الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –

الماستر

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الأبعاد الدّلالية للمصاحبات النصيّة في شعر "عاشور فنّي"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة :
كلثوم براركة

إشراف الدكتورة :
نوال آقطي

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
هنية جوادي	دكتورة	رئيسا
نوال آقطي	دكتورة	مشرفا ومقررا
نعيمة فرطاس	دكتورة	مناقشا

السنة الجامعية : 1438/1437هـ
2017/2016م

مقدمة

إنّ النّص لا يمكن أن يقدّم عارياً من النّصوص التي تسيّجه؛ لأن قيمته لا تتحدّد بمتنه فقط، بل أيضا بعتباته.

فالعتبات ظواهر نصيّة معقّدة، تُصاحب النّص، وتحيط به فتجعله قابلا للتّداول، فهي لا تبوح بكل مدلولاتها، وفيما تشي به من معان ودلالات خفيّة غير تلك الظّاهرة.

ولقد جعل "جيرار جينيت" مصطلح العتبات (Seuils) ثاني أنواع المتعاليات النصيّة، حيث خصّص له كتابا كاملاً سمّاه بهذا الاسم، جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي (النص)، كونه –جيرار جينيت– أدرك أهميّة هذا النّص الموازي، وفتنته الاغرائيّة في تحريض الانتباه.

ونتيجة لذلك عرف مصطلح العتبات رواجا في الدّرس النّقدي المعاصر، ولقي اهتماما بالغا من طرف العديد من النقّاد.

لأجل ذلك رأينا أن تكون الدّراسة متّصلة بالعتبات والنّصوص المحيطة التي استخدمها "عاشور فني" في شعره، رغبة في تقديم النّص الجزائري للقراءة، لاسيما قلّة الممارسات النّقدية المتعلّقة به.

وهذه الدّراسة تحاول كشف جمالية النّصوص الموازية في مدوّنة كان لها نصيبها الكفيل بالكشف عن هذه الظواهر النصيّة، لأنها جمعت بين العلامات اللسانية والأيقونية، ومن ثمّة وسم البحث بالأبعاد الدّلالاية للمصاحبات النصيّة في شعر "عاشور فني"، للإجابة عن إشكاليّة مفادها:

– ما الوظائف التي تؤدّيها العتبات في النّص الشّعري ؟

– ما العتبات التي استخدمها الشّاعر في أعماله ؟ وهل أدّت وظائفها ؟

وكان طبيعيّا أن يرتكز البحث على خِطّة بدأت بمقدمة يليها مدخل موسوم بـ: (العتبات النصيّة بين المفهوم والوظيفة)، تناولنا فيه تعريف العتبات وأنواعها ثم وظائفها.

ويُعنى الفصل الأوّل المُعنون بـ : (المناص النّشري "الافتتاحي") بدراسة عتبتي اسم المؤلّف والغلاف، والذي تضمّن بدوره التّجنيس ودار النّشر، والصورة المصاحبة.

في حين جاء الفصل الثاني موسوما بـ : (المناص التأليفي) تناولنا فيه أربع عتبات تمثّلت في عتبة العنوان التي تضمّنت ماهية العنوان وأنواعه ووظائفه وتشكيلاته، ثم عتبة الإهداء التي درست مفهوم الإهداء وأنواعه وأنماط المُهدى إليهم، وأخيرا عتبتي التّصدير والمقدّمة، وذيّل بحثنا هذا بخاتمة تضمّ أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها.

ولمعالجة بحثنا سرنا وفق خطوات المنهج السيميائي الذي يتماشى مع موضوعنا بالاعتماد على آليتي الوصف والتحليل.

وقد استعنّا بعدد من المصادر والمراجع، منها ما يخصّ الجانب النّظري ومنها ما يتعلّق بالجانب الإجرائي من أبرزها: كتاب "عبد الحق بلعابد"، الذي يحمل عنوان عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، وكتاب "انفتاح النّص الرّوائي" (النص والسياق) لـ: سعيد يقطين، وكتاب "التشكيل البصري" لـ: محمد الصفراني، ولا ننسى كتاب "سيمياء العنوان" لصاحبه بسّام قطّوس.

ومن دون شك ونحن في رحلة بحثنا هذا، واجهتنا مجموعة من الصعوبات لعلّ أهمها كان نتيجة المتاهة المحيطة بهذا المصطلح من جرّاء إشكاليّة التّرجمة، وتعدّد آراء النقّاد، وبالرّغم من ذلك حاولنا قدر ما يمكن أن نتناول الظاهرة.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نعبّر عن صدق امتناننا وجزيل شكرنا، لأستاذتنا الكريمة "نوال آقطي"، التي ساعدتنا بتوجيهاتها القيّمة وتحفيزاتها المتواصلة، فلها منّا فائق الاحترام والتقدير.

مدخل: العتبات النصية بين المفهوم والوظيفة

1- مفهوم العتبات

2- أنواع العتبات

3- وظائف العتبات

مدخل: العتبات النصية بين المفهوم والوظيفة

1- مفهوم العتبات

2- أنواع العتبات

3- وظائف العتبات

تعد العتبات النصية من المفاتيح الشعرية ذات الأهمية البالغة، حيث تقتحم أغوار النص محاولة بذلك فتح مغاليقه، وكشف مجاهيله، لذلك لابد على الدارس تفحصها واستنطاقها قبل الولوج إلى أعماق النص.

1- مفهوم العتبات "المناص" (Para Texte):

1-1- المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب : « لفظة "العَتَبَةُ": اِسكفّةُ الباب التي تَوَطَّأَ، وقيل: العَتَبَةُ العُلْيَا، والخَشَبَة التِي فَوْقَ الأَعْلَى الحَاجِبِ، وَالأَسْكَفَّةُ السُّفْلَى؛ وَالعَارِضَتَانِ: العَضَّادَتَانِ، وَالجَمْعُ: عَتَبَ وَعَتَبَاتٍ، وَالعَتَبُ: الدُّرْجُ وَعتَّبَ عَتْبَةٌ إِتَّخَذَهَا، وَعَتَّبَ الدَّرْجُ: مراقيها إذا كانت من خشب وكلُّ مرقاة منها عتبة) ».[1]

أما في تاج العروس بمعنى : « أستعْتَبَهُ: أعطى العُتبى، كَأَعْتَبَهُ، يقال أعْتَبَهُ، أعطاه العُتبَى ورجع إلى مَسْرتِهُ. وأعتب عن الشَّيء انصرف كَأَعْتَتَبَ، قال "الفرّاء"، اعْتَتَبَ فلان إذا رجع عن أمر كان فيه إلى غيره من قوله لك العُتْبَى أي الرجوع مما تكره إلى ما تحبُّ، ويقال العظم المجبور، أعْتَبَ فهو مُعْتَبٌ كَأَعنِتَ وهو التَّعْتابُ، وأصل العَتَبُ، الشِدَّة » .[2]

وقد جاءت كذلك لفظة "عُتْبَى" في مختار الصّحاح [بمعنى (ع.ت.ب) عليه وجد وبابه نصر وضرب، العُتْبَى كالعَتَبُ والاسم (المَعْتَبَة) بفتح التّاء أو كسرها، قال الخليل (العِتَابُ) مخاطبة الإدلال ومذاكرة الموجدة وَأَعْتَبَهُ سرّه، بعدما ساءه، والاسم منه (العُتْبَى) والعتبة أسكفّة الباب، قلت قال "الأزهري": في (ع.ت.ب) قال "بن شميل" (العَتبةُ) في الباب هي العليا والأسْكِفَّةُ هي السفلى].[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (عتب)، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1994م، ص 576.

[2] مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جوهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، مج1، 1994م، ص 203.

[3] الرازي: مختار الصّحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2004، ص 206.

تجتمع هذه التعريفات اللغوية حول معنى الاعتلاء والتصدير، فالعتبة لغة في الباب هي العليا، وبذلك يلتقي هذا التعريف الاصطلاحي في جعل العتبة هي ما يتصدر النص ويعلو متنه.

1-2- المفهوم الاصطلاحي:

يقدّم جيرار جينيت (Gérard Genette) تعريفا مفصّلاً في كتابه "عتبات" للمناص، تجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصيّة، والشعريّة عامّةً، فالمناص كما يعرّفه هو: « كل ما يجعل من النَّص كتابا يقترح نفسه على قرّائه أو بصفة عامّةٍ على جمهوره...». [1]

فالعمل الأدبي لا يمكننا معرفته وتسميته إلا من خلال عناصر الإنتاج، كالعنوان الرئيس، والعناوين الداخلية، المقدمة، الإهداء، صفحة الغلاف.... إلخ، وهذه المرفقات النصيّة هي التي تهيئ النص ليكون متميزا قد تقديمه للجمهور، أو جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله، فنادرًا ما يظهر العمل الأدبي خاليا من هذه النصوص التي تُعدُّ ذات أهمية بالغة في قراءته، والكشف عن مفاتنه ودلالاته الجمالية.

ولقد أثار مصطلح (ParaTexte) في استعمالات وتوظيفات "جينيت" اضطرابا في الترجمة داخل الساحة النقدية العربية، بين المشارقة والمغاربة، والسبب في ذلك يرجع إلى الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية.

فـ "محمد بنيس" يترجم مصطلح (ParaTexte) بـ "النص الموازي" في كتابه "الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) (1989م)، ويقصد به « العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص 44.

تعيّن استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته ».[1]

بمعنى أن النص الموازي عند "محمد بنيس" عبارة عن عتبات تربطها علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

أما "سعيد يقطين" فيترجم مصطلح (ParaTexte) بـ (المناصصات) في كتابه "القراءة والتجربة" (1985م)، ولكنه يستعمل في كتابه "انفتاح النص الروائي" (المناصّة)، ويوضح في هامش الدراسة أنه وظف (المناصصات) بعد فكّ إدغامها مع عدم جواز فك الإدغام، لكنّه انتبه إلى أن مصدر (ناصّ) هو (مناصَّة) وأن اسم الفاعل عنها هو (مناص)، ومن ثم عدل عن توظيف مصطلح (مناصصات) ووظَّف مصطلح (المناص) في كتبه اللاحقة من "النص إلى النص المترابط" و"الرواية والتراث السردي".[2]

ويتبنى "حميد لحميداني" مصطلحا آخر في كتابه " القراءة وتوليد الدلالة" هو "المصاحبة النصية"، وهو في الحقيقة مصطلح لا يخرج عن إطار الترجمة الحرفية للكلمة؛ لأنّ (PARA) تعني المجاورة والمصاحبة والقرابة و (TEXTUALITE) تعني النصية. [3]

ورغم تعدد المصطلحات حسب الترجمة عند المشارقة والمغاربة بقي المفهوم ذا دلالة واحدة إنه: «مجموع النصوص التي تعكس صورة المتن، وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين، والمقدمات والخاتمات، والفهارس، والحواشي وكل بيانات النشر المتعلقة بغلاف الكتاب وظهره ».[4]

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) -1- التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 76.

