الذابل، رأيته بأمّ حرفي، كل عام وأنت بخير. وهذا ما يجعلنا نعلن بأن جميع قصائد هذا الديوان قد وردت كعناوين مركبة، ولا أثر فيه لعنوان مفرد، خلاف ما نجده في الديوانين الآخرين: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، تماما كما عرفته..

والملاحظ كذلك في العناوين الداخلية، نزوع الشاعر إلى نمط غير اعتيادي في عنونة قصائده على غرار العنوان الرئيس، غدت فيه عناوينها بمثابة لوحات تشكيلية، إلى جانب كونها موجهات نصية، توجه فعل القراءة لدى المتلقي، إلى جانب لعبها لدور المؤشر الذي يرتب خطوات القراءة. إذ تنوعت العناوين ما بين عنوان سريالي، مثل: أنت في عنقي أيها الشجر الطائر، نمل في أمعاء الرجل النائم، مقصات الأنهار، لحى بيضاء في ملاعق السكر، وعنوان مكثف بصفة حادة، مثل: كحبة طماطم فاسدة، سائل شديد الاشتعال، حبة مقيحة في إبط الجسد الذابل، رأيته بأم حرفي.

---

[1] مصطفى سلوي: عتبات النص، ص162.

إن هذه الطريقة في العنونة جعلت من هذه العناوين مادة دسمة للتحليل، وهو ما يجعلهاتنفتح على أكثر من قراءة، ذلك أنها تخز "الأفق التخيلي للمتلقي ليستشف معانيه الخفية متكئا على مخزونه المعرفي، مما يدفعه إلى استثمار التأويل لبناء المعنى" [1]، لما تثيره من إغراب شديد، ينهض أساسا على البعد الرمزي والتصوير البياني، الذي يميل إلى التلميح والتعجيب إلى حدّ التعمية، ما يوجب استنطاقها عبر قراءات متعددة.

2-3-2_ البنية التركيبية في ديوان مقصات الأنهار:

لا يخرج الشاعر في عنونته لهذا الديوان عمّا ألفيناه في الديوانين السابقين، حيث يظهر جليا أن العنوان قد أتى جملة اسمية محضة، تتشكل من مفردتين اثنتين كما يبدو في البنية السطحية لخطاب العنوان، هما: (مقصات) التي تعتبر من الناحية النحوية/الإعرابية خبرا مرفوعا وهو مضاف، و(الأنهار) التي تعرب مضافا إليه. أما إذا توغلنا أكثر نحو البنية العميقة لهذا العنوان، فإننا نجد بأن هذا الخبر المتصدّر يسبقه في الحقيقة مبتدأ محذوف جوازا، يقدّر بـ: "هذه" على حسب النوع الذي ينتمي إليه الخبر.

إن هذا التوظيف من طرف الكاتب ينمّ عن اهتمام الشاعر بالخبر اهتماما بالغا على حساب المبتدأ، هذا الأخير الذي نلحظ بأنه قد تخلى عنه، في حين نرى عنايته بالخبر، الذي ضحى من أجله بالمبتدأ لكي يبرز هو (أي الخبر). كل هذا محاولةً من الشاعر لشدّ انتباه القارئ، والاستحواذ عليه، وجذبه بكل الممكنات اللغوية والشعرية.

أتى العنوان -كما قلنا- جملة اسمية، تبدأ بخبر نكرة (مقصات)؛ لأن النكرة تعتبر أصلا، بينما المعرفة هي فرع لها، وتبع لها. وكما هو معروف فالنكرة تتسم بالعموم والإبهام،

---

[1] المسعود قاسم: جماليات التلقي -المرجعيات المعرفية والآليات الإجرائية-، دار عالم الكتب الحديث، ط1، 2019، ص79.

وهو ما جعلها تحمل دلالات الاتساع في المعاني والدلالات. وعليه نلفي الشاعر يخصصهابمضاف إليه، وهو: (الأنهار)، لفكّ أي لبسعن طبيعة هذه المقصات.

إضافة إلى ما قيل، نلفي الشاعر عبد القادر رابحي يصر على استعمال هذا النمط في تسمية العناوين الداخلية، حيث نجد معظم عناوين قصائد الديوان على الشاكلة نفسها التي عليها العنوان الرئيس، إذ نحصي تسع قصائد ذات تركيب اسمي من جملة الإحدى عشر قصيدة التي يتشكل منها الديوان ككل. وقد جاءت كلها مبتدئة بنكرة ما عدا عنوان أنت في عنقي..أيها الشجر الطائر، وهي: أفواه وقفف ودجاج مجمد، كحبة طماطم فاسدة، نمل في أمعاء الرجل النائم، لحى بيضاء في ملاعق السّكر، سائل شديد الاشتعال، حبة مقيحة في إبط الجسد الذابل، كل عام وأنتم بخير. أما ما يخص توظيف الشاعر للجمل الفعلية في عناوينه، فنجده يورد عنوانين اثنين بصيغة فعلية هما: تدور القطارات..يضحك الأطفال بنهم، رأيته بأمّ حرفي.

إن الشاعر من خلال هذا التوظيف المفرط في العنونة للتركيب الاسمي على حساب التركيب الفعلي يرجع كذلك إلى إيمان الشاعر بقوة الجملة الاسمية من الجانب الدلالي على حساب الجملة الفعلية، وهو ما يظهر في المتن من اعتناء الشاعر بالمعاني، وحرصه على أن تصل إلى المتلقي كما ينبغي لها أن تصل، حتى تحقّق تلك الدفقات الشعورية التي بثّها الشاعر وتقصّدها.

_ملاحظة مهمة:

_ التركيب الإضافي: (في الدواوين الثلاثة)

يستعمل الشاعر في عناوينه حسب ما استقصيناه ظاهرة تركيبية بصفة كبيرة، تتمثل في جنوح الشاعر إلى الصياغة العنوانية التي تقوم على أساس في التركيب الإضافي، الذي يعتبر جزءا من البنية التركيبية.

وصيغة التركيب الإضافي أنْ يأتي جملة اسمية؛ تتكون من اسمين، يكون الأول دائما اسم نكرة، ويكون الثاني أحد اثنين (نكرة أو معرفة)، ويرى النحاة بأن بين هذين الاسمين "حرف جر مقدّر هو واحد من حروف الجر الأربعة ل، من، في، ك" [1]، ويمكن تحديد هذه الصيغة التركيبية باسم مضاف إلى معرف في عنوان ديوان "مقصات الأنهار"، وفي "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء". وقد لجأ الشاعر إلى هذا التركيب لكي يقيد موضوعه، وليختص في حديثه بموضوع معين، إذ إن إضافة التبن والأنهار إلى مفردتي رجل ومقصات النكرتين في هذين العنوانين، يعتبر بمثابة تحديد وحصر عن النوع الذي سيتطرق إليه الشاعر في قصيدته (أي نوع الرجل، ونوع المقصات). وبالتالي، فإنه بتطبيق هذا الطرح النحوي يمكننا جعل العنوان بهذه الصياغة، قصد كشف الصلة المعنوية بين المتضايفين (المضاف والمضاف إليه)، وبيان الوشائج التي تربط بين الاسمين:

_ رجل من التبن يحرس الحقول الصفراء.

_ مقصات للأنهار.

وهذا ما يفسر كيف أن الإضافة تأتي في عُرف النحاة للتعريف والتحديد والحصر، ولإفادة التقييد، بمقتضى قاعدتي التوليد والتحويل، ذلك أن "اللفظ قبل مجيئها كان عاما

[1] عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م1، ع2، القاهرة، 1989، ص17. عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، 1976، 2/3.

مطلقا يحتمل أنواعا وأفرادا كثيرة فجاءت التكملة (أي القيد) فمنعت التعميم والإطلاق الشاملين، وجعلت المراد محددا محصورا في مجال أضيق من الأول، ولم تترك المجال يتسع لكثرة الاحتمالات الذهنية اتي كانت تتوارد من قبل" [1].

أما إذا ما قلبنافي العناوين الداخلية لكل ديوان، فإننا سنجد جنوح الشاعر إلى العنونة باستخدام التراكيب الإضافية بصفة مفرطة، وتوظيف هذا التركيب بصورة غالبة على عناوين قصائده أو في جزء منها، ومن ذلك على سبيل التمثيل:

_ في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء نجد: سمكة اليوتوب المجمدة تعود إلى الحياة، أربعة محلات، أتعمّد المرور على بيت القمر، حدّ الغبار زاد الانتقال من رقم إلى رقم، حرف شديد البياض...

_ في ديوان مقصات الأنهار نجد: أفواه وقفف ودجاج مجمّد، كحبة طماطم فاسدة، نمل في أمعاء الرجل النائم، لحى بيضاء في ملاعق السكر، سائل شديد الاشتعال، حبة مقيحة في إبط الجسد الذابل...

_ في ديوان تماما كما عرفته نجد: صديقي "عدّة" يلتحق بأنصافه، ميتة القط الأشقر، بناء ريفي في بادية نيويورك، مغناطيس بطاقة الدخول، أكسر حصالة الوقت، أنا من مواليد عينيك، سالفي لعينك المجرّدة، عين تطلّ من خرم قفل الحياة...

ومن خلال هذه العملية الإحصائية نرى بأن التركيب الإضافي، الذي يحمل دلالات التعريف والتعيين والتخصيص وإبانة ما بين المتضايفين من ارتباطات وعلاقات معنوية في عناوين الشاعر عبد القادر رابحي قد وظّف كثيرا.

---

[1] عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط3، 1976، 2/3.

والحقيقة أن هذه الدواوين التي نشتغل عليها تعتبر من أواخر ما كتب الشاعر، وهي دواوين حاول الشاعر فيها تجريب بعض الأنماط والأساليب المستجدة في الشعر، ولعل هذا يجعلنا نفسّر هذه الظاهرة بتحولات الكتابة لدى الشاعر وإبدالاتها، وإمعانه في التجريب والانفتاح على أشكال شعرية جديدة، ولجوء الشاعر لهذا الأسلوب كنوع من محاولة الاقتراب من الأشياء والقراء، قصد إبانة هذه الأشكال المستجدة وإزالة ما يمكن من احتمالات اللبس عليها، حتى تصل المتلقي بصفة بائنة تخلو من الإبهام واللامعنى. وكأن الشاعر ها هنا في فترة جديدة يتعرف في أثنائها على الأشياء من حوله، ويلج عوالم شعرية جديدة، غريبة على الساحة الإبداعية (على الأقل في الجزائر)، وحتى على متلقي هذه العوالم، فنراه يسعى إلى تعيين الأشياء وحصرها، في أرض تكتنفها الغرابة، واللامألوف الذي لم يعتده لا الكاتب ولا المتلقي الذي سيقرأ ما يبدعه هذا الكاتب في خضم كل هذا الزخم المعرفي المستجد والمتحول.

والملاحظ أيضا، هو أن جلّ العناوين التي جاءت بهذا التركيب الإضافي تكون منزاحة، غير مألوفة، منحرفة عن الكلام الاعتيادي، لتأتي بكل هذه الجمالية والشعرية الفائقة، وهو ما يعضده "ليو هويك" من أن "للعنوان في الشعر خطابا خالقا للجمال (Esthetisant) يجعل المعايير والقيم المتمظهرة في النص مجانية واعتباطية ومحايثة لأنها محكومة بقانون جمالي يبعد الحقيقة عن النص" [1].

2-3-3_ البنية الدلالية:

يستعمل "ميشال أوتن" أثناء الفعل القرائي في مقالته عن سيميولوجية القراءة مصطلح: مواضع الشك ومواضع اليقين، حيث يرى بأن ما "يجب تعيينه في النص يتمحور دائما حول

---

[1] Hoek. leo: la marque edatitre. moutionParis. 1981, p285.

طرفين اثنين يمكن تسميتهما ببساطة مواضع اليقين (Les lieux de certitude) ومواضع الشك (Les lieux d'incertitud)؛ فمواضع اليقين هي الأمكنة الأكثر وضوحا والأكثر جلاء في النص، فهي التي ننطلق منها لبناء التأويل... أنا مواضع الشك التي يمكن أن تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا، فالقارئ يجد نفسه مجبرا على التدخل، وعلى اقتراح الفرضيات، وبالطبع فإن اكتشاف زوايا الظلال هذه هو الذي يتيح ظهور مكامن النص المتعددة ويتيح في بعض الأحيان عرض تأويلات متعددة" [1].

انطلاقا من هذا سنحاول تقديم قراءة لعنوان "مقصات الأنهار"، والحفر في دلالاته التي تبدو مستعصية وفضفاضة.

يحفر عنوان هذا الديوان خارطة مجسدة لعلاقة السفن أو القوارب الشراعية (كما يظهر ذلك من غلاف الديوان) ببيئتها (الأنهار)، حيث لا تطيق الوجود في معزل عنها، إذ لا تستطيع الحراك والتنقل خارجها، فحاجتها لها كحاجة النبات للماء.

كما أن عنوان هذا الديوان يرتكز على تركيب مجازي سريالي، حيث يبتدئ بلفظة صيغة جمع: "مقصات" التي مفردها "مقصّ" التي تعتبر مؤنثة، ثم يردفها الشاعر بلفظة "الأنهار" التي هي جمع للفظة "نهر" التي تعتبر مذكرا، وهذا ما يفسر أن العنوان يقوم على التناقض، حيث جمع الشاعر بين نقيضين (مؤنث ومذكر)؛ ليخلق لنا هذه اللوحة الجميلة، التي اكتسى من خلالها العنوان طابعا جماليا تكامليا بجمعه بين النقيضين، وهو ما أعطانا تلميحات دلالية عن أن نصوص هذا الديوان ستركّز على هذه الثنائية (عنصر التأنيث وعنصر التذكير)، وهو ما نجده ظاهرا جليّا من خلال التنويع الحاصل في العنونة الداخلية، التي عمد الشاعر فيها إلى المزاوجة بين التأنيث والتذكير على حد سواء.

---

[1] ميشال أوتن وآخرون: نظريات القراءة –من البنيوية إلى جمالية التلقي–، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003، ص114–115.

وعليه، فإننا نلمس في العنوان مدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص واستنطاقه، واستنباط محمولاته الدلالية و"تفكيك الدوال الرمزية وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل" [1]. حيث نلاحظ بأنه يتكون من عنصرين اثنين، يشكّلان بنيته اللغوية، يتمثلان على التوالي في اللفظين: مقصات، والأنهار. حيث تتجلى لما مفردة "مقصات" باعتبارها مكونا ماديا، فيما تعتبر مفردة "الأنهار" مكونا مكانيا؛ ترسم الحيز/الفضاء الجغرافي (المكاني) للعنوان.

أما المكون المادي المتمثل في (مقصات)، فهو يحيل ظاهريا على آلة القص المعروفة إذا ما اعتبرناه لفظا مجردا لوحده، في حين يقصد به الشاعر السفن أو القوارب الشراعية، عند إيصاله بلفظة "الأنهار"، التي تشق طريقها في عرض الأنهار عن طريق قصّها، وقد شبّهها الشاعر بالمقصات لحركتها في الماء، التي تشبه عملية القصّ بآلة القصّ المعروفة، التي تقسم الماء إلى شطرين، وكأنها تحرثه.

أما لفظة "الأنهار" التي تؤثّث العنوان مكانيا، وترسم فضاءه الخارجي، فتجعلنا نتخيل صورة مجرى مائي واسع، محدود عرضا بضفتين. يمكن اعتبارها ترميزا من الشاعر يحيل على الحياة، وعلى التاريخ، استعمله للتعبير عن أفكار ماورائية، باعتبار سيرورتها مثل سيرورة الحياة والتاريخ، لا عودة للوراء، مشحونة بخيالات الصبا، والذاكرة، والحنين إلى الماضي، أو مقته. كما تعتبر أيضا رمزا للخصب والنماء؛ لأن الماء يجعل كل شيء حيا، وهو ما يفسّر سبب اعتبارها من البعض بمثابة الشريان الذي يجري في عروق الوطن، وإكسير الحياة والوجود. كما تحيل "الأنهار" على التدفّق والتغير والتحول والتجدّد باستمرار، كونه يتحرّك في عملية لا نهائية، وكل قطرة آتية هي قطرة جديدة غير سابقتها، وهكذا

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص53.

دواليك. وهو ما يدعو للتفكير في العلاقة بين التدفق الطبيعي للحياة، وبين القرارات الحاسمة أو التدخلات التي قد تُغيّر مسارها.

ضف إلى ذلك أنها –أي الأنهار– تستعمل كرمز على الحيوية، والعطاء، والحرية، ورفض كل ما من شأنه أن يكون قيدا، كونها تسير في اتجاه واحد. وهذا ما يجعلنا نحتمل أن الشاعر بصدد الكتابة عن موضوعات الذاكرة والتاريخ، والحرية.

والعنوان "مقصات الأنهار" بتركيب المفردتين يبدو عنوانا مخاتلا، يحمل تناقضات مثيرة، يخاتل القارئ في مكر إبداعي، حيث ينضوي على دلالات متصادية، ومفارقات رمزية، فمن دلالاته على السفن أو القوارب الشراعية التي تجوب الأنهار وتقطعها، إلى دلالاته على السفر والرحلة والانتقال من مكان إلى آخر، إلا دلالاته على الرغبة في التغيير، ورفض الوضع المزري، سواء أكان ماديا أم معنويا؛ لأن الانتقال والسفر عادة ما يكون من سيء إلى أحسن (باستثناء رحلات الترفيه و التسلية)، تطلعا إلى واقع أفضل وأجمل، وهو ما نستشفه من قول الشاعر في إحدى مقاطع الديوان:

"أما الواقفون في حافة الجرح،

فإنهم ينتظرون مقصات الأنهار

للعبور إلى ضوء يوم هادئ.." [1].

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، دار الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، ط1، 2016، ص63.

2-3-4_ وظائف العنونة في ديوان "مقصات الأنهار"

2-3-4-1_ الوظيفة التعيينية:

بعد تقصينا لهذه الوظيفة في مدونات دراستنا ألفينا بأن وظيفة التعيين تنعدم في ديوان "مقصات الأنهار"، بل إن حتى عناوين قصائده الداخلية تكاد تخلو من حضور الوظيفة التعيينية بها، سوى من عنوانين اثنين، نلمس في بنيتهما تجسّدا لهذه الوظيفة، ويتمثلان في عنواني القصيدتين: تدور القطارت.. يضحك الأطفال بنهم، كل عام وأنت بخير. فالعنوان الأول يدخل تحت عباءة العناوينالتيتركز على ضمير الغائب،لتفسح المجال بشكل أقوى أمام مساهمة الوظيفة التعيينية. أما العنوان الثاني فيعتبر مباركة صريحة بمناسبة ما، حيث نجد تكرارا لصيغة "كل عام وأنت بخير" في نص القصيدة، إلى الحد الذي قد يجعلها بمثابة لازمة. وبالتالي عمل هذه العناوين على "فتح آفاق التخييل لدى المتلقي بإطالة الخيط الأول للموضوع" [1].

2-3-4-2_ الوظيفة الوصفية:

تتجلى هذه الوظيفة –خلاف الديوانين السابقين– كثيرا في عنوان "مقصات الأنهار"؛ كونه يتسم بميسم شاعري، تجاوز فيه الشاعر تلك العناوين التي تشير بكيفية مباشرة إلى الموضوع المركزي للعمل الأدبي، بل جعل دلالاته بعيدة المرامي، تحتّم على القارئ أن يحشد كل الإمكانات الفنية لصهر هذا العنوان الشاعري ذي البعد الرمزي. فقد أطلق الشاعر كلمة "مقصات" التي قد يوحي ظاهرها بآلة القص المعروفة، لكنها في التركيب السياقي مع

---

[1] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية –التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996، ص27.

لفظة "الأنهار"، أدت معنى آخر، لتدل على السفن، أو البواخر، أو حتى تلك القوارب الشراعية الصغيرة التي تستعمل غالبا للصيد.

والمثير للانتباه هاهنا، أن الشاعر عبد القادر رابحي ينزاح عن عموم العناوين السائدة، فنرى جلّ عناوينه في هذا الديوان تنحو منحى منزاحا طافحا بالمجاز، تتسم بالترميز، والسريالية أحيانا، ملمّحا لمحتويات كل نص بلغة واصفة تقوم على التفسير، والتوضيح، خصوصا وأنها عناوين مركبة كلها، وجلها يتسم بالطول. ومن أمثلة هذه العناوين في ديوان "مقصات الأنهار"، نجد: (الجدول التوضيحي أدناه)

الجدول رقم (10): يوضح تجليات الوظيفة الوصفية في عناوين ديوان مقصات الأنهار

العنوان	الديوان	الصفحة
أفواه وقفف ودجاج مجمد	مقصات الأنهار	05
تدور القطارات.. يضحك الأطفال بنهم	مقصات الأنهار	16
كحبة طماطم فاسدة	مقصات الأنهار	26
أنت في عنقي أيها الشجر الطائر	مقصات الأنهار	38
نمل في أمعاء الرجل النائم	مقصات الأنهار	47
لحى بيضاء في ملاعق السكر	مقصات الأنهار	67
سائل شديد الاشتعال	مقصات الأنهار	78
حبة مقيحة في إبط الجسد الذابل	مقصات الأنهار	91
رأيته بأم حرفي	مقصات الأنهار	99
كل عام وأنت بخير	مقصات الأنهار	109

2-3-4-3_ الوظيفة الإيحائية:

وعن حضور هذه الوظيفة الإيحائية في ديوان "مقصات الأنهار"، فنلفيها تحضر في عنوان الديوان الرئيس ابتداءً، حيث يلمّح الشاعر من خلال هذا التوظيف اللغوي المنزاح إلى دلالات الرحلة، والعبور من ضفة إلى ضفة، أو من محطة إلى محطة أخرى، أو بتعبير أدق: إن العنوان يوحي بفكرة الانتقال من مكان أو مرحلة إلى مكان أو مرحلة أخرى، بحثا عن ظروف أحسن، وشاهد ذلك:

"أما الواقفون على حافة الجرح

فإنهم ينتظرون مقصات الأنهار

للعبور إلى ضوء يوم هادئ.." [1].

وتحضر هذه الوظيفة كذلك في المتن الشعري، متمثلة في عناوين الديوان الداخلية، ومن ذلك عنوان "تدور القطارات.. يضحك الأطفال بنهم"، "كحبة طماطم فاسدة"، و"حبة مقيحة في إبط الجسد الذابل"، هذا الأخير -أي عنوان حبة مقيحة في إبط الجسد الذابل- يوحي بأن الشاعر بصدد الحديث عن كائن مريض، كائن متهالك، تُمتصّ روح الحياة منه، وفي حالة تعفّن، تكاد تؤول إلى التحلل، الذي يتبين من خلال المتن الشعري أنه يتمثل في "الوطن"، كون لفظة "الوطن" تعتبر محورية بمثابة اللازمة في القصيدة، إذ تتكرر خمسة عشر مرة بدون احتساب الضمائر العائدة عليه. إنه ليس مجرد اسم يدل على العمل الأدبي، إنه مدخل إلى عمارة النص الشاهقة، وإضاءة بارعة، وغامضة في الوقت نفسه، لممراته ودهاليزه المتشابكة. يقول الشاعر:

---

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص63.

"وطني المصدّر في براميل الرأفة

وطني المستورَد في حاويات المواقيت..

هل نزيف كان في أرصفة اللون

لم يغمرْك..؟

هل جراح تراءت في تصاوير الغفوة

لم تأتمر بنواهيك؟..

ها أنت تشرب من بين أصابع الوقت

كما يشرب الماء اللاهث

من حكمة البسطاء..

لا شعلة في عينيك،

ولا زئبق في كليتك اليمنى..

شغور

في شغور..

ومناداة لرأفة الفجيعة" [1].

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص96.

2-3-4-4_ الوظيفة الإغرائية:

وتتجلى هذه الوظيفة أكثر في ديوان "مقصات الأنهار"، مقارنة بالديوانين السابقين، حيث نلفي الشاعر يرمي بسهامه الأولى نحو المتلقي من خلال العنوان الرئيس، حيث تبلغ الدهشة والحيرة في هذا النص ذروة فاعليتها، وفي عناوينه الداخلية أكثر فأكثر، حيث تبدو أكثر غواية للقارئ في معرفة ما يجول في المتن، وما يريد الشاعر إيصاله من نصوصه تلك.

فالشاعر من خلال عنوان "مقصات الأنهار" يباغت القارئ المتلقي بهذا التركيب/الطّعم الطافح بالغرابة، والمنزاح عن المألوف، الممارس للعبة الاختباء قصد إثارة غريزة القراءة لديه، من خلال هذه اللغة الهاربة/المواربة. إذ كيف للأنهار أن تقصّ؟ بل لماذا يقصّ الشاعر الأنهار؟ كلها أسئلة وأخرى كثيرة، تراود القارئ الذي يتلقى هذا العمل الشعري، الذي يجيد لعبة الإغواء، خصوصا في عناوين الديوان الداخلية، التي تستمدّ إغواءاتها، وتمارس إغراءاتها من خلال التراكيب السريالية التي نحاها الشاعر في تسمية هذه القصائد، في صورة تجعل من العنوان يتحرك في إطار "التبليغ والامتناع، بين الإظهار والحجب، وبذلك يقتنص العنوان قارئه، ويضعه على تخوم النص" [1]. فعنوان "أنت في عنقي.. أيها الشجر الطائر" مثلا، عنوان مستفزّ، يثير العديد من التساؤلات لدى القارئ عما يرمي به الشاعر، وعن الأهداف التي يتغياها من هذه الصورة التي تبدو صورة سريالية مكتظة بالترميز. وهو ما ينطبق على عنوان "رأيته بأم حرفي"، الذي ما إن تقع عين القارئ عليه إلا وتتولد لديه رغبة جامحة في التطلع إلى معرفة من رآه الشاعر، وعن طريقة الرؤية هاته،

---

[1] خالد حسين، سيمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا ثامر، مجلة جامعة دمشق، م21، ع3و4، ص355.

وكيف أن للحرف أُمّا، وهل هذه الرؤية رؤية حسية، أم أنها رؤيا معنوية أو غيبية، وهذا ما يجيب عليه الشاعر حينما يقول في إحدى المقاطع:

"كمأة الريح العمياء

المدفونة تحت تراب الغفلة..

ذات ربيع ممطر

لم تعد تنظر إلا لعورتها..

ربما بالغت..

هل للكمأة عيون أصلا..!

عفوا..

هل للكمأة عورة..؟؟" [1].

وهذه جملة العناوين الداخلية المستفزة للقارئ، نوضحها في هذا الجدول أدناه:

الجدول رقم (11): يوضح تجليات الوظيفة الإغرائية في ديوان مقصات الأنهار

العنوان	الديوان	الصفحة
أفواه وقفف ودجاج مجمد	مقصات الأنهار	05
تدور القطارات.. يضحك الأطفال بنهم	مقصات الأنهار	16
كحبة طماطم فاسدة	مقصات الأنهار	26

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص99.

أنت في عنقي.. أيها الشجر الطائر	مقصات الأنهار	38
لحى بيضاء في ملاعق السكر	مقصات الأنهار	67
سائل شديد الاشتعال	مقصات الأنهار	78
حبة مقيحة في إبط الجسد الذابل	مقصات الأنهار	91
رأيته بأم حرفي	مقصات الأنهار	99

3_ سيميائية عتبة الغلاف أو المرايا المكثِّفة للمعنى:

ينافس الغلاف عتبة العنوان من ناحية مدى القوة في التأثير على القارئ، فعلى الرغم من أنّ العنوان يعتبر في الحقيقة جزءا من الغلاف، إلا أن الدراسات تجعل من العنوان يبدو وكأنه عتبة قائمة بذاتها؛ لمدى أهميته ومكانته وقيمته في الأعمال الإبداعية.

لكنّ هذا لا يمنع من اعتبار الغلاف العتبة الأولى المهمة جدا في عملية التلقي والقراءة؛ كونه يمثل هوية ذلك العمل، وأولى المؤشرات والدلالات البصرية التي تصافح بصر المتلقي وتلفت نظره، وهو ما أكسبه هاته القيمة الكبرى، حيث أصبح محل عناية واهتمام الشعراء، الذين "حولوه من وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية" [1]. وهو ما جعله يمثل أولى المحطات المحققة للعملية التواصلية بين القارئ والنص.

وعلاوة على هذا، فإن تفطّن المبدعين لقيمة الغلاف الجمالية والتسويقية للعمل، جعل الكثير منهم يوكلون أمر تصميم أغلفة أعمالهم إلى مصممين من أهل الاختصاص، تماشيا مع الوعي بقيمة التصميم وأهميته الكبرى، والدور الكبير الذي تشغله لوحة الغلاف وما

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950_2004م) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008، ص133.

يصاحبها، وما تؤديه هذه الوحدات الغرافيكية في عصر يمكننا أن نقول عنه بأنه عصر الصورة، أو عصر الدلالة المرئية. وهو ما يظهر في توكيل الشاعر أو الناشر تصميم غلافَيْ ديواني "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، و"مقصات الأنهار" لمصممين محترفيْن، هما: "زبير فارس"، و"حكيم خالد" على التوالي.

3-1_ عتبة الغلاف في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء:

3-1-1_ الواجهة الأمامية:

تتكون واجهة غلاف هذا الديوان الأمامية كغيرها من أغلب الأغلفة على نصوص متداخلة، بين نصوص بصرية غير لغوية، ونصوص لغوية مكتوبة.

أما النصوص اللغوية المكتوبة فتتمثل في اسم الشاعر الذي يعلو الغلاف ويتصدره (ينظر تحليل عتبة اسم المؤلف)، والعنوان (ينظر تحليل عتبة العنوان)، والمؤشر التجنيسي (ينظر تحليل عتبة التجنيس)، واسم دار النشر وشعارها (ينظر تحليل عتبات بيانات النشر).

بينما تتمثل النصوص البصرية غير اللغوية في الصورة المصاحبة للغلاف، التي يظهر تعالقها اللافت مع نص الغلاف اللغوي (العنوان تحديدا)، حيث عمد المرسل إلى اختيار الألوان والرسومات المنفتحة على النص، الدالة بشكل كبير على أجزاء من المتن الشعري، منيرة بذلك عدة مناطق معتمة منه.