[2] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط2، 2001، ص 102.

[3] ينظر: حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 2003، ص 43.

[4] ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 223.

ويعدّ النص الموازي من أهم أشكال المتعاليات النصية إلى جانب التناص، والتعليق النصي، ومعمارية النص، والنص الواصف إذ يتكون النص الموازي من ملحقات وعتبات داخلية وخارجية تتحدث عن النص بالشرح والتفسير والتوضيح، كعتبة المؤلف وعتبة الإهداء...الخ.

وعليه فالنص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات، قد تكون داخلية أو خارجية، ولها عدة وظائف دلالية وجمالية وتداولية، فالنص الموازي « بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة، هو كلُّ نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن، ونص آخر يقدّم له أو يتخلله مثل العنوان المزيّف، والعنوان، والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات والخاتمة والملاحق، والذيول، والخلاصة والهوامش والصور والنقوش، وغيرها...». [1]

وكذلك يراد بالعتبات النصية تلك الخطابات والصور التي تحيط بالنص الأصلي، وتشمل العناوين، ونوع الغلاف والتذييلات والتصدير، والحواشي الجانبية والسفلية، والعبارات التوجيهية والزخرفة وغيرها، وتبدو العتبات موضوعا جديرا بالاحتفاء ومادة خصبة للنقد عموما، والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية وذلك لسببين:

أولهما: يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها

وثانيهما: يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تنكتب على مشارفه وتشكل تخومه[2].

وبالتالي يمكن القول: إنه مهما تعددت التسميات للمصطلح تبقى هي المنفذ الأساسي للدخول إلى النص والغوص في عوالمه، بكل أشكاله حتى وإن كانت تشترك مع نصوص أخرى في بعض الإيحاءات كما قد تتعلق بنص واحد فيها، بحيث نسلط الضوء على جمالية النص

---

[1] محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع 32، 1997م، ص 195.

[2] عبد الجليل الأزدي: عتبات الموت، قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، فضاءات، المغرب، ع2، 1997م، ص 37.

الأدبي، وبيان جماليته ورونقه، من خلال هذه العتبات التي يريد الكاتب من ورائها الكشف عن شيء ما في النص أو الإشارة إليه.

2- أنواع العتبات النصية (المناص):

لكل بناء مدخل ولكل مدخل عتبة ولكل عتبة هيئة، ولأن العتبات همسات البداية، كان الاهتمام بها وبدراسة الإطار المحيط بالنص اهتماما كبيرا، حيث قدّم لنا "ج. جنيت" تقسيما عاما للمناص محددا فيه الأنواع التي بقيت غامضة، تلمّح أكثر مما تصرّح. [1]

وعلى اختلاف التقسيمات والتي وضعت من طرف معظم الأدبيين إلا أن أنواع المناص هي كالآتي:[2]

2-1- المناص النشري (الافتتاحي) (ParaTexte Editorial):

يدخل تحت هذا النوع العتبات ذات العلاقة بالنشر والطباعة، وتتمثل في تلك الانتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب، وتتمثل في: (الغلاف، التجليد، كلمة الناشر، الإشهار) وبذلك تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق الناشر ومعاونيه (كُتَّاب، دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين الفنيين على وجه التحديد...).

وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النشري أو الافتتاحي الذي يضم تحته قسمين هما [3]

2-1-1- النص المحيط النشري: هو الذي يضم تحته كل من (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة...) وقد عرف تطورا مع تقدم الطباعة الرقمية.

---

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

[2] جيرالد برانس: معجم المصطلحات نقد الرواية، تر: عابد خزلدار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 126.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 46.

2-1-2- النص الفوقي النشري: ويندرج تحته كل من (الإشهار، قائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر).

2-2- المناص التأليفي (مناص المؤلف) (Parataxte Auctorial):

يقول جينيت عن المناص التأليفي: « هو تلك الانتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤلف، حيث ينخرط فيها كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...) وينقسم هو الآخر إلى قسمين مهمين هما: (النص المحيط التأليفي، والنص الفوقي التأليفي)».[1]

2-2-1- النص الفوقي التأليفي (Epitexte Auctorial):

*** النص الفوقي العام (Epitexte Public):**

يتمثل في اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

*** النص الفوقي الخاص (Epitexte Privé):**

ويندرج تحته كل من المراسلات والمسارات (Confidances) والمذكرات الحميمية والنص القبلي (Texte-avant).

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 48.

2-2-2- النص المحيط التأليفي (Peritexte Auctorial)

هو ما يدور في فلك النص، من عتبات مناصية متمثلة في « اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الاستهلال، التصدير، التمهيد...». [1]

3- وظائف العتبات:

إن النظر للعتبات النصية يستدعي استثمار هذا الوجود النصي استثمارا جماليا أو إيديولوجيا (عنوان جميل، مقدمة سجالية، صورة مثيرة)، نجد كذلك أن كل عتبة ترسم ملامح هوية النص، وتبني كونا تخييليا محتملا وتقدم إشارات أسلوبية ودلالية أولية تؤهل القارئ للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي، وبهذا المعنى فكل عتبة إحالة مرجعية إيحائية تعبر عن موقف ما. [2]

ومما لا جدل فيه أن للعتبات وظيفة تقوم بها، بل إن لها وظائف متعددة ويمكن حصرها فيما يأتي:[3]

3-1- وظيفة جمالية:

وتتمثل في تزيين الكتاب وتنسيقه من خلال العنوان الجميل، والمقدمة المثيرة والصورة، والألوان الجميلة على الغلاف، وطريقة رصف العناوين، وربما شكل الطباعة ورسم الكلمات، كل ذلك يعطي الكتاب صورة جمالية تزيد من شغف القارئ، وهو يتلقى الأثر الأدبي.

3-2- وظيفة تداولية:

تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 50.

[2] ينظر: بيرنار فاليط، النص الروائي مناهج وتقنيات، تر: رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999، ص 36.

[3] آمنة محمد الطويل: المجلة الجامعة، ع16، مج3، يوليو 2014، ص 51.

3-3- وظيفة التعيين الجنسي للنص:

تحدد هذه الوظيفة جنس النص من حيث هو رواية أو شعر أو مسرحية أو قصة.

3-4- وظيفة إخبارية:

تكمن هذه الوظيفة في الإشارة إلى اسم الكاتب، ودار النشر.

3-5- وظيفة تحديد مضمون النص ومقصديته:

تقوم بهذا الدور كل من العناوين الداخلية وعنوان الصفحة والخطاب التقويمي والتنبيهات قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب. [1]

وعليه فمجموع هذه العتبات بمختلف أدوارها ووظائفها تجسد التواصل بين خارج النص وداخله ومعنى ذلك أنها تفتح عالما وتغلق عالما آخر، وتميز داخله هو النص (الواقع النصي) عن خارجه هو ما قبل النص (النص الخارجي). [2]

وبناء على ما سبق نستنتج أن العتبات النصية تعدُّ عتبات أولية، لابد للقارئ أن يمر بها قبل دخوله إلى عالم النّص، ولا يمكن تجاوز هذه العتبات ووضعها جانبا؛ لأنها تفتح المجال أمام القارئ للإطلاع على النص، واستكشاف خباياه الدلالية والوظيفية.

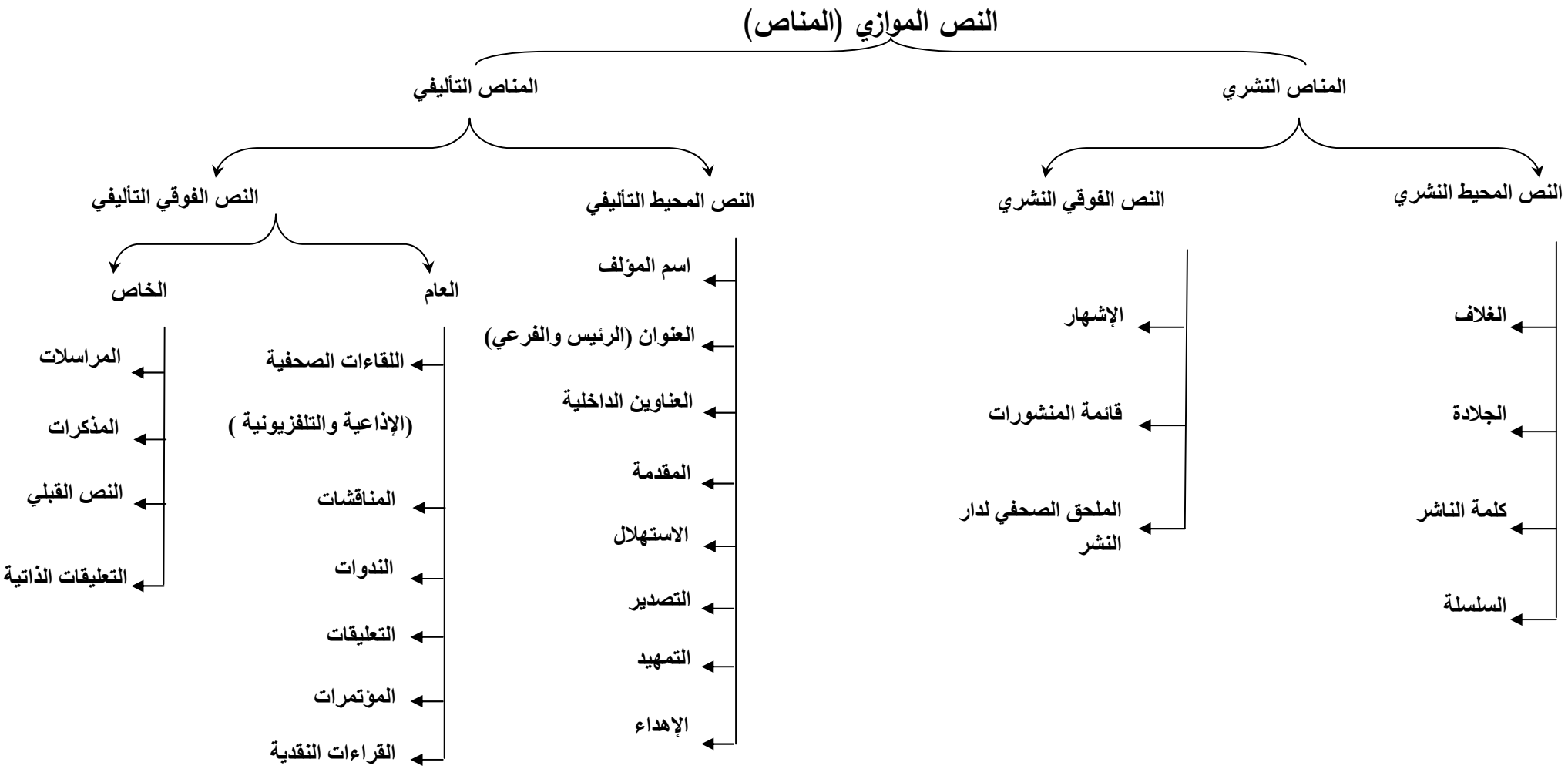
فالعتبات النصية تعمل كلها بطريقة مُتَّحدة فيما بينها إذ لا يمكن فصل عنصر عن الآخر، إنما تَرِدُ متناسقة تمنح النص والكتاب إطاره النهائي وشكله الخاص.