تظهر الصورة المصاحبة عبارة عن مجسّم سريالي؛ يتشكل من غيمة بيضاء مائلة إلى الرمادي، أو لنقل مزيجا منهما، تكتسي –في شيء من الغرابة، وهو ما أكسبها صفة السريالية– قبعة، هاته الأخيرة على الرغم من شكلها الأنيق، إلا أنها تبدو مهترئة ومرقّعة، ودليل ذلك تلك الخيوط البادية في جوانبها، التي جعلتها تبدو متماسكة تشدّ بعضها إلى

بعض. ضف إلى ذلك أن هذه القبعة بمظهرها هذا قد أضافت وأضفت نوعا من الهيبة والمهابة لهذا اللاشيء. والمعروف أن مثل هذه القبعات المرقعة ترتبط عادة بالفلاحين، الذين يعيرونها إلى حرّاسهم(الفزاعة)، وهو ما يوحي بحياة متواضعة ومرتبطة بالأرض والطبيعة، تنعكس على المتن الشعري. هذه الحياة، التي وإن بدت بسيطة، وساخرة أحيانا، إلا أنها تحمل في طياتها حِكما عميقة، تعلّمنا وتدرّبنا على التأمل، والتفكّر، وفوق ذلك العمل على استيعاب دروس الأرض والزمن، ولعل هذا ما يرمي إليه الشاعر عبد القادر رابحي من خلال هذا الديوان؛ أن نتأمل في وجودنا، وأن نسعى إلى تحقيق غاياتنا وأهدافنا، مسلحين بما تمنحنا إياه الحياة، والطبيعة، والزمن...

ونلحظ أيضا بأن العنوان قد أتى تحت هذه الغيمة التي ترتدي قبعة القش، في إشارة من الشاعر/المصمم إلى أن هذا الكائن الجامد (الفزاعة) هو فعلا مجرد وهم، يستمد قوته وكينونته من اسمه الذي يرهب بعض الكائنات ويفزعها. حيث تتجلى علاقة المجاورة والتلازم بين عتبتي العنوان والغلاف؛ إذ يمثل الثاني تمثيلا وتجسيدا مرئيا للأول، من خلال تكرار معاني النص اللغوي المكتوب بنص بصري مرئي، عمل من خلاله المرسل إلى تعميق الدلالة وتثبيتها لدى القارئ؛ لتمثل الثيمة الرئيسة المحركة لعملية إنتاج الدلالة. ضف إلى ذلك أن العنوان قد أتى مكتوبا باللون الأبيض في المنتصف، وهو ما يعكس الوضوح والبساطة، مما يجذب انتباه المتلقي إلى العنوان كعنصر مركزي.

هذا ويظهر اسم الكاتب المتصدّر للغلاف مرسوما بلون أصفر قمحي، وإذا ما ربطنا دلالة هذا التوظيف بالنص والعناصر الأخرى فإننا نزعم بأن الشاعر ينتمي لهاته الحقول الصفراء، وأنه جزء من هذا الكيان الأصفر الذي يحرسه رجل التبن. وقد يمثل في المقابل بحكم اعتلائه للغلاف وللصورة المصاحبة له سلطةً أعلى؛ تعلو على شخصية الصورة المصاحبة المتمثلة في رجل التبن (الفزاعة).

يحمل غلاف هذا الديوان ثنائيات ضدية؛ تتمثل في ثنائية الأرض والسماء، التي تتجلى في الجزء العلوي الذي يمثل السماء؛ لميله إلى اللون الأزرق (الداكن) الذي يحيل على السماء؛ المعروفة بالصفاء الدنيوي، والجزء السفلي الذي يمثل الأرض؛ لميله إلى اللون الأصفر القمحي أو الترابي الذي يحيل على الأرض. وتوظيفهما معا بهاته الشاكلة يضفي شعورًا بالهدوء والتأمل النابع من السماء، كما يوحي كذلك بالترابط مع الطبيعة والتراب، ما يتناسب مع فكرة الحقول والتبن (الأرض). وقد جعلا هذان اللونان من الغلاف ملمحا دلاليا وجماليا، أضفى دلالات أيقونية، ساهمت في إنجاز لغة جديدة تتحدث عن الموضوع المطروح.

أما الثنائية الثانية فتتمثل في ثنائية الترهيب والحماية، التي تتجلى في العنوان، الذي نتلمس فيه دلالة مزدوجة تحمل رمزية (رجل التبن) كمفهوم شائع، إذ يحمل معنيين متضادين ومتكاملين في الآن ذاته. يتمثلان في معنى الترهيب والتنفير الممارس على الحيوانات أو الطيور التي تهدّد الحقل، ومعنى الحماية الذي يتجسّد من دلالات الفعل (يحرس)، والممارس على الحقل؛ أي أنه يجمع بين القبح الخارجي كوسيلة للدفاع، والجمال الداخلي الذي يمثل مصدرا للدفء والأمان للمحيط الذي يحرسه.

وإذا ما قمنا بإسقاط هذا المعنى على عتبة الغلاف فإننا نلاحظ توافقا لتجسيد البصري وتلاؤمه مع رمزية العنوان، حيث تتولى قبعة القش تقديما لدلالة الأولى، واحتواءها، لما تضفيه هذه القبعة من مهابة لهذه الفزاعة، ما يجعلها ركنا أساسيا في تركيبتها لكي تستطيع الدفاع عما تدافع عنه. بينما يتولى التبن المجسّد في الصورة المصاحبة فيما يشبه القطن تقديم الدلالة الثانية، الذي يحيل في دلالاته الرمزية على معاني الدفء والأمان والحماية.

وهناك ثنائية أخرى بعيدة الدلالة، تستتر خلف جدران اللغة وعتبة الألوان، وتتجلى في ثنائية الفرح والحزن، هاته الأخيرة نستنبطها من توظيف الكلمة (الصفراء)، واللون الأصفر القمحي في الجزء السفلي للغلاف؛ لأن اختيار الشاعر للون الأصفر يحمل دلالات على موسم الحصاد والنضج واكتمال مرحلة النمو، وبلوغ ذروته، وهي المرحلة التي يفرح بها الفلاحون. أما ثيمة الحزن فتتجلىفي استعمال الشاعر والناشر لهذا اللون الأصفر دون اللون الأخضر الذي يدل على الفتوة والفرح والقوة والشدة، وهو ما يعطي انطباعا لدى رجل التبن مكسوّا بمسحة حزن؛ كون اللون الأصفر يوحي بالذبول والأفول والنهاية. وبالتالي التخلص من رجل التبن لانتهاء مهمته.

وعليه، فالغلاف يمزج بين الرمزية والبساطة، وهو ما يعكس اهتمامًا واضحا بالطبيعة والحياة الريفية، مما قد يشير إلى أن محتوى الديوان يرتبط بموضوعات وجودية، أو تأملية تتعلق بالإنسان، وتستكشفه في علاقته بالطبيعة، والزمن، والبيئة. كما أن ارتباط الغيمة بخيط أشبه ما يكون بالجذور؛ لأنه يتفرع انطلاقا من الغيمة إلى أسفل اللوحة أو الصورة المصاحبة الذي يعادل الأرض موضوعيا، يضفي إحساسًا بالاستمرارية والارتباط بالأرض، على الرغم من تتناقض ذلك مع طبيعة الغيمة التي عادة ما تكون حرة وعائمة.هذا المشهد الصوري يشير بشكل أو بآخر إلى ثنائية الارتباط والانفصال، مما يضفي عمقًا فلسفيًا على هذا الديوان الشعري.

وكاستفاضة فيما يخص الصورة المصاحبة السريالية، كونها تعدّ أهم شيء في الغلاف، بل جوهره الذي يعطي الديوان هويته، فهي تتشكل كما يظهر من عنصرين اثنين بارزين يتمثلان في القبعة والغيمة، في مشهد يبدو وكأن الغيمة ترتدي تلك القبعة، وهو ما يوحي بعلاقة انفصالية عن السماء بالنسبة للغيمة، وعن الأرض بالنسبة للفزاعة أو الإنسان؛ لأن وضع القبعة على الغيمة، بدلاً من رأس شخص أو جسم الفزاعة، يوحي بواقع مادي

ينفصل فيه الآدمي أو النباتي عن الأرض، ما يجعلنا أمام كيان رمزي يتجسد في "رجل التبن"، الذي يراقب من مكان بعيد حقول الأحلام والخيال، وليس فقط حقولًا زراعية.

وعلاوة على هذا، تعتبر الغيمة دعامة دلالية أضفت بارتباطها بالقبعة بُعدًا فلسفيًا ومعنويًا، حيث إن المزج بين الغيمة (عنصر السماء)، التي ترمز إلى الأفكار (العائمة)، الأحلام، أو حتى إلى هشاشة الكيان الذي يحمل هذه الحكمة،وبين القبعة والخيط الذي يشبه الجذور (عنصر الأرض)، التي ترمز إلى الفلاح أو الحارس، والتي يوحي شكلها المهترئ المرقّع على التعب والهشاشة، والتي تبرز في الوقت ذاته قوةً داخلية متخفية. كل هذا يثير تساؤلات حول العلاقة بين المادي والروحي، بين الواقعي والمتخيّل؛ أين تنتقل الدلالة من الارتباط المادي بالأرض إلى أفق رمزي يتجاوزه إلى ارتباط روحي، تغدو فيه السحابة مجرد انعكاسٍ للعمق الداخليلصاحب القبعة، الذي يبدو أنه على الرغم من مظهره البسيط، إلا أنه يحمل أفكارًا حالمة أو متجددة. فلكأن الشاعر يودّ أن يوصل لنا رسالة مفادها أن الإنسان لا يحتاج إلى مظاهر برّاقة لإثبات وجوده، بل إن قيمته تكمن في ما يحمله من معانٍ، وتجارب، وقوة داخلية.

وبالتالي، فإن القبعة في هذا الغلاف أعادت تشكيل دلالاتها؛ لتصبح رمزًا للقوة الخفية، أو الهشاشة القوية إن صح التعبير، التي تحيل هي الأخرى على معاني التواضع المشبع بالعظمة، ولحالة "الرثاء الحكيم" الذي يتجاوز المظهر إلى جوهر الأشياء العميق، أين يتحول رجل التبن إلى حارس للحياة، ليس بحضور مادي قوي فحسب، بل بمعنى داخلي عظيم.

3-1-2_ ظهر الغلاف:

أما فيما يخص ظهر الغلاف الذي يعتبر هو الآخر جزءا من الأجزاء التي تشكّل الغلاف الخارجي للكتاب، فقد جاء حاملا لاسم الشاعر "عبد القادر رابحي "، ويليه على التوالي: عنوان الديوان، والمؤشر التجنيسي، واسم دار النشر وشعارها. علما أنه قد حافظ على التدرج اللوني الذي يعكس ثنائية الأرض والسماء كما أسلفنا ذكره. وهو الترتيب نفسه الذي ورد في ظهر غلاف كل من ديوان "تماما كما عرفته.."، وديوان "مقصات الأنهار"، الذي غاب عنه ذكر اسم دار النشر فقط. وهذا التوظيف كما جرت العادة في التأليف والنشر فهو يستعمل لأغراض إشهارية، ولدواع تنظيمية مكتبية غالبا، ليسهل ترتيبه وإحصاؤه، والبحث عنه في رفوف المكتبات، وغيرها من الأغراض النشرية الأخرى.

3-1-3_تحليل الواجهة الخلفية للغلاف:

تعتبر الواجهة الخلفية للغلاف امتدادا طبيعيا لواجهته الأمامية، حيث جاءت لتستكمل وتؤكّد على المعنى الذي بُثّ في الواجهة الأمامية، وحتى في المتن الشعري، وهو ما يعضّد فكرة أنها لا تقل قيمة عنها، حيث نلحظ حفاظ الواجهة الخلفية على نفس التدرج اللوني الموجود على صفحة الغلاف الأمامية، الذي يعكس ثنائية الأرض والسماء.

هذا وقد جاءت الواجهة الخلفية متضمنة لعنوان الديوان في أعلى الغلاف الخلفي مجرّدا من اسم الشاعر، وهذا التكرار للعنوان إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على تكرار ترويجي مقصود من طرف الناشر، يهدف من خلاله إلى ترسيخه بجعله مركزا في العملية التواصلية مع القارئ؛ لاستثارته ولفت انتباهه وفتح شهيته لقراءة العمل وتصفّحه. إضافة إلى تضمّنها لبيانات النشر في الأسفل؛ من اسم دار النشر مرفقا بحساباتها على مواقع التواصل الاجتماعي، ومتجرها الإلكتروني، إلى جانب الرقم الدولي الموحّد للكتاب.

ويتوسّط هذين العنصرين (العنوان وبيانات النشر الخاصة بالكتاب) على واجهة الغلاف الخلفية نص لغوي مكتوب؛ يكاد يكون طويلا، وهذا نصه:

"كل شيء مهيّأ للرحيل..

حتى الحجر اليابس في جوف الوادي،

حتى الوادي،

يرحل هو الآخر

إلى بحر المرآة الأخرى..

حتى المرآة الأخرى

ترحل هي الأخرى

إليه..

ooo

سنلتقي

جميعا

هناك..".

نلحظ من خلال هذا النص الشعري أو بالأحرى المقطع الشعري بأن الشاعر أو المصمم الذي تولى تصميم هذا الغلاف قد جنح في إخراج ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" وتصميمه إلى مظهر غير مألوف، باعتباره وجها من أوجه التجريب في عالم

الإبداع، ألا وهو توظيفه لعتبة التصدير في واجهة الغلاف الخلفية وهو ما يدلّل على أن الشاعر لم يكتف بالتجريب في المتن فقط، بل نراه يتطلع إلى التجريب وخوض مغامرات جديدة حتى من ناحية إبداع الفضاء الطباعي. وكأنا بالشاعر لم يكتف بتصدير واحد سابق للمتن الشعري، فنلفيه يوظّف تصديرا ثانيا ختاميا، لكنه هذه المرة جاء شعريا، وليس تابعا للمتن الشعري، بل هو نص خارج عن هذا العمل، حيث وجدنا عند استقصائنا له بأنه مقتطف من قصيدة لا نجد لها أثرا في هذا الديوان، التي هي بعنوان "اعطني طائرا واحدا لم يحطّ"، نشرها الشاعر على صفحته في الفيسبوك في 7 جانفي عام 2014. هذا إذا ما اعتبرنا هذا الخطاب (النص المكتوب) تصديرا.

أما إذا ما اعتبرنا بأنه كلمة الناشر أو ما يطلق عليه بكلمة الغلاف الخارجي، فتقديرا منه بأن هذا النص المقتطف يصلح لأنْ يكون "عتبة أساسية لرصد العمل الإبداعي فهما وتفسيرا وتأويلا. واستقصاء رؤاه المرجعية والإيديولوجية، وتذوّق مختلف فنياته وجمالياته، وإدراك أسرار بناء شكله الخطابي" [1]. لكنّ الغريب في إدراج هذه الكلمة (النص المكتوب) أنه لم يكن اقتباسا مقتطعا من متن الديوان كما اعتدنا في كلمات الناشرين، بل كان مقتطفا شعريا من مصدر خارجي، وتحديدا من قصيدة "اعطني طائرا واحدا لم يحطّ" الآنفة الذكر.

وأيّا كان صاحب فكرة هذا المقتطف، إلا أنه قد أحسن الاختيار؛ لأنه يعتبر أفضل متمّم لما جاءت به الواجهة الأمامية للغلاف، ومكمّل يعكس ما ورد في المتن، فقد أكّد ما طرحناه آنفا بأن الديوان يرتبط ويتمحور حول موضوعات وجودية؛ تخص الإنسان في علاقاته مع العوالم الخارجية، ودعوات تأملية للحياة وسيرورتها؛ هذه الحياة الساخرة/الحكيمة التي تعتبر قطارا مليئا بالحِكم والحكايا ودروس الأرض والطبيعة والزمن والبيئة... ومما

[1] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص130.

يعضّد هذه الفكرة هو استعمال الشاعر في هذا المقطع لمعجم الطبيعة والأرض، مثل: الحجر اليابس، الوادي، بحر.

والناظر لهذه الواجهة الخلفية بعين فاحصة سيلحظ مدى انسجام عناصرها التي تشكّلها واتساقها؛ لأن الكلمة المرفقة (النص المقتطف المكتوب) تتسق إلى حدّ بعيد مع الرسمة البسيطة المجاورة لها، حيث إن من دلالات الطائر الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر، وهو ما ينعكس على المقتطف الشعري الملحق بواجهة الغلاف الخلفية، حيث يكتنز دلالات مكثفة على الرحلة والرحيل، وهو ما يظهر في توظيف الكلمات: الرحيل، يرحل، إلى، ترحل، سنلتقي، هناك... وعلاوة على هذا فإن العنوان المتصدر للواجهة هو الآخر يحمل دلالات الرحلة، حيث إن رجل التبن هذا إنما يحرس ماضيه، فهو قبل أن يصير رجل تبن كان جزءا من تلك الحقول، فكأنه يحرس ويراقب رحلته التي مرّ بها لكي يصبح على ما هو عليه... إن مثل هذه الطروحات تعطينا مؤشرات بأن مواضيع الديوان ستتّسم بطابع فلسفي عميق، وهو ما وحي به هذا المقتطف على الواجهة الخلفية الذي يضّوّع بعبق الفلسفة والتأمل، وهو ما يدل على أن موضوعات هذا الديوان قياسا على هذه الكلمة في الغلاف الخلفي سيتناول قضايا الإنسان والوجود بطريقة فلسفية شاعرية، وأن نصوصه ستترك للقارئ مساحات للتأويل والتفكير والقراءة على غرار هذا المقتطف.

وإضافة إلى هذه العناصر، نجد عنصرا آخر يشكّل هذه الواجهة الخلفية، والمتمثل في رسمة كاريكاتورية لطائر، هذا الأخير يتواجد على الجانب الأيسر لهذا النص المكتوب. وإذا ما حاولنا الربط بين هذا التوظيف والمتن الشعري، فإن القارئ لنص رجل التبن يحرس الحقول الصفراء يلحظ بأن الشاعر قد ختم نصه الشعري بمقطع عن طائر "السي ميرغ"، الذي يعتبر طائرا أسطوريا يرمز إلى الخير، والبركة، والقوة، والشجاعة، والجمال، والحكمة، وهذا نص المقطع الوارد في الديوان عن هذا الطائر، حيث يقول الشاعر:

"وحده الطائر المتهوّر

يستطيع فضح السرّ..

وحده يستطيع العبور

إلى <السي ميرغ> .." [1].

ويستعمل المبدعون الطيور عادة سواء في لوحات أغلفتهم أو حتى في عناوينهم ونصوصهم للتعبير عن الحرية، ورفض القيود، مما يشير إلى أن هذا الديوان يتناول موضوعات الحرية، والدعوة إلى الثورة وكسر قيود العبودية وما إلى ذلك، وهو ما يتمثل فعلا في عنوان "صباح الحرية أيتها الحرية"، حيث يقول الشاعر:

"صباح الحرية أيتها الحرية..

سأشتريك بثمن بخس

من <سوبر ماركت> التاريخ.." [2].

وقد يكون الاستعمال لدواع جمالية وتخييلية، كون الطائر يحمل دلالات الجمال، والخيال، وهو ما يفسر أن توظيفه يدل على أن الشاعر بصدد الكتابة عن الجمال والطبيعة بواسطة لغة شعرية مليئة بالصور والمجاز. إضافة إلى أن استعمال الطير في الإبداع، كما يظهر في هذه الواجهة الخلفية يوحي بنوع من الاغتراب والرحلة، التي قد تكون دلالات عاكسة لحالة الشاعر التي خطها في موضوعات هذا الديوان.

---

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص119.

وتتثمل الوظائف العامة التي يؤديها الغلاف الخارجي لديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" ككل في الوظيفة التسويقية/الإشهارية/التجارية، حيث يتجلى فعل التسويق والإشهار للديوان من طرف الناشر (أو المصمم) والشاعر في إرفاق صور مصاحبة مثيرة للغلاف، ونصوص مقتطفة مختارة بعناية قصد فتح شهية القارئ، كما يتجلى الفعل التجاري من خلال إيراد الناشر لحساب المتجر الإلكتروني لدار النشر لبيع الكتب على واجهة الغلاف الخلفية.

كما تتفرّع عن هذه الوظيفة وظيفة أخرى، تتعلق بالقارئ، ألا وهي الوظيفة الإغرائية التي سعى الناشر والشاعر من خلالها إلى إغواء المتلقي، ومحاولة دغدغته ونصب فخاخ وأشراك للإيقاع به في مصيدة النص، باعتبار هذا حيلة ذكية تهدف إلى إعطاء المتلقي فرصة للمشاركة في إنتاج النص بطاقاته التذوقية والذهنية والقرائية المكتسبة، هذا النص الذي يظل نصا ميتا أو ناقصا؛ يحتاج قارئا كيْما يبثّ فيه الروح، ويستنطق مكنوناته فيكمله، ويملأ فراغاته وفجواته التي تركها له الشاعر.

3-2_ عتبة الغلاف في ديوان مقصات الأنهار:

جاء غلاف هذا الديوانعبارة عن خطاب مزدوج؛ محملا بأيقونات ومكونات لغوية، وغير لغوية (بصرية مرئية) باعتباره نصا موازيا للنص الشعري، يعطي فكرة عامة عن دلالات نصوصه الشعرية. وكذا باعتباره محطة أساسية لولوج القارئ عوالم الديوان، "تحدد ملامح هوية النص، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية، وتبني كونا تخييليا محتملا"[1].

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2009، ص44.

فبِغضّ النظر عن كون الشاعر أو الناشر هو من اختار هذا الغلاف أو هذا التصميم، الذي يبدو بأن الشاعر أو الناشر قد أوكل هذه المهمة للمصمم "حكيم خالد"، فإن لهذا الفضاء الغلافي سحره، وغوايته التي لا تنتهي، فهو فضاء يلقي في العين إشارات وتلويحات عن المسار الذي تتخذه أبعاد المبدع ودلالاته. ذلك أن أهم ما يميز الصورة البصرية "عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة، هو حالتها التماثلية أو أيقونيتها في الاصطلاح السيميولوجي؛ أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله" [1]. بل إن بعضهم ولأهمية الصورة الكبيرة عدها "وسيطا توصيليا بين المبدع والجمهور" [2] داخل الدائرة التواصلية.

3-2-1_ تحليل الواجهة الأمامية للغلاف:

انطلاقا من هذا، نرى بأن الغلاف يخلق تجربة حسية بصرية تأخذ القارئ في رحلة تأملية عميقة بين تفاصيل هذا الغلاف، حيث تجمع الألوان والمفاهيم بين الهدوء والاضطراب. وتتكشف طبقات المعنى بشكل يليق بجمال الطبيعة والبساطة التي تلامس الروح. ضف إلى ذلك أن العنوان والصورة المصاحبة يعملان معًا لتقديم فكرة عن محتوى شعري يتناول موضوعات فلسفية عميقة ومعقدة بروح تجريدية. حيث تبدو الصورة المصاحبة للغلاف كلوحة فنية مرسومة بأسلوب تجريدي، مع خطوط طويلة تشبه أن تكون أعمدة منعكسة في ماء النهر. أو أنها تمثل ظلال الأشرعة الخاصة بالمقصات، غير أن انعكاسها على صفحة ماء النهر تبدو متقطعة وغير مكتملة، وهذا يجعلها تبدو وكأنها أعمدة ثابتة في نهر متحرك. هاته الانعكاسات تضفي بعدًا بصريًا يعكس مفهومي المظهر والحقيقة، أو الظاهر والمخفي.

---

[1] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج31، ع01، 2002، ص222.

[2] عبد القادر فهيم شيباني: معالم السيميائيات العامة –أسسها ومفاهيمها–، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص151.

في حين تضفي تلك الطيور الحائمة في الأعلى فوق/إلى جانب القوارب الشراعية إحساسًا بالحرية والانطلاق، مما يكمل ويعضّد فكرة الأفق المفتوح.

أما عن المقصات التي تبدو من خلال اللوحة أنها عبارة عن قوراب شرعية، هاته الأخيرة من المعروف عنها أنها تعدّ من المراكب التقليدية التي يستعملها الصيادون في الأنهار والسواحل للصيد، والتنقل، والترحل من مكان إلى مكان آخر في بحث دائم ومتكرر عن السمك، الذي يعتبر رزقا لا ينضب، مع تفاوت كمياته أحيانا بطبيعة الحال. والمعروف كذلك عن الأنهار التي تمرّ على القرى أن الطبيعة تسيطر عليها تماما، وهو ما يخلق أجواء مناسبة للطبقة الكادحة بمزاولة بعض الأنشطة والأعمال التي تعينهم على شظف الحياة.

وكقراءة أعمق، يمكننا القول بأن هذه القوارب الشراعية ليست مجرد وسائل للتنقل والصيد فحسب، بل إنها تدلّ على امتداد لحياة الإنسان في مدى انسجامه مع بيئته وطبيعته. إنها تعكس الكدح المستمر بحثًا عن الرزق، لكن دون جشع أو تجاوز لحدود ما تمنحه الطبيعة. كما أن الصيد هنا ليس مجرد رمز للدلالة على الرزق المادي (كالسمك)، بل قد يمكن أن يكون تعبيرًا عن البحث عن قيم أعمق، كالسعادة أو وضع أفضل، أو شعور أحسن وأرقى. في حين تُصبح الأنهار دالا على الاستمراية، وخزّانا للحكمة والوفرة. بينما تمثل القوارب أداة لالتقاط هذه الهبات من نهر الحياة.

ويجرنا الحديث عن الطبيعة إلى الغلاف مباشرة، حيث تظهر لوحته المصاحبة محفوفة بالطبيعة بكل عنفوانها، فلا نجد أي تدخل أوعلامات على مظاهر المدنية والحضارة كالسفن العملاقة، واليخوت المتطورة، ولا توجد أية مظاهر للبذخ، أو أي أثر للترف، إنها لوحة فسيفسائية تجسد نمط الحياة البسيطة والمفعمة بالقيم، وتقدير اللحظات المهمة والدافئة، التي لا تتأثر برغبات مادية أو أنماط استهلاكية. إنها الحياة كما ينبغي لها أن تُعاش، بعيدة عن

تعقيدات المدينة وصخبها. وكأنا بالشاعر عبد القادر رابحي يدعو بطريقة غير مباشرة لإعادة التفكير في أنماط حياتنا الحديثة والمعاصرة.

كما يظهر أيضا حمل هذه الصورة المصاحبة لدلالات رمزية قوية، تعكس عدة جوانب من الصراع والعنف، سواء كان داخليًا أو خارجيًا. حيث إن المقصات المقلوبة في اللوحة تمثل أداة تشريح وصراع، باعتبارها رمزا للقطيعة أو التدمير الذي يمكن أن يحدث بين الأنهار (التي قد تكون تمثيلاً للسلام أو الحياة) والنفس البشرية أو الشعوب. ومن جهة أخرى يمكن أن تكون المقصات رمزا للظلم أو القوة الجائرة، التي تقف في وجه التيارات الحالمة للمستقبل، ليصبح اللون الأحمر الموظف في اللوحة في المنتصف يوحي بدلالات الألم الناتج عن هذه القوى، أو دماء ضحاياها.

أما الماء الصافي المتمثل في صفحة النهر الراكدة فيدلّ على هدوء الرياح؛ فلكأنه يعبر عن رضى الطبيعة التام على الحياة التقليدية، التي يمكن أن تتحقق وتعاش جنبا إلى جنب في كنَفها، دون إحداث اختلال أو تلوث، أو أي نوع من التجاوز، وهو ما يعكس صورة ماء النهر، الذي يشبه وجه المرآة في صفائه، هذا الأخير (الصفاء) الذي يشبه المرآة يجسد قدرة الإنسان على رؤية نفسه بوضوح حين يعيش في انسجام مع الطبيعة. كما يرمز أيضا إلى دلالات النقاء، والغفران، والتحول. ولعل توظيف اللون الأحمر كما أسلفنا يشير إلى مدى قدرة الماء على غسل تلك الدماء. كما أنه يطرح أسئلة فلسفيَّة عميقَّة حول مدى قدرة هذا الصفاء على مسح آلام الماضي والدّمار، الذي لا يمكن أن يُعوَّض. هل يستطيع الماء أن يغسل الأثر العميق للحروب والصراعات؟ وهل يمكن أن يعيد الأمور إلى حالتها الطبيعية، أو أن يغطي على الجرائم دون محاسبة؟

ومن العناصر التي تشكّل هذه الواجهة الأمامية أيضا، نجد الطيور التي تعلو المقصات (السفن أو القوارب الشراعية)، وتحوم حولها، باعتبارها علامة على الوفرة والرزق والنعم المتمثلة في الثروة المائية عموما، التي تكفي الجميع وتسَعهم، إضافة إلى أنها تعتبر ثروة باقية ومتجددة. كما توحي هذه الطيور الحائمة بتدفقات الحياة على سطح هذه المقصات وحولها، وفي جوف النهر الذي يحوي أيضا دليلا على أن الحياة تنبض بهذا النهر متمثلا في الفقاعات المتصاعدة إلى سطحه، وهو ما يعضّد فكرة أن هذا المقصات تمثل قوارب صيد الأسماك. وهو ما يدل من جهة أخرى على الحياة القاسية والمريرة التي يعيشها البحّارة والطبقة الكادحة في المجتمعات في سبيل تحصيل رزقهم وقوتهم اليومي.

وأما ما يظهر على الغلاف من أنّ بعض الطيور ما يكتسي لونا أسودَ، فقد يكون توظيفه ذا بعد تشاؤمي، كأن تكون غربانا مثلا. والمعروف أن الغربان تعتبر نذير شؤم في بعض الثقافات، كما قد تكون رمزا للحكمة في ثقافات أخرى. وعليه فإننا إذا تعاملنا مع هذا التوظيف كرمز للحكمة، فإنه يصبح معبّرا عن التحديات التي تعلمنا شيئًا جديدًا في كل مرة. أما من جهة أخرى فقد يكون هذا الاستعمال رمزا للموت الذي يظل ملاحقا للصيادين وراكبي هاته المقصات، الذين يعانون الأمرّين لكسب قوتهم. فيما يمكن أن يكون المشهد بأسره تعبيرًا عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الفرد بين الخير والشر، وبين الألم والتحديات والصراعات الوجودية. وهو ما ينعكس تماما على موضوعات هذا الديوان، الذي يصوّر الأوضاع المزرية التي آل لها الوطن النافق، والمجتمع.

أما من ناحية أخرى فإن المعروف عن أن الطيور التي ترافق قوارب الصيد هي النوارس؛ تلك الطيور التي تتميز بأجنحتها البيضاء والرمادية ومناقيرها الصفراء، وهي ترمز إلى الحرية والطموح؛ أي أن توظيفها ها هنا إنما هو تعبير عن التحديات والآمال والتطلعات

والحيوات الممكنة التي يتوق إليها الشاعر، ويحلم بها في رحلة هذي الحياة الشاقة المليئة بالنكد وذكريات الماضي التعيس.

إن هذا الغلاف يفرض حضوره، بصفته لوحة مضمّخة بالرمزية، تبدو مرسومة بالألوان المائية وليست صورة فوتوغرافية لمشهد حقيقي. وقد أتت خادمة للعنوان بشكل رائع، إنها فعلا لوحة تشبه أن تكون قصيدة بصرية، إذ إن التباين الشديد بين الألوان والصورة المصاحبة والعنوان يمكن أن يُقرأ قراءات متعددة لا تنتهي. فهو مفتوح للتأويلات مثلما هي القصيدة مفتوحة للقراءة الشخصية.