وبإمكاننا الآن أن نضع مخططا تبسيطيا نجمع فيه المصطلحات السابقة بأقسامها وفروعها.

---

[1] آمنة محمد الطويل: المرجع السابق، ص 52.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 60.



المخطط رقم(1): النص الموازي أقسامه وفروعه

المصدر: (الباحثة) استعانة بكتاب "عبد الحق بلعابد"

الفصل الأول : المناص النشري "الافتتاحي"

1- عتبة اسم المؤلف

2- عتبة الغلاف "الوحدات الغرافيكية لأغلفة الدواوين الشعرية"

2-1- التجنيس

2-2- دار النشر

2-3- الصورة المصاحبة

إن اهتمام النّقد المعاصر اليوم بعتبات الكتابة أو مداخل النص، يرجع إلى ما تشكله هذه المداخل من أهمية في قراءة النّص، والكشف عن مفاتنه ودلالته الجمالية، فهذه العتبات هي علامات لها وظائف عديدة في إيجاد رغبات انفعالية لدى المتلقي تدفعه إلى اقتحام النّص.

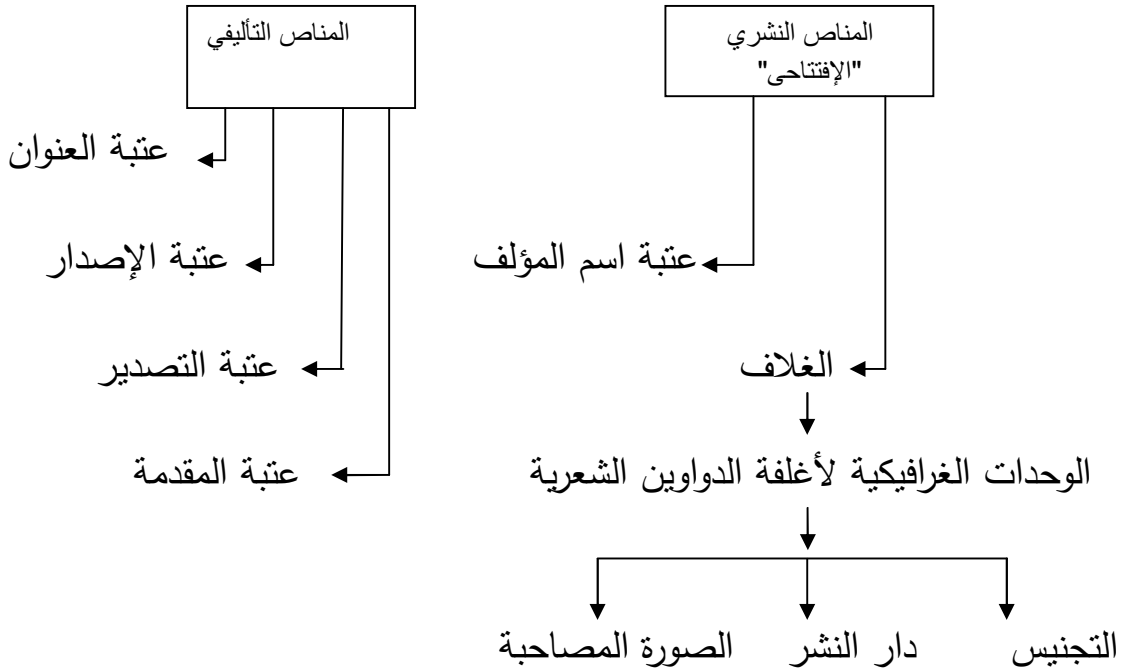
وتتدرج العناية بالعتبات بوصفها أولا وقبل كل شيء، نصّا موازيا يمتلك وظائف عديدة وأهدافا تعيّن الغرض من التأليف وطريقة تنظيمه، هكذا تكتسب العتبات النصية أهميتها، مثلما تكتسب جانبا خصبا من جوانب التعبير الذي يسمح للمؤلف بتحديد جملة من المفاهيم، والإشكالات التي يعرض لها في تناوله وتحليله فتصبح العتبات متعالقة مع النّص المؤلف وحاملة لعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب[1].

ومن هنا ينطلق هذا البحث بالسّعي للولوج إلى عالم النّص الأدبي الحديث من خلال دراسة العتبات الحاضرة في دواوين "عاشور فنّي"، والمتمثلة على التوالي من حيث تاريخ صدورها

* ديوان زهرة الدّنيا.
* ديوان رجل من غبار.
* ديوان الربيع الذي جاء قبل الأوان.

ونقدم تصوّرا أوليًّا لتمظهرات المقدمات بوصفها نصًّا موازيًا في هذه الدواوين من خلال محورين هما:

[1] ينظر: صلاح الدين محمد: شعرية العتبات في رواية أنثى المدن لحسين رحيم، دراسات موصلية، ع42، 2013، ص117.



إن أوّل ما يواجهنا في أي عمل مطبوع هو الغلاف الخارجي، بوصفه لافتة تعريفية لما تحمله أوراقه، ولهذا فمن الطبيعي قبل الغوص عبر أغوار العمل الأدبي، لابد أن نقف عند مكونات غلافه الخارجي.

فالغلاف يعدُّ أولى العتبات الضرورية للولوج إلى أعماق النّص، قصد استقراء مضمونه وأبعاده الفنية والإيديولوجية والجمالية، كونه أول ما يواجه القارئ وهو «عمل مساعد على قراءة وفهم النص على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية»[1].

وسنحاول استقراء الغلاف الخارجي لدواوين «عاشور فني» وذلك بالتركيز على:

*عتبة اسم المؤلف.

* عتبة التجنيس.

* عتبة دار النشر.

* عتبة صورة الغلاف (الأمامي- الخلفي).

[1] جميل حمدواي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر وزارة الثقافة، الكويت، م25، ع3، 1997، ص90.

1-عتبة اسم المؤلف:

1-1- تحديد العتبة:

يعد اسم الكاتب/ المؤلف من بين العناصر المناصية الهامّة، كما حدده "جينيت"، لذلك لا يمكن تجاهله أو تجاوزه، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه، ويحقّق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا.

وغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...).

أما وقت ظهوره يكون عند صدور أول طبعة للكتاب، وفي باقي الطبعات اللاحقة[1].

1-2- أشكال عتبة اسم المؤلف:

لا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه « فله سلطة عليا عليه –النص– وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك لحقيقة النّص»[2]، كما يتخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدا دلاليا «فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»[3].

ويمكن لاسم الكاتب أن يأخذ ثلاثة أشكال ينشرط بها، على ما ذكره "ج. جينيت":

1-2-1- إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب (Onymat).

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلي المناص)، ص63، 64.

[2] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص118.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص60.

1-2-2- أمّا إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فنّي أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار (Pseudonymat).

1-2-3- أمّا إذا لم يدل على أيّ اسم تكون أمام حالة الاسم المجهول، أو ما يعرف بـ: (Anonymat)[1].

1-3- وظائف عتبة اسم المؤلف:

يحدّد "جينيت" ثلاث وظائف يمكن أن يؤديها اسم الكاتب هي[2] :

1-3-1- وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

1-3-2- وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونيّة لعمله.

1-3-3- وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعدُّ الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريّا لشرائه.

بعدما تكلمنا بشكل عام وموجز عن عتبة اسم المؤلف من حيث تعريفها مرورا بأشكالها ثم وظائفها، نعرّج بعدها إلى دراسة أو تحليل عتبة اسم المؤلف (عاشور فني) من خلال مجموعاته الشعرية الثلاثة (زهرة الدنيا، رجل من غبار، الربيع الذي جاء قبل الأوان).

إنّ أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هي (اسم المؤلف) الذي يعين العمل الأدبي، ويساعده على الترويج والاستهلاك حيث نلحظ أن اسم المؤلف في المجموعات الشعرية السابقة الذكر تتصدر صفحة الأغلفة الشعرية ملونة باللون الأسود الحاد وبخط متوسط في ديواني "رجل من

[1] عبد الحق العابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص64، 65.

غبار" و "زهرة الدنيا"، أمّا في ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" فقد جاء اسم المؤلف باللون الأحمر.