ومن هذه الزاوية، يمكن أيضًا أن نرى الصورة المصاحبة كدعوة لتأملات أخلاقية، تحمل في طياتها أبعادا فلسفية حول كيفية معايشة الصراعات سواء كانت صراعات خارجية، أو صراعات داخلية، والظروف التي يواجهها الفرد أو الشعوب، وكيفية التعامل مع الألم والخسارة، وإلى أي مدى يمكن للغفران أن يكون حقيقة أو مجرد خيال وأمانيّ، يحاول الإنسان التوفيق بين التدفق الطبيعي لعواطفه أو أفكاره، وبين الحاجة للسيطرة أو التغيير.

إنها تضع القارئ في حيرة من أمره مشدوها أمام هذه اللوحة المكتنزة بالدلالات الهاربة، فتجعله يطرح عدة تساؤلات: هل يمكن أن يكون هذا الغلاف استعارة للصراعات الداخلية؟ أم أنه استعارة لصراعات خارجية؟

3-2-2_ الواجهة الخلفية:

أما الواجهة الخلفية للغلاف فقد جاءت كامتداد طبيعي لواجهة الغلاف الأمامية، متخذة من اللون الازرق النيلي –الذي ورد في الجانب الأيمن من الواجهة الأمامية– لونا وحيدا يلوّن صفحتها ويغطيها.

هذا وقد جاءت الواجهة الخلفية كذلك متضمنة لكلمة الناشر؛ التي جاءت هذه المرة عبارة عن نص مقتطف من متن الديوان من الصفحة (63)، وتحديدا من قصيدة الديوان الرئيسة التي سمي باسمها "مقصات الأنهار"، اختاره الناشر وعوّل عليه لكي ينهي ويغلق به الفضاء النصي الورقي، ويضيء جانبا من الكون الإبداعي، إيمانا منه بأنه سيسعف إلى حد ما القارئ لهذا الديوان الشعري، وقد يثير شهوته وشهيته لتصفّحه. وهذا نص المقتطف:

"وحدها الفراشات المسجونة

في شرنقات الوقت..

لا تستطيع الإمساك بخيط القطن

..–ذاك المغروز في خرم الدودة العذراء–..

أما الواقفون على حافة الجرح،

فإنهم ينتظرون مقصات الأنهار

للعبور إلى ضوء يوم هادئ..

وحدها الحروف المأسورة

داخل القلوب الشبيهة باليرقات

لا تستطيع التعبير عن وجعها الباطن

في لحظة الانقضاض على الصاحب..

أما الأغنيات الطليقة

فلا يمكن أن تبكي

على أورام الباب المغلق.."

ومما يلفت انتباه القارئ هو مجيء اسم الشاعر بخط سميك، في منتصف الواجهة الخلفية، متصدرا قائمة لأهم إصدارات الشاعر عبد القادر رابحي الشعرية المنشورة في دور نشر مختلفة، وقبل ذلك يؤكد الناشر لنا عبر نبذة قصيرة جدا بأن عبد القادر رابحي شاعر قبل كل شيء، وبأنه شاعر جزائري؛ أي أن إبداعاته تندرج ضمن الشعر الجزائري المعاصر والأدب الجزائري المعاصر عموما. ولعل صفة المعاصرة قد استنبطناها من تواريخ نشر هذه الدواوين الواردة في القائمة، التي تبدو أنها كلها منشورة في هذه الألفية الثالثة، بالإضافة إلى طبيعة عناوينها، التي جاءت طافحة بالحداثة، وهي كالآتي:

_ الصعود إلى قمة الونشريس.

_ حنين السنبلة.

_ على حساب الوقت.

_ السفينة والجدار.

_ حالات الاستثناء القصوى.

_ فيزياء.

_ أرى شجرا يسير.

_ مثلما كنت صبيا.

وهذا التوظيف إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على محاولة حثيثة من الناشر لترويج هذا العمل، من خلال استعراض إصدارات الشاعر، ليصير ذلك بمثابة إشهار تسويقي لهذا الديوان؛ لأن الناشر يعرف تمام المعرفة مكانة الشاعر عبد القادر رابحي في الساحة الإبداعية، وأن أعماله تنطق عنه، فما من قارئ تقع عينه على هذه القائمة إلا وتتولد لديه رغبة جامحة في استكناه هذا النص الجديد، خصوصا ذلك القارئ المتتبع لكتابات الشاعر عبد القادر رابحي، الذي تجده على أحرّ من الجمر لكل إصدار مستجد للشاعر.

3-2-3_سيميائية الألوان:

تمثل الألوان علامات أيقونية، غير لغوية، لها رمزياتها الخاصة، ودلالاتها السيميائية، التي تؤثر في المتلقي مثلما تؤثر فيه اللغة، بل إنها قد تكون أبلغ وأفصح من اللغة أحيانا. إذ يكاد يكون اللون ذلك الشيء المميز الذي يحدد مدى جمالية كل شيء، بل إننا لا يمكننا أن "نعطيه أو نمنحه وجودا منفصلا عن باقي عناصر التكوين الأخرى، بل نجد أن هذه العناصر مجتمعة داخل السطح التصويري تعطيه وجودا وتمتد معه بطريقة جمالية" [1]. وهو ما جعله يتبوّأ مكانته وقيمته البارزة كأهمّ المسائل والقضايا الجمالية التي يعنى بها الأدب، لما يضفيه من أبعاد فنية على الأعمال الإبداعية.

انطلاقا من هذا، نجد غلاف ديواننا "مقصات الأنهار" يتشكل من ألوان متداخلة على واجهته الأمامية، تتميز بتدرجات هادئة للون الأزرق، والأحمر، والأخضر، تبدو لها انعكاسات مائية على سطح النهر البادي في اللوحة المصاحبة. هذا التدرّج الذي يحمل بعدا دلاليا يوحي بالحركة المستمرة والسيولة والتدفق، مما يعكس طابع الأنهار كرمز للتدفق

[1] عيلض عبد الرحمن الدوري: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2002، ص 237.

والتغير، ما يجعلها ترتبط ارتباط مباشرا بعنوان الديوان. كما يمكن أن يحيل هذا التدرج اللوني المستخدم على مراحل مختلفة من رحلة الإنسان عبر هذه الحياة، أو حتى عن تغير الأحوال النفسية والوجدانية. من الأسوأ إلى الأفضل، أو العكس، بحسب زاوية الرؤية التي تختارها العين للنظر. كما يمكن أن تكون هذه التدرجات اللونية على الغلاف انعكاسا لحالات الوطن المتقلبة، خصوصا وأن موضوعة الوطن قد تكررت كثيرا في متن الديوان كما أوضحناه في تحليلنا للعنوان.

أما فيما يخص واجهة الغلاف الخلفية وظهر الغلاف فنلفي اللون الأزرق النيلي قد غطى الفضاء الغلافي الخاص بهما بالكامل، إذ لم يرد فيهما لون آخر عدا ما تعلق بالنصوص اللغوية المصاحبة المكتوبة على كل منهما. والأزرق النيلي لون غني، مفعم بدلالات الغموض والعمق، وهو ما يتناسب جدا مع طبيعة الغلاف ككل، إذ تمثل الواجهة الأمامية ظاهر النهر المرئي، الذي تقع عليه العين وتراه، في حين يمثل عنصرا ظهر الغلاف وواجهته الخلفية –اللذان لا تراهما العين من الوهلة الأولى غالبا– جوف النهر وأعماقه المظلمة التي يكتنفها الغموض، والأسرار المخفية. وربما دلّ على مشاعر حزينة وكئيبة ممزوجة بالحنين، وهو ما يتناسب وعنوان الديوان، وطبيعة موضوعاته، التي توحي بمحاولة التغيير، والتنقل من

"حافة الجرح،

[...]

إلى ضوء يوم هادئ.." [1].

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص63.

وبالإضافة إلى هذا، تأتي واجهة الغلاف الأمامية كأكثر عنصر من الغلاف حافل بالألوان، حيث تظهر القوارب الشراعية في الغلاف ملونة بالأخضر، والبرتقالي/الأصفر، والأحمر، والأزرق. وهذا تفصيل دلالة كل لون على حدة فيما يلي:

3-2-3-1_الأخضر:

يتجسد في المقصات التي تمثل القوارب الشراعية التي على يسار لوحة الغلاف، وفي ماء النهر، الذي يبدو أن الأشجار والخضرة تحفّه، وهو ما ينعكس على صفحته وسطحه الذي يبدو أنه اكتسب هذا المنظر المخضر في علاقتها بما حوله من الطبيعة، كما أن هذا الانعكاس يحيلنا علىدلالات النقاء والطبيعة العذراء، والحياة الريفية البسيطة في فصل الشتاء أو الربيع. كما أنه قد يكون دليلا على التفاؤل والأمل نحو تغيير إيجابي، يسوده هدوء وسلام داخلي وخارجي في مسار حياة شخص، أو في أوضاع وطن جريح.

3-2-3-2_ الأصفر:

ويتجسد في المقصات أو القوارب الشراعية التي تلي المقصات الخضراء على يسار لوحة الغلاف، كما يشير إلى أشعة الشمس المنعكسة على أشرعة المقصات، مما يعطي إحساسًا بالدفء والتوهج.

وقد يرجع توظيف هذا اللون الأصفر إلى إشارات رمزية، ترمز إلى لحظات السعادة أو الأمل، أو إلى الظفر بإنجازات ما؛ لدلالته على الابتهاج والفرح. بيد أن هذا اللون من ناحية أخرى قد يحمل أيضًا دلالات توحي بقلق داخلي، إذ يمكن أن يتغير إلى لون ذابل يعكس الشك والخوف، والخيبة، والحسرة، أو حتى المرض، باعتباره علامة رمزية على الشحوب.

3-2-3-3_ الأحمر:

ويتجلى في القوارب التي تتوسّط صفحة الغلاف الأمامية، ولعل في توسطه ذاك إشارات إلى أن توظيف هذا اللون إنما هو تعبير عن الشغف والحيوية، أو حتى عن الألم، أو بالأحرى هو تلك المراحل العاطفية الجياشة التي تجعل الحياة أكثر قوة، وتعطيها رغم كونها مرهقة طعما ونكهة خاصة. كما قد يكون الأحمر علامة تشير إلى النار والدم، باعتباره لونا من الألوان الحارة، وهو ما يومئ بمكابدات الصيادين وتجشّمهم لأهوال رحلاتهم المحفوفة بالمخاطر، والتضحيات التي يقدمونها من أجل كسب رزقهم، أو من أجل تغيير أوضاعهم السيئة والمزرية. وربما دلّ توظيف الأحمر على فترة أو حقبة زمنية في تاريخ هذا الوطن، تشير إلى الصراعات الدموية التي مر بها هذا الوطن منذ الاستقلال.

3-2-3-4_ الأزرق:

ويعتبر اللون الأزرق من أعمق الألوان وأكثرها تجريدا، باعتباره لونا أثيريا وروحيا، يقع على العين من الوهلة الأولى دون أية عوائق، ويتجلى في الجهة اليمنى، وتتعدد دلالاته الرمزية من الاستقرار إلى الراحة إلى الهدوءإلى الحميمية إلى البرودة، وارتباطه بالبرودة يشمل البرودة الحسية، والبرودة العاطفية. وهذا التنوع الدلالي يضيف ويضفي أبعادًا نفسيةعلى هذا العمل الشعري. بدءا بتعبيرها عن الصراعات الداخلية والتحديات الفكرية، التي لا تنفك تراود الفرد في رحلته العامة في الحياة أو في رحلة البحث عن واقع أفضل وأحسن، وصولا إلى إشارتها إلى التوتر الذي يعايشه الفرد بين حالات الضعف والقوة، خاصة عندما يكون في حالة مزاجية متقلبة. وكذا إشارتها إلى السلام الداخلي الذي يعكس لحظات التأمل والتفكير العميق التي تملأ حياة الإنسان، وتفتح طريقه نحو الحلم، حيث يغدو الحقيقي خياليا، ويحلق الخيالي إلى آفاق الحقيقة والواقع.

3-3_عتبة الغلاف في ديوان تماما كما عرفته..:

يتطلب تحليل الغلاف سيميائيًا قراءة العناصر المرئية والرمزية الموجودة عليه، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية؛ لفهم الرسائل التي يرسلها إلى القارئ. وهو ما يثبت أن "الإخراج الطباعي يشتغل على بنية الخطاب الشعري بتشكيلات بصرية، تروم توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي والاندغام في عالم النص من بوابة العين... والشعراء لا ينشرون دواوينهم في حياد عن إخراجها والتدخل في تشكيلها بصريا بالشكل الذي يعطي الأهمية للمَواضع التي يرومون إبرازها" [1].

3-3-1_ تحليل الواجهة الأمامية للغلاف:

انطلاقا مما قيل، نرى بأنه تتداعى في لوحة الغلاف عدة تفاصيل محسوسة، تتمثل مهمتها الرئيسة في سحب المتلقي إلى سيل عارم من التأويلات الأولية لمضامين النص الشعري، إذ تقع عيننا على صورة وجهٍ لشخص معين، تبدو عليه ملامح الإرهاق، والتشتت، والتوتر. كما تبدو هذه الصورة المصاحبة وكأنها لوحة مرسومة بألوان مائية، وليست صورة فوتوغرافية حقيقية، واللافت أن هذه اللوحة محاطة بإطار أبيض، ذو خلفية بنية فاتحة، يبدو هذا الوجه متعبا، وحزينا، وبائسا، وشاحبا، وكئيبا، ويتجلى ذلك في الألوان القاتمة؛ والقتامة علامة لازدياد العبوس، واكفهرار الوجه، وغياب النور، وأن الوضع قد زاد عن حده وبلغ درجة الطغيان؛ طغيان الحزن والكآبة. بالإضافة إلى هذا، تظهر على هذا الوجه الشاحب أمارات الخوف والتوجّس؛ لأن في عينيه دلالة على التحديق إلى شيء ما، خوفًا وتوجّسًا منه، هذا الشيء قد يمكن أن يكون شيئا حسيا مرئيا، وقد يكون شيئا معنويا كذلك.

---

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص130.

والغريب في هذه اللوحة، أن عيون الشخصية التي تظهر بها تتخذ عدة وضعيات وحالات فيما يشبه لوحة الموناليزا المعروفة، حيث إن عيونها تحمل دلالات متناقضة، وهو ما يظهر في عيون هذا الشخص الممثل في لوحة الغلاف، التي تحمل عدة دلالات مختلفة؛ كونها تبدو في صورة عيون حادة لوجه ظاهر، يمكننا أن نقول عنه بأنه العنصر المهيمن في هذه اللوحة، المتكفّل بجذب القارئ، الذي وضع المصمم ثقته فيه لكي يستقطب أكثر قدر ممكن من القراء، خاصة من خلال النظرة الثاقبة التي تصوّبها هذه الشخصية اتجاه شيء ما، قد يكون حسيا؛ يعبّر عن شخص أو كائن ما، أو معنويا؛ يعبّر عن تأمل، توجّس، تهديد خارجي/داخلي، تحدٍّ، خوف، إرهاق، توتّر، تحدٍّ، أو حتى تهديد.

والملاحظ أيضا من لوحة الغلاف أيضا، أن هذا الشخص يضع يديه على وجهه؛ ليغطي فمه، مع العلم بأن يديه غير بارزتين؛ لأن أكمام القميص الأسود تغطيهما إلا أطراف الأصابع، وهو ما يوحي بأن هذه الصورة ما هي إلا علامة أو رمز دالّ على الحزن المعجون بالخوف، والميل إلى التكتم والكتمان. ولعل هذا ما ينعكس ويتجلى في نصوص شعرية من المتن من قبيل قصيدة "أردّ إلى قلبي كثيرا"، وقصيدة " عين تطل من خرم قفل الحياة"، وقصيدة "يوم ثقيل على القلب".

وعلاوة على هذا، فإن هذه الصورة المصاحبة من الناحية الفنية تبدو كأنها مشوهة أو مدمجة مع طبقة لونية أخرى، مما قد يرمز إلى نوع التشويش، ويوحي بأن الشاعر يحاول أن يصور لنا من خلال هذه الصورة معالم متشظية من واقعنا المسلوب والمأزوم، بدءًا بموت صديقه عدة، الذي خصه بإهداء مخلّد لذكراه، وقصيدة كاملة بعنوان: "صديقي عدة يلتحق بأنصافه". كما قد يرمز هذا التشوه، أو الصورة المشوشة إلى نوع من الازدواجية في الشخصيات، أو حتى الأفكار. وهو ما يحولها إلى علامة مشحونة بطاقات دلالية مكثفة، بما يمكن أن يجعلها تحيل على قراءة مغايرة للقراءات العرضية والبسيطة. ولعل هذه الازدواجية

تبرز أكثر فأكثر في نصوص المتن، من خلال قصائد "ميتة القط الأشقر"، و"بناء ريفي في بادية نيويورك".

أما فيما يخص تعالقات عتبة الغلاف بعتبة العنوان فإننا نلاحظ حالة تصادم بين هاتين العتبتين، اللتين تمثلان بلا شكّ الملتقى الأول بين القارئ والنص. هذا الأخير (الملتقى الأول) الذي يظهر من خلاله عمل الشاعر الحثيث على خلق حالة من التشويش الخادم لوظيفة الإغراء المحفزة على عملية التلقي، وهو ما يضفي زخما كبيرا على الديوان ونصوصه، ويولد حالات من الرغبة والاشتهاء المغري للاطلاع على قصائد هذا الديوان. حيث إن دلالة العنوان الدافعة لحالة من الاطمئنان المبدئي، الذي يعبر عن حالة من الاستقرار في الدلالة المحافظة على حقيقتها المثبّتة في لفظة "تماما"، التي تلغي فعل التغير، وتثبت فعل الاستمرار، حيث يشير إلى استرجاع أو استحضار شيء مألوف لدى المتكلم، ربما شخص أو ذكرى أو فكرة. بيد أنه هذه الدلالة العنوانية نرى بأنها تتلاشى وتضمحلّ عند اتصالها بصورة الغلاف، هاته الأخيرة التي تعكس حالة من التخوف الناتجة عن حالة من التأهب والترقب.

فالغلاف عموما، يحمل طابعًا وجوديًا وغامضًا، يشير إلى رحلة داخلية أو انعكاسات نفسية عميقة. كما أن النظرة الحادة والشعار الفني يوحيان بأن الكتاب/الديوان يتحدث عن موضوعات مرتبطة بالهوية، الذكريات، أو ربما عن شخصيات تواجه صراعات داخلية أو ربما خارجية... بينما يحمل العنوان طابعًا عاطفيًا، يوحي بالحنين أو التوتر الناتج عن تذكر شيء أو شخص مؤثر.

أما فيما يخص التشكيل البصري للغلاف، فإننا نجد أن اسم الشاعر "عبد القادر رابحي" قد ورد مرتين في الواجهة الأمامية للغلاف؛ المرة الأولى تتجلى في كتابة اسم الشاعر في أعلى الغلاف باللون الأبيض بالأحرف الأجنبية (Abdelkader Rabhi). أما

المرة الثانية فتتجلى في كتابة اسم الشاعر أسفل الصورة المصاحبة وفوق العنوان تماما، باللون الأسود بالأحرف العربية، وهذا ما يوحي بأن هناك تركيزا على مكانة اسم الشاعر البصرية، وبالتالي تعضيدا وتدعيما لفكرة الازدواجية الآنفة الذكر، التي تتجلى ها هنا من التوظيف المزدوج للغتين العربية والأجنبية في كتابة اسم الشاعر، وهو ما أعطى بعدًا ثقافيًا مزدوجًا، ولربما كان دليلا يشير إلى التداخل بين الثقافات، أو التوجه الدولي.

ومن اللافت جدا في عتبة الغلاف لهذا الديوان، هو وجود مساحة خالية حول صفحة الغلاف الأمامية، إذ جاءت الصورة المصاحبة مؤطرة في إطار، في حين بقي الجزء الآخر من الغلاف فارغا من أي رسومات أو أشكال أو صور، ملونا في الثلث الأعلى بلون بني داكن، بينما أتى الثلثان الآخران ملونين بلون بني فاتح، وهو ما يجعل التركيز منصبّا بالكامل على الصورة المصاحبة، والعنوان بدرجة ثانية، خصوصا النظرة التي تتحلى بها شخصية الصورة المصاحبة، مما يشير أن هذا التوظيف يعمد إلى محاولة خلق علاقة مباشرة مع القارئ دون أي تشتيت، ما يوحي بأن موضوعات هذا الديوان ستتمحور حول موضوعات نفسية، تخص الإنسان في علاقاته مع غيره.

3-3-2_ الواجهة الخلفية:

نلاحظ أن الفضاء الخلفي للغلاف رغم كونه يحتل مكانا هامشيا، وليس له قسط كبير في التعبير عن دلالة النصوص، وبغض النظر عن شكليته وإدراكاته الحسية، إلا أنه لا يخفى على قارئ حصيف ما يؤديه من دور كبير في إعطاء لمحة خاطفة عن مضمون النص، والإيحاء ببعض مضامينه، كما لا تخفى مساهمته الكبرى في توجيه القارئ وإرشاده إلى تشكيل ملامح عامة عن النص، ومن ثَم إعطائها دلالات معينة.

انطلاقا من هذا، نرى أن الواجهة الخلفية لغلاف ديوان "تماما كما عرفته.."أتت كامتداد طبيعي مكمّل لواجهته الأمامية، حيث يظهر من عناصرها المشكلة لها تأكيدها على المعنى المقال آنفا عن الواجهة الأمامية، وبقية العتبات الأخرى المصاحبة للنص الأصلي، وهو ما يثبت مجددا قيمتها الفنية العالية، التي لا تقل شأنا عن سابقتها الأمامية. هذا، وتظهر تعالقات هاتين الواجهتين في حفاظ الواجهة الخلفية على نفس التدرج اللوني البني بتفاصيله نفسها الموجود على صفحة الغلاف الأمامية، التي تعكس تعلقا بالأرض والتراب، ودلالةً على الموت، وإحساسًا بالكآبة والحزن، وهو ما يرتبط ارتباطا وثيقا بدلالات كلمة الناشر، التي انتخبها من المتن الشعري، وتحديدا من قصيدة "جرار أعزل يزور الخيمة العملاقة" في الصفحة (73) من المتن الشعري، حيث اختارها الناشر معوّلا على مقدرتها على إنهاء المتن الشعري، و بالتالي غلق الفضاء الورقي للديوان. بالإضافة إلى حملها لدلالات كفيلة بإضاءة جانب من الكون الإبداعي، يخوّل للقارئ فهم بعض ما غمض منه، ويفتح شهيته أكثر لقراءة الديوان، وهذا نص كلمة الناشر الواردة في الواجهة الخلفية للغلاف:

"الفصول كذلك تتغير

فتخرق سنة الدوران

قد يسبق الخريف الربيعَ

في قصائد الشعراء،

وقد يحلّ الصيف محلّ الشتاء

في أرصدة الفلاحين،

وقد لا يأتي الربيع تماما

نكاية في المحبين..

آهٍ، لهذا الطفل الذي دهسه الجرار..

لن يبيت الليلة في حضن أمّه..

لن يلتقي أقرانه في صفّ الحياة.."

إن هذا المقطع يؤكد ما قلناه في تحليلنا للغلاف الأمامي والصورة المصاحبة له؛ لأنه يتضمن دلالات عن الموت، وتحديدا في الأسطر الثلاثة الأخيرة، التي يصرّح فيها الشاعر بموت طفل، حيث يقول:

"آهٍ، لهذا الطفل الذي دهسه الجرار..

لن يبيت الليلة في حضن أمّه..

لن يلتقي أقرانه في صفّ الحياة.." [1].

وهو ما يعضّد كذلك ما قلناه في عتبة الإهداء، حيث تضمّن نص الإهداء، وبعض عناوين القصائد الداخلية حضورا لثيمة الموت بشكل واضح.

ومما يلفت انتباه القارئ أيضا في هذه الواجهة الخلفية هو مجيء اسم الشاعر بجانب صورته الشخصية، وتحت عنوان الديوان، وقد كُتبا باللون الأبيض في أعلى الغلاف، وتحديدا في الثلث العلوي الملون باللون البني الداكن. وفي استخدام اللون الأبيض دلالات تخدم نصوص الديوان الإبداعية، حيث إن الأبيض يدل على العبور؛ وهو ما يتجلى في العنوان الذي يعكس لنا معاني الانتقال، من أن الشاعر قد عرف صديقه طيلة حياته تمام

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص43.

المعرفة، وفيا لمبادئه؛ أي منذ معرفته الأولى به إلى غاية أن وافته المنية. ضف إلى ذلك أن الكتابة في أصلها عبور وارتحال من منطقة العدم إلى منطقة الحضور، وهو ما أراد المصمم التعبير عنه باستخدامه للون الأبيض، الذي يدل من جهة أخرى على سعة المكان، والحزن، وهو ما تعكسه بصفة مكثفة صورة الغلاف المصاحبة على الواجهة الأمامية، ضف إلى ذلك أنه استعمال قرآني، حيث جاء ذكر الأبيض كتعبير عن الحزن في قصة سيدنا يوسف عليه السلام في قوله تعالى: "وتولى عنهم وقال يا أسفى على يوسف وابيضّت عيناه من الحزن فهو كظيم" [1].

وعلى خلاف الدواوين السابقة، نلفي هذا الديوان (تماما كما عرفته..) مجرّدا من ذكر اسم مصمم الغلاف، ما يجعلنا نطرح تساؤلات عما إذا كان تصميمه من طرف الناشر، أم أنه من صنع الشاعر عبد القادر رابحي نفسه. وعلى خلاف الدواوين السابقة أيضا نلحظ إدراجا لصورة الشاعر عبد القادر رابحي الشخصية على واجهة الغلاف الخلفية، تبدو غير ملونة، حيث جاءت بالأبيض والأسود فقط. لقد ساهم إدراج هذه الصورة للشاعر متبوعة بذكر جنس الكتاب في إضفاء وقع خاص في نفسية المتلقي، إذ كانت بحق كمن وضع للجسد رأسا ووجهًا يكرّس حضور الكاتب الشاعر، ويحدّد هويته، بصفته مؤلّف هذا الديوان، والفاعل المحرّك لتفاصيل متنه، وموضوعاته.

لقد عمد الناشر من خلال توظيف كل هذه المؤشرات المنتقاة بعناية، إلى جانب ذكر الرقم الدولي الموحد للكتاب، واسم دار النشر وشعارها أسفل الغلاف الخلفي إلى محاولة التسويق لهذا العمل الشعري، والترويج له، فما من قارئ تقع عينه على هذا النص المقتطف من الديوان، وصورة الشاعر الفوتوغرافية، وكذا الاشتغال اللوني اللافت إلا وتهبّ نفسه إلى تصفح الديوان، والإلمام بحيثياته، والغوص في أعماقه.

---

[1] القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 84.

3-3-3_ سيميائية الألوان:

يعتبر اللون عنصرا مهما في تشكيل النص الشعري المعاصر، لقيمته الجمالية والفنية العالية، وتكمن أهميته الكبرى في كونه يحمل "دلالات وجماليات متعددة يكتبها من السياق الذي توظف فيه، فمنها دلالات فكرية وسياسية ودينية وأخرى" [1].

فاللون يرتبط ارتباطا شديدا باللغة التشكيلية البصرية، الذي تتحكم في تنسيقاته وترتيباته الأذواقُ والأمزجةُ، إذ كلٌّ يفسّرها على حسب رغباته، وعلى حسب ما تميل إليه نفسه. وللألوان علاقة حميمة مع الإنسان فقد استخدمه منذ فجر التاريخ، "في شتى المجالات، فارتبطت بمشاعره، وأحاسيسه وصارت من خصائص حياته وأضحت ذات أبعاد نفسية ودينية واجتماعية وبيئية وسياسية" [2]. وبالتالي فإن اللون يأخذوفق هذا المعطى دلالات خاصة ومتعددة، بل إن كل دلالة يكتسيها ويكتسبها تنبع من نوع الفضاء الذي يشغله، وعلى حسب درجة شدته ومدى انتشاره، والعلاقة التي تربطه مع باقي الألوان. إنها في النهاية –أي الألوان– تمثل الخديعة الأكثر رصانة وترويضا لحواسنا.

وعليه، وبناءً على ما قيل، نلفي اللغة اللونية في ديوان "تماما كما عرفته.." تستجمع قواها، وتُبرز عضلاتها الدلالية من أجل إعطاء القارئ دعما لتجربته القرائية في سبيل استنطاق هذه العتبة، وذلك من خلال تفعيل النشاط التأويلي والقرائي لدى القارئ. حيث نجد بأن اللون البني بطبقتيه يكسو جلّ مساحة الغلاف، ويهيمن على فضائه بواجهتيه الأمامية والخلفية، إذ يشمل البني الداكن ثلث الغلاف الأعلى، وظهر الغلاف، فيما يشمل البني

---

[1] عبد الباسط محمد الزيود، طاهر محمد الزواهرة: دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع2، 2014، ص589-590.

[2] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، سبتمبر، 2002، مج31، ع1، ص222.

الفاتح الثلثين الآخرين من الغلاف، فهو –أي اللون البني– يملأ سائر الفضاء الغلافي، وهو يتجسد أكثر فيما هو غير لغوي، على شاكلة الرسومات والأشكال والرموز وخلفية الغلاف سواء الأمامية أو الخلفية أو حتى ظهره كما أسلفنا. بينما نراه متجسدا في ما هو لغوي في اسم دار النشر سواء الوارد في الواجهة الأمامية، أو الواجهة الخلفية.

أما عن دلالات هذا اللون وتدرّجه من الداكن إلى الفاتح فهي تتعدد حسب كل ركن من أركان الغلاف التي تلوّنه، حيث إن البني الداكن الذي يتجلى في تلك الظلال المحيطة بالوجه، الذي يبدو أنه يتدرّج قليلا إلى البني الفاتح، فتوظيفه يعكس ويعزّز شعورًا بالغموض، وكأن الغلاف يلمّح إلى وجود طبقات من الأسرار الغامضة في النص. ضف إلى ذلك أن هذا اللون يعكس إحساسًا بالدفء الممزوج بالكآبة والحزن، مما يجعل القارئ يتوقع نصًا مليئًا بالتأملات العميقة والمواقف المركبة. هاته الأخيرة التي تتجلى اكثر حينما نربط دلالاته بدلالة العنوان، حيث إن مما يقوله العنوان أن الشاعر تيقّن بأن صديقه عدّة ما زال على ما عرفه ويعرفه عنه، وهو ما أعطى إحساسا للشاعر بالدفء على ثبات صديقه الذي لم تحركه الظروف، ولم تزلزله المعاناة، وهو في نفس الوقت يعكس حالة من الحزن الذي يتجلى في فقد الشاعر لصديقه عدة، وهو ما ناسب استخدام اللون البني المتدرج، الذي يعكس شعورا بالدفء المعجون بالكآبة والحزن.