يحمل هذا التموضع دلالة امتلاك الاسم لهذا العمل، يريد به إبراز وتأكيد حضوره الطاغي منذ البداية، وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى مصرّحا بأن: «الشاعر بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى، هو مصدر هذه النصوص، ومرسل إشاراتها الشعرية والنثرية»[1].

ومستندا في ذلك إلى الاسم العائلي أو الشخصي الموجود في الحالة المدنيّة، إذن نحن أمام "الاسم الحقيقي" للمؤلف، وهو علامة للقارئ على هذا العمل أو النتاج الأدبي لهذا الشخص المؤلف، فيكون ذلك بمثابة الإغواء والإغراء للاطلاع على مضمونه بحكم أن القارئ مطّلعا على إنتاجات سابقة للمؤلف، أو دعوة للتعرف عليه إذا لم يكن له سابق معرفة به طبعا، وكذلك هو "ترسيخ لاسمه في ذاكرة القارئ، حتى يستقطب نخبة من الجمهور القارئ وهذا ما يجعله يواصل عمله الأدبي أكثر فأكثر.

إن اسم الشاعر –عاشور فنّي– يقف متربعا بشكل مباشر وصريح على نصوص دواوينه: "زهرة الدنيا"، "رجل من غبار"، "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، ولا يقف معزولا عن كتلة العنونة الشعرية لهذه الدواوين «بل يشكل معها جزءًا من سلسلة لقضية شديدة التماسك، إنه جزؤها الأول ومبتدؤها، ويؤلف معها بنية لغوية ودلالية متماسكة»[2].

[1] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص59، 60.

[2] المرجع نفسه، ص60.

فهذه العناوين الشعرية رغم تباعدها واختلافها، إلاّ أنها تعود وترتمي في حضن صاحبها أو مبدعها.

ولإبراز هذه الصّلة بين الشاعر وعناوين دواوينه، سوف نقوم بنقل الاسم وأجزاء العناوين من تسلسلها العمودي إلى الترتيب الأفقي على شكل جمل كالآتي:

* عاشور فنّي زهرة الدنيا.
* عاشور فنّي رجل من غبار.
* عاشور فنّي الربيع الذي جاء قبل الأوان.

نلحظ أن كتلة العنونة لا تقف منغلقة على ذاتها أو معزولة عن اسم الشاعر، بل لها انفتاح الخبر على مبتدئه المتربع في أعلى الصفحة، كما أن فيها ما في المضاف من حاجة إلى الاكتمال بالمضاف إليه والاندماج معه.

إنّنا ومن خلال ذلك الالتقاء، ندرك أن الذات لا انفصال لها عن الوجود، كما لا انعزال لها عن الإنسانيّة.

ولا شكّ أن الذات الشاعرة أكثر انفعالا من غيرها، لذلك تتماهى والوجود مقبلة زمنا استشرافيا مختلفا إنه (الربيع الذي يأتي قبل الأوان).

وفيما يخص دلالة اللونين "الأسود" و"الأخضر" اللذين رُسما أو شكلا بهما اسم المؤلف،

فأما الأسود فهو غالبا ما يرمز إلى الحزن والألم، إنه ضدّ الجمال فهو لون التشاؤم، وكل ما هو سيئ، كما يقول "أحمد مختار عمر" في كتابه "اللغة واللون" « لقد كان العرب يتشاءمون حتى من مجرّد النّطق بهذا اللون أو أحد مشتقاته»[1].

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 163.

وربما بهذا اللون أراد الكاتب أن يصف الحالة المأساوية التي تعيشها الأمة العربية عموما والجزائر خصوصا، إنها معاناة رجل مثقف واعٍ بأزمة عصره تترجم ذلك الشعور المؤلم بالواقع المعيشي الذي انعدمت فيه الأخلاق والقيم، واقع يغلب عليه التسلط المادي والقهر السياسي على الفئات الاجتماعية البسيطة، وحتى فئة المثقفين.

إن هذا الواقع الغامض والمجهول تتساوى فيه الأضداد وتمتزج فيه المتناقضات إنه واقع السلم والحرب معا، لذا يقول الشاعر:

« أنَا لَنْ أدخُلَ الحَرْبَ

فالحَربُ قَدْ دَخَلَتْ في الخَيَالِ

ولاَ فرقَ بينَ انتصَارٍ وبينَ هزِيمَةٍ

وَلَنْ أدخُلَ السّلْمَ...

إنْ كَانَتْ الحَربُ كَارِثَةً

فَالسَّلامُ جَرِيمةً

أَنَا لَنْ أَدْخُلَ الحَرْبَ

لَنْ أدْخُلَ السِّلْمَ »[1]

أن شعور الذات واغترابها الوجودي على سلم الزمن الموجوع أضحى شعورا بالضياع والعدم في راهن الاحتلال حيث لا يمثل الاستقرار إلاّ وجها من وجوه الذّل والانكسار.

[1] عاشور فني : رجل من غبار، ص 16.

أما اللّون الأحمر فقد « ارتبط منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم وما يعني الصراع والقتل والموت والثورة والحرب»[1] وهو ما يفسر الفترة الزمنية –العشرية السوداء– التي يغلب عليها الطابع الثوري المجسّد في الصراع الدموي المسيطر على الأحداث.

ويمثل اللون الأحمر رمزا لتجربة الشاعر الحزينة في كفاحه وتعبيره عن الإنسان المقهور، والصراع اليومي من أجل حياة كريمة.

ومن كل ما سبق نستنتج أنه لا يمكن أن يظهر أي عمل أدبي دون ذكر صاحبه «فله سلطة عليا عليه – النص– وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك لحقيقة النّص»[2]

2- عتبة الغلاف:

يحتل الغلاف منزلة الصدارة في العناصر المشكلة لعتبات النّص المحيط به، فهو «العتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النّص بغيره من النصوص».[3]

ويمكننا القول إنه يشكل الانطباع الأول الذي يكونه المؤلف/ الكاتب في ذهن القارئ، ويسهم في تحفيزه للاطلاع وحب الكشف وبلوغ المعرفة فهو« أوّل من يحقق التواصل مع القارئ قبل النّص نفسه... وهو النّاطق بلسانه يقّدم قراءة للنّص، وبالتالي يضع سماته وعلاماته وهويته».[4]

[1] أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص 160.

[2] سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط، (مدخل إلى جماليات الإيقاع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص118.

[3] حسن محمد حماد: نداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 118.

[4] حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص22.

إن المكانة التي تبوّأتها هذه العتبة جعلتها محلَّ عناية واهتمام الشعراء الذين حوّلوها من وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية، والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعريّة[1].

وتتكون لوحة الغلاف في الغالب من عدّة وحدات غرافيكية، لذلك يمكن أن نعتبرها مدعمات للعنوان باعتبار هذا الأخير العلامة أو الأيقونة الأبرز على مستوى الغلاف.

وانطلاقا من كلّ ما سبق، سنحاول ولوج معمار دواوين "عاشور فنّي" وعالمها الخاص مسلّطين الضوء على الوحدات الغرافيكية الآتية:

* الصورة المصاحبة للواجهة الأمامية والخلفية للغلاف.
* التجنيس.
* دار النشر.

2-1- التجنيس:

يعدّ التجنيس وحدة من الوحدات الغرافيكية أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عمليّة الولوج إلى نص ما فهو « يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النّص »[2].

بمعنى أن القارئ قد يعطي تأويلات جديدة لا تكون لها علاقة بالنص أصلا، وبهذا الأفق يكون بين المبدع والمتلقي علاقة، فالكاتب يكتب ما يريد، والقارئ يتخيل ما يريد من خلال العتبات النّصيّة المحيطة بالنّص إذن «فالنّص الأدبيّ نصّان نصٌّ موجود تقوله لغته ونصٌّ غائب يقوله القارئ المنتظر»[3].

[1] ينظر: محمد الصّغراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص133.
[2] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص118.
[3] محمود درايسة: التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)، دار جرير، الأردن، ط1، 2010، ص 57.

وعتبة التجنيس من المؤشرات التي تسعى إلى خلق علاقات تواصل مع المتلقي، الذي أجبر على استضافة العمل الإبداعي، فيكون من حقه معرفة جنسه الأدبي من حيث كونه شعرا أو رواية أو مسرحيّة..إلخ

والمؤشر الجنسي هو نظام ملحق بالعنوان لهذا يعدُّ « نظاما رسميا يعبر عن مقصديه كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنّص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه التسمية، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجّه قرائي لهذا العمل»[1].

وإذا ما تتبعنا دواوين "عاشور فنّي" نجد أن هناك حضورًا لعتبة التجنيس كإقرار للنوع الجنسي الذي تشتمل عليه الدّواوين من نصوص شعريّة، وبهذا يكون الشاعر قد أبعدنا عن الوقوف في حيرة كبيرة تجلب لنا رؤية ضبابية للتلقي؛ لأن « من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي، وطبيعة الاستجابة الأولى للنّص الفنّي، مسألة التجنيس واستراتجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النّصيّة يتحقق بعضها، ويجهض بعضها الأخر ».[2]

بمعنى أن المبدع في بعض الأحيان لا يقوم بتجنيس عمله الأدبي بالرّغم من أهمّية هذه العتبة بوصفها وحدة غرافيكية إلاّ أن هذا الفراغ الذي تركته بغيابها كان بوعي من الشاعر، ورغبة منه في استبدال «صيغة التجنيس الصريح بما يشبه التجنيس الخفي الذي يعطي الفرصة للقارئ، حسب سياقه الزمني أن يستخرج معطيات النّص وأفقه ».[3]

فالمبدع يقدم للقارئ النّص من أجل تأويله وفهمه وكأنه يريد من القارئ أن يشاركه في العمليّة الإبداعيّة، ويتضمن أفق التوقع ثلاث مبادئ أساسية هي :[4]

[1] جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النّص، تر/عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص 97.

[2] حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، ص111.

[3] المرجع نفسه: ص58.

[4] أحمد أبو الحسن ونظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث: منشور كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومظاهرات، المملكة المغربية، الرباط، رقم24، جامعة محمد الخامس، ص36.

* الشكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.
* التعارض بين اللغة الشعرية، واللغة العملية؛ أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

فالأديب في هذه الحالة يضع القارئ في قلق وحيرة من أمره حول النّوع أو الجنس الذي بين يديه، فتكون مهمته الإستنتاجيّة ترجع إلى ثقافته المقروئية، وإلى المبادئ الثلاثة الآنفة الذِّكر.