ويتجلى تعالق عتبة الغلاف مع عتبة العنوان من خلال هذا اللون البني في كونه لونا ترابيا؛ أي أنه يوحي بنوع من التعلق بالتراب والأرض كدلالة على الذود على الأرض والتعلق بها، والحفاظ على الهوية، والإرادة الصلبة، ومن جهة أخرى كدلالة على الموت والدفن أو شيء من هذا القبيل، وهذه الدلالات كما نلحظ تصبّ كلها في معاني العنوان "تماما كما عرفته.."، وتذوب فيه، خصوصا ما تعلق بالموت والدفن، ودليل ذلك قول الشاعر:

"فجأة..

صحا الجو،

وتحرّرت الفراشات

من أسر الربيع الخانق،

وسارع نصف قلبه،

ونصف كبده

إلى نصف كبده،

ونصف جسده

إلى نصف جسده..

في هذه اللحظات

سيلتحق "عدة" بأنصافه التي سبقته

إلى شساعة التراب" [1].

كما نجد إلى جانب اللون البني، حضور اللون الأسود الذي يملك علاقة ضدية مع اللون الأبيض؛ لأنه يناقضه، ويتضاد معه، كما أنه يعتبر أشد الألوان عتمة وغموضا وإبهاما، وهو يعبر عن الصراع، والأشياء المفزعة، والأفكار السوداء.

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص14.

وقد اتفقت معظم شعوب العالم "على أن يأتي للدلالة على الحزن والموت، وقد اتّخذ لباسا للتعزية" [1]. ومثل هذه الدلالات تصدق للون الأسود إذا ما أسقطناها على ديوان "تماما كما عرفته"، حيث جاء العنوان، واسم الشاعر، والمؤشر التجنيسي، وحتى أكمام الشخصية التي تبدو في الصورة المصاحبة أتت سوداء، فكأن هذا التوظيف المفرط لهذا اللون يشير إلى نوع من الفقدان، بل إلى الموت؛ موت "عدة" صديق الشاعر الذي التحق بأنصافه، هذا الموت الذي شبّهه الشاعر بذلك الدوي الرهيب لانفجار ما، وهو ما يتجسد في قول الشاعر:

"سمعت دويّ انفجار رهيب..

تيقّنت أن نصف "عدة" العلوي

قد انهار..

في هذه المرة.." [2].

وعليه، فيمكننا أن نقول بأن اللون الأسود في هذا الديوان قد ارتبط عند الشاعر بدلالات مأساوية، تدل على أنه يعيش في حالة حزن، وألم، وتشاؤم. كما يشير من جهة أخرى إلى حالة من الفوضى سواء الحسية أو المعنوية، مما يوحي بأن العمل يحمل رسالة أو بالأحرى رسائل ذات معنى لا يُستهان به، وهو ما ينعكس في تصوير الشاعر لواقعنا المسلوب، والعذاب الذي يطالنا في كنفه في نصوص: بناء ريفي في بادية نيويورك، جرار أعزل يزور الخيمة العملاقة، ميتة القط الأشقر، يوم ثقيل على القلب، أكسر حصالة الوقت، النبتة التي تنام فوق الثلاجة، كسارق متعجل لا يعبأ بالكاميرات، أمنية، أرد إلى قلبي كثيرا.

---

[1] سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة –دراسة نقدية–، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الكويت، ص97.

[2] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص13، 14.

4_تجليات عتبة التجنيس:

من عادة المؤلفين أو الناشرين عند تأليف كتاب ما، مهما كان نوعه، أو جنسه، أن يؤشّروا له بعلامة مميِّزة، كأن يضعوا جنس هذا العمل الإبداعي على صفحة الغلاف الأمامية، أم في أي موقع ما من الكتاب، وهذا هو تحديدا ما نسميه بالمؤشر التجنيسي أو عتبة التجنيس.

هاته العتبة، تعتبر وحدة جرافيكية، ومؤشرا دلاليا، يمنح أولى بطاقات العبور التي يقدمها الشاعر للقارئ ليلج النص.

انطلاقا من هذا سنحاول رصد هذه العتبة الأجناسية في مدوناتنا الثلاث. حيث تظهر على أغلفتها، وداخل صفحاتها المصاحبة بصور متباينة ومتفاوتة. ونود أن نشير ها هنا إلى أن هذه العتبة ترتبط ارتباطا وثيقا بالمؤلِّف، كونه هو المسؤول الوحيد عن وضعها وتحديدها؛ لأنه –بطبيعة الحال– صاحب العمل، وهو أدرى بجنس ما خطّته يمينه، وكتبته، وأبدعته.

4–1_ التجنيس في ديوان تماما كما عرفته..:

يشتغل التجنيس في هذا الديوان اشتغالا ملفتا على واجهة الغلاف الأمامية والخلفية على حد سواء، حيث ورد معلنا بطريقة صريحة ومباشرة، عبر أيقونات محددة، للدلالة عن طبيعة هذا العمل الذي ألفه المؤلف عبد القادر رابحي، وهويته الأجناسية التي ينتسب إليها. ولعلّ هذا الإعلان الصريح المباشر نابع عن إيمان الشاعر بالدور الكبير الذي يلعبه في تجهيز المتلقي لاستقبال العمل، وتهييئه نفسيا لخوض غماره.

والملفت في هذا الشأن هو إعطاء الشاعر هذه العتبة مساحة للحضور، ما جعلها غير مألوفة، ومخالفة لما هو سائد في التأشير التجنيسي للكتب. حيث جاءت لفظة "شعر" مؤشرة لجنس الكتاب، لتعلن بأنه ينتمي إلى جنس الشعر؛ الذي هو فن إبداعي، يندرج ضمن الأجناس الأدبية الكبرى. وقد جاءت متموقعة على يسار صفحة الغلاف الأمامية، وعلى يسار الصورة المصاحبة أيضا، وذلك عبر رسم أسود طولي عمودي من أعلى إلى أسفل، انطلاقا من أعلى ضلع إطار الصورة المصاحبة، فكان بذلك صورة جديدة ملفتة –بحق– للتأشير الأجناسي، على خلاف ما اعتدناه من الصور النمطية التقليدية.

وقد ننعم النظر أكثر في الهيئة التي ورد بها المؤشر التجنيسي، لنلحظ بأن لفظة "شعر" المحددة لجنس الكتاب، جاءت كامتداد لخط أسود، ينطلق هو الآخر من نقطة سوداء، علما أن هذا الخط يمتدّ من النقطة السوداء أعلى ضلع يسار الصورة المصاحبة حتى أسفلها، غير أنه يبقى مفتوحا لتحدّه لفظة "شعر" التي رسمت تحته مباشرة بشكل شاقولي، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن الشاعر بصدد الكتابة على خط شعري جديد، يخالف النمط التقليدي، بل ويحتمل أن تكون نصوص الديوان وقصائده متمحورة على الشخصية البادية على الصورة المصاحبة، كون هذه الأخيرة تبدو معيَّنة ومستهدفة من قِبل هذا الخط المرتبط بالمؤشر التجنيسي الظاهر في ذيله.

إن هذا الانزياح والخروج عمّا ألفناه كقراء في تعيين جنس العمل، منح هذا الأخير دلالات التميز والتفرّد لنصوصه. بالإضافة إلى أن هذا التأشير الأجناسي يعبر بالضرورة عن "مقصدية الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، ولا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه التسمية" [1]، حيث إن الشاعر عبد القادر رابحي بهذا التحديد المنزاح وكأنه يصرح بأنه

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص98.

بصدد تقديم نصوص جديدة، نصوص مختلفة تماما، نصوص لها خصوصيتها الشعرية الجانحة نحو الاختلاف لا الاقتفاء، تخالف النصوص السابقة، والقصائد المألوفة المهترئة.

وبالعودة إلى شكل الخط الذي كُتب به المؤشر التجنيسي (شعر)، فقد جاء مكتوبا بخط ذا لون أسود أقل سمكا من سمك خط العنوان الرئيس، وفوق سمك اسم الشاعر قليلا، وإذا ما حاولنا أن نربط هذا اللون الأسود بالقضايا التي يثيرها متن الديوان فإننا نلحظ بأن الشاعر قد حمّله بدلالات نصية ورمزية، وهو ما يفرض وجود خيوط دلالية عميقة بين عتبة التجنيس ولغة النص الشعرية، ومن دلالاته أنه يعبّر عما يكابده المواطن الجزائري الأصيل، وهو ما يتمثّل في شخص صديق الشاعر "عدّة" الذي التحق بأنصافه، بعد معاناة مع المرض، ومع الحياة (قصيدة عدة يلتحق بأنصافه). إضافة إلى دلالته على تصوير الشاعر ونقله لواقعنا السوداوي هذا في لغة نكاد نسمع أنين كلماتها وحروفها، التي تشفّ عن تألم الشاعر، وقهره (في قصيدة يوم ثقيل على القلب، كسارق متعجّل لا يعبأ بالكاميرات، أردّ إلى قلبي كثيرا، عشرون مجازا فقط..هي كل ما أملك، النبتة التي تنام فوق الثلاجة).

ولعل الشاعر من توظيفه للون الأسود في التأشير للعتبة الأجناسية لكتابه، يوحي لنا ببعض مكنونات هذا الديوان، إذ إن رمزية الأسود توحيبدلالات الفوضى، والظلمة، والليل الذي لا نهار له، والغموض، والتسلط والتجبر، والضيم، والعذاب، والتشاؤم القاتم، والحزن، والكآبة، والدمار، وهو ما يظهر في إشارة الشاعر للتمييز الحاصل بين البشر؛ بين الإنسان الإفريقي الأسود المهمّش في مقابل الإنسان الأوربي الأشقر الذي يدّعي مركزيته، وهو ما تناوله الشاعر بطريقة تهكمية ساخرة حينما راح يبيّن تفضيل الجنس الأشقر للحيوانات على الجنس الإفريقي الأسود، وذلك في القصيدة الموسومة بـ: "ميتة القط الأشقر".

وعلاوة على هذا، نلحظ تكرّر ظهور المؤشر التجنيسي على واجهة الغلاف الخلفية، لكن هذه المرة نلفيه يظهر على الجهة اليمنى متوسطا الغلاف الخلفي على هيئة أفقية بين خطين، متسفلا صورة الشاعر عبد القادر رابحي الفوتوغرافية، في صورة يمكن أن نشبهها بالجملة الاعتراضية، والملاحظ أيضا أن عتبة التجنيس في واجهة الغلاف الخلفية هي الوحيدة التي حافظت على اللون الأسود الذي رسمت به في الواجهة الأمامية خلاف عتبة العنوان، وعتبة اسم المؤلف، ولعل الشاعر من خلال هذا التأشير الذي يمكن نعته بالغرابة؛ لمجيئه بين خطين هو نوع من الإقرار والتأكيد من طرف الشاعر بأن ما دوّنه من قصائد في هذا الديوان يصنّف ضمن جنس الشعر، وهذا ما يجعلنا نؤكد على انفتاح الشاعر، وإيمانه بتحول الشعر، وانفتاحه على الفنون والأجناس الأخرى، باعتبار أن كل القصائد حداثية بامتياز، وتخوض في الشعر بعقلية منفتحة على الأجناس الأخرى بمختلف أشكالها وألوانها.

كما نجد هذا المؤشر التجنيسي يتردّد ذكره على ظهر الغلاف لدواعٍ طباعية ومكتبية، وكذا في المصاحبة النصية التي تحمل اسم الشاعر أعلى الصفحة، وتحته العنوان، لتأتي لفظة "شعر" لتؤكد مرة أخرى عن طبيعة هذا الكتاب، التي تجعله يندرج تحت عباءة جنس الشعر، كما نلفي تعيينا آخر، غير أنه ورد هذه المرة بصيغة غير مباشرة، حيث نجده عقب القصيدة الأخيرة من الديوان، وتحديدا في الصفحة التي تحمل معلومات عن الكاتب عبد القادر رابحي، وبعض دوواين الكاتب المنشورة، وهذا التأشير يتمثل في إطلاق صفة الشاعر على الكاتب عبد القادر رابحي أسفل اسمه (في الصفحة 125).

انطلاقا مما قيل، نجد أن هذا الكتاب من خلال كل هذه التعيينات يصنّف ضمن جنس الشعر، وهو ما يعدّ إعلانا وبيانا من الشاعر بأنه سيلتزم بفن الشعر وخصائصه، وسيحرص على عدم الابتعاد عن دائرة الشعر. إضافة إلى كونه بمثابة عقد اتفاق بين الشاعر وجمهور القراء بأن هذا الذي بين أيديهم نصوص شعرية، وبما أنها كذلك، فهي شعر، ولا شيء آخر.

يعمل هذا التحديد التجنيسي (شعر) في ديوان "تماما كما عرفته.." على برمجة القارئ مسبقا على تفعيل طرائق وأساليب معينة أثناء الفعل القرائي، ووعي خاص يبقيه في دائرة ثابتة لكيلا يصرفه هذا التحديد عنها، وكأن الشاعر بهذا التحديد يرسم للقارئ المجال الذي ستدور في أرضه مغامرة القراءة، فيعمل على تثبيت ما يلزم القارئ لاستنطاق النص، ويلغي لديه الكثير من علامات الحيرة التي قد تدخله متاهات يصعب الخروج منها. حيث تتولد لديه انطباعات وتخيلات وتأويلات بما يقتضيه ذلكم الجنس الذي هو بصدد قراءة نصه.

4-2_ تمظهرات المؤشر التجنيسي في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء:

مما لا شك فيه أن الكاتب وهو يكتب نصا ما، فهو يستحضر قارئا يكتب له، ومن أجله، لكن هذا القارئ عليه أيضا أن يتحلى بصفات معينة تخوّله استنطاق النصوص، ومن ذلك أن يتقن القراءة المنهجية، هاته الأخيرة التي يعدها النقاد ضرورة في قراءة كل نص مهما كان نوعه وجنسه، والقراءة المنهجية "طريقة ديناميكية، تقوم على التعرف وتوظيف الأدوات والتقنيات الملائمة لكل نص من النصوص... تهدف إلى تجاوز مزالق طريقة شرح النصوص، باقتراح خطاطة تنظيمية لانطباعات القارئ وردود أفعاله الأولى"[1]، حيث يستطيع القارئ بفضلها استنباط آفاق النص من مؤشر تجنيسه، وغلافه وغير ذلك من المحددات الموازية للنص/المتن، وبناء تصورات وحدوسات أولية عن مقاصد النص، وبنيته الداخلية.

جاء المؤشر التجنيسي في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" بصفة محتشمة، حيث وردت لفظة "شعر" المعلنة بانتماء هذا الكتاب لجنس الشعر مرسومة باللون الأبيض في أقصى زاوية الغلاف اليسرى للواجهة الأمامية بخط صغير بعد ذكر اسم دار

[1] محمد حمود: مكونات القراءة المنهجية للنصوص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص47، 48.

النشر وشعارها، ويعدّ هذا الموضع الذي تموقعت فيه عتبة التجنيس عصيا على الالتقاط بالعين من الوهلة الأولى، وهو ما يفسَّر بحضور هذه العتبة على استحياء، وبصفة تنزع إلى الاحتشام، وكون اشتغال الشاعر منصبّا أكثر على الصورة المصاحبة، وعلى العنوان على حساب التأشير التجنيسي، الذي يبدو أن الشاعر قد تحفّظ عن إظهاره بصفة كبيرة، وإذا ما حاولنا أن نتلمّس خيوط الدلالة التي تربط هذه العتبة الأجناسية بعنوان الديوان، وهذا الحضور الذي يميل نحو بعض التحفّظ، فإننا نجد أنفسنا أمام فكرة مفادها أن الشاعر سيخوض في نوع شعري حداثي، وهو ما يتبدّى لنا من خلال العنوان الطويل غير المألوف، الذي ينزع نحو التهجين بين الأشكال الأدبية، بالانفتاح على السرد في الشعر.

انطلاقا من هذا، نشدّد على فائدة التجنيس وأهميته بالنسبة لجمهور القراء، إذ يعتبر أحد أهم الرموز الدلالية في الغلاف، وتبقى نصوص العمل هي من تحدد صفة هذا العمل، وإلى أي حقل ينتمي، حيث إن تحديد الشاعر عبد القادر رابحي لجنس هذا العمل في "الشعر" هو بمثابة حصر المؤلف لعمله هذا في خانة جنس الشعر دون غيره من الأجناس الأخرى.

وعلاوة على هذا، فقد جاء ذكر عتبة التجنيس مرة أخرى في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" على ظهر الغلاف، وهذا الأمر يكون في الغالب لخدمة أغراض طباعية، ولدواعٍ مكتبية، تتعلق بتنظيم وترتيب الكتب وتصنيفها، وغير ذلك من الأمور الحاصلة في علوم المكتبات.

وعلى خلاف الديوان السابق (تماما كما عرفته..)، يغيب في هذا الديوان ذكر العتبة الأجناسية في واجهة الغلاف الخلفية، لتتأكّد فرضية تحفّظ الشاعر عن تجنيس هذا العمل.

في هذا الديوان أيضا، نلفي الشاعر يكسر كل ما هو مألوف وسائد في الأعمال التأليفية الشعرية، حيث يبطل فكرة أن تحديد جنس العمل، هو إقصاء بالضرورة لباقي الأجناس الأخرى، ونفيٌ لحضورها في ذلك العمل؛ لأننا وجدنا –ونحن نقلّب في صفحات الديوان– نصا لا ينتمي للشعر، وحتى نكون موضوعيين ودقيقين أكثر، فإنا نجد نصا يعترف الشاعر نفسه بأنه ليس قصيدة، وهذا النص هو بعنوان: "لا حديقة لي..(هذه ليست قصيدة)". وللعلم فإن هذا النص يعتبر جزءا من نصوص ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" الشعرية، لكننا إذا ما اعتبرناه –أي النصالذي أسقط عنه الشاعر صفة القصيدة– تمثّلا لبنية صغرى وعنصرا من بنية كبرى هي الديوان ككل، فإذا ما اعتبرناه بنية مستقلة لوحده، وتقفّينا آثار عتبة التجنيس فيه، فإننا نلاحظ توظيف الشاعر في هذا النص لتأشير تجنيسي ملحق بالعنوان الرئيسي، جاء ذا طابع إخباري تعليقي، حيث علّق الشاعر على هذا النص، مخبرا إيانا بأنه ليس قصيدة، قصدا منه بأن يضع القارئ أمام مشهد مغاير ومختلف عما ورد في بقية النصوص، التي تعني بالضرورة أنها قصائدُ، وتنتمي لجنس الشعر، ليكون هذا بمثابة تنبيه للقارئ، وتوجيهه لمعرفة نظام عمل هذا النص، وأنه مقبل على قراءة نص لا يعتبره الشاعر قصيدة.

وعلاوة على هذا، فقد اختار الشاعر في هذا المقام أن ينزاح عن النمط القديم/التقليدي في تجنيس النصوص، حيث استعمل الشاعر جملة كاملة مكان العلامة النمطية التي تخبر عن جنس النص مباشرة بكلمة أو كلمتين، هاته الجملة (هذه ليست قصيدة) التي يمكننا اعتبارها مؤشرا تجنيسيا غير مباشر، حيث جاءت بمثابة تنبيه تحتي مع العنوان الرئيس "لا حديقة لي". فالشاعر يقر في هذا النص بأنه ليس قصيدة، على الرغم من أن العمل الكلي "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" ينتمي إلى جنس "الشعر" حسب ما تعلنه عتبة التجنيس على صفحة غلاف الديوان الأمامية.

4-3_ التأشير التجنيسي في ديوان مقصات الأنهار:

لما أن كانت عتبة التجنيس عتبة ضرورية لا يمكن تجاوزها، باعتبارها تأشيرة القارئ للدخول إلى أرض الكتاب المراد قراءته، فإننا سنحاول الحفر في هذه العتبة الأجناسية، وفي دلالاتها الرمزية.

انطلاقا من هذا، تطالعنا عتبة التجنيس "شعر" في ديوان "مقصات الأنهار" كمؤشر دلالي، ووحدة جرافيكية تخبرنا كقراء على أننا مقبلون على موعد لمائدة شعرية مشكلة من إحدى عشر قصيدة أو نصا شعريا.

وقد جاء هذا المؤشر التجنيسي "شعر" متوسّطا لواجهة الغلاف الأمامية تحت العنوان الرئيس مباشرة، مكتوبا باللون الأبيض تحت العنوان مباشرة، وأقل سمكا من خط العنوان، وقد ساهم توظيف اللون الأبيض في التأشير لجنس هذا الكتاب في كسر الخلفية الغلافية، التي طغى على لوحتها اللون الأخضر بتدرجاته المتنوعة، وغيره من الألوان الأخرى الثانوية.

وعلى عكس تجنيس ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" فإننا نلحظ بأن سرعة التقاط المؤشر التجنيسي في هذا الديوان (مقصات الأنهار) أسرع مما هي عليه في الديوان السابق، الذي ليس من السهولة التقاطه بالعين مباشرة منذ الوهلة الأولى، خلاف ما هو عليه هذا الديوان، الذي جاء في موقع استراتيجي، تحت العنوان الرئيس في منتصف واجهة الغلاف الأمامية بلون أبيض واضح. وهو ما يجعل هذاالتحديد بمنزلة اللبنة الأساسية في بناء أفق توقعات القارئ؛ أي أن هذه العتبة النصية الخارجية تعتبر أولى العتبات التي تعطي القارئ تلميحات عن طبيعة العمل، وبيان صفته، وهويته التي تميزه عن غيره من الأجناس الأخرى. وبالتالي فإن توظيف هذا التحديد الأجناسي "شعر" ليس اعتباطيا، بل إن

توظيفه مبرر، وعلامة يهتدي بها المتلقي في رسم مساره في القراءة وتحديده، ويستعين بها على استحضار آليات وإجراءات تخص القراءة المنهجية للشعر، كما يهيئه كذلك لتفعيل أفق توقعاته للعمل الشعري، و بالتالي تسهيل عملية تواصله وانخراطه مع النص، وتذليل عقبات ولوجه إلى متنه، الذي يتسم بالانفتاح على تأويلات مختلفة ومتعددة.

إضافة إلى هذا، نلفي غياب التأشير التجنيسي لهذا العمل في الواجهة الخلفية للغلاف، لكننا نجد مقتطفا قد ناب عن هذا التحديد، وقد اقتطف تحديدا من قصيدة "مقصات الأنهار" التي تمثل عمدة القصائد في الديوان، والعنوان الذي سمّي به الديوان.

وقد يكون أيضا سرد بعض الإصدارات الشعرية للشاعر عبد القادر رابحي، وقبل ذلك ذكر صفته، بأنه "شاعر" من مدينة تيهرت، علامةً رمزية غير مباشرة على أن هذا العمل يندرج ضمن الأعمال الشعرية للشاعر عبد القادر رابحي، وبالتالي فنحن أمام عمل يصب في جنس الشعرلا غير، هذا من جهة. ومن جهة أخرى نزعم بأن هذه غير المباشرة، أو التلميح دون التصريح كما جرت العادة في الأعمال الإبداعية يوحي بأن الشاعر يهيئ المتلقي نفسيا، لاكتشاف هذا الديوان، واكتشاف نصوصه ومدى اختلافها، والتزامها بخصائص الشعر.

أما فيما يخص تموقع المؤشر التجنيسي في مواضع أخرى ضمن هذا الديوان، فنجده مثبّتا في الجزء السفلي على ظهر الغلاف لضرورات فنية طباعية ونشرية، ولأسباب ودواع مكتبية، وحتى جمالية، لمجيئه ضمن ثالوث إبداعي خاص؛ يترجم لنا ميلاد هذا النص، حيث جاء تحت العنوان الرئيس الذي يمثل الرسالة التي أرسلها الكاتب/الشاعر، هذا الأخير الذي يأتي اسمه ابتداء من أعلى ظهر الغلاف بطريقة شاقولية. كما نجده يتردّد أيضا في المصاحبة النصية التي تلي صفحة الغلاف مباشرة بنفس التردد الذي وردت به في صفحة

الغلاف الأمامية (أي أن اسم الكاتب يتصدر الصفحة الأولى المصاحبة، ويليه أسفله العنوان الرئيس، فالمؤشر التجنيسي، فشعار دار النشر أسفل الصفحة)، وهو ما يفسَّر بحرص الشاعر على هذه المصاحبة، حفظا للعنوان، واسم صاحبه، وهوية الكتاب، والدار التي تولت نشره في حالة ما إذا تعرّض الغلاف للتلف وغير ذلك.

وكتموضع آخر وأخير لعتبة التجنيس، نجد تردّدا لها في المصاحبة النصية في الصفحة الثانية، التي تحمل عدة معلومات عن نشر هذا الكتاب، إذ نجد مكانا مخصصا للتعريف بصنف هذا العمل، والذي يظهر بأنه مصنف في جنس "الشعر". وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على احترام الشاعر لقانون التجنيس من جهة، وعلى تعهّد الشاعر باحترام جنس الشعر الذي هو بصدد الخوض فيه؛ أي الالتزام بمبادئه، وقواعده، وضوابطه التي تضبط الكتابة فيه.

4-4_ وظائف عتبة التجنيس:

يتّخذ المؤشر التجنيسي طابعا خبريا تعليقيا في عالم العتبات النصية؛ أي أن وظيفته الأساسية التي يؤديها تتمثل في التعليق أو التعيين، والإخبار. ولعل هذا ما يظهر جليا في مدوناتنا الثلاث، حيث نلفي الوظيفة الأجناسية فيها تنحو إلى هاتين الوظيفتين الإثنتين وتجعلهما محورا أساسيا لها، وهما: وظيفة التعيين، ووظيفة الإخبار.

أما وظيفة التعيين ففيها نجد أن الشاعر (أو الناشر أو المصمم بمباركة من الشاعر بطبيعة الحال) يقوم بتحديد جنس العمل الإبداعي، إذ يعمَد الشاعر إلى تسمية الجنس الذي تنتمي إليه نصوصه من حيث هو شعر، أم رواية، أم قصة، أم مسرحية.. فنلحظ حصره لها في كل المدونات الثلاث في جنس "الشعر"، معيّنا هذه العلامة على كل أغلفة الدواوين

الثلاث، ولو بصور متباينة كما أسلفنا ذكره، معلنا عن الطبيعة الشعرية لها، وبأن هويتها شعرية، ولا شيء آخر.

أما وظيفة الإخبار فتتجسد في إخبار الشاعر القارئَ بأن جنسأعماله الإبداعية الثلاث (ديوان تماما كما عرفته..، رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، مقصات الأنهار) هو "الشعر"، وهذا الإخبار من طرف الشاعر إنما هو من باب فتحه لقنوات تواصلية مع القارئ/المتلقي، وكنوع من توجيهه، وتأطيره، من خلال وضعه أمام حقيقة هذه الأعمال الشعرية الثلاثة، وحيثياتها التي كُتبت بها، ومن أجلها، حتى يتسنّى لهذا القارئ أن يضع خطاه على سكة هذه الأعمال، كيْما يشحذ أسلحته، ويُعمِل آفاقه الخاصة وحدوساته المفترضة وفق ما تتطلبه هذه الأعمال، حتى يرتقي إلى استنطاق نصوصها، ويتمكّن من تأويلها، ويعرج إلى معانيها ومقاصدها التي تقصّدها الكاتب بها ومنها، ومن ثَمّ فهمها وتقبّلها؛ أي أن هذا التحديد في أصله بمثابة تهييء نفسي للمتلقي لاستقبال النص، يعمل على إزالة غبار الغموض والإبهام عما ينوي الشاعر الخوض فيه.

5_ البيانات النشرية في دواوين الشاعر عبد القادر رابحي:

تعتبر هذه العتبة نتاج التطور الكبير الحاصل في ميدان النشر والإخراج الطباعي، الذي يتسم باستحداث تقنيات جديدة في كل مرة، في مواكبةٍ للتطور العلمي والتكنولوجي المعاصر.

وعتبة بيانات النشر على غرار باقي العتبات النصية تخضع لنظرية التواصل، التي تتمثل عناصرها في المؤلّف (صاحب العمل)، والناشر (دار النشر)، والقارئ (المتلقي الذي يستقبل العمل المنشور). هذا القارئ، يعمل الناشر بكل الطرق في سبيل إيصال رسالة

المؤلف إليه، باعتباره –أي الناشر– يمثل السلطة الاقتصادية والمالية التي تتولى مهمة إيصال العمل التأليفي إلى القارئ.

وعند تقصينا لمدونات الدراسة، لاحظنا بأن الشاعر عبد القادر رابحي قد قام بنشر دواوينه الشعرية الثلاثة في دور نشر مختلفة، تتمثل في:

_ منشورات ضمة للنشر والتوزيع. (رجل التبن يحرس الحقول الصفراء)

_ منشورات الوطن اليوم. (مقصات الأنهار)

_ دار ميم للنشر. (تماما كما عرفته..)

وهذا جدول توضيحي عن بعض بيانات النشر الخاصة بهذه الدواوين الثلاثة:

الجدول رقم (12): يوضح بيانات النشر في الدواوين الثلاثة

الديوان	دارالنشر	بلدالنشر	الطبعة	سنةالنشر
رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	منشورات ضمة للنشر والتوزيع	المسيلة- الجزائر	الأولى	2020
مقصات الأنهار	منشورات الوطن اليوم	العلمة-سطيف	دون طبعة	2016
تماما كما عرفته..	دار ميم للنشر	الجزائر	الأولى	2019

انطلاقا من هذه المعلومات النشرية، لفت نظرَنا اعتماد الشاعر على دور النشر الجزائرية في نشر هذه الأعمال الشعرية دون غيرها، وهو ما يفسَّر باطمئنان الشاعر لها، وإيمانه بكفاءتها ومؤهلاتها، وإخراجاتها الطباعية والنشرية، التي تمنح كل كاتب ثقة وضمانا في نشر أعماله بسبل قانونية، وبطرائق لائقة رفيعة المستوى.

وهذا تفصيل حضور عتبة بيانات النشر في كل ديوان على حدة:

5-1_ ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء:

جاءت بيانات النشر في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء " متموضعة في خمسة أمكنة؛ على واجهة الغلاف الأمامية، وواجهة الغلاف الخلفية، على ظهر الغلاف، وفي المصاحبات النشرية في الصفحة الثانية بعد الغلاف الخارجي الأمامي، وفي الصفحة الثالثة.

أما واجهة الغلاف الأمامية، وظهْر الغلاف فقد تضمنا اسم دار النشر وشعارها الذي تعرف به بسهولة، ويعزز هويتها التجارية، ويميزها عن غيرها من دور النشر، وهو ما يساهم في تعزيز سمعتها لدى جمهور القراء، ويجذبهم، بل ويجذب المؤلفين قبلًا.

أما فيما يخص الواجهة الخلفية للغلاف فقد جاءت بيانات النشر الخاصة بالديوان ظاهرة أسفل في شريط أبيض، وقد تضمنت إلى جانب اسم دار النشر وشعارها، ذِكرا لبريدها الإلكتروني في الأسفل، مرفقا بحساب دار النشر على منصات التواصل الاجتماعي (فيسبوك، وإنستغرام، وتويتر: إكس حاليا، وتليغرام)، وعلى اليسار نلحظ ظهور الترقيم الدولي (ISBN)، هذا الرمز الأخير (ISBN) هو اختصار لـ: (International Standard Book Numbe)؛ أي (الرقم الدولي الموحّد للكتاب)، حيث يظهر مشكّلا من ثلاثة عشر (13) رقما كالآتي:

ISBN : 978-9931-801-24-5.

ويتمثل الهدف الرئيس من استخدام هذا الرمز في تحديد الديوان بشكل دقيق، وتسهيل تداوله على نطاق دولي، بغية تيسير عمليات البحث عنه، وتسهيل تنظيمه في المكتبات والمتاجر.

وعلى ذكر المتاجر، فإننا نجد ذكرا لموقع المتجر الإلكتروني الخاص بدار ضمة على الواجهة الخلفية للغلاف في شريط بني، وهو كالآتي:

www.dammahpup.com

وهذا ما يعتبر بمثابة إعلان وإعلام لجمهور القراء بتوفر الديوان وكتب أخرى منشورة من طرف دار ضمة للنشر والتوزيع. وعليه فهي تتيح للقارئ فرصة شراء الديوان عبر الأنترنت، والتفاعل مع محتواه، والاطلاع على منشورات الدار، والوصول إليها بطرق مباشرة، وكذا متابعة أحدث إصداراتها. وهو ما يدخل في إطار سياسات دار النشر التي تسعى إلى تعزيز فرص مبيعاتها، وترويجها عبر الإنترنت.

أما عن المصاحبات الداخلية لبيانات النشر، فنجد تكرارا لذكر اسم دار النشر وشعارها في الصفحة الثالثة. في حين نجد أكثر موقع متضمن لبيانات النشر يتمثل في الصفحة الثانية بعد الغلاف الخارجي الأمامي. وقد اشتمل على ذكر:

5-1-1_العبارة القانونية:

مفادها أن الناشر يتحمل كامل المسؤوليات القانونية عن محتوى الكتاب ونشره، حيث وردت أعلى الصفحة بصيغة: "حقوق النسخ والتأليف" متبوعة برمز الحقوق المحفوظة، الذي هو عبارة عن حرف C كبير محاط بدائرة؛ لأن وروده مقلوبا يدلّ على أن الحقوق متروكة وغير محفوظة، وقد جاء متبوعا بسنة النشر، واسم الدار، كتأكيد على أن هذه الحقوق تابعة وخاصة بها. ثم يؤكد الناشر ثانية على أن جميع الحقوق محفوظة لدى الناشر، عدا ما كان من اقتباس قصير، وهذه صياغتها التي وردت بها:

"**جميع الحقوق محفوظة.** لا يسمح بنسخ أو استعمال أو إعادة إصدار أي جزء من هذا الكتاب سواء ورقيا أو إلكترونيا أو أية وسائط أخرى، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي من الناشر. تستثنى منه الاقتباسات القصيرة المستخدمة في عرض الكتاب" [1].

كما نجد أيضا تأكيدا على مسألة الملكية هاته، من خلال التأشير لها باللغة الأجنبية الإنجليزية أسفل العنوان المعرّب. كل هذا تأكيد على أن ملكية الكتاب للناشر؛ المتمثل في دار ضمة للنشر والتوزيع.

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص2.

5-1-2_ عنوان الكتاب:

يظهر تحت العبارة القانونية بصيغة معرّبة (بأحرف أجنبية)، كما يظهر بالأحرف العربية في وسط الصفحة إلى جانب اسم المؤلف.

5-1-3_ التاريخ: سنة 2020، حيث ظهر ثلاث مرات في هذه الصفحة؛ الأولى مقترنا بالعبارة القانونية المتصدرة للصفحة، ومقترنا في الثانية كذلك بالعبارة القانونية المكتوبة بالإنجليزية، والثالثة مرافقة لرقم الطبعة.

5-1-4_ اسم المؤلف:

عبد القادر رابحي، كما ورد بالأحرف الأجنبية مقترنا بالعنوان المعرّب.

5-1-5_ رقم الطبعة:

حيث لا نجد له أثرا لدال الطبعة على الغلاف الخارجي سواء الأمامي أو الخلفي. لكننا نجده يتموقع في وسط الصفحة، والمتمثل في الطبعة الأولى؛ للدلالة على أن هذا هو الإصدار الأول للكتاب؛ أي أنه طبِع مرة واحدة فقط، ولعل مردّ ذلك يعود إلى كونه عملا شعريا مستجدا، بل إنه يعتبر من آخر مؤلفات الشاعر عبد القادر رابحي وأحدثها.

5-1-6_ تصميم الغلاف:

زبير فارس. وهذا التوظيف يدل على حماية حقوق المصمم، وتعزيز سمعته، والترويج له من طرف الناشر، كنوع من الدعم، أو احتمال أن يكون موظفا بالدار مكلفا بعمليات التصميم.

5-1-7_ الإخراج الفني:

بوشندوقة عبد الفتاح. وذكر اسم المخرج الفني للعمل هو اعتراف ضمني بالجهود التي يبذلها، وبالجودة التي تكتسي إخراجاته الفنية، ضف إلى ذلك حماية حقوقه في الإخراج، وحفظ مقامات كل عنصر فاعل في نشر الكتاب وتوزيعه.

5-1-8_ دار النشر:

ضمة للنشر والتوزيع، التي ترد بخط غليظ في منتصف الصفحة تقريبا؛ لإثارة انتباه القراء وجذبهم، وتحسيسهم بمكانة الدار. كما وردت أعلى الصفحة بصيغة أخرى (منشورات ضمة- الجزائر).

5-1-9_ رقم الإيداع الدولي الموحّد للكتاب (ISBN):

حيث ورد للتأكيد على أحقية حفظ الملكية، ومن أجل إكساب هذا الكتاب مصداقية أكثر.

ISBN: 978-9931-801-24-5

5-1-10_ تاريخ الإيداع القانوني:

والملاحظ في هذا العنصر أنه جاء مرفقا أسفل الرقم الدولي تماما، حيث يظهر الإيداع القانوني مسجلا في السداسي الثاني من عام 2020، وهو ما يمثل تاريخ بداية تداول الكتاب، وخروجه إلى الأسواق، وكذا إضافته إلى الفهرس الدولي للكتب.

5-1-11_ عنوان دار النشر:

حي 24 فيفري 1971 سيدي عيسى ولاية المسيلة؛ كتعيين مكاني لمقر الدار، الذي نلفيه مرفقا بتعيينات أخرى للدار، على غرار وضع رقم الهاتف الخاص بالتواصل مع الدار،

مقترنا بحساب الإيمايل (صندوق البريد الإلكتروني) الذي تتعامل به الدار وتتواصل به مع زبائنها، إضافة إلى إرفاق موقعها على الأنترنت، وحساباتها على منصات التواصل الاجتماعي (فيسبوك، إنستغرام/تويتر). كل هاته التعيينات تهدف إلى مد جسور التواصل بين دار النشر والمؤلفين من جهة بغرض طلبات النشر، وبين دار النشر وجمهور القراء من جهة أخرى لتسهيل عمليات الشراء، والبحث عن الكتاب، وبغرض التقرب إلى المقر بغية الاستفسار عن أمور البيع، وغير ذلك...

كل هذه المعلومات النشرية الواردة في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، تعتبر توثيقا وتأمينا، للناشر كعمل تجاري، وللمؤلف كعمل أدبي، وللقارئ كمرجع موثّق.

5-2_ ديوان تماما كما عرفته..:

تتموضع بيانات النشر الخاصة في ديوان "تماما كما عرفته.." في ستة أمكنة؛ على واجهة الغلاف الأمامية، وعلى واجهته الخلفية أيضا، وفي ظهر الغلاف، وفي المصاحبات النشرية في الصفحة الخامسة بعد الغلاف الخارجي، وفي الصفحة السادسة، والثامنة.

أما موقعين اثنين فقد اشتملا على ذكر اسم دار النشر (دار ميم للنشر) مرفقا بشعارها فقط، ويتمثلان في: واجهة الغلاف الأمامية، والصفحة الخامسة. في حين اشتمل ظهر الغلاف على شعار دار ميم النشر لوحده، الذي يميزها، ويكسبها إقبالا على منشوراتها لنزاهتها ومصداقيتها. أما الواجهة الخلفية للغلاف فقد ورد فيها رقم الإيداع الدولي الموحد للكتاب إلى جانب اسم دار النشر المتوّج بشعارها.

وكما هو معلوم فإن هذه المواقع هي من أوائل ما تقع عليه عين المتلقي، ما يجعلها من التشكيلات البصرية المهمة التي تسهم في تشكيل أفق توقعات لدى كل متلقٍ، فعلى قدر سمعة الدار الحسنة، ومكانتها في الساحة النشرية يكون الإقبال على الكتاب، وقدرتها على

استمالة المتلقين وجذب جمهور القراء. وهو ما يعتبر أيضا تعزيزا لهويتها التجارية، وطريقة من طرق الترويج لإصداراتها.

أما الصفحة السادسة التي تعتبر مصاحبة نصية، فنلحظ فيها حضورا للعبارة القانونية (حقوق الطبع محفوظة) التي أتت متصدّرة للنصف السفلي للصفحة، كون النصف العلوي أتى مرصعا بالبياض. وقد وردت هذه العبارة ثلاث مرات في الصفحة نفسها؛ اثنتان بصيغة عربية، وواحدة بلغة أجنبية (إنجليزية).

أما الأولى فتعلو شعار دار ميم للنشر، إمعانا من الناشر في أن حقوق الطبع محفوظة لدى دار ميم للنشر، وأنها مرتبطة بها دون غيرها.

أما المرة الثانية فقد جاءت لافتة وغير مألوفة نسبيا، حيث وردت العبارة بلغة أجنبية، متمثلة في اللغة الإنجليزية. وهذا نصها:

"All rights reserved: No part of this book may be reproduced, stored in a retieval system or transmitted, in any from or by any means, without prior permission in writing of the publisher" [1].

أما المرة الثالثة فقد وردت العبارة القانونية كاملة باللغة العربية أسفل الصفحة، كترجمة للعبارة القانونية الآنفة الذكر التي تعلوها، والمكتوبة باللغة الإنجليزية. واللافت في الأمر، هو ورودها بصياغة أخرى (جميع الحقوق محفوظة)، مرفقة بشرح يتمثل في نهي تنبيهي، شديد اللهجة، جاء بالصياغة الآتية:

[1] عبد القادر رابحي : تماما كما عرفته..، ص6.

"لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر"[1]. وهذا ما يبين استئثار دار ميم بطبع هذا الديوان ونشره.

وهذا التشديد والتكرار إثباتٌ وتأكيد للملكية الفكرية والأدبية الخاصة بالكتاب، وأنها من حق دار ميم للنشر فقط. كما يدل كذلك من جهة أخرى على مدى وعي الناشر والشاعر على حد سواء بالجوانب القانونية الخاصة بالنشر وبالتأليف.

أما الصفحة الثامنة فقد اشتملت على مجموعة من المعلومات المتعلقة بنشر هذا الديوان، تتمثل في:

5-2-1_ عنوان الكتاب:

"تماما كما عرفته.."، حيث يظهر متصدرا للنصف السفلي للصفحة، مكتوبا بأغلظ خط على الصفحة الثامنة، إمعانا من الشاعر على خصوصية هذا العنوان، ومحاولة شدّ أبصار المتلقين إليه.

5-2-2_ اسم الكاتب:

المتمثل في الشاعر عبد القادر رابحي، وقد أتى مكتوبا بخط عادي.

5-2-3_ سنة الإصدار:

وهي نفسها ما نطلق عليه برقم الطبعة وتاريخها؛ وتشير ها هنا إلى أنها الطبعة الأولى، وأنها قد صدرت في سنة 2019. والملفت في هذا العنصر أن الناشر قد أورده في

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص6.

هذا المقام فقط، حيث لا نجد حضورا لرقم الطبعة على الغلاف ولا في أي موضع آخر من الكتاب.

5-2-4_ اسم دار النشر:

المتمثل في دار ميم للنشر، والتي تعتبر من دور النشر الجزائرية المعروفة. وهذا التثبيت لاسم دار النشر يدل على ملكيته الشرعية لصاحبه، وضمان حقوقه الفكرية والأدبية.

5-2-5_ الرقم الدولي الموحّد للكتاب:

وهو الرقم الذي يظهر هوية الكتاب القانونية في قاعدة البيانات الدولية للكتب، ويحدد قيمة الكتاب، وينظم عمليات البحث عنه على محركات البحث المختلفة. وقد جاء كالآتي:

ISBN: 978-9931-585-84-8

5-2-6_ تاريخ الإيداع القانوني:

يظهر هذا الديوان مودَعا في شهر سبتمبر من عام 2019 للميلاد؛ أي أنه قد سجّل في السجل العام للنشر في هذا العام. ومن دلالاته أنه يبيّن تاريخ انتهاء صلاحية ملكية الشاعر لعمله وانتقال حقوق الملكية للناشر، وهو نفسه تاريخ رؤية الديوان للنور في سماء الوجود، وبدء عمليات تداوله في السوق والمتاجر.

5-3_ ديوان مقصات الأنهار:

تحضر بيانات نشر ديوان مقصات الأنهار موزعة على أربعة مواضع؛ على واجهة الغلاف الأمامية، والواجهة الخلفية، وفي الصفحة الأولى بعد الغلاف الخارجي، وفي الصفحة الثانية.

والملاحظ في هذا الديوان هو ورود أيقونة تخص اسم دار النشر، كعلامة مميزة لها، إذ تظهر في شكل مربع (المربع زواياه ليست قائمة)، خُطَّ داخلها اسم دار الوطن اليوم. ونجد هذه الأيقونة (اسم دار الوطن اليوم) ترد في ثلاثة مواضع مجردة من أي بيانات أخرى تخص عملية نشر الكتاب؛ وتتمثل هذه المواضع في: واجهة الغلاف الأمامية، والواجهة الخلفية، والصفحة الأولى بعد الغلاف الخارجي.

فالشاعر قد اختار أن ينشر هذا الديوان في دار الوطن اليوم، التي تعتبر من دور النشر الرائدة في الجزائر، التي تشهد إقبالا كبيرا من طرف الأدباء، والمبدعين، والنقاد، والمفكرين، لمكانتها وقيمتها التي تحظى بها في ساحة النشر. وعليه فهذا التعبير الأيقوني لدار النشر يرسّخ فكرة تعزيز هوية "الوطن اليوم" التجارية، بل وتعزيز سمعتها سواء من الناحية التأليفية الخاصة بعلاقاتها بالمؤلفين، أو من الناحية القرائية الخاصة في تعاملاتها مع جمهور القراء، وتفاعلها معهم.

أما فيما يخص الموضع الأخير الحامل لبيانات النشر فيتمثل في الصفحة الثانية، التي نلفي بها مجموعة من المعلومات الخاصة بنشر هذا الكتاب، وقد اشتملت على ذكر:

5-3-1_ اسم دار النشر:

دار الوطن اليوم، الذي يعلو النصف السفلي من الصفحة، إضافة إلى وروده في الإطار الذي جاء أسفل الصفحة، مرفقا برمز الحقوق المحفوظة (C) بصياغة أخرى مكتوبة بهذه الطريقة: منشورات الوطن اليوم، التي أتت مرسومة بخط عادي. وهذا التكرار لاسم الناشر يدل على محاولة الناشر تحسيس جمهور القراء بقيمة هذه الدار، وبمنشوراتها، التي تضم منشورات لصفوة الباحثين والمبدعين والأدباء. وهو ما يمنح انطباعا حسنا لدى المؤلف

للنشر في هذه الدار من جهة، ولدى القارئ لاقتناء العمل لثقته فيما تنشره "دار الوطن اليوم" العريقة، المعروفة بطبعاتها الثرية والفريدة فنيا وجماليا.

5-3-2_ عنوان الناشر:

02 شارع محمد سليماني، حي حيرش إبراهيم، العلمة، سطيف. وعليه فمن خلال هذا العنوان (عنوان الناشر) نستشف مدى تباينه مع الديوانين السابقين؛ حيث جاء مجرّدا من تعيينات أخرى، إذ يغيب رقم الهاتف، وتغيب حسابات الناشر على منصات التواصل الاجتماعي، كما رأينا مع الديوانين السابقين، ما يرجّح فكرة أن هذا الناشر لا يولي أهمية لها، سوى البريد الإلكتروني، الذي يعتبر ضروريا جدا، بل مناط العملية التواصلية بين جميع الأطراف الفاعلة في تأليف ونشر وتوزيع هذا الكتاب.

5-3-3_ البريد الإلكتروني:

وهو القناة التي يستعملها الناشر في التواصل مع المؤلفين من جهة، ومع جمهور القراء من جهة أخرى. وقد جاء كالآتي:

elwatan.elyoum@gmail.com

5-3-4_عنوان الكتاب:

مقصات الأنهار. حيث جاء متضمَّنا في هذه البطاقة، بطريقة تكاد لا تلمحه العين المجردة.

5-3-5_ اسم المؤلف:

عبد القادر رابحي، وهو الشاعر المفتون بسحر الحروف، الذي يعتبر صاحب العمل ومؤلفه.

5-3-6_ مصمم الغلاف:

حكيم خالد، ودلالات إيراده هي نفسها التي قلناها مع الديوان الآنف الذكر.

5-3-7_ الصنف:

وما يميز هذا الكتاب، أنْ ورد في بطاقته التعريفية أو في بيانات نشره ذكر للمؤشر التجنيسي، الذي يعتبر عتبة مهمة، يتكئ عليها القارئ لتكوين رؤاه، واختبار آفاق توقعاته،

5-3-8_ الحجم: 13/20.

5-3-9_ العبارة القانونية:

حيث وردت بصيغة "حقوق الطبع محفوظة"، التي تعني بأن الناشر له كامل الملكية القانونية لنشر هذا الكتاب، كما تعتبر دليلا على حق الشاعر في الملكية الفكرية والأدبية للكاتب.

5-3-10_ رقم الإيداع الدولي الموحد للكتاب:

وهو يتمثل في الرمز "ردمك"، الذي يعتبر اختصارا لعبارة "الرقم الدولي الموحد للكتاب"؛ ما يعني أن الكتاب مسجل ضمن لائحة الكتب المنشورة عالميا، وهو ما يضفي نوعا من المصداقية على الكتاب، ويضفي ثقة لدى القارئ فيما سيقرأ. وقد جاء هذا الكتاب/الديوان برقم: ردمك: 978-9931-387-66-4

ويهدف إدراج هذا الرقم إلى السعي الحثيث إلى الحفاظ على النتاج الفكري، وحماية حقوق التأليف الخاصة بالمؤلف، وحماية حقوق الطبع والنشر والتوزيع الخاصة بالناشر. ضف إلى ذلك إتاحة الكتاب للباحثين وجمهور القراء بأيسر طرق البحث.

5-3-11_ تاريخ الإيداع القانوني:

السداسي الثاني 2016، وهي سنة نشر الكتاب نفسها، ما يعني أن هذا الديوان قد تمّ تسجيله في السجل العام للنشر في عام 2016. ضف إلى ذلك أنه يمثل تاريخ تسليم الشاعر حقوق ملكية العمل لدار الوطن اليوم، وهو نفسه تاريخ بدء تداوله في السوق والمتاجر. كما أن حضور سنة النشر يعتبر مؤشرا تلميحيا للقارئ، معينا له على القراءة، إذ قد يضيء له بعض الدلالات المعتمة في المتن الشعري وفهمها.

والملاحظ في هذا الديوان "مقصات الأنهار" على خلاف الديوانين السابقين الغياب التام لبيان رقم طبعة العمل، وهو ما يعبر لربما عن خصوصية هذا الديوان لدى الشاعر عبد القادر رابحي، الذي ارتأى أن يحدّ هذه الطبعة، فيجعل لها نصابا معينا، لحاجة في نفسه، هادفا لأن لا يعيد طبع هذا الديوان بالخصوص. وهذا ما قد يحملنا على أن نزعم بأن الشاعر قد كتب هذا الديوان في مرحلة معينة، أو في مناسبة خاصة، ارتأى الشاعر الاستئثار بها باعتبارها اللحظة الملهمة.

ومن جهة أخرى، فإن هذا التغييب قد يعدّ استراتيجية ذات دلالات تجارية، تعمل من خلالها منشورات الوطن اليوم بتواطئ مع الشاعر عبد القادر رابحي على تسويق هذا العمل الشعري بهذه الطريقة قصدَ لفت انتباه القارئ، وإثارة فضوله لاستكشاف متن النص، في محاولة لمعرفة الأسباب التي دعت الشاعر عبد القادر رابحي إلى التخلي عن هذا التقليد المعروف في الساحة التأليفية والنشرية.

ثانيا: دلالات عتبات النص الداخلية وآليات اشتغالها عند الشاعر عبد القادر رابحي

1_ دلالات عتبة التصدير في دواوين الشاعر عبد القادر رابحي (قراءة في التعالقات النصية)

ونحن في هذا المقام نود الإشارة إلى أن هذه العتبة باتت تستهوي الكُتّاب المعاصرين، إلى حدّ يجعلها بمنزلة ذلك الطقس الذي على الكاتب أن يؤديه قبل أن يخوض غمار تجربته الإبداعية، حيث إنه لا يكاد يغيب تصدير أو مقتبسة عن ديوان أو رواية في الأعمال الإبداعية المعاصرة، حتى كادت أن تعدّ بتعبير لطيف زيتوني لوازم نصية تتصل بالنص الأصلي، بل إن بعضهم زعم أن لا اكتمال للنص إلا بحضورها في أي عمل إبداعي، لشدة أهميتها، وقيمتها الفعالة والكبرى.

انطلاقا من هذا، سنحاول في هذه الورقات أن نقف عند عتبة التصدير في هذه المدونات الثلاث المنتخبة، من حيث كونها بنية لغوية مهمة، لها فعاليتها الدلالية الكبيرة في استنطاق هذه النصوص وتأويلها، وفتح بعض من مغاليقها، ومن ثَمَّ لننظر في بنائها الشكلي والدلالي قصد إضاءة بعض المناطق المعتمة في النص/المتن، وكشف التعالقات الحاصلة بين هذه العتبة وبين النص/المتن.

1-1_ دينامية خطاب التصدير في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء":

جاء نص التصدير في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" نصا ملوّنا بالدهشة، كثيف الرؤى العميقة ذات الدلالات الموحية، وهو ما يخوّل لنا بأن نصنّف هذا الخطاب التصديري في خانة الخطابات الصامتة، هاته الأخيرة التي نلفيها منفتحة على خيال مجنّح، لا يدرك كنهَه كسالى القراء، بل إنه يستدعي قارئا نبيها يجيد لعبة التأويل والحفر في الدلالات.

وعليه، نلاحظ أن الشاعر يصدّر ديوانه "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" بنص قصير متحرّر من أي علامة أو إشارة تدل على اقتطاعه من نص خارجي ما. هذا النص يواجه المتلقي مباشرة قبل ولوجه للمتن، يبدو بأنه من تأليفه الخاص؛ لغياب أي اسم أو أي مصدر أو مرجع يتذيّل هذا القول المصدّر به، أو يعلوه لينسب إليه، ولغياب أي مؤشر ترقيمي للدلالة على ذلك كغياب الشولتين أو المزدوجتين، اللتان تعتبران علامة من علامات على الاقتباس، ما يؤكد بأنه من إبداع الشاعر وتأليفه، وبالتالي انضوائه في خانة التصديرات الذاتية؛ لمجيئه على لسان الشاعر نفسه. وقد جاء هذا التصدير ممثّلا في الصفحة الخامسة قبل المتن النصي، مع غياب تام للإهداء، ما يجعله يندرج ضمن نوع التصديرات الاستهلالية؛ لمجيئه في صدر العمل وعلى رأسه، وهذا نصه:

"هي أمامك

تتلألأ كبلّورة ماء

وسط هذه الخضرة

تكاد تدهسها بحذائك الخشن

أيها الشاعر الرقيق.." [1].

لكن، قبل هذا النص التصديري، وبالضبط في منتصف الصفحة نجد عبارة تعلو نص التصدير وقد أحيطت بقوسين، مرسومة بخط أغلظ وأَسْمك من خط نص التصدير وهي عبارة عن أربعة أحرف مقطعة، رُسمت بهذا الشكل: "(ب.أ.ي.أ)".

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص5.

هذه الأخيرة "(ب.أ.ي.أ)" تتشكل كما يظهر من أربعة أحرف مكتوبة بالخط العربي، وطريقة رصفها المواربة، جعلتها علامة لغوية عصية على الاستقراء، كونها تميل إلى الإلغاز إلى حد التعمية. وهي تشبه أن تكون مثل فواتح بعض السور القرآنية، غير أنها جاءت مقطّعة، تفصل بين أحرفها نقطة؛ حيث تبتدئ بحرف الباء، وتليها نقطة، ثم همزة تبدو من رسمها أنها همزة قطع، ثم تليها نقطة، فهمزة أخرى بالرسم نفسه الذي أتت به سابقتها. والغريب في الأمر، هو تردّد هذه العبارة في المدونات الثلاث التي انتخبناها للدراسة والتحليل، ولربما كانت علامة لازمة لجميع دواوينه، تشبه أن تكون مثل اللازمة التي يتردّد ذكرها في قصائد معينة. إضافة إلى أنها تأتي دوما قبل افتتاح المتن النصي.

والملاحظ كذلك أن هذه العلامة جاءت محصورة بقوسين في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"دون غيره من الديوانين الآخرين، اللذان أتت فيهما هذه العلامة بدون حصر أو تحديد بأقواس، ولربما يعود ذلك إلى ارتباط هذه العلامة بالعنوان الرئيس "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، الذي يوحي بنوع من التحديد والحصر للفضاء المكاني الذي ستدور فيه القصيدة أو الديوان، إذ تقتصر الحراسة على الحقول الصفراء دون غيرها.

وعن تفسيرنا لهذه العلامة الصامتة، التي تلوذ بالصمت دون التصريح، نرى بأنها تخضع لدلالات، قياسا على الأحرف في فواتح السور القرآنية، التي تحمل إشارة إلى أن القرآن مركب من جنس هذه الأحرف التي يستعملها العرب في تواصلهم. انطلاقا من هذه الدلالة يمكننا القول بأن الشاعر قد وظّف هذه الأحرف (ب.أ.ي.أ) كيْما يدلّل على أن هذه الدواوين التي تحوي هذه العلامة إنما قد شُكّلت من لدن هذه الأحرف الأربعة، وقصائدها إنما وركّبت من جنسها.

والحقيقة أن معاني هذه الأحرف على غرار المستعملة في فواتح السور القرآنية مختلف فيه، ولا وجود لتفسير يدّعي الحقيقة المطلقة، فكلها عبارة عن تفسيرات واجتهادات، ولعلّ الشاعر يصبو إلى هذا منذ البداية، وذلك من خلال استئثاره بمعنى هاته الأحرف الأربعة المقطعة، وتركه لهذه العلامة نصا مفتوحا لجمهور القراء، تتعدّد دلالاته مع كل قراءة، وتختلف من قارئ إلى آخر، وهكذا في عملية لا نهائية للقراءة، بل إنه لمن الممكن أن يستقرئها القارئ الواحد نفسه قراءة مغايرة ومختلفة مع كل قراءة لها.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر لا يستفتح أيا من هذه الدواوين الثلاثة إلا وهذه العلامة سابقة لفاتحته، إذ نلفيها في هذا الديوان؛ أي "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" ترد فوق خطاب التصدير، في الصفحة الخامسة، التي تسبق القصيدة الأولى من الديوان/المتن، لغياب الإهداء، في حين يأتي ذكرُها في ديوان "مقصات الأنهار" أعلى الإهداء في الصفحة الثالثة التي تسبق متن الديوان. بينما تأتي في ديوان "تماما كما عرفته.." في الصفحة التاسعة أعلى الإهداء كذلك.

ومن جهة أخرى، إذا استقرأنا هذه العلامة الرمزية (ب.أ.ي.أ) بطريقة أخرى، من خلال وصل حروفها ببعضها البعض، باعتبار همزتي القطع أَلِفا مدّ، فعندئذ تتشكل لدينا كلمة "بايا". هاته الأخيرة كان أصلها "باية"، وبحدوث تحوّر لهجي، استبدلت التاء بألف الإطلاق في آخرها، لتصبح دالة على الأنوثة؛ كونها اسم علم من الأسماء الشائعة بين النساء الجزائريات، خاصة في الغرب الجزائري، الذي هو موطن الشاعر عبد القادر رابحي. كما تعتبر أيضا (بايا) رمزا للجمال، والقوة، والتسامح، والكرم، ينهل الشاعر من مَعينه، وقد تكون رمزا للمرأة بحد ذاتها، التي يستحضرها الشاعر كمعادل موضوعي للأرض، وكأنه بهذا الختم (ب.أ.ي.أ) يثبت ملكيته لهاته الأرض، التي تتمثل في هذا العمل، أو أنه يشير من

خلال هذه الأرض إلى الوطن، إذ إن هذه العلامة أصبحت ملازمة لأعماله الشعرية، حتى صارت بمثابة الهوية الخاصة بالعمل.

وهناك دلالة أخرى حَريّ بنا أن نعرج إليها، تتمثل في أن هذه الأحرف الأربعة المجموعة في (بايا) تطلق في كثير من المناطق الجزائرية وحتى المغاربية على فئة من النساء اللائي يتولّيْنَ استقبال المواليد الجدد، وتحديدا هو اسم يطلق على المرأة التي تتولى مهمّة قطع سرّة الطفل عند ميلاده. فالشاعر بتوظيفه لهذا الرمز إنما لاعتباره كل ديوان له بمثابة مولود جديد، تتولى هاته "البايا" قطع سرّته، ومرافقته للخروج إلى هذا الوجود، في صورة مجازية تُبين على تمكّن الشاعر من استثمار طاقات النصوص الموازية في وعي وبصيرة، وما يعضّد هذه القراءة هو مجيء هذا الرمز (ب.أ.ي.أ) مطلع كل ديوان، حيث يأتي قبل الولوج إلى المتن، مرافقا الإهداء، أو التصدير، وكأنه إيذان من الشاعر بولادة نص جديد، بقطعه لسرّته، ومنحه للحياة في هذا الكون الإبداعي.

لقد استطاع أن يتفرّد الشاعر في مغامرته التجريبية في هذا الديوان، وحتى في غيره، مثل الديوانين الآخرين قيد الدراسة، فهو على سبيل المثال يجعل هذه العلامة لازمة في هذه الدواوين الثلاثة، وهو ما يجعل اشتغاله وأعماله هاته محلّ فرادة وتميّز ومغايرة لما هو سائد، باعتبار هذه العلامة بمثابة تشفير أو قفل، يتولى فضّ بكارة النص/المتن، على القارئ أن يطرقه لكي يستطيع الولوج لمتن النص.