ونظرا لأهمية المؤشر الجنسي فإنه من الضروري إثباته على صفحة الغلاف، بما له من دور توجيهي لفعل القراءة حتى وإن كان في حدّ ذاته لا يستطيع «الزّعم أنه نقيٌّ تماما من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، ولا يستطيع أن يستمر متشرنقا على نفسه، والأنواع الأدبية تتداخل مع الفنون، كالفنّ التشكيلي»[1].

واللاّفت للانتباه أن هذه العتبة في دواوين "عاشور فنّي" اختلف تموضعها على سطح الغلاف الخارجي لكل ديوان، حيث جاءت أسفل لوحة الغلاف مباشرة، وهذا فن ديواني "رجل من غبار" و"زهرة الدنيا"، وأسفل العنوان الرئيسي مباشرة على الجهة اليسرى في ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان".

أما بالنسبة لنوعية الخط ولونه الأسود فقد جاءت متماثلة في الدواوين الثلاثة.

وعليه فالمؤشر الجنسي نظام ملحق بالعنوان الأساسي ملازم له يخبرنا عن جنس العمل الأدبي، ويعد وجوده وجودًا ضروريًّا، حتى لا يعسر على المتلقي تصنيف النتاج الأدبي، واعتراف الكاتب بجنس عمله هو الفصل أمام تداخل الأجناس وتعددها.

ولعلّ التحولات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، والانفتاح الذي يشهده المجتمع العربي هي التي فرضت على الكتابة الشعرية أن تتغير وتأخذ مسارًا أو شكلا يسمح بالتحول والتخلي عن المعايير القبلية ما يدفع إلى عدم الاهتمام بالبحث عن الجنس، وإنما البحث عن الحضور

[1] عز الدين المناصرة: إشكالات التجنيس، مجلة البصائر، تصدر عن جامعة البتراء، مج09، ع02، 2005، ص110.

الإبداعي في الكتابة، فدرجة حضور العمل الأدبي هو المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب.

2-2- دار النشر:

من النتائج الجيّدة التي أنتجتها الطباعة ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها، وطرق توزيعها ونشرها وإيصالها إلى القارئ، ومن بين هذه التقنيات التي برزت بشكل جلّي ما يتعلق بصورة الغلاف ووحداته الغرافيكية، والإضافات التي أدخلت عليها من بينها ضرورة وجود اسم الناشر على ظهر الغلاف[1].

ويسهم "اسم دار النشر" في تكوين الانطباع الأوليّ عن الدّيوان لدى المتلقي، فدور الناشر لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الشعرية لكبار الشعراء يفترض فيها أن لا تصدر من الدواوين الشعرية إلاّ ما يكون على مستوى فنّي رفيع، بمعنى أن مكتبة دار النشر يفترض أن تقوم بتحديد مستوى أهمية الدواوين[2].

ولقد اعتمد "عاشور فنّي" في إخراجه لدواوينه الشعرية الثلاثة دور نشر مختلفة والمبينة في الجدول التالي:

الديوان	دار النشر
زهرة الدنيا	دار القصبة
رجل من غبار	منشورات الاختلاف
الرّبيع الذي جاء قبل الأوان	على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها.

[1] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق في ما هو الغرياق، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1999، ص482.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 143.

تجسّد عتبة النّاشر السلطة الاقتصادية للعمل الإبداعي أي إنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور القارئ وتخضع عملية النشر لنظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة المؤلف، الناشر، المتلقي.

وغالبا ما تأتي دور النشر في أسفل صفحة الغلاف الأمامي ويوجد بجانبها شعار مرتبط بها، وهذا ما نجده في ديواني "رجل من غبار" و"زهرة الدنيا"، أما في ما يخص ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" فقد جاء اسم دار النشر أسفل الجهة الخلفية للغلاف.

وذلك التغيير الموضعي يشير إلى دار النشر في الديوان الأخير أقل سلطة اقتصادية من سابقيها، ممّا يبرز أن الصندوق الوطني لترقية الآداب والفنون وتطويرها هو صندوق دعم مالي للكتابة في حين تشير مثلا دار الاختلاف إلى التميز، ودار القصبة إلى الانتماء.

وعليه نستنتج أن دار النشر في الغلاف لها دور كبير في الترويج للعمل الأدبي باعتبارها عتبة أساسية لا يقل شأنها عن أي عتبة أخرى، وعموما لا تخلوا هذه العتبة من البعد الإشهاري والترويجي للعمل الواحد، والأعمال الأخرى للدار نفسها.

2-3 - الصّورة المصاحبة:

مع تطوّر الدّراسات النّقديّة الحديثة أصبح لكل شيء دلالته، فكُل مكتوب مقروء وكذلك الصّور والرسومات والرّموز وغيرها «فالصّورة في حّد ذاتها تحمل دلالتين، دلالة حقيقيّة وأخرى مجازيّة في الآن ذاته»[1].

ويمكن أن نعرّف الصّورة من الوجهة السيميولوجية باعتبارها علامة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات التالية:

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوارق النشري، عمان، الأردن، ص 32 .

1- مادّة التعبير وهي الألوان والمسافات.

2- أشكال التعبير وهي التكوينات التصويريَّة لأشياء والأشخاص.

3- مفهوم التعبير يتمثّل في المحتوى الثقافي للصّورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكّلة لهذا المضمون من ناحية أخرى.[1]

وبذلك تدخل الصورة والرسوم ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب أو الشاعر لتصميم غلاف عمله الإبداعي فعن «طريق تشابهها بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصّورة أو فك رموزها، وهذه القراءة تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه»[2].

بمعنى أنّ الصورة المصاحبة للغلاف تعدّ أيقونا دالاً تحمل كل الدلالات التي ينطلق بها العنوان، كما أنها تشبه الطعم الذي يجذب القارئ، وهذا تبعا لخصائصها وتميّزها « ما يميّز

الصورة البصريّة(...) عن باقي الأنظمة الدّالة، ومنها اللّغة خاصَّة، هو حالتها (التماثلية) أو أيقونتها في إصلاح السيميولوجيين (...) أي شبهها الحسيّ العام بالموضوع الذي تمثله».[3]

وهذا لا يعني أن الصورة تنغلق على نفسها وتكتفي بخاصية المماثلة، إذ يجب أن تدخل في علاقات مع باقي الأنظمة والعلامات المجاورة الأخرى كالعنوان وباقي الوحدات الغرافيكية المتواجدة على ظهر الغلاف، وهو ما يمكننا من فك رموزها للوصول إلى دلالاتها، فالشكل البصري للغلاف لم يبق عنصرا معزولا مكتفيا بمعناه في داخله بل أصبح منفتحا على النص ولا

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 36 .

[2] محمد غرافي: قراءة في السيميوجيا البصريَّة، مجلة عالم الفكر، مج31، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، 222.

[3] محمد الماكري: الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ط1، ص271.

يشكل « إمبراطورية مستقلة أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إنّ الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى ».[1]

وهذا ما يجعل المبدع كثيرا ما يلجأ إلى الاستعانة بالصور أو الرسم أو الأشكال المختلفة في الغلاف الخارجي، وليبرز بها الجو الداخلي العام، ويخطف الأبصار، لاصطياد القرّاء فهي عبارة عن وسيط بين النص والقارئ/ المتلقي، ومن ثمّ أصبح الكاتب يبدي جلّ اهتماماته للصورة من حيث موقعها الجيّد، وفي اختيار الألوان المناسبة التي تعكس لنا صلب العمل الأدبي، بالإضافة إلى ذلك فلوجة الغلاف في بعض الأحيان لا توضع من طرف المؤلف، ولذلك فإن دور النشر هي التي تتكلف بذلك.

وانطلاقا من كل ما سبق سوف نقوم بدراسة الجانب التشكيلي لصورة الدواوين الثلاثة وعلاقتها بعناوينها متتبعين في ذاك مرحلتين هما على التوالي:

- دلالة عتبة النص الأمامي
- دلالة عتبة النص الخلفي

3-1- دلالة عتبة النّص الأمامي:

إنّ الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عمليّة هي: افتتاح الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيّات للصفحة الخارجية بفعل التحولات التي طرأت على إخراج أغلفة كتب الشعر العربي الحديث هما:

3-1-1- نمط صورة المؤلّف:

إنَّ نمط صورة المؤلف يقوم على وضع صورة وجه المؤلّف على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، وقد انتشر هذا النّمط مع الأعمال الشعرية الكاملة.

[1] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص 222.

وهذه التقنية لا تقدم الدلالة في شيء؛ لأنها غير قادرة على ربط جسور دلالية مع المتن الشعري، ويرجع ذلك إلى انعدام الصلة بين النصوص وصورة المؤلف، فالصّورة تعادل من حيث قيمتها الدلالية اسم المؤلف، وما دام الاسم موجودًا على الغلاف فإنه يُغني عن وجود الصورة[1].