وبالعودة إلى نص التصدير:

"هي أمامك

تتلألأ كبلّورة ماء

وسط هذه الخضرة

تكاد تدهسها بحذائك الخشن

أيها الشاعر الرقيق.." [1].

نلاحظ بأن هذا النص القصير مفعم بالمجاز، وغني جدا برموز سيميائية، إذ يقوم نص التصدير على ظاهرةالثنائيات الضدية، التي شغلت تشكيله، وعززت ترابطه وتعالقاته مع المتن الشعري، حيث يحوي المقطع دلالات ضدية تناقض كل واحدة الأخرى، حيث نتمثل فيه ثنائية القوة والضعف (بلورة ماء/حذاء خشن)، وثنائية الجمال والقبح (تتلألأ/تدهس)، وثنائية الرقة والفظاظة أو الخشونة (الخشن/الرقيق، الرقيق/تدهسها).

إننا من خلال هذه الرموز والثنائيات الضدية، نتبيّن بجلاء العلاقة الحوارية التفاعلية الانعكاسية القائمة بين عتبة التصدير والمتن، حيث يعكس التصدير ما في المتن النصي، ويحيل عليه بلغة مختزلة مكتنزة الدلالة.

يفتتح الشاعر تصديره بضمير الغائب المفرد المؤنث "هي"، الذي يدل على الشخصية الأنثوية، هاته الأخيرة التي تحيل على الجمال والخصوبة من جهة، وعلى الضعف من جهة أخرى، وهو ما يتأكد عندما يشبّه الشاعر هذه الأنثى –التي أبقى عليها مجهولة– ببلورة ماء تتلألأ، فالتلألؤ علامة الجمال والنقاء، والماء رمز الخصوبة والنماء، ورمز الحياة نفسها، كما أن حصرها في بلورة ماء متلألئة يدل من جهة أخرى على ضعفها، الذي يثبته توظيف الشاعر لكلمة "أمامك" التي تعود فيها كاف المخاطبة على "الشاعر الرقيق"، فكونها أمامه إيحاء بضعفها؛ لأنها تدخل تحت كنفه، وتحت حمايته، أَوَ لم تخلق

[1] عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص5.

حواء من ضلع آدم؟! ثم يؤكد الشاعر على أهمية هذه الأنثى وفضلها، وعلى أنها مصدر إلهام وخير وخصوبة، وهو ما يظهر في جعلها محاطة بكل تلك "الخضرة"، التي توحي بالأرض والطبيعة وغناها.

ثم يفاجئنا الشاعر بكون كل هذا الجمال محطّ خطر، كونه مهددا بالدهس بأحذية خشنة. وهذا التوظيف المكثف المنزاح يكشف لنا عن صراع بين الخير والشر، بين الجمال المرهف والتعدي على هذا الجمال بالقوة.

أما الشاعر الرقيق الذي يظهر أنه المقصود من الخطاب؛ لوجود أداة النداء قبله "أيها الشاعر الرقيق"، ذلك الإنسان المرهف الحس، فيكشف لنا الشاعر من خلال ربطه بصفة الرقة إلى تلك المهمة النبيلة التي خُلق من أجلها الشعر والشعراء، ألا وهي حماية الجمال ومباركته، وحراسته من تهديدات الأحذية الخشنة الساعية لطمسه، والقضاء عليه، وعلى كل جميل.

كل هذا، يؤكد بأن هذه العتبة ليست مجرد حلية شكلية، يضمّنها المبدع عمله، بل لها مساهمتها الدلالية التي لا تخفى في إنارة المتن النصي، وتلخيص معناه، والتلويح والتلميح لبعض أسراره ومكنوناته.

وعلاوة على ما قيل، ولما أن كان التصدير خطابا داعما للعنوان والمتن، يتغيا من خلاله الشاعر التركيز على فكرة ما، ومحاولة إبرازها، فإننا نلمس فعلا وجود علاقة بينهما، وتقاطعات؛ أي بين خطاب التصدير وعنوان الديوان، ومتنه أيضا، حيث نتوقّع بأننا على موعد مع نصوص شعرية، تصف الطبيعة (كمعادل موضوعي للأرض/الوطن) ومظاهر الحياة بفضاءاتها المختلفة، أو عنصرا من عناصرهما، كما نتوقع بأنه –أي الشاعر– سيتناول بعض القضايا التي تخص الشعراء في كتاباتهم، أو بعبارة أخرى سيسلّط الضوء

على هذا الذي يسمى: "شاعر"، كما يبدو أيضا من خلال هذا الخطاب التصديري بأن الشاعر سيدعو في نصوص المتن إلى احترام الجمال ومحبّته، والاعتناء به، وعدم التعدي عليه، كما سيشير أيضا إلى الفوارق الطبقية، ومظاهر القمع، والتجبّر، والاستبداد، والعنف (وشاهدُه: "تكاد تدهسه بحذائك الخشن")، والمفارقات الاجتماعية؛ إذ كيف لشاعر يكتب شعرا أن يكون إنسانا متغطرسا، حادّ الطباع؟ حيث إن الأصل في الشاعر أن يكون إنسانا مرهف الحس، رقيقا (كما نعته الشاعر في خطاب التصدير)، جياش العواطف، وهو ما يؤمن به شاعرنا عبد القادر رابحي، في أن رسالة الشعر والشعراء ليست قمعية، ولا ظالمة، وإنما العكس ("أيها الشاعر الرقيق").

1-2_ خطاب التصدير في ديواني (مقصات الأنهار، تماما كما عرفته..) بين الحضور والغياب:

يلحظ القارئ لديواني "مقصات الأنهار"، و"تماما كما عرفته.." من الوهلة الأولى غيابا لعتبة الخطاب التصديري فيهما، ولعل هذا الغياب يعدّ بشكل أو بآخر حضورا مبرّرا في العملية الإبداعية، وهو مايجعلنا نفسّره بأحد أمرين:

_ إما أنّ عتبة الإهداء قد حلّت محله، ونابت عنه عند غيابه، وأدّت وظائفه التي كان مفترضا أن يؤديها عند حضوره.

_ أما الأمر الثاني فيرجع إلى تقدير الشاعر إلى أنه لا حاجة لخطاب تصديري، كون العتبة الإهدائية قد قامت بالتقديم للديوان والتصدير له على أكمل وجه، فكان غياب عتبة التصدير لازما وأولى، أو أن الخصوصية الكبيرة التي خصّها الشاعر الإهداء في هذين الديوانين لم يشأ أن تغطي عليه عتبة أخرى سابقة له، كون أن التصدير يأتي قبل الإهداء، فالشاعر وكأننا به قد حمّل الإهداء في هذين الديوانين حمولات دلالية، وركّز عليه، واشتغل

عليه أيّما اشتغال، حتى يكون عتبة لافتة كما أراد الشاعر لها أن تكون؛ وبعبارة أخرى فقد ضحى الشاعر بالخطاب التصديري من أجل يلقى الإهداء ويؤدي الوظيفة أو الوظائف التي وضعه من أجلها الشاعر.

1-3_ وظائف التصدير:

أدّت عتبة التصدير في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" للشاعر عبد القادر رابحي عدّة وظائف متداخلة، وقد جاءت حسب قراءتنا لهذه العتبة متمثلة في:

1-3-1_ الوظيفة التعليقية:

وتتجلى هذه الوظيفة في محاولة الشاعر لإقامة جسور تواصل بينه وبين القارئ، أو لنقل بين المتن والقارئ، هاته الجسور المنضوية في خطاب التصدير التي بناها الشاعر في صدر ديوانه، وإن كان يكتنفها الضباب، والإغراق في المجاز والترميز، كما يبدو من الوهلة الأولى، لكنها تبقى مؤشرات مهمة في توجيه القراءة، ومرافقة المتلقي في مغامرته القرائية. حيث تولى الشاعر في هذه الوظيفة إمداد القارئ ببعض الومضات والتلميحات، عن طريق توظيف بعض الرموز التي تعبر عن المتن النصي، وتفسّر بعض طروحاته بشكل مختزل ومكثف.

وقد عمد الشاعر إلى هذا التصدير لإيمانه بمدى قدرته على المساهمة في تجنيب القارئ تلك التفسيرات الخاطئة عن النص، وإعطائه مؤشرات لا بأس بها لفهم النص بشكل صحيح وفعال ومنتج.

1-3-2_ الوظيفة التأثيرية/الإغرائية:

ويتمثل عمل هذه الوظيفة الجوهري في وخز المتلقي ودغدغته، ومحاولة إثارة شهيته للقراءة، وجذبه إلى تصفح هذا العمل بكل ممكنات اللغة، وهو ما نجح في تجسيده الشاعر عبد القادر رابحي بواسطة هذا الخطاب التصديري، الذي استطاع أن يحقق غايته وهدفه في استفزازنا كقراء، وتشويش أفكارنا، وهو ما خلق لنا دافعا قويا ومحفزا على قراءة متن هذا الديوان، مستثمرين في عبورنا إلى ضفة المتن كل ممكنات الدلالة، وآليات القراءة والتأويل.

1-3-3_ وظيفة تنبيهية توجيهية:

والتنبيه يقتضي بالضرورة وجود مرسل (المتمثل في هذا التصدير في شخص الشاعر عبد القادر رابحي)، ومستقبل (يتمثل في أي قارئ مقبل على استنطاق هذا الخطاب التصديري والديوان ككل)، حيث عمل الشاعر هنا على تنبيه القارئ، وإقناعه بخصوصية هذا الديوان الشعري المختلف، عبر إهدائه هذا القنديل/الخطاب التصديري، الذي حمّله ما يكفي من طاقات ترميزية، عزّزت قدرته في جذب المتلقي، وإثارة انتباهه، ليستعين به في القراءة، ويستأنس به في فك شفرات النص، واقتحام عوالم المتن النصي، ويتخذه بوصلة توجّهه في غياهب النص وأعماقه حيث درُه النفيسة، التي تجعله "مستحضرا له ومتمثلا لمضمونه وفكرته الرئيسية"[1]، قصد الوصول إلى مقاصد هذا المتن وتفاصيله.

2_ عتبة الإهداء:

على الرغم من أن الإهداء لا يعتبر عتبة رئيسة كعتبة العنوان أو عتبة اسم المؤلف، وعدّها عتبة فارغة بتعبير "مصطفى سلوي"؛ لإمكانية الاستغناء عنه، وعدم تأثير غيابه من

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص32.

الناحية العلمية أو الجمالية الشكلية أو التجارية للكتاب، إلا أن هذا لا ينقص من أهميته، ولا ينفي عنه كونه عتبة نصية استراتيجية مهمة في معمارية النصوص الإبداعية، باعتباره ذا خصوصية متفردة في توجيه القراءة الفعالة للنصوص الإبداعية وغيرها. ضف إلى ذلك أن الإهداء يعطي انطباعا مهما عن العمل الإبداعي، كما إن وجوده يساهم بشكل كبير في كشف ما يكتنف النص من غموض أو تعقيد، وذلك من خلال تحميله من طرف الشاعر لعلامات، ودلالات متواشجة ومتقاطعة مع النص الأصلي، تعرّف به، وتمهّد له. وهو ما يجعل من هذا الخطاب الإهدائي نصا محيطا داخليا مهمّا، يمكن عدّه "نتوءات نصية أساسية موجّهة، ومحددة لنوعية تلقي النص، والتعامل معه قراءة وتأويلا"[1].

كل هذا، جعل المبدعين والمؤلفين في جميع الفنون يتفننون في صياغات إهداءاتهم بطرائق مختلفة ومتباينة، سواء من الناحية التركيبية، أو حتى الأجناسية، إذ إنه يمكن أن يرد خطاب إهدائي ما على شاكلة أبيات شعرية، أو قصة قصيرة جدا، أو غير ذلك من الأشكال المتنوعة التي قد يرد عليها الإهداء.

انطلاقا من هذا، ومما قيل في الجانب التنظيري، سنحاول في هذا العنصر الوقوف عند دلالات هذه العتبة الإهدائية عند الشاعر عبد القادر رابحي، ومدى تقديمها لأعماله الشعرية قيد الدراسة، التي تعمل على إمدادنا بمفاتيح الولوج لمتن النص، من أجل ضمان فهم سليم، وقراءة منهجية له.

وعليه، فإننا من خلال تقصينا لهذه العتبة لاحظنا غياب الإهداء في مدونة "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"، وورودها في مدونتي "مقصات الأنهار"، و"تماما كما عرفته..". وسنحاول في هذه السطور تناول عتبة الإهداء، وغيابها في كل مدونة على حدة.

---

[1] عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص124.

2-1_ سيميائية الإهداء في ديوان مقصات الأنهار:

2-1-1_ التشكيل النصي/البصري لعبارة الإهداء ودلالاته:

يأتي خطاب الإهداء في هذا الديوان مستقلا، حيث يظهر كعتبة وحيدة غير مرتبط بعتبات أخرى، مجرّدا من أي مصاحبات نصية أخرى، سوى من العلامة الترميزية "ب.أ.ي.أ" التي أسلفنا الحديث عنها في عتبة التصدير، التي تعتبر علامة ثابتة في كل الدواوين، وملازمة لكل عمل شعري للشاعر.

ومن الملاحظات الأولية التي نلحظها من الوهلة الأولى في هذه العتبة أيضا، هي أن نص الإهداء في هذا الديوان (مقصات الأنهار) لم يحدّ بمزدوجتين/شولتين، ودلالة ذلك أن الكلام كلام الشاعر نفسه، هذا من جهة. ومن جهة أخرى قد يكون ذلك دالا على انفتاح هذا النص على مداءات أرحب وأوسع، واستقباله –في طواعية– لكل قراءة نقدية في عملية مفتوحة ومتعددة. وهاته الملاحظة تنطبق أيضا على ديوان "تماما كما عرفته..".

2-1-2_ تموقع نص الإهداء وإيحاءاته:

أما عن الموقع الذي ظهر فيها خطاب الإهداء ها هنا في هذا الديوان، فنلفيه يتموقع قبل صفحة المتن النصي مباشرة، وبعد الصفحة الثانية التي تحمل المعلومات الخاصة بنشر هذا الديوان؛ أي أن خطاب الإهداء يتموقع تحديدا في الصفحة الثالثة التي تلي غلاف الديوان. والمميز أكثر في موقع عتبة الإهداء عند عبد القادر رابحي هو مجيئها في الصفحة التي بين صفحة العنوان (أو التي تضم العنوان)، والصفحة الفاتحة للمتن النصي.

ولما أن كانت لا اعتباطية في الإبداع، فإن هذا التوظيف بطبيعة الحال من طرف الشاعر لا يمكن أن يعدّ توظيفا بريئا؛ لأن سيمياء التواصل تقوم أساسا على "ربط الدليل

بالمدلول والوظيفة القصدية" [1]، ذلك أن الشاعر قد منح هذه العتبة هذا الموقع لكي يجعل دلالاتها محصورة في تعالقاتها مع عنوان الديوان وإيحاءاته إلى متنه الشعري، حيث يجعل من الإهداء تلك الأرضية التي يلمّح فيها الشاعر إلى بعض الدلالات الخادمة للنص، والكاشفة عن مراميه ومقاصده وحيثياته. وبعبارة أخرى، ذلك الجسر الذي يربط العنوان به من جهة، وبالمتن من جهة ثانية؛ لأن القول باعتباطية هذا التوظيف سيؤدي حتما إلى فهم خاطئ وإساءة قراءة النص، وبالتالي حدوث انتكاسة لتوقعات القارئ، ومن ثَمّ فشل العملية التواصلية التي كان يطمح الشاعر إليها، ويبتغيها مع جمهور قرائه، ويسعى إلى تحقيقيها.

2-1-3_ دلالات المعادلة الإهدائية في ديوان مقصات الأنهار بين التواصل والتداول:

المعروف في عالم العتبات النصية عموما، والخطابات الإهدائية على الخصوص أن الصيغة الإهدائية تكون وفق المعادلة: (إلى س، ص)، لكننا نلحظ بأن خطاب الإهداء في هذا الديوان يقدَّم وفق المعادلة: (ص، إلى س)، حيث يقول الشاعر:

"على مرأى من الوطن النائم

في وحل المسرات

أقول بصوت عال:

إليك أنت..

(عين راء..)" [2].

---

[1] جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص75.

[2] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص3.

بمعنى أن الشاعر آثر تقديم (ص)، هذه العلامة التي تتمثل في عبارات التقدير والعرفان عادة، غير أننا نلفيها في هذا الخطاب الإهدائي تكاد تكون نصا أدبيا، تتمثل في عبارات لغوية ترافق عناصر العملية التواصلية والتداولية لعتبة الإهداء. وها هنا في إهداء ديوان "مقصات الأنهار" نجدها متمثلة في الصيغة اللغوية المنزاحة التي سبقت التركيب (إلى س)، التي تعتبر جزءا مهما من الإهداء وسياقاته، تهدف إلى جذب انتباه القارئ، لما فيها من كسر للقاعدة الإهدائية النمطية. ضف إلى ذلك لغتها المجازية المكتنزة بالرموز والتعقيد.

يتجلى الشاعر عبد القادر رابحي ضمن هذا السياق التداولي للإهداء في موقع المرسل المُهدي (خصوصا مع اعتبار ما بين قوسين أحرفا أولى لاسمه، ليصبح بمثابة ختم وتوقيع من طرف الشاعر)، الذي ينشئ ويرسل نص الإهداء؛ هذا الأخير الذي يمثل صيغة الخطاب الإهدائي، في حين يتجلى الطرف الثالث الأساس في عملية الإهداء في صورة رمزية إذا ما اعتبرنا الإهداء غيريا عاما، ممثلا في "الوطن النائم"، أو في صورة حقيقية إذا ما اعتبرنا الإهداء ذاتيا، أهدى الشاعر من خلاله عمله إلى نفسه، كما سيأتي تفصيله.

جعل الشاعر من خطاب إهدائه خطابا مكثفا، يحتمل عدة دلالات، ولعل العلامة اللغوية (عين راء..) في آخر الخطاب وحدها حمالة أوجه. إذ يمكن أن تكون مجرد توقيع من الشاعر، على اعتبار أن الكلمتين اللتان بين قوسين يمثلان حرفين أبجديين هما: (العين، والراء) واللتان تمثلان اختصارا لاسم الشاعر، ولقبه (عين = عبد القادر، راء = رابحي)، كعادة أي كاتب أن يختم نصه باسمه لينسبه لنفسه في ذيل الخطاب، وما يزيد من احتمال هذا التخريج، هو ورود نص الإهداء بلا أي علامة تنصيص، ما قد يعني أن المابين قوسين قد يكون علامة دالة على نسبة الكلام، كونها جاءت لوحدها في أسفل/نهاية نص الإهداء، فيكون بذلك نص الإهداء متقصّدا المخاطَب الذي في قوله:

"أقول بصوت عال:

إليك أنت.." [1].

وبالتالي، يحتمل أن يكون العمل مهدى إلى كل قارئ يتصفح الديوان، ومن المحتمل أن يكون الكلام مستأنفا على ما قبله، ليكون بذلك المقصود هو "الوطن"؛ ليكون في هذه الحالة صنف الإهداء إهداءً غيريا عاما، لكونه متسما بطابع تجريدي، خاليا من المادية والشخصنة، يتقصّد من خلاله الشاعر الوطن، الذي يعتبر رمزا وثيمة عامة.

أما في حالة ما إذا اعتبرنا ما بين القوسين وحدة لغوية تابعة في أصلها لخطاب الإهداء، فستأخذ نسبة الإهداء منحى آخر، إذ لو سلمنا بأن المابين قوسين يمثلان الحرفين الأوليين من اسم الشاعر ولقبه، لكن باعتبارهما وحدة لغوية تابعة لنص الخطاب، فعندئذ يصبح الإهداء إهداءً ذاتيا، يتقصّد فيه الشاعر نفسه الكاتبة بصوت عال، ملؤه الصدق والحميمية، وهو ما يظهر لنا الخصوصية الكبيرة التي يتمتع بها هذا الديوان في نفس الشاعر عن غيره من الدواوين الأخرى، ليصير تقدير الإهداء بذلك:

"أقول بصوت عال:

إليك أنت..

(عبد القادر رابحي..)".

كما تجدر الإشارة في هذا الشأن إلى أن هذا الإهداء هو إهداء عمل لا إهداء نسخة؛ لأنه يتكون من وحدات لغوية، مطبوعة أصلا في الكتاب بصيغة رسمية، يعتبر الشاعر عبد القادر رابحي هو مرسله/مهديه، إلى مهدى إليه/مرسل إليه يختلف ها هنا بحسب التخريج

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص3.

لنص الإهداء المكثف الذي يحتمل عدة دلالات وقراءات ؛ فقد يكون المرسل إليه متمثلا في الشاعر نفسه باعتبار الشاعر يخاطب نفسه بالإهداء، وقد يكون المهدى إليه هو أي قارئ للديوان إذا ما اعتبرنا العلامة (عين راء..) مجرد توقيع من الشاعر لاسمه لا تنتمي لنص الإهداء، كما يمكن أن يكون ماثلا في الوطن النائم، إذا ما قلنا بأن الخطاب/الإهداء موجَّه له، والعلامة السفلية إنما هي توقيع من الشاعر لاسمه. وبالتالي فنص الإهداء هو العنصر الثالث الذي يشكّل هذه العملية التواصلية والتداولية لهذه العتبة، ويكمل أركانها الثلاثة.

وعلاوة على هذا، فممّا يطالعنا في عتبة الإهداء لديوان "مقصات الأنهار" من الناحية الدلالية نحوُ خطابها منحى مجازيا، منزاحا إلى حد التعمية، معبأ بعدة دلالات عميقة، يظهر في طياتها مدى ولع الشاعر الشديد بتوظيف الصور السريالية، وإغراقه في المجاز، مثل: الوطن النائم، وحل المسرات.

والديوان حقيقةً يشتغل من أوله إلى آخره على الترميز، والمجاز، والتشفير، وهو ما يظهر في غلبة المسحة المجازية على لغة الإهداء. حيث عمد الشاعر إلى الاشتغال الجمالي على تراكيبه اللغوية، والميل إلى توظيف الانزياحات في خطاباته بعناية خاصة ومكثفة، محاولة منه لتعبئة دلالات أرحب وأوسع لمفردات الإهداء، أين أفرد نص الإهداء بتراكيب مخصوصة، تتشكل من وحدات لسانية تتجاور، وتتداخل فيما بينها، منتجة لنا خطابا دسما غنيا، تنفجر منه طاقات دلالية كبيرة. وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على حضور بصمة الشاعر عبد القادر رابحي الخاصة، الذي بات أيقونة التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، حيث جاء إهداء هذا الديوان كسرا للنمطية المعروفة من صياغات الإهداء التقليدية، لما حمّله الشاعر من دلالات عميقة، وإيحاءات ترميزية مستوحاة من متن الديوان، في علاقة انعكاسية بين عتبة الإهداء والمتن النصي.

فمثلا، باعتبار المهدى إليه هو الوطن، نجد أن الشاعر قد قام بربط الوطن/المهدى إليه بصفات وأرفقه بعباراتٍ ومعانٍ سيميائية غنية، في سبيل شحذ عواطف المتلقي وتشويقه، حيث تدل الجملة الأولى من الإهداء على أنسنة الشاعر للوطن، أين جعل له عيونا منصّبا إياه كشاهد (القرينة "على مرأى")، وجعله "نائما"، وهو ما يجعل من هذا الرمز الأخير إحالة على التخلف، والقهر، والعجز... إضافة إلى دلالة التركيب: "وحل المسرات" على الألم، والدمار، والظروف المعيشية الصعبة والمتدهورة.

وإذا ما نظرنا إلى نص الإهداء من الناحية المعجمية فإننا نلحظ وجود تعالقات بين المفردات التي وظفها الشاعر فيه، وبين مفردات المتن الشعري، حيث نلمس ترابطا متينا بينهما، يتجلى في ورود بعض مفردات الخطاب الإهدائي وتكرارها في داخل المتن الشعري، مثل: الوطن، على مرأى من، النائم... .

أما التركيب "على مرأى من" فقد ورد في عديد المقاطع من قصائد الديوان، نذكر منها على سبيل القصر لا الحصر:

"عيب عليك.. وأنت تبني قصورا من الاستفزازات **على مرأى من** الوقت المتعب والمسافات الصماء.. صبَّ الزيت على النار.. وتفرّج على الصنيع الأسود في حلبة الأوجاع الهائجة.." [1].

"**وعلى مرأى من**الجميع..

قد تستعيد تلك النضارة..

كما توارثتَها من غرور المواثيق.." [2].

---

[1] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص6.

أما عن مفردة الوطن فقد وردت في:

"من أنت حتى تخترق جدار الصمت.. وتزرع في جسد **الوطن** رطلا من اللحم المشبع بالأكاذيب كالإسفنجة الخرقاء؟" [1].

"ربما كان **الوطن** أكذوبة رعناء..

تتناساك في لحظة القسمة.." [2].

كما وردت في الصفحة 18، 19، 24، 27...إلخ.

أما مفردة النائم فقد وردت في مقاطع كثيرة، منها:

" من يحمل الإبر المخروقة.. يتصيد الوخز **النائم** في سلاف الموائد العامرة" [3].

"تتسع الحبة للسنبلات..

تضيق السنبلات ذرعا بأمعاء الرجل النائم.." [4]

هذا التوظيف المتعمّد من طرف الشاعر، الذي يقدّم لديوانه عبر هذا الخطاب الإهدائي يعتبر محاولة من الشاعر لوضع القارئ في سكة النص، ابتغاء تيسير فهمه، وفتح مغاليقه، وذلك بفضل إيحاءات نص الإهداء، وتلميحاته إلى بعض الدلالات التي تتضمن قصائد الديوان.

---

[2] عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، ص11

[1] المصدر نفسه، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص6.

[4] المصدر نفسه، ص53.

فخطاب الإهداء كما يظهر، يعطينا عدة دلالات وتفاصيل أولية تنبئ وتلمّح لموضوع الديوان، أو بالأحرى مواضيع الديوان، حيث إنه لا يمكن تجاوز ما ورد في الخطاب الإهدائي من رموز ومعان تعيننا على سبر أغوار هذا المتن الشعري.

2-1-4_ وظائف الإهداء في ديوان مقصات الأنهار:

جاء خطاب الإهداء في هذا الديوان ذا وظائف عدة، تنوعت بين الوظيفة الجمالية، والوظيفة الإغرائية، والوظيفة التوجيهية.

2-1-4-1_ الوظيفة الجمالية:

والملاحظ في هذه الوظيفةحضورها بصفة طاغية، وذلك من خلال استعمال الشاعر في خطابه لتراكيب لغوية منزاحة عن كل كلام مألوف، أين جاءت لغته ذات شاعرية مضمّخة، تغلب عليها المسحة المجازية، وهو ما ساهم في ضغط خطاب الإهداء، حيث بدا نصا مضغوطا مكتنزا بدلالات نصية عميقة.

2-1-4-2_ الوظيفة الإغرائية:

وتتجلى هذه الوظيفة –التي تعتبر بنت الوظيفة الجمالية– في تعمّد الشاعر إلى إيراد هذا الخطاب الإهدائي بصيغة جذابة، ملفتة، خصوصا تلك العبارات التي تخاطب المهدى إليه، ما يجعل وظيفتها الأساس هي إغواء القارئ وإغراؤه بقراءة النص، وشد انتباهه واستمالته نحو متن الديوان، وتحريك الرغبة لديه في استكشافه، وسبر أغواره.

2-1-4-3_ الوظيفة التوجيهية:

وتتتمثل هذه الوظيفة في العلاقة القائمة بين نص الإهداء والقارئ؛ بمعنى أن "المؤلف يرسل من خلال نص الإهداء ومساحته الضيقة خطابا توجيهيا إلى القارئ" [1]، وهذا الأخير (القارئ) هو من يتولى فك شفراته. "إذ يلخّصه، ويوضحه، ويشرح علاماته، ويوضح دلالاته، ويلمّح إلى سياقه النصي والذهني والخارجي" [2]، وهو ما يسمح له بالنفاذ إلى عمق الديوان، وتصور عوالمه الداخلية المثقلة بالدلالة، ويثير في نفسه طاقات تخييلية لكشف المستور من النص، وإظهار بعض ما حجب عنه أو منه، كل ذلك بالاعتماد على المحددات اللغوية التي بثّها الشاعر، والقرائن التلميحية التي ضمّنها في نص إهدائه. وهذا ما يندرج كذلك في دائرة ما يعرف بالوظيفة الإعلامية (الإخبارية).

وقد يضاف إلى جملة هذه الوظائف وظائفُ أخرى، من مثل الوظيفة التقديمية؛ لأن الشاعر قد أحلّ هذا الخطاب الإهدائي محلّ ما يعرف بالخطاب المقدماتي، كما جعله علامة دالة كافية لتقديم الديوان، وهو ما يفسّر سبب عزوفه عن التصدير له. إضافة إلى الوظيفة التداولية التي اعتنت بتنشيط العملية التواصلية في إطار نفعي براغماتي بين عناصر الإهداء (المهدي/الشاعر، والمهدى إليه)، والسعي إلى تحقيق التفاعل بينهما.

---

[1] مصطفى سلوي: عتبات النص، ص268.

[2] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص109.

2-2_ قراءة في الخطاب الإهدائي لديوان تماما كما عرفته..:

2-2-1_ الفضاء النصي لعتبة الإهداء:

جاء خطاب الإهداء في هذا الديوان على غرار الديوان السابق (مقصات الأنهار)، متموقعا بين الصفحة التي تحوي العنوان المزيف وتسبق الصفحة التي تحمل معلومات النشر الخاصة بالديوان، وبين صفحة الفاتحة النصية التي تسبقها صفحة مرصعة بالبياض.

وعلى ذكر البياض، نلفي مفردة "إهداء" في هذا الديوان ترد تحت العلامة الترميزية "ب.أ.ي.أ"، لكنها هذه المرة على خلاف ما جاءت عليه في ديوان "مقصات الأنهار"؛ أين أتت ملاصقة أسفل منها في مقصات الأنهار، وهو ما يعطي انطباعا بأنهما علامة مشتركة، ويؤديان دورا واحدا، بينما نلحظ ها هنا وجود مسافة بياض تفصل بين تلك العلامة وبين لفظة "إهداء"، ما يوحي بانفصالهما عن بعضهما البعض، أو محاولة من الشاعر لإبراز خصوصية هذا الإهداء تحديدا. ذلك أنخطاب الإهداء باعتباره عتبة محيطة داخلية "لا تخلو من قصدية في اختيار المهدى إليه/إليهم، أو في اختيار عبارات الإهداء" [1].

2-2-2_ التشكيلات البنائية للإهداء وأبعادها الدلالية:

لقد جاء نص الإهداء من الناحية البنائية نصا قصيرا على مستوى التركيب المعماري لبنية النص، مؤلَّفا من جملتين اسميتين، مع تكرار للجملة الثانية (رحمة الله عليك)، بينما تتمثل الجملة الأولى في شبه الجملة التي تتصدّر نص الإهداء، وهي (إلى روح صديقي عدة عابدي).