3-1-2- نمط اللّوحة التشكيليّة:

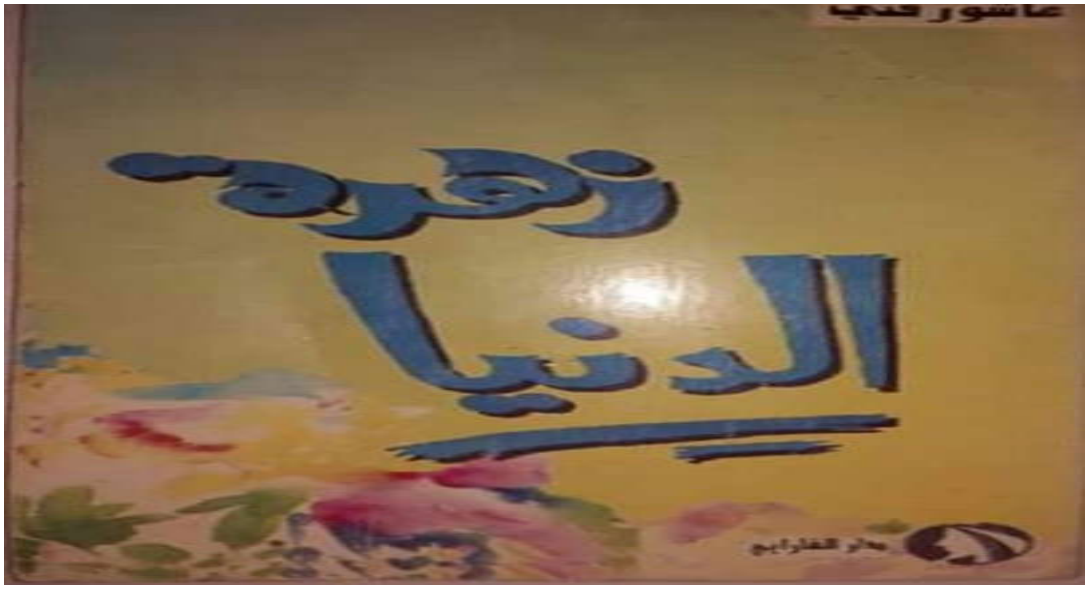
إن نمط اللّوحة التشكيلية يقوم على وضع لوحة تشكيليَّة –مختارة بدقّة– على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، وقد عرف هذا النمط مع الدواوين الشعرية المفردة بشكل خاصٍّ، بهدف تحفيز المتلقي وتوجيهه إلى التَّعاطي مع المتن الشعري[2].

وستتمّ قراءة اللّوحة التشكيلية التي أوردها "عاشور فني " في دواوينه.

[1] ينظر: محمد الصَّفراني، التشكيل البصري، ص134،135.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص135.

- **زهرة الدنيا:**



استعملت – في ديوان زهرة الدنيا– تقنية أو نمط اللوحة التشكيلية للواجهة الأمامية، بحيث تتوزع لوحة الغلاف على مساحتين.

المساحة الأولى: تحيل إلى فضاء الغلاف ككل، حيث تأخذ المساحة الغالبة والأكبر؛ إذ نلاحظ فيها تدرُّجا لونيًّا بين الأخضر والأصفر، ونستطيع القول إنه تمازج لونيٌّ بين الأصفر والأخضر.

المساحة الثانية: تحيل إلى الجزء السفلي من الغلاف، والزّاوية اليسرى بالتحديد؛ إذ يوجد بها كثافة لونيّة أكثر، ومزيج من الألوان والأوراق والأزهار الخضراء والبنفسجيّة والزرقاء، هذا التمازج يشكل حديقة مزهرة غنّاء.

ومن البديهيّ جدًّا أن يستعين المبدع في رسم لوحاته بالألوان حيث إن استعمالها « يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها، ومن غير الممكن أن يكتب نصًّا أدبيًّا، ولا

يتحدث عن الألوان ولا يصطنعها، ولا يستخرجها في عملية البث أو التبليغ من حيث هي أدوات تحمل نسجه»[1].

ومن المتعارف عليه في الثقافة اللونيّة اليوم هو: «أنّ لكلّ لون أبعاده الإيحائيَّة ودلالته الرمزية التي تعلّل وجوده في سياق يعينه دون غيره، أي يصبح الفضاء اللوني هنا علامة لغوية ترتبط بمدلولات متنوعة»[2].

فيا ترى ما دلالة الألوان الموجودة في هذه اللّوحة؟

إنّ اللون الأصفر يوحي بدلالات مختلفة، ووفق سياقات مختلفة أيضا، فيعني التضحية، ويعني الخداع، ويعني المرض، ويعني الريف، إلاّ أنه ينفرد بمهمة دلالية لا يبتعد عنها، وهي وإنتاج الزيف والخداع »[3].

ودلالة اللّون الأصفر تنم على الحالة النفسيّة التي يعيشها الإنسان العربي من انطواء وانهزامية وإحباط، فاللون الأصفر لا يوحي بالراحة والهدوء في غالب دلالاته.

وقد جاء اللون الأصفر في الديوان مخضرًّا وهو من «أكثر الألوان كراهية، وهو يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والخيانة»[4].

ويمكن تمثيل هذه المعاناة بقول الشّاعر:

« وهَذا أنَا

أَفْتَحُ الجُرْحَ بَابًا عَلَى عَتَبَاتِ الجُنُونِ

أَرَى رِحْلَتِي اقْتَرَبَتْ

[1] سليمان كاهد : الموضوع والسّرد (مقارنة بنيوية تكوينيّة في الأدب القصصي)، دار الكندي، (د،ط)، 2002، ص181.
[2] محمد الماكري : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص53،54.
[3] ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد، عمّان، الأردن، ط1، 2008، ص116.
[4] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص 229.

أَشْعِلُ النَّارَ فِي حَفْنَةِ الأُمْنِيَاتِ

وَأَحْرِقُ كُلّ الجِهاتِ التي رَخَصَتا

صَلوَاتِي»[1]

تعمق صورة التجسيد التي نقلت المعنوي إلى المحسوس – الدلالة – فتجعل الجرح أكثر اتّساعًا وأبلغ تأثيرًا.

وتعزيزا لخطاب المعاناة السّابق يشكّل الشاعر صورته الثانية من استبدال المعنوي بالمادي « أَشْعِلُ النَّارَ فِي حَفْنَةِ الأُمْنِيَاتِ»، « وَأَحْرِقُ كُلّ الجِهاتِ»، واستبدل المادّي بالعاقل « حفنة الأمنيات» يجسّد لنا أزمة الإحباط التي تعانيها ذات فقدت الأمل والمسار معا، غير أنّ سلطة الذّات على الفعل « أفعل، أفتح، أرى، أشعل، أحرق » تدل على رغبتها في التعبير من خلال رفض السّائد والبحث عن المختلف، لذلك تجسّد اللّوحة محاولة لتجاوز وضع ما أو الخروج منه إلى حالة لأخرى، وهو الدافع إلى استخدام لفظة الدّنيا (الزّوال).

أمّا وتيرة التجدُّد والاستمرارية فنلمحها من خلال استخدام اللّون الأزرق باعتباره لون الأمل والاستشراف.

فرمز اللّون الأزرق يحمل معنى التواصل والإخلاص وصفاء وسريرة الفرد، إنّه لون السماء والماء، منعش شفّاف يوحي بالخفّة، حالم قادر على خلق أجواء خياليَّة[2].

في حين ترتبط الأزهار ذات اللون البنفسجي «بحدة الإدراك والحساسيّة النفسيّة والمحافظة على النفيس، كما أنّها تمثل التجديد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار»[3].

---

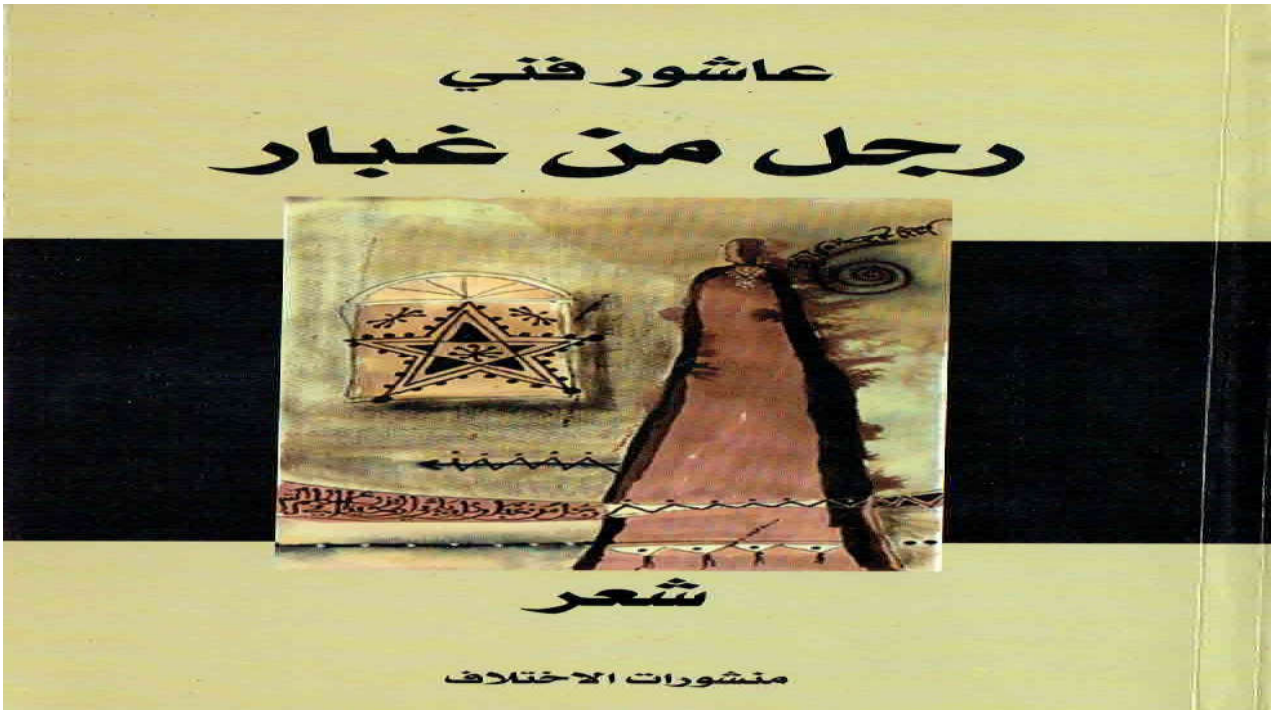
[1] عاشور فني: زهرة الدنيا، دار القصبة، الجزائر، 2007، ص30.

[2] ينظر: فاتن عبد الجبّار جواد: اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص150.

[3] أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص229.

وبناء على هذا التحليل للّوحة نذهب إلى أنَّ العنوان يقوم على علاقة تناصيّة مع لوحة الغلاف، تتكشف معها رؤى الذّات الشاعرة فتكون تلك الأزهار الملّونة باعثا للأمل والتّغيير.

- **رجل من غبار:**



استعملت اللّوحة التشكيلية أيضا على واجهة ديوان "رجل من غبار"، حيث جاءت الصورة في إطار مستطيل بمقياس (6.5x11.2) سم، تتوسط الغلاف، وأسفلا منها مستطيل آخر بمقياس(9x12.9) سم، وهو شريط أسود يمتد من الجهة الأمامية حتّى الجهة الخلفية للغلاف.