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، ص26.

هذا ويظهر من الإهداء أن الشاعر لم يضمّن نصه الفعل "أهدي"، وإنما نلفيه يستعمل بدلا منه لازمة من لوازمه التي تدل عليه، وهي حرف الجر "إلى"، الذي جاء متصدّرا لنص الإهداء. وهو ما يجعلنا بالضرورة أمام خطاب إهدائي ولا شيء آخر.

وعلى ما يبدو فقد جاء هذا الإهداء إهداءً بسيطا، يخلو من الصور الفنية والجمالية، والانزياحات الخارقة لمنطق اللغة، حيث يتوجه فيه المهدي/الشاعر إلى مهدى إليه يعرفه، بل على تمام المعرفة به كما يظهر ذلك من العنوان، تربطه به علاقة واضحة، تتجلى في ذكر الشاعر لعلاقته بالمهدى إليه، هي علاقة الصداقة، التي يصرح بها الشاعر في نص إهدائه بطريقة مباشرة واضحة، من خلال إيراده لكلمة "صديقي". حيث نلفي الشاعر يقدم هذا الديوان هدية لروح صديقه عدة عابدي.

قد يتساءل القارئ: لماذا الصديق عدة عابدي تحديدا دون غيره؟

والإجابة على مثل هذا السؤال تحتاج منا كقراء أن نتصفّح الديوان بكامل نصوصه، خصوصا النص الثاني المخصص لرحيل الصديق عدة عابدي، أين نلاحظ مدى خصوصية هذا الإهداء، ومدى خصوصية هذه العلاقة المتينة والقوية التي تربط الشاعر بصديقه عدة عابدي، الذي كان يعتبره الشاعر بمثابة نبي، حيث يقول:

"وبعد قليل..

سيصبح كاملا

تماما كما عرفته

نبيا في السادسة

وهو يمسك بي من يدي المرتبكة

ويقودني إلى مدرسة الحياة.." [1].

2-2-3_ دلالات الإهداء بين البوح والتصريح:

وعليه، فإننا نستشف من هذا الخطاب الإهدائي عدة دلالات، تبوح بها التركيبات الدلالية المشكلة لنص هذا الإهداء، التي توحي بكل معاني الصداقة والمحبة، على غرار مفردة "صديقي"، التي تشير إلى الرابطة التي تجمع الشاعر عبد القادر رابحي وتربطه بالمهدى إليه "عدة عابدي"، وكذا التركيب المكرّر (رحمة الله عليك)، الذي يعتبر "نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الكاتب بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه" [2]. وبالتالي فإننا نكاد نسمع لهذا التركيب المكرر (رحمة الله عليك) أنينا حزينا، الذي جاء بصيغة خبرية، بغرض الدعاء، وطلب الرحمة للميّت، وكتأكيد على حسرة الفقد، وهو ما لا يحصل إلا إذا كان الفقيد عزيزا قريبا.

وعلاوة على هذا، فإن توظيفها في هذا المقام، يجعلنا نفترض حضورا لافتا، ودلالات واضحة على أن الشاعر بصدد الكتابة في هذا الديوان عن هذه القيمة الأخلاقية، وما تحمله من معان سامية، وهو ما نجده ماثلا في عنوان القصيدة الثانية: "صديقي "عدة" يلتحق بأنصافه.."، وفي عديد المقاطع من قصائد الديوان.

وعلى ذكر التداخل والتقاطع بين دلالات خطاب الإهداء والنص/المتن، فإننا نلمس كذلك من جهة أخرى تكاملا لنص الإهداء مع العنوان، الذي يبدو وكأنه قد جاء ليتمّم ما لم يقله العنوان. إذ إننا نجد العنوان يطرح الكثير من التساؤلات والاستفهامات، لعل أبرزها من

---

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص14، 15.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص242.

هذا الذي لا يزال كما عرفه الشاعر تماما؟ وبعبارة أخرى: على من يعود ضمير الهاء المتصل بالفعل "عرفته" في العنوان؟ هاته الأسئلة التي يثيرها العنوان، يجيب عليها نص الإهداء في تفاعل وطيد مع العنوان، ليفصح لنا عن المقصود الذي تقصّده الشاعر في عنوانه، والمتمثل في شخص "عدة عابدي"، الذي يعتبر صديقا ذا مكانة خاصة بالنسبة للشاعر، والذي لا زال على عهد الشاعر به، لم تغيره ظروف، تماما كما عرفه الشاعر عبد القادر رابحي.

ومما يلاحظ أيضا في هذا الإهداء هو جنوح الشاعر إلى تجسيد المهدى إليه من خلال ذكره باسمه بصيغة واقعية ومباشرة (عدة عابدي)، محدّدا هويته كإنسان، وصديق. وتوظيف الشاعر لاسم العلم "عدة" ولقبه "عابدي" ليس توظيفا اعتباطيا، وإنما هي علامة وإشارة أيقونية دالة تعمّد إرسالها إلى القارئ/المتلقي ليتّخذها كقنديل يستضيء به بعضا من جوانب العنوان، وكذا لتعزيز فهمه للمتن الشعري. حيث تتجلى لنا شخصية "عدة عابدي" في المتن الشعري من خلال نص: "صديقي "عدة" يلتحق بأنصافه.."، عبر بث الشاعر بعض الدلالات التي منحت لهذه الشخصية هذا الطابع الواقعي والحقيقي. وهو ما يجعل من هذا الإهداء إهداءً مزدوجا؛ بمعنى أن الشاعر قد أهدى هذا العمل لصديقه "عدة عابدي" المتمثل في شخصه الواقعي الحقيقي، وجعله كذلك شخصية رئيسة من ديوانه، وأفرد قصيدة خاصة به، بل إن عنوانه الديوان أصلا يتقصّده بصورة واضحة. وهذا مقتطف يدلّل على واقعية شخصية "عدة". حيث يقول:

"مرة، اصطدمت الحافلة التي تقلّه إلى عمله

بحافلة أخرى

تقلّ أمثاله إلى عملهم

فمات نصف قلبه..

_ مرة، مات ابنه البكر

وهو في مقتبل العمر

فمات نصف كبده..

_ مرة، مات نصفه السفلي

بمرض ابنه البكر

فاستعاض عنه بعكازتين.." [1].

ومن جهة أخرى، يعطينا نص الإهداء بكامله فكرة مسبقة عن مضمون العمل، حيث جاء بصيغة صريحة ومباشرة ليعبر عن مآل الصديق عدة عابدي، مفصحا في مباشرةٍ عن مصير هذا الصديق، وهو ما يتجلى من خلال توظيف الشاعر للتراكيب: إلى روح، رحمة الله عليك. اللتان تدلان على أن الشخص المقصود بالإهداء قد وافته المنية، وأن روحه قد صعدت إلى بارئها.

وتعد دلالات هذا التوظيف محاولة من الشاعر لرسم آفاق توقعية لدى القارئ، وجرّا له لكي يحاول التعرف على هذه الشخصية التي خصها الشاعر بهذا الإهداء، وقصدها بالعنوان الذي يسمي الديوان، وأكثر من ذلك معرفة أسباب الوفاة، وما اتصل بذلك من أمور. ولعل مثل هذا التوظيف يجرّنا إلى القول بأن الشاعر قد فضّل بأن يستفتح عمله بهذا الإهداء الذي يتضمن بدوره ما يسمى بخاتمة النص، ما أضفى شعرية أكثر على الديوان،

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص15.

وهو ما نلمسه في القصيدة الثانية، التي تحكي لنا حكاية هذه الشخصية (عدة عابدي) المهدى إلى روحها العمل.

حيث يقول الشاعر:

"سمعت دويّ انفجار رهيب..

تيقنت أن نصف "عدة" العلوي

قد انهار..

[...]

في هذه اللحظات

سيلتحق عدة بأنصافه التي سبقته

إلى شساعة التراب" [1].

2-2-4_وظائف الإهداء:

تتنوع وظائف الإهداء وتتعدد في هذا الديوان، حيث جاء نص الإهداء في ديوان "تماما كما عرفته.." للشاعر عبد القادر رابحي ذا وظيفة إعلانية، تتجسد في إعلان الشاعر عن علاقته بالمهدى إليه، "صديقي عدة، أين أهدى عمله إلى روح صديقه عدة عابدي. وهذه الوظيفة يمكن إلحاقها بالوظيفة الإعلامية/الإخبارية، كونها تُعْلمنا وتُخبرنا عن ماذا

[1] عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، ص13، 14.

يحوي مضمون الديوان، وتعلن من جهة أخرى عن شخصية رئيسة من المتن الشعري، المتمثلة في صديق الشاعر (عدة عابدي).

ومن جملة الوظائف التي نستشفها كذلك من هذا الإهداء، نجد الوظيفة الشارحة؛ حيث عمد الشاعر فيه من جهة إلى نوع من شرح العنوان الأصلي وتفصيله، حين وضّح لنا ضمير الهاء المتصل في العنوان الأصلي من خلال هذا الإهداء، الذي كرّسه لروح صديقه عدة عابدي. ومن جهة ثانية جعل هذا الإهداء بمثابة نافذة يطلّ عليها القارئ إلى داخل المتن الشعري. ذلك أن عالم القارئ "يسيّجه الغموض من كل جوانبه في المراحل التمهيدية للقراءة، وتأتي هذه الإهداءات لتزيل بعضا من هذا الغموض" [1]، وهو ما يجعل من خطاب الإهداء أشبه بعقد ضمني مع القارئ يزيل عنه كل لبس، ويقرّبه من النص ومن الشاعر على حد سواء.

ولعل الوظيفة الأساس في هذا الخطاب تتمثل في الوظيفة التقديرية؛ لأن الشاعر في مقام تعبير عن مدى الاحترام العميق، والتعاطف القوي للشخص المتوفى، إضافة إلى رغبة الشاعر في تكريم هذا الصديق، وتخليد ذكراه عبر إهدائه هذا الديوان تقديرا وإجلالا.

إضافة إلى ما قيل نلحظ بأن هذا الإهداء يؤدي وظيفة دلالية، حمّلها الشاعر لنص إهدائه من خلال اعتماده على تراكيب مجازية بليغة، ووظيفة تداولية تواصلية باعتباره (أي الإهداء) همزة وصل وجسر بين الشاعر وجمهور قرائه.

والملاحظ في صيغة الخطاب الإهدائي في هذا الديوان خلوها من الوظيفة الجمالية، حيث جاء إهداء خاصا بسيطا وواضحا، لا يحفل بانتهاكات لغوية، بل جاءت تراكيبه

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص204.

بسيطة، عادية، بعيدة عن الخروقات اللغوية، تشبه أن تكون لغة رسمية، ما يعكس الإحساس العميق بالحزن وحسرة الفقد، مع التقدير والاحترام والإجلال لشخص المهدى إليه.

2-3_ غياب الإهداء في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء:

المعروف في التقاليد الإهدائية أن تتوفر بعض الشروط في الخطاب الذي نستطيع أن نطلق عليه إهداءً، وهو ما تفطن له أبو العتبات "جيرار جنيت" أين قام بتحديد صيغة الإهداء في المعادلة الآتية:

(إلى س، ص)

أو

(لأجل س، ص)

وبما أن الخطاب الوارد لدينا في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" في الصفحة الخامسة قبل متن الديوان نلفيه خاليا من الدال "إلى" أو "لأجل" اللذان يعتبران ركيزة الإهداء التي بها يعرفُ ويميَّزُ، فإننا استنادا لهذا القول لا نعتبره إهداءً؛ لغياب هذا التحديد أساسا، ذلك أن وجودهما يدل بالضرورة على وجود إهداء، حتى وإن لم يكن ثمة تصريح من طرف المهدي/الشاعر، وبالتالي فإن غيابهما يدل بالضرورة على غياب الإهداء.

وغياب الإهداء يكتسب قيمته ودلالاته من خلال ارتباطه الوثيق بمصطلحات "البياض" و"الصمت". من هنا كان لزاما علينا التنبيه إلى أن هذا الغياب لا يعتبر بالضرورة غيابا للدلالة؛ لأن الشاعر فضّل أن يعبّر بالصمت وبالبياض كعلامات غير لغوية عن حاجات نفسية، بل إن التعبير بالسكوت يكون أبلغ أحيانا من القول واللغة؛ لأنه يُحدث "فراغا

نصيا وبياضا ونقصانا يكون جزءا أساسيا في التأليف، وتكون له دلالة تُعادل دلالة الكلام المتحقق أو تفوقها قيمة" [1].

وعليه، فإن غياب هذه العتبة (عتبة الإهداء) وإهمالها من طرف الشاعر في هذا الديوان تحديدا، ليثير كمّا هائلا من الأسئلة والاستفسارات عن سبب/أسباب إهماله لها، وتغييبها عن الفضاء الطباعي لهذا الديوان.

ومن جملة الإجابات التي يمكن أن نقترحها لتكون تسويغا وتبريرا لهذا الغياب، أنّ هذا الأخير –أي الغياب الإهدائي– يشير إلى رغبةٍ لدى الشاعر في التستر على مضامين الديوان، وحاجة في نفسه تستدعي عدم البوح بأي شكل من الأشكال عمّا سيأتي في نصوص هذا الديوان. كما يمكن أن يرجع ذلك إلى اقتناع الشاعر بكفاية خطاب التصدير الوارد في الصفحة الخامسة، واستيفائه مهمة التعريف بمضمون الديوان، والإشارة إلى أهم محاوره التي سيتناولها، وبالتالي عدم الحاجة لإهداء وتغييبه عن المشهد الطباعي للديوان.

وعلاوة على ما قيل، وكمحاولة لتبرير هذا الغياب الإهدائي، فإننا إذا ما قمنا بإسقاط صورة الغلاف التي هي عبارة عن قبعة تعلو غيمةً يرتديها "لا شيء"، ثم ربطناها بغياب الإهداء، لوجدنا بعض الدلالات التي تتقاطع، فاللاشيء الذي يرتدي هذه القبعة يحيل ويعضّد فكرة تخلي الشاعر عن الإهداء، ولوْذه إلى الصمت، وإيثاره للسكوت على الكلام و اللغة، وربما محاولة منه لإبقاء هذه الشخصية أكثر غموضا، يلفّها التعتيم والإبهام والتشوّش...

وهناك احتمالان آخران لغياب الإهداء عن هذا الديوان، يفسِّران سبب عدم إهداء الشاعر هذا الديوان لأي أحد؛ الأول هو أن الشاعر لم ير أن هناك أحدا ما يستحق إهداءه

[1] أحمد الجوة: سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس، جامعة تونس.

هذا العمل الشعري لطبيعة موضوعه، التي قدّر الشاعر بأنه غير مناسب للإهداء إلى أحد. أما الاحتمال الثاني فالعكس من ذلك تماما، إذ لعل ميلَ الشاعر للسكوت وتغييب الإهداء يعود إلى كون المستحقين للإهداء كثُر، فلم تسعفه صفحة واحدة لخطاب الإهداء، فاكتفى بفسح المجال لإهداء كل واحد إهداءً خاصا على نسخته الخاصة، وهذا لربما ما يفسر اكتفاء الشاعر بالخطاب التصديري في التقديم لعمله، دون الحاجة لإيراد الإهداء.

الخاتمة

الخاتمة:

وصفوة القول، إننا توصلنا من خلال دراستنا لعتبات النص في دواوين الشاعر عبد القادر رابحي دراسةً سيميائية إلى مجموعة من الملاحظات، التي تعدّ بمثابة حوصلة لأهم ما تُوصّل إليه من نتائج الدراسة، نوردها في النقاط الآتية:

_ وجود بعض الإشارات في التراث العربي، والثقافة العربية بصفة عامة إلى موضوع العتبات النصية، التي تعكس الاهتمام العربي بفنون القول، والاحتفاء بصناعة الكتابة منذ القدم، وحاجتها إلى إعادة نظر، وإلى سبر أغوار ما اجترحه النقاد القدامى في هذا الشأن وتثويره قصد الارتقاء به كمبحث عربي خالص، قائم بذاته. من غير الهرولة إلى مستجدات الطرح النقدي الغربي بدعوى محاولة اللحاق بعجلة التطور النقدي.

_ يعتبر الشاعر عبد القادر رابحي من رواد التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، وهو ما يفسر اهتمام النقاد والدارسين بأعماله الشعرية، لما ضمّنها من طروحات وإبداعات تجريبية لافتة، تتميز عن باقي الجهود الإبداعية الأخرى، ومن ذلك اشتغاله على عتبات النص واستثمارها وتوظيفها لخدمة إبداعه باعتبارها نصوصا موازية تحيط بمتنه الشعري.

_ تذبذب حضور عتبة التصدير في مدونات الدراسة، واقتصار الشاعر على توظيفها في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء" فقط، إيمانا منه بمدى أهميته الكبرى التي يشغلها كمؤشر فعّال في تشكيل رؤية عامة عن الديوان ككل، وحاجة هذا الديوان لهذا الخطاب التصديري من جهة، وحاجة القارئ للاستئناس به في فك شفرات المتن الشعري، واقتحام عوالمه، باعتباره أفضل وسيط معين للقارئ على فهم النص واستنطاقه. وقد وُفّق الشاعر أيّما توفيق في خطابه المصدّر للديوان، الذي يبدي براعة كبيرة في قدرته على

اختزال مضمون الديوان في خطاب ترميزي مكثّف، مشكّل من أسطر معدودة. وقد تعددت وظائفه ما بين وظيفة تعليقية، ووظيفة تأثيرية/إغرائية، ووظيفة تنبيهية توجيهية.

_ جعل الشاعر عبد القادر رابحي من إهداءاته أيقونات كبيرة، كل خطاب يعتبر بمنزلة البوابة التي تعمل على خلخلة آفاق المتلقي، ما يستدعي من كل قارئ وقفة مطولة لاستنطاقه، بغية كشف ما يشير إليه من دلالات. وبالتالي القبض على خيط من الخيوط الدلالية للنص الأصلي.

_ تنويع الشاعر لإهداءاته التي تنسج علاقة وطيدة ومتينة مع المتن الشعري، وقد تنوعت بين إهداءات خاصة بسيطة (تماما كما عرفته..)، وإهداءات عامة مرمّزة، وذات لغة جمالية خارقة لمنطق اللغة، وبل ولمنطق وتقاليد المعادلة الإهدائية المتعارف عليها، كما رأينا في ديوان (مقصات الأنهار).

_ مدى وعي الشاعر ومرونته في التعامل مع عتبة الإهداء، بحيث نلفيه متفطنا لذكر الإهداء في مواضع تفرضها الحاجة التأليفية، وتغييبه في مواضع أخرى (رجل التبن يحرس الحقول الصفراء) لدواع فنية، وجمالية، أين يصير الغياب حضورا لافتا، وتعبيرا بالبياض والصمت، ذا دلالات متقصَّدة. أو أن الشاعر اقتنع بكفاية خطاب التصدير الذي يسبق المتن الشعري، واستفائه مهمة الإشارة إليه، والتعريف به. وهو ما يدلّ وينمّ عن وعي عميق لدى الشاعر بفنون القول والكتابة.

_ وقد تنوعت وظائف الإهداء لدى الشاعر عبد القادر رابحي ما بين وظيفة إعلانية، وشارحة، وتوجيهية، وتقديرية، وجمالية، ودلالية، وتداولية، وإغرائية. باعتبار خطاب الإهداء همزة وصل، وجسرا يصل بين الشاعر وجمهور قرائه، عبر جملة من الإشارات والرموز،

أرسلها الشاعر كنوع من توجيه القارئ نحو مضامين الدواوين، ووضعه على سكة النص حتى لا يحيد عن مقاصد الشاعر التي بثها في هذه الدواوين.

_ يعتبر اسم المؤلف علامة دالة، لها دورها الكبير في تفعيل عملية التلقي، وإثراء دلالات النص، ذلك أن القارئ يختزن عن كل كاتب مرجعيات معرفية، تكون هي الموجه الذي يفتح له آفاق تلقي النص، وتفسيره، واستيعابه، وتدفعه إلى الرغبة في قراءته، وهو ما يؤكد أهمية اسم المؤلف كعتبة دالة موجهة لعجلة التلقي. إذ إن وعي القارئ بالكاتب هو وعي بأسلوبه، وهو ما سيزيح الكثير من التساؤلات والاستفسارات، التي قد تعيق عملية القراءة والتلقي.

_ تظهر مدونات دراستنا مصدرة باسم الشاعر عبد القادر رابحي؛ هذا الاسم الذي يتخذ شكلا حقيقيا (اسم مدني كامل مكون من اسم ولقب)، كنوع من تبني الكلام، وتأكيد ملكيته المعرفية والإبداعية؛ لإضفاء طابع الضمانة، والتوثيق، والمصداقية، وطمانة القارئ على محتواه، كيف لا وهو الشاعر الذي فرض نفسه كاسم بارز في الساحة الشعرية الجزائرية والعربية عامة، وبات يستقطب قراء الشعر ومتذوقيه. وهذا ما جعلنا أمام وظائف تعيينية، وملكية، وإشهارية لعتبة اسم المؤلف.

_ حضور العنوان المميّز في دواوين الشاعر عبد القادر رابحي، حيث يظهر اشتغال الشاعر عليه؛ بوصفه خطابا علاماتيا مشفرا يوازي النص الشعري، ويعكس مضامينه عبر استراتيجية مغايرة للتراكيب العنوانية المألوفة.

_ تتميز عناوين الشاعر عبد القادر رابحي بالتنوع، واشتغالها على اللغة المكثفة المنزاحة التي تختزل المتن، وتَعدِل عن كل استعمال اعتيادي ومألوف. وهو ما يتجلى في

تحميل الشاعر عناوينَه إيحاءات ودلالات غامضة؛ تميل نحو التعقيد والترميز، تفتح باب التأويل للقارئ على مصراعيه.

_ غلبة العناوين المركبة الطويلة على العنونة لدى عبد القادر رابحي، إذ نلفيه يوظف هذا المظهر في مدوناتنا الثلاث بصفة مفرطة، مقارنة بالعناوين القصيرة، والمفردة. إضافة إلى اتّسامها بظاهرة التركيب الإضافي، الذي يطغى على البنية التركيبية لعناوين عبد القادر رابحي، حيث جاءت أغلبها مشكلة من جمل اسمية؛ مسندة إلى مبتدأ محذوف.

_ بروز عدة مرجعيات معرفية في العنونة الرابحية، التي تتجلى في تعدّد المصادر والمناهل التي ينهل الشاعر منها في سبيل صياغة عناوين قصائده، حيث يأخذ من التراث، ومن الواقع، ومن الحياة الاجتماعية، ومن عالم التكنولوجيا، وحتى الفلسفة، والتاريخ... كما تتعدّد الثيمات فتحضر الأمكنة، وتحضر الأزمنة، ويحضر الفرح، والحزن، والموت، والحياة، والوطن... وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على عبقرية فذة، وثقافة واسعة في التصوير والإبداع لدى الشاعر عبد القادر رابحي.

_ استثمار الشاعر عبد القادر رابحي كل الممكنات اللغوية وغير اللغوية في إستراتيجيات الكتابة الإبداعية، وهو ما يتجلى من خلال تضاريس عتبة الغلاف، باعتبارها أولى المؤشرات والدلالات البصرية التي تصافح بصر القارئ وتلفت نظره؛ أين يتّحد اللغوي بالصور والرسومات، التي قد تتخذ بدورها منحى واقعيا أو رمزيا سرياليا، ويتمازج فيها اللون مع الخط ومع مختلف الأشكال، فيتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف؛ ليشكّل لنا بهوا ولوحة فسيفسائية طافحة بالدلالة، والجمال الفني الفائق.كل هذا يجعل من عتبة الغلاف تؤدي وظيفتين رئيستين هما؛ الوظيفة الإشهارية (تتعلق بالناشر)، والوظيفة التأويلية (تتعلق بالمتلقي).

_ جاءت دواوين عبد القادر رابحي كغيرها من أغلب الأغلفة الإبداعية متضمّنةً لنصوص متداخلة بصرية غير لغوية (الصور المصاحبة، الألوان، الرسومات والأشكال، صورة شخصية)، ومتكوبة لغوية (اسم الشاعر، عنوان الديوان، المشر التجنيسي، اسم دار النشر، كلمة الناشر/الشاعر، بيانات النشر، سيرة ذاتية عامة). كل هذا أضفى دلالات سيميائية ساهمت –بشكل كبير– في إنجاز لغة جديدة فعالة، ومنتجة تعكس مضامين المتن الشعري.

_يعدّ اللون قيمة جمالية ومعرفية، وعلامة دالة، داعمة للفعل القرائي لدى المتلقي؛ فللون دلالاته التي يتقصّدها الشاعر، ولاختياره أهمية بالغة في التأثير على نفسية المتلقي، وإثارة شهوته وشهيته لقراءة العمل الشعري، فكما للون لوحة الغلاف دلالاته، فلنوع الخط؛ بالنسبة للعنوان، واسم الشاعر، وغير ذلك من بيانات النشر، دلالاته هو الآخر، حيث تعتبر الألوان الموظفة مجرد إيحاءات ومدلولات ضمن اللعبة الإبداعية تساهم في عملية القراءة، وحتى في إضفاء شكل جمالي على الغلاف، وهو ما اعتنى به الشاعر عبد القادر رابحي في دواوينه الثلاث الآنفة الدراسة.

_ منح الشاعر عبد القادر رابحي القارئَ بطاقة العبور الأولى للولوج إلى عوالم النص، من خلال التأشير التجنيسي لأعماله الشعرية؛ بصفته نظاما سيميائيا؛ يحدّد هوية النص، ووحدة دلالية جرافيكية؛ تتقصّد تجهيز القارئ لاستقبال العمل، وتُهيّئه نفسيا ومعرفيا لخوض غمار العملية القرائية، لما لها من خيوط دلالية عميقة مترابطة مع لغة النص الرئيس، ولما ترسمه من حدود فاصلة بين جنس العمل وباقي الأجناس الأخرى.

_ حرص الشاعر عبد القادر رابحي على نشر دواوينه في أفضل وأعرق دور النشر الجزائرية؛ مثل دار الوطن اليوم، ودار ميم للنشر، ودار ضمة، المعروفة بكفاءاتها ومؤهلاتها

الطباعية والنشرية رفيعة المستوى، التي تعطي العمل وزنا وقيمة خاصة، سيّما ما يتعلق بالقراءة والتلقي. إضافة إلى أنها تمنح كل الثقة والضمانات القانونية لنشر وتوزيع الديوان كعمل تجاري بالنسبة للناشر، كعمل أدبي شعري بالنسبة للشاعر (الكاتب)، وكمرجع موثّق بالنسبة للقارئ والمكتبة الجزائرية، والعربية، والعالمية عامة.

وفي الأخير، نرجو أن نكون قد أجبنا عن أسئلة هذا البحث، وأنرنا زواياه المعتمة. كما تجدر الإشارة إلى أن عتبات النص في شعر عبد القادر رابحي تبقى مجالا مفتوحا للقراءة والتأويل؛ كونها بنيات نصية مكثفة، مكتنزة بدلالات لا نهائية، وهو ما يجعل مما أضأناه من زوايا في تخوم هذه العتبات مقاربةً نسبية بريئة عن أية قطعية دلالية، كون الكتابة الرابحية تبقى نصوصا متعطشة لقراءات متجددة. وعليه، نأمل أن تكون هذه النتائج فاتحة علمية لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة، جديرة بالحفر والتنقيب عن متون هذه العتبات النصية، وكنوزها.

هذا، ونرجو من الله سبحانه عزّ وجلّ أن يهب هذا العمل القبول والنفع، وأن يجعله الله خالصا لوجهه الكريم، إنه وليّ ذلك والقادر عليه.

وصلى الله وسلم على سيدنا ونبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

الملاحق

_ الملحق الأول: نبذة عن الشاعر عبد القادر رابحي

عبد القادر رابحي شاعر جزائري وأكاديمي، من مواليد 28 أكتوبر 1959م، بتيارت، زاول تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بمسقط رأسه، خريج جامعة وهران بشهادتي ليسانس وماجستير وشهادة دكتوراه من جامعة مستغانم، ودبلوم الدراسات المعمقة من جامعة ستراسبورغ بفرنسا، نشر العديد من القصائد في الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، شارك في العديد من الملتقيات الوطنية و الدولية [1]. وما نلمحه على هذا الشاعر أيضا، أنه كان ناقداً وشاعراً وأديباً أكاديمياً، له عدة مؤلفات شعرية ونقدية.

من مؤلفاته الشعرية:

_ الصعود إلى قمة الونشريس، منشورات دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

_ حنين السنبلة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.

_ على حساب الوقت (2006م)، منشورات دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2006.

_ السفينة والجدار، منشورات ليجوند، الجزائر، 2009.

_ حالات الاستثناء القصوى (2010م)، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010.

_ فيزياء، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010.

_ مثلما كنت صبيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.

---

[1] موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج2 (من حرف الدال إلى حرف الياء) ، إعداد مجموعة من الأساتذة، تق: محمد الأمين بلغيث، إشراف: رابح خدوسي، منشورات الحضارة، بئر توتة، الجزائر، دط، 2014، ص 38، 39.

_ أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011.

_ مقصات الأنهار، منشورات الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، 2016.

_ تماما كما عرفته..، دار ميم للنشر، الجزائر، 2019.

_ رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، الجزائر، 2020.

ومن دراساته ومؤلفاته النقدية، نجد:

_ النص والتقعيد –دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر– (ج1، ج2)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

ج1_ إيديولوجية النص الشعري.

ج2_ إسنادية النص الشعري.

_ المقولة والعرّاف –دراسات في الشعر الجزائري المعاصر–، منشورات دار القدس العربي، وهران، 2016.

_ إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي –مقاربة سجالية للروائي مقتنعا ببطله–، منشورات الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، 2016.

_ شعرية التحولات –مقالات في القصيدة الجزائرية الجديدة–، دار الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، 2019.