ولو تأملنا جميع الموضوعات والأشكال المعروضة داخل إطار الصورة فإننا سنلحظ شكلا على هيئة إنسان طويل القامة على يمين الصورة ينظر إلى نافذة بها رسم هندسي على شكل نجمة خماسية، وفي الأعلى بجانب رأسه وخلفه مباشرة يوجد رسم هندسي آخر على شكل حلزون ومكتوب عليه وبشكل مقلوب (وفي إثره يطلع الجلّنار)، وفي أسفل اللّوحة التشكيليّة جهة اليسار كتب (رجل من غبار كان يأتي إلى حيّنا يزرع الحلم في الشّرفات).

بمعنى أن هذه اللوحة يتفاعل بحضورها الرسم الكتابي والأيقوني لبث مساحة ذات أهمية في إثراء الدّلالة واكتمالها، وهذا الامتزاج والتنوع يؤدي إلى تعدد الدلالات والتأويلات لدى المتلقّي.

بمعنى أن الصورة بوصفها علامة أيقونية لابد لها « أن تشمل موضوعها بشكل مطلق، إذ أنّها مرفقة في غالب الأحيان بنصٍّ مكتوب (...) ومهما كانت هذه العلامة واضحة وقابلة للتعرف عليها فورًا، فهي تبدو محمّلة دائما بغرض ما»[1] ممّا يجعلها لا تقرأ إلاّ من خلال التوازيات التي يقيمها مع المكتوب.

أمّا بالنّسبة للألوان فلها القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان لأن كل لون من الألوان يتعلق بمفهومات معينة، ويمتلك دلالات خاصة، فعن طريق الكلمة تصاغ الدلالات اللونية، فألفاظ الألوان الزاهية المبهجة تشرح الصدر، وألفاظ الألوان الداكنة القاتمة تؤدي إلى التوتر أو الحزن[2].

وقد استعمل الفنّان (علي فوضيلي) واضع هذه الأيقونات الفنية عددا من الألوان، وبدرجات مختلفة، فقد استخدم البنّي الحاد بكميات كبيرة، واللون البنّي الفاتح بدرجة ثانية، واللون الأسود بدرجة ثالثة.

هذه الألوان التي غطّت مساحات بارزة في واجهة الديوان، واختيارها كان قصد لتعبّر عن ما هو موجود في المتن. من تشاؤم وشحوب وهموم ومعاناة مزروعة على دقات القصائد المشحونة بآهات الفراق والاغتراب، والوجع النّفسي الذي لمسناه لدى "عاشور فنيّ".

وبربط الصّورة مع العنوان، وبتأويل بسيط لهذه الصورة، حيث نحيل عنوان "رجل من غبار" إلى صورة الرجل المثبتة على الغلاف، ذلك الرجل الذي منحه الشاعر صفات أسطورية في قوله:

[1] محمد غرافي : قراءة في السيميولوجيا البصريّة، ص230.

[2] ينظر: فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، ص28.

« كَانَ مِن كَثْرَةِ النَّكَبَاتِ يُغَنِّي

ويُحْصي صَبَابَاتِهِ الضَائِعَةِ

كَانَ يَجْمَعُ أَحْلاَمَهُ الرَّائِعَةَ

وَيُبَعْثِرُهَا في الرِّيَّاح

كَانَ يَلْبَسُ وَجْهَ الصَّبَاحِ

ثُمّ يَمْضِي إلىَ الفاجِعَةِ »[1]

يبني هذا المقطع الشعري على جملة من المفارقات الضديَّة الرّابطة بين النّقيض ونقيضه حيث تتأرجح الذات بين النكبة والابتهاج، وبين الضياع والحلم، وبين السعادة والفاجعة، وبين الاطمئنان والخوف، وهو ما يبعث تواترا يعمق الذات ويزيد من حدة انفعالها نتيجة عيشها زمن الضياع.

فالدّيوان هو في الأساس نصّ طويل، قائم على الاستعارات، والتوصيفات، الإنزياحية لرجل من غبار، ولماهية الغبار، إنّه يقدم سيرة ذاتية لرجل متعددة الصفحات والانكسارات حيث يقول:

« رَجُلُ مِنْ غُبَارٍ

كَانَ يَأتِي إِلَى حَيّنَا

يَزْرَعُ الحُلُمَ في الشُّرُفَاتِ

وَيَمْضِي...

وَفِي إثره يَطْلَعُ الجُلَّنَارْ»[2]

[1] عاشور فني: رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص27.

[2] عاشور فني: رجل من غبار، ص 5.

في هذا المقطع يظهر هذا الرجل بهيئة غباريّة أسطورية تعيد إلى الذّاكرة صورة بابا نويل الذي يوزّع الحلوى والهدايا على الأطفال في أعياد رأس السّنة، فهو يحمل صفات متعددة:

- غباري
- الغياب والحضور
- القيام بزراعة الحلم في الشرفات
- يطلع الجلنّار* على إثر انصرافه

يقول الشاعر أيضا:

« مَرّ بِي حَلَزُونٌ وَلَمْ يَتَلَفَّتْ إلى جِهَةٍ

قُلْتُ يَا حَلَزُونَ لِمَ العَجَلَةُ؟

دَانِسَ خَلْقٌ كَثِيرٌ عَلَى كَبِدِي

وَنِمْتُ فِي تُرَابٍ يَدِي بَتْلَةٌ

ثُمَّ جَاءَ النَّدَى...

وَالفَرَاشَاتُ...

والقَتَلَةُ»[1]

* الجلّنار هو زهر الرمان الذي يحمل في داخله رائحه الأرض والقرية، وجلّنار تعريب للكلمة الفارسية "كلّنار" التي معناها ورد الرّمان أو زهرة الرّمان الحمراء التي تتفتح في الربيع معلنة قدوم الصيف في حدائق البيوت القديمة والحارات، وهي الأزهار حسنة المظهر ومريحة لعين النّاظر، فأعين الناس تبحث عمّا يبعث الأمل في النفوس، ويقال دائما بأنّ هناك من يستحق أن تلتفت إليه أيها الإنسان الغارق في متاهات الحياة.

جلّنار زهر الرمان الطالع من رائحة الأرض www.alghad.com

تاريخ الدخول 2017/04/23.

[1] عاشور فني: رجل من غبار، ص35.

في هذا المقطع أيضا يمنح الشاعر رَجُلَه مواصفات أسطورية خالصة فهو يتكلّم بكلام الخالدين حيث استطاع «استجماع عناصر التشتت من الحاضر، وذكريات الماضي، وينسجها في اتّساق وعفويّة، بقدر واضح من الشفافيّة والتماسك والتَّوازن»[1].

وهذا التشكيل الحلزوني الموجود في اللوحة يحيل على توالد ذاكري، حيث لا تصمت خباياها وهي تلقي بمخزونها.

- **الربيع الذي جاء قبل الأوان:**

استعمل هذا الديوان تقنية نمط الصورة أيضا، حيث تربعت على المساحة الأمامية للغلاف، وأول ما يميز هذه الصورة لونها المتموج بين اللون الأزرق، والأخضر بتدرجاته المختلفة، إضافة إلى ذلك الإطار المستطيل الشكل الموجود على يسار الصورة، والذي يشكل "لوحة غاليغرافيا" تحتوي على مزيج من الخطوط الفنية ذات اللون البنفسجي الذي «يرتبط بحدة الإدراك، والحساسية النفسية وبالمثالية، كما يوحي بالأسى والاستسلام» [2].

هذه اللوحة تخفي في طياتها العديد من الأبعاد الدلالية والرموز التي تستوجب إعمال العقل من أجل فهمها وتحليلها، كما أن غموض اللوحة ليس عيبا بقدر ما أنه ميزة تبعث في القارئ

[1] صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص98.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص229.

التشويق والانبهار، حتى يبذل جهده لفك تعقيداتها كما يقول حميد لحميداني: « الصورة هي الشكل الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى» [1].

إن صورة الغلاف في مجملها تتوافق مع موضوع الديوان، فهي تبرز ذلك الجو المشحون بضبابية الحياة التي كان يعيشها الجزائريون في تلك الفترة من صراع دام، وما أنتجه هذا الصراع من حروب دامية، إذ نجد لفظة "الربيع" مكتوبة بخط سميك وواضح وبلون برتقالي وهو« لون ثانوي في قائمة التقسيم اللوني، ويتشكل من خلال مزج الأحمر والأصفر، لذا فهو يتسم بالإشعاع الكثيف، ويزوده اللون الأحمر بوصفه الشريك المكون الأقوى بشيء من الرصانة ويجعله لونا دافئا ومثيرا » [2].

في حين جاءت عبارة "الذي جاء قبل الأوان" بخط أقل سمكا وبلون مختلف، وهو اللون الأحمر،حيث «ارتبط منذ القدم بدلالة غلبت عليه، وهي الإيماء إلى لون الدم وما يقي من الصراع والقتل والموت، والثورة والحرب وغير ذلك » [3].

هذا الاختلاف الموجود في تشكيلة العنوان سواء في نوعية الخط أو اللون يوضح أن هذا الربيع كان مجرد وهم، وكأنه لم يكن أبدا، ولم يعط فرصة كافية لهذا البلد الجميل أن يستمتع بحريته؛ إنه زمن الصراعات الذي حكم بقبضته على أعماق البشرية فقدم الموت إليها هدية بميزان الفناء، لم يمس غير الأجساد بينما ظلت الروح تمارس خلودها من خلال الكلمة، وكلمة الشاعر بالرغم من كونها قد عبرت عن ذلك الزمن غير أنها احتفظت بهويتها وما فتئت تعانق الأمل البعيد.

[1] حميد لحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص61.

[2] فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص161.

[3] ظاهر محمد هزاع الزواهرة :اللون ودلالته في الشعر، ص 30.