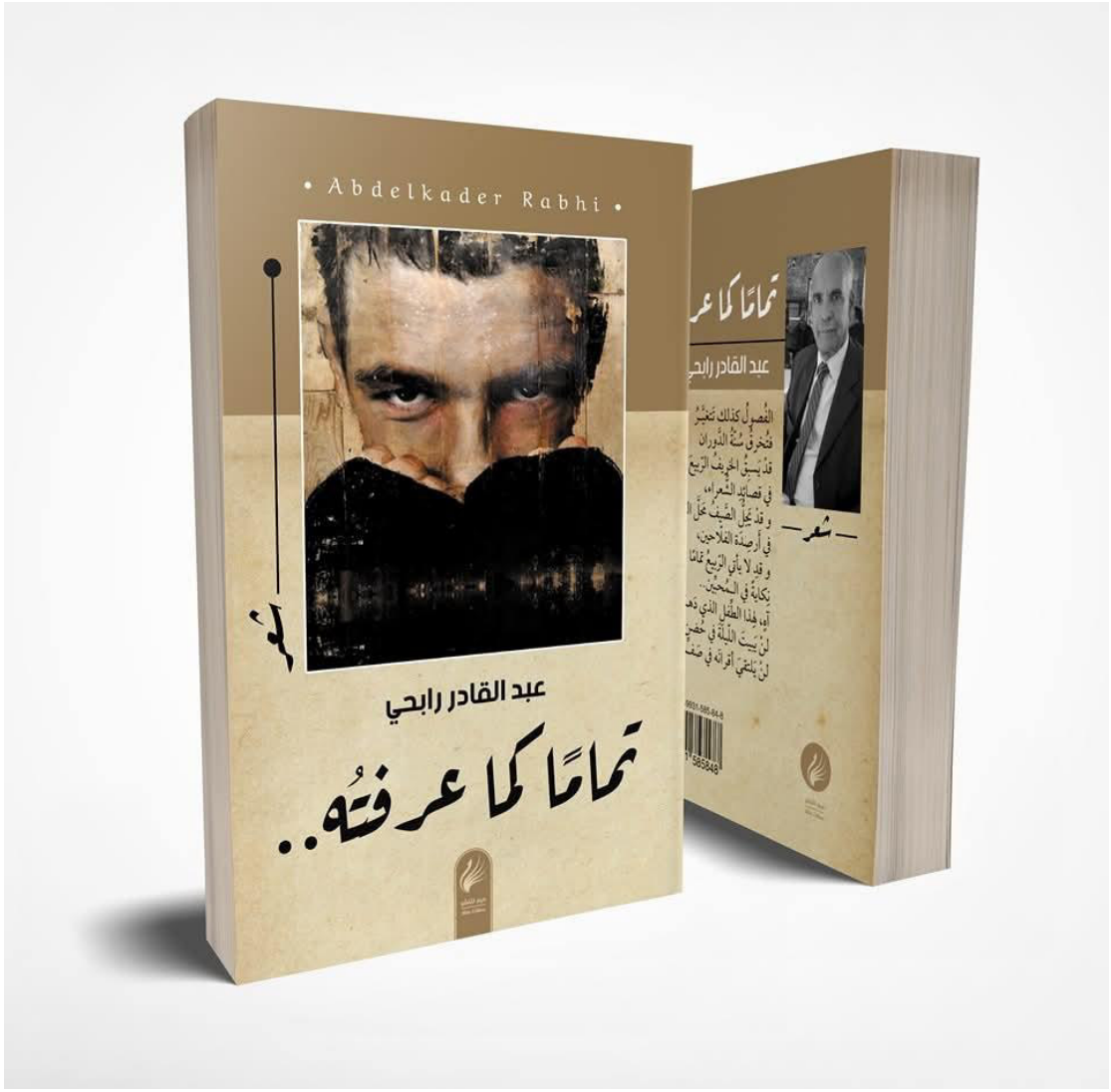
_ في التأثيث لفراغ القصيدة –مقاربات في التشكيل الشعري–، دار الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، 2019.

_ ديوان تيهرت المفقود –مقاربات في الأدب والحرية–، دار خيال للنشر، برج بوعريرج، الجزائر، 2020.

_ الملحق الثاني: غلاف ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء"

_ الملحق الثالث: غلاف ديوان "مقصات الأنهار"

_ الملحق الرابع: غلاف ديوان "تماما كما عرفته.."



قائمة المصادر

والمراجع

_ القرآن الكريم برواية ورش.

- **المصادر:**

1. عبد القادر رابحي: تماما كما عرفته..، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.
2. عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، دار ضمة للنشر والتوزيع، المسيلة، ط1، 2020.
3. عبد القادر رابحي: مقصات الأنهار، دار الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، ط1، 2016.

- **المراجع العربية:**

1. إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة –السرد وتشكل القيم–، دار النية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، دط، 2014.
2. أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، دار الكتب الخديوية، مطبعة الهلال بالقجالة، مصر، دط، 1913، ج1.
3. أبو بكر محمد بن يحي الصولي: أدب الكتاب، المكتبة العربية، بغداد، دط، 1341هـ.
4. أبو عثمان عمرو الجاحظ: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998.
5. أبو عثمان عمرو الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
6. ابن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، م1، ص218.

7. أحمد الصميعي: أمبرتو إيكو وحدود التأويل، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب بمنوية، 1992.
8. أحمد المديني: حفريات في سرد البدد –رواية حريق الأخيلة لإدوار الخراط"، ضمن كتاب : "لقاء الرواية المصرية المغربية قراءات" مؤلف جماعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
9. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي سي آي سي، هاي ستريت، المملكة المتحدة، دط، 2017.
10. الأزهر الزناد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.
11. آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مدوحة، تيزي وزو، ط3، 2009.
12. بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات والنشر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
13. بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2000.
14. بنعيسى بوحمالة: أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
15. تقي الدين أبي العباس أحمد المقريزي: كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف بالخطط المقريزية)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1998.
16. جعفر العلاق: الدلالة المرئية –قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق، عمان، الأردن، دط، 2002.

17. جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

18. جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا وإشكالية التجنيس، ط1، 2016.

19. جميل حمداوي: شعرية الإهداء،الرياض، (نسخة pdf)، ط1، 2016.

20. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، منشورات المعارف–المغرب، ط1، 2013.

21. حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري (دراسات في تأويل النصوص)، مؤسسة الانتشار العربي، السعودية، ط1، 2010.

22. حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت.

23. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

24. حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1428هـ–2007م.

25. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

26. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

27. خالد حسين حسين: في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية– ، دار التكوين، دط، دت.

28. خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008.

29. رشيد بن مالك: أسس السيميائية أصولها وقواعدها، مر: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002.

30. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، –دراسات تطبيقية–، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

31. رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1998.

32. سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1975.

33. سامي بن عبد العزيز العجلان، إغواء العتبة "عنوان القصيدة وأسئلة النقد"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت–لبنان، ط1، 2015.

34. سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة – دراسة نقدية–، دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الكويت.

35. السعدية الشاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي (مقدمة حديث عيسى بن هشام، وإنشاء الرواية العربية)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، دط، 1998.

36. سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط3، 2012.

37. سعيد يقطين: القراءة والتجريب (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

38. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

39. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا،دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986.

40. الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين –قضايا ونماذج–، دار القلم، المغرب، ط1، 1993.

41. شعيب حليفي: هوية العلامات، الدار البيضاء، دط، 2005.

42. صالح عالية محمود: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، دط، 2005.

43. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

44. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

45. عاصم أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص134.

46. عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، 1976، 2/3.

47. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.

48. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2000.

49. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، دت.

50. عبد السلام بنعبد العالي: المؤلف في تراثنا الثقافي _التراث والهوية_، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

51. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.

52. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 2001.

53. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

54. عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004.

55. عبد القادر رحيم: علم العنونة –دراسة تطبيقية–، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

56. عبد القادر فهيم شيباني: معالم السيميائيات العامة –أسسها ومفاهيمها، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

57. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية –قراءة نقدية لنموذج معاصر–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.

58. عبد الله الغذامي: تشريح النص –مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة–، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

59. عبد الله بن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،1963 .

60. عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

61. عبد المالك أشهبون: "الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوار الخراط نموذجا"، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2010.

62. عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية –دراسة–، دار محاكاة للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

63. عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.

64. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية– التركيب– الدلالة)،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.

65. عبد الناصر محمد حسن: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 2002.

66. العجلان عجلان محمد: نظام الإيداع في المملكة العربية السعودية (دراسة تحليلية مقارنة)، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، دط، 2004.

67. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، دط، 2003.

68. عواد علي: معرفة الآخر –مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

69. عياض عبد الرحمن الدوري: دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2002.

70. فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية –تأليفها وأقسامها–، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007.

71. فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

72. قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–، الأردن، دط، 2008.

73. أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي الأندلسي: إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت– لبنان، دط، 1966.

74. كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، نهج محمد رشيد رضا، تونس، دط، 2009.

75. ماجد قائد قاسم مرشد: جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، دار مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المملكة المغربية، ط1، 2018.

76. مبارك مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

77. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950_2004م)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008.

78. محمد الماكري: الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، كانون الثاني 1991.

79. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية –التشكيل ومسالك التأويل–، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2011.

80. محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

81. محمد حمود: مكونات القراءة المنهجية للنصوص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006.

82. محمد سالم سعد الله: مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي –الجرجاني نموذجا–، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

83. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري (سلسلة مغامرة النص الإبداعي1)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2008.

84. محمد عويس: العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور–، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1988.

85. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

86. محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

87. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.

88. محمود عبد الوهاب: ثريا النص مدخل لدراسة العنوان، دار الشؤون الثقافية، دط، بغداد، العراق، 1995.

89. مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002.

90. المسعود قاسم: جماليات التلقي –المرجعيات المعرفية والآليات الإجرائية–، دار عالم الكتب الحديث، ط1، 2019.

91. مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

92. مصطفى أحمد قنبر: الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديموقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط1، 2020.

93. مصطفى سلوي: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2003.

94. مطاع صفدي: ماذا يعني أن نفكر اليوم–فلسفة الحداثة السياسية–نقد الاستراتيجية الحضارية، مركز الإنماء القومي، بيروت–باريس، لبنان، ط1، 2002.

95. ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث–عبد الله البردوني نموذجا–، دار الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، دط، 2000.

96. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

97. ناصر خليل: عتبات النص –في رواية "الحب في المنفى"لبهاء طاهر مقاربة سيميولوجية سردية–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2017.

98. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

99. ياسين النصير: الاستهلال –فن البدايات في النص الأدبي–، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009.

100. يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

101. يوسف وغليسي: إشكالية المصطحفي الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- **المراجع الأجنبية:**

1- Compagnon, la second main ou le travail de citation, sueil 1979.

2- Ferdinand de saussure, Cours de linguistique général, paris, payot, 1973.

3- Gérrard Génette, sueils, ed. Du seuil, Paris, 1987.

4- Henri Mitterand: Les discours du roman, p.u.f. paris, 1980.

5- Hoek. leo: la marque edatitre. moutionParis. 1981.

6- Loe hoek, la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une partique textuelle, ed. La Hay mouton, paris,1981.

Philippe le geune, le pacte autophiographique, edition du seuil.

7- Roland Barthes, "L'aventure Semiologique", Seuil 1985.

8- Sueils.

- **المراجع المترجمة:**

1. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
2. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.
3. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
4. بيرنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، دط، 1992.
5. بيير جيرو: السيمياء، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، دط، 1984.
6. بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا)، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1998.
7. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000.

رولان بارث: النقد والحقيقة، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1985.

8. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1994.

9. رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

10. رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 1987.

11. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

12. فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط. 1987.

13. فولفغانغ آيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995.

14. فيليب لوجون: السيرة الذاتية _الميثاق والتاريخ الأدبي_، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

15. ميشال أوتن وآخرون: نظريات القراءة –من البنيوية إلى جمالية التلقي–، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003.

16. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3، 1986.

- **المعاجم والقواميس:**

- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة،تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1998.
- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009.
- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، دط، 1979.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2003.
- جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
- جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة (فرنسي عربي، عربي فرنسي)،دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985.
- عزوز علي إسماعيل: المعجم المفسر لعتبات النصوص –موسوعة فكرية في الفنون والآداب–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2019.
- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ط8، 2005.

- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، دط، 1984.
- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
- **الموسوعات:**
- موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج2 (من حرف الدال إلى حرف الياء)، إعداد مجموعة من الأساتذة، تق: محمد الأمين بلغيث، إشراف: رابح خدوسي، منشورات الحضارة، بئر توتة، الجزائر، دط، 2014.
- **الرسائل الجامعية:**

1. حنينة طبيش: النص الموازي في الرواية الجزائرية واسيني الأعرج أنموذجا، رسالة دكتوراه علوم بإشراف أ/دعيسى مدور، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة1، 2015/2016.
2. عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)، رسالة دكتوراه علوم بإشراف د/ واسيني الأعرج، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2008/2007.

- **المجلات والملتقيات العلمية:**

1. أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة – تحت سماء كوبنهاغن نموذجا–، مجلة مقاليد، ع7، 2014.
2. أحمد الجوة: سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس، جامعة تونس.

3. باسمة درمش: عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج16، ج61، مايو 2007.

4. جعفر العلاق: الدلالة المرئية، مجلة فصول، ع3، م15، 1996.

5. جميل حمداوي: عتبة الإهداء، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، ع7، ديسمبر 2012.

6. جوزيب بيزا كامبروبي: وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، م4، ع5، 2008.

7. حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة أم القرى، ع16، 2016.

8. خالد حسين، سيمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا ثامر، مجلة جامعة دمشق، م21، ع3 و4.

9. شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، نوفمبر 2000.

10. شعيب حليفي: النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، فلسطين، ع46، 1992.

11. الطاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، عنابة، 1995.

12. عبد الباسط محمد الزيود، طاهر محمد الزواهرة: دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع2، 2014.

13. عبد الحق بلعابد: قصد رفع قلق المصطلح النقدي، مجلة علامات، م15، ع58، ديسمبر 2005.

14. عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م1، ع2، القاهرة، 1989.

15. عبد الله المتقي: شعرية الانزياح "تُلقي بالشتاء عاليا"، مجلة نقد21، ع18، ماي 2023.

16. محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م28، ع1، سبتمبر 1999.

17. محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات –في النقد–، ع42، ديسمبر، 2001.

18. محمد غرافي: قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج31، ع01، 2002.

ثبت المصطلحات

Anonymat	الاسم المجهول
Dédicace privé	إهداء خاص
Dédicace puplique	إهداء عام
Dédier	أهدى
Dédicacer	أهدى (بالتوقيع)
Dédicateur	المُهدي
Dédicace	الإهداء
Dédicatair	المهدى إليه
Disémination	الانتشار
Epigraph	التصدير
Epitexte	النص الفوقي
Esthetisant	الجمال
Faux titre	العنوان المزيف
Fonction déxriptive	وظيفة وصفية
Fonction désignative	وظيفة تعيينية
Fonction métalinguistique	وظيفة لغوية واصفة
Fonction référentielle	وظيفة مرجعية
Fonction séductice	وظيفة إغرائية
Genre	الجنس
Icon	الأيقونة
Indication générique	مؤشر تجنيسي

Index	المؤشر
International standard number book	الرقم الدولي الموحّد للكتاب
Langage	اللغة
Lieux de certitude	مواضع اليقين
Lieux d'incertitud	مواضع الشك
Logos	علم
Mnémonique virtuelle	الذاكرة الممكنة
Objet artificiel	موضوع صناعي
Onymat	الاسم الحقيقي
Opérateur de marque	علامات الوسم
Paratexte	المناص
Parole	الكلام
Péritexte	النص المحيط
Psuedonymat	الاسم المستعار
Semantic relation	العلاقة الدلالية
Séméion	علامة
Sémiologie	علم العلامات
Sémiologie de culture	سيمياء الثقافة
Sémiolgie de Communication	سيمياء التواصل
Signifant	الدال
Sur titre	العنوان الفوقي
Sous-titre	العنوان الفرعي

Symbol	**الرمز**
Texte	**نص**
Textes d'éscorte	**نصوص مرافقة**
Textes lisières	**نصوص حدودية**
Textus	**نسيج**
Thématique	**الموضوعاتية**
Titre courant	**العنوان الجاري**
Titre principal	**العنوان الأصلي**
Titre rhématiques	**عناوين خبرية**
Titrologie	**علم العنونة**
Zadig	**العنوان**

الفهرس

أولا: فهرس الجداول والأشكال

1- الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
01	يوضح ترجمات المصطلحات الثلاثة للعربية	33
02	يوضح تجليات الوظيفة التعيينة في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	201
03	يوضح تجليات الوظيفة الوصفية في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	204
04	يوضح تجليات الوظيفة الإيحائية في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	207
05	يوضح تجليات الوظيفة الإغرائية في عناوين ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء	208
06	يوضح تجليات الوظيفة التعيينة في عناوين ديوان تماما كما عرفته..	225
07	يوضح تجليات الوظيفة الوصفية في عناوين ديوان تماما كما عرفته ..	226
08	يوضح تجليات الوظيفة الإيحائية في عناوين ديوان تماما كما عرفته ..	229
09	يوضح تجليات الوظيفة الأغرائية في عناوين ديوان تماما كما عرفته ..	213
10	يوضح تجليات الوظيفة الوصفية في عناوين ديوان مقصات الأنهار	245
11	يوضح تجليات الوظيفة الإغرائية في ديوان مقصات الأنهار	249

12	يوضح بيانات النشر في الدواوين الثلاثة	296

2- الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
01	مخطط يوضح عتبات النص حسب قربها وبعدها	20
02	مخطط يوضح عتبات النص حسب السؤول عنها	22
03	مخطط يوضح عتبات النص حسب الثبات والتغير	24
04	مخطط يوضح العلامة عند دي سوسير	145
05	مخطط يوضح العلامة ككيان سيكولوجي	146
06	مخطط يوضح العلامة عند بيرس	149

ثانيا_ فهرس المحتويات

مقدمة 7

الفصل الأول: مخاض المصطلحات ومفاهيمها. 1

أولا: مفهوم العتبات النصية 12

1_ المفهوم اللغوي للعتبة: 13

2_ المفهوم الاصطلاحي للعتبة: 14

ثانيا: أنواع العتبات وتصنيفاتها 17

1-التصنيف الأول: حسب قربها أو بعدها من النص 17

1-1-عتبات النص المحيط:.....17

1-2-عتبات النص الفوقي: 18

2-1-عتبات التأليف: 20

2-2-عتبات النشر:.....20

3-التصنيف الثالث: على حسب الثبات والتغير 22

3-1-عتبات ثابتة:.....22

3-2-عتبات متغيرة: 22

ثالثا: أهمية العتبات النصية 24

رابعا: قضية المصطلح وتعدد ترجماته 28

خامسا: عتبات النص الخارجية.....38

1_ عتبة المؤلف: 38

1-1_أشكال اسم المؤلف: 41

1-2_وظائف اسم المؤلف: 42

2_ عتبة العنوان: 44

2-1_ التعريف اللغوي: 44

2-2_ التعريف الاصطلاحي: 47

2-3_ أنواع العنوان:.....54

2-3-1_ العنوان الحقيقي الأساسي/ الأصلي le titre principale 54

2-3-2_ العنوان الفرعي: sous titre 55

2-3-3_ العنوان المزيف: faux titre.....57

2-3-4_ العنوان المباشر: 57

2-3-5_ العنوان الشكلي/ الإشارة الشكلية: 58

2-3-6_ العنوان الجاري: titre courant.....58

2-3-7_ العنوان الفوقي أو العلِيّ: sur titre.....59

2-3-8_ العنوان الداخلي: 59

2-4_ المظاهر التركيبية في صياغة العنوان: 61

2-4-1_ عناوين قصيرة: 61

2-4-2_ عناوين طويلة:.....61

2-4-3_ ظاهرة رد الاعتبار للعنوان التحتي: 62

2-4-4_ عناوين غير مألوفة على المستوى التركيبي: 62

2-4-5_ عناوين متعارضة الأجزاء: 63

2-5_ وظائف العنوان: 64

2-5-1_ الوظيفة التعيينية: (la fonction désignative) 66

2-5-2_ الوظيفة الوصفية: (la fonction déxriptive).....68

2-5-3_ الوظيفة الإيحائية: (الدلالية الضمنية المصاحبة) 69

2-5-4_ الوظيفة الإغرائية: (fonction séductice) 70

3_ عتبة الغلاف: 73

3-1_ في ظلال معاني الغلاف اللغوية/المعجمية: 73

3-2_ في ظلال المعاني الاصطلاحية للغلاف: 73

3-3_ أقسام الغلاف: 76

3-4_ وظائف الغلاف: 79

3-5_ الصورة المصاحبة للغلاف: 80

3-6_ وظائف الصورة المصاحبة: 84

4_ عتبة التجنيس: 85

4-1_ مفهومها: 85

4-2_ مكان ووقت ظهور المؤشر التجنيسي: 87

4-3_ وظيفة عتبة التجنيس: 87

5_ عتبة بيانات النشر: 88

5-1_ دار النشر: 89

5-2_ العبارة القانونية: 92

5-3_ الترقيم الدولي: 92

5-4_ رقم الإيداع في المكتبات الوطنية: 93

5-5_ رقم وتاريخ الطبعة: 94

سادسا: عتبات النص الداخلية 95

1_ عتبة التصدير: (Epigraph) 95

1-1_ العناصر المكونة لعتبة التصدير: 97

1-1-1_ الاقتباس (خطاب التصدير): 98

1-1-2_ المصدِّر (واضع التصدير): 98

1-1-3_ المصدَّر له: 99

1-2_ وظائف التصدير: 99

1-2-1_ وظيفة التعليق: 99

1-2-2_ وظيفة التقدير والاعتزاز: 100

1-2-3_ الوظيفة التاريخية: 100

2_ عتبة الإهداء: 100
2-1_ التعريف اللغوي: 100
2-2_ التعريف الاصطلاحي: 101
2-3_ غياب الإهداء: 103
2-4_ خصائص الإهداء: 104
2-5_أصناف الإهداء: 106
2-5-1_الإهداء الخاص: (Dédicace privé) 106
2-5-2_الإهداء العام: (Dédicace puplique) 106
2-6_ أنواع الإهداء: 108
2-6-1_ إهداء العمل (الكتاب): 108
2-6-2_ إهداء النسخة: 109
2-7_ العملية التواصلية والتداولية لعتبة الإهداء: 110
2-8_ وظائف عتبة الإهداء: 113
2-8-1_الوظيفة الإعلامية الإخبارية: 113
2-8-2_الوظيفة التوجيهية: 114
2-8-3_الوظيفة الأخلاقية: 114
2-8-4_الوظيفة التقديمية: 114
2-8-5_الوظيفة الجمالية: 114

2-8-6_الوظيفة التداولية: 115

2-8-7_الوظيفة الدلالية: 115

2-8-8_الوظيفة الإغرائية/التجارية: 115

الفصل الثاني: ملامح العتبات النصية في الدرس النقدي الغربي والعربي، وعِلاقاتها بنظريات ما بعد البنيوية 116

أولا: في الدرس النقدي الغربي 118

ثانيا:في الدرس النقدي العربي 125

ثالثا: بين العتبات النصية والسيميائيات 136

1_ تعريف السيميائية: 137

1-1_ المعنى اللغوي: 137

1-2_ اصطلاحا: 138

1-3_ سيميولوجيا فرديناند دي سوسير: 140

1-4_ سيميوطيقا تشارلز ساندرز بيرس: 145

1-5_ اتجاهات السيميائية المعاصرة: 150

1-5-1_ سيمياء التواصل (Semiology of Communication): (تعتمد على البعد التداولي) 150

1-5-2_سيمياء الدلالة:(تعتمد على البعد البعد التركيبي) 152

1-5-3_سيمياء الثقافة (Semiology of Culture): 154

رابعا: دور نظريات ما بعد البنيوية في الكشف عن دلالات العتبات النصية وآليات اشتغالها 156

1_ العتبات النصية وفتوحات نظريات القراءة والتلقي: 156

2_ العتبات النصية وشهوة التأويل: 165

الفصل الثالث: استراتيجيات العتبات النصية الخارجية وعلاقتها بدواوين عبد القادر رابحي الشعرية 169

أولا: في ظِلال عتبات النص الخارجية 170

1_ عتبة اسم المؤلف بين التجلي والتعالي في دواوين: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ومقصات الأنهار، وتماما كما عرفته..... 170

2_ سيميائية العنونة عند الشاعر عبد القادر رابحي: (من بوح العتبة إلى مفتاح التأويل) 179

2-1_التشكيل العنواني ومسالك التأويل في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء: 181

2-1-4_ وظائف العنونة: 197

2-1-4-1_ الوظيفة التعيينية: 198

2-1-4-2_ الوظيفة الوصفية: 200

2-1-4-3_ الوظيفة الإيحائية: 202

2-1-4-4_ الوظيفة الإغرائية: 205

2-2_ صناعة العنوان ودلالاتها في ديوان "تماما كما عرفته..": 207

2-2-4_ وظائف العنونة في ديوان تماما كما عرفته..: 222

2-2-4-1_ الوظيفة التعيينية: 222

2-2-4-2_ الوظيفة الوصفية: 223

2-2-4-3_ الوظيفة الإيحائية: 225

2-2-4-4_ الوظيفة الإغرائية: 227

2-3_ العنونة في ديوان مقصات الأنهار: 230

2-3-4_ وظائف العنونة في ديوان "مقصات الأنهار" 242

2-3-4-1_ الوظيفة التعيينية: 242

2-3-4-2_ الوظيفة الوصفية: 242

2-3-4-3_ الوظيفة الإيحائية: 244

2-3-4-4_ الوظيفة الإغرائية: 246

3_ سيميائية عتبة الغلاف أو المرايا المكثِّفة للمعنى: 248

3-1_ عتبة الغلاف في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء: 249

3-2_ عتبة الغلاف في ديوان مقصات الأنهار: 259

3-3_عتبة الغلاف في ديوان تماما كما عرفته..: 271

4_تجليات عتبة التجنيس: 282

4-1_ التجنيس في ديوان تماما كما عرفته..: 282

4-2_ تمظهرات المؤشر التجنيسي في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء: 286

4-3_ التأشير التجنيسي في ديوان مقصات الأنهار: 289

4-4_ وظائف عتبة التجنيس: 291

5_ البيانات النشرية في دواوين الشاعر عبد القادر رابحي:..... 292

5-1_ في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء: 294

5-2_ في ديوان تماما كما عرفته..: 299

5-3_ في ديوان مقصات الأنهار: 302

ثانيا: دلالات عتبات النص الداخلية وآليات اشتغالها عند الشاعر عبد القادر رابحي 308

1_ دلالات عتبة التصدير في دواوين الشاعر عبد القادر رابحي (قراءة في التعالقات النصية) 308

1-1_ دينامية خطاب التصدير في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء": 308

1-2_ خطاب التصدير في ديواني (مقصات الأنهار، تماما كما عرفته..) بين الحضور والغياب: 315

1-3_ وظائف التصدير: 316

1-3-1_ الوظيفة التعليقية: 316

1-3-2_ الوظيفة التأثيرية/الإغرائية: 317

1-3-3_ وظيفة تنبيهية توجيهية: 317

2_ عتبة الإهداء: 317

2-1_ سيميائية الإهداء في ديوان مقصات الأنهار: 319

2-1-1_ التشكيل النصي/البصري لعبارة الإهداء ودلالاته: 319

2-1-2_ تموقع نص الإهداء وإيحاءاته: 319

2-1-3_ دلالات المعادلة الإهدائية في ديوان مقصات الأنهار بين التواصل والتداول: 320

2-1-4_ وظائف الإهداء في ديوان مقصات الأنهار: 326

2-1-4-1_ الوظيفة الجمالية: 326

2-1-4-2_ الوظيفة الإغرائية: 326

2-1-4-3_ الوظيفة التوجيهية: 327

2-2_ قراءة في الخطاب الإهدائي لديوان تماما كما عرفته..: 328

2-2-1_ الفضاء النصي لعتبة الإهداء: 328

2-2-2_ التشكيلات البنائية للإهداء وأبعادها الدلالية: 328

2-2-3_ دلالات الإهداء بين البوح والتصريح: 330

2-2-4_وظائف الإهداء: 333

2-3_ غياب الإهداء في ديوان رجل التبن يحرس الحقول الصفراء: 335

الخاتمة 338

الملاحق 345

قائمة المصادر والمراجع 337

ثبت المصطلحات 337

الفهارس 373

ملخص:

تتناول هذه الدراسةُ سيميائيةَ العتبات النصية في دواوين مختارة للشاعر الجزائري عبد القادر رابحي (رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، مقصات الأنهار، تماما كما عرفته..)، باعتبار دواوينه من أبرز الكتابات الشعرية احتفاءً بعتبات النص، التي باتت من أهم الرهانات التي تحوز على اهتمام النقاد والأدباء على حدّ سواء، وباعتبار المقاربة السيميائية من أنجع المقاربات النصية لاستنطاق هذه النصوص الموازية، وقدرتها الفعالة على تقديم قراءة تفاعلية منتِجة لها؛ بوصفها معطى جماليا؛ يستقطب القارئ، ويروم إدهاشه، ليفتح شهيته، ويثير شهوته لقراءة النص، معطيا إياه فسحة كبيرة للاختلاف، ولممارسة لعبة التأويل، التي تغوص في أعماق المتن النصي ودلالاته.

انطلاقا من هذا، حاولنا تحليل عتبات النص الخارجية في هذه الدواوين الثلاث؛ من عتبة اسم المؤلف، وعتبة العنوان، وعتبة الغلاف، وعتبة المؤشر التجنيسي، وعتبة بيانات النشر. إضافة إلى وقوفنا مع عتبات النص الداخلية في هذه الدواوين؛ المتمثلة في عتبة التصدير، وعتبة الإهداء. أين جعل من هذه العتبات أيقونات دلالية؛ توجّه القراءة بصفة عامة، وتساند النص الرئيس وتصاحبه، كل خطاب يعتبر بمنزلة البوابة التي تعمل على خلخلة آفاق المتلقي، ما يستدعي من كل قارئ وقفة مطولة لاستنطاقه، بغية كشف ما يشير إليه، وبالتالي القبض على خيط من الخيوط الدلالية للنص الأصلي.

الكلمات المفتاحية: عتبات النص_شعر_عبد القادر رابحي_سيميائية.

Abstract:

This research presents a semiotic study of the textual thresholds in selected poetry collections by the Algerian poet Abdelkader Rabhi (The Straw Man Guards the Yellow Fields, Scissors of the Rivers, Exactly as I Knew Him...). His collections are among the most prominent poetic writings that celebrate textual thresholds, which have become one of the most significant concerns of both critics and writers alike. Given that the semiotic approach is one of the most effective textual methodologies for interpreting these paratexts and demonstrating their dynamic capacity to generate an interactive reading, they serve as an aesthetic element that captivates the reader, aims to astonish, stimulates curiosity, and provokes a desire to engage with the text. This approach grants the reader a broad space for divergence and invites them to participate in the game of interpretation, which delves into the depths of the main text and its meanings.

Based on this, we have attempted to analyze the external textual thresholds in these three collections, including the author's name, the title, the cover, the generic indicator, and the publication details. Additionally, we have examined the internal textual thresholds, such as the preface and the dedication. In these works, the poet transforms these thresholds into semiotic icons that guide the reading process, support the main text, and accompany it. Each threshold functions as a gateway that disrupts the reader’s expectations, requiring a prolonged analytical pause to decipher its significance, ultimately leading to the discovery of a thread within the text’s semantic fabric.

Keywords: Thresholds of the text; Poetry; Abdel kader Rabhi; Semiotics.