3-2- دلالة عتبة نمط النَّص الخلفي:

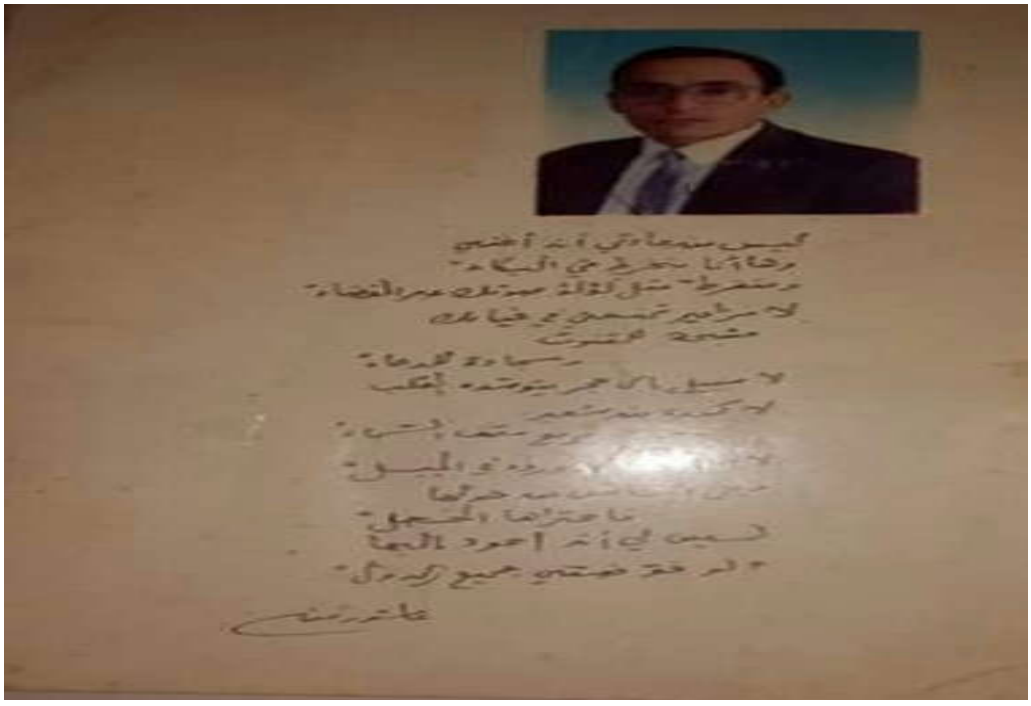
يعد الغلاف الخلفي امتدادا للغلاف الأمامي ومكملا له، وقد ساد نمطان إخراجيَّان للصفحة الخارجيّة للغلاف الخلفي في كتب الشّعر العربي الحديث هما:

3-2-1- نمط الشَّهادات: إنّ نمط الشهادات يعتمد على اختيار الشاعر مقتطفات دالَّة من دراسات نقديّة أجريت على نصوص مجموعته ووضعها على الصفحة الخارجيّة للغلاف الخلفي، ويكتسب هذا النَّمط سِمة الشَّهادة، لأَنّ المقتطفات التي يضعها الشّعراء على أغلفة دواوينهم تَصْدُر غالبا من نُقَّادٍ لهم مكانتهم العلميَّة التّي تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه.[1]

3-2-2 نمط النَّص:

يقوم هذا النَّمط على وضع جزء دالٍّ من نصٍّ من نصوص المجموعة – مختار بعناية – على الصفحة الخارجيّة للغلاف الخلفي.[2]

- **زهـــرة الـــدّنيـــــا:**



[1] ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص137.

[2] المرجع نفسه، ص139.

اختار الشّاعر مقطعا شعريًّا من إحدى قصائده الموسومة بـ"الكروان " ليقوم بتثبيته على ظهر الغلاف وهذا هو نصّه:

« لَيْسَ مِنْ عَادَتِي أَنْ أُغَنِّي

وَهَا أنَا مُنْخَرِطُ فِي البُكَاءِ

مِثْلَ لُؤْلُؤُ صَوْتِك عَبْرَ الفَضَاءِ

لاَ مَزَامِيرَ تَمْنَحُنِي فِي غِيَابِكِ

مسَبّحة لِلْقُنُوتِ

وَسَجَّادَة لِلدُّعاءِ

لاَ سَبِيلَ إلَى مَجْرَى يَتَوسَّدُه القَلْبُ

لَا كِسْرَة مِنْ شَعِيرِ

وَلَا مَاءَ يَرْفَعُ سَقفَ السَّمَاءِ

لَا سَبِيلَ إلَى وَرْدَةٍ فِي الجَبَلِ

ذَبُلَ النَّاسُ مِنْ حَوْلِهَا

فَاعْتَرَاهَا الخَجَلُ

لَيْسَ لِي أَنْ أَعُودَ إلَيْهَا

وَلَوْ فَوضَّتْنِي جَمِيعُ الدُّوَلِ»[1]

[1] عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص114، 115.

هذا المقطع يعكس لنا، قلق الشاعر وهو يعيش زمن التمدن والحضارة وحنينه إلى حياته الأولى البريئة والخالية من زيف التّقنّع.

إنّه يمقت زمن السّرعة الذي يلتهم أنفاسه، باحثا عن زمن الصّفاء والاستقرار الرّوحي، لذا يستخدم متوالية الرّفض (لا/ليس) تعبيرًا عن أزمة الغياب، ورغبة في تخطي السائد.

« تَتَسَلَّلُ مُبْتَعِدًا فِي عُيُونِ الرُّعَاةِ

وَتُوقِظُنِي مِنْ سُبَاتِي

وَتُوقِظُ فِيَّ جُذُورَ الحَنِينِ

وَتَبْعَثُنِي وَلَدًا أَبْيَضَ الْقَلْبِ

يَضْحَكُ فِي يَوْمِ عِيدٍ »

إنّ حضور الكروان يوقظ ركام الذّاكرة من سباته العميق فيصل الذّات بجذورهَا من جديد، لتعيش زمنها الطّفولي البعيد؛ إنّه زمن الألفة والمحبّة حيث تنتعش الذّات بعيشها المتجدّد.

وما توالي المعطوفات إلاّ وتيرة ربط تراتبيّة تتسلّل عيرها مراحل الطّفولة الأولى، وتشي ببعد اغترابي نفسي تعانيه الذّات في راهنها المغلق.

ضف إلى ذلك أن هذا المقطع مكتوب بخطّ يد الشاعر وموقّعًا أسفله دليل على حضوره والتزامه بالدّفاع على قضايا وطنه.

ووجود صورة الشاعر الفوتوغرافيَّة في أعلى هذا المقطع، وفوقه مباشرة توحئ أنّه هو قائلها ومرسلها.

- **رجـــل من غبـــار:**

اختار الشاعر مقطعا شعريًّا من إحدى نصوص الديوان ليثبته على ظهر الغلاف وهذا هو نصّه:

« ضَاقَتِ الأَرْضُ مِنْ حَوْلِهِ فَاتَّسَعَ !

وَتَسَاقَطَتْ السَّمَاوَاتُ عَلَى رَأْسِهِ ... فَارْتَفَعَ !

وَتَلَبَّدَ بِالحُزْنِ، بِالْمَوْتِ

حَتَّى غَدَا فَرِحًا دَائِمًا

هَكَذَا لَمْ يَكُنْ مِثْلُهُ أَحَدٌ

يَسْتَعِينُ عَلَى نَفْسِهِ بِالوَجَعِ !»[1]

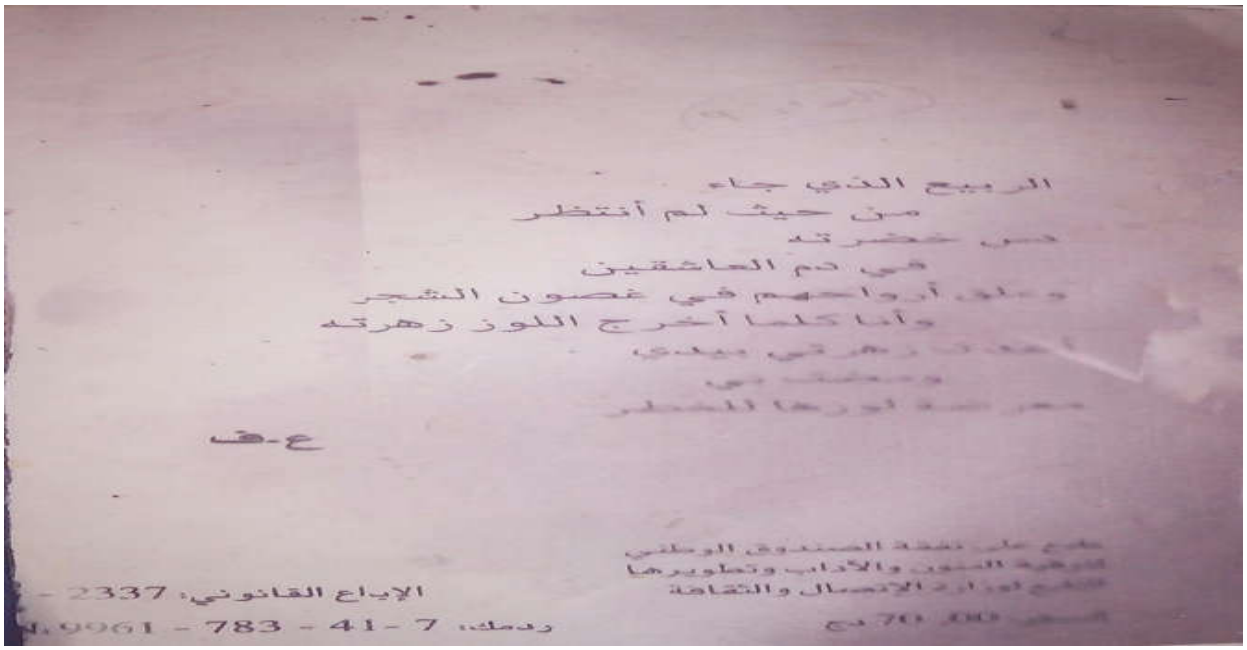
[1] عاشور فنّي: خلفية الغلاف.

يتّسم البناء الشعري جملة من المفارقات الضديّة (الضّيق/الاتّساع، السّقوط/الارتفاع، الحزْن/الفرح) التي تحدث خرقا لأُفقِ توقع القارئ، وتُشفر هذه المفارقات على ذات أسطوريّة تتحدّى واقعَها الموجوع لتعتلي على ذاتها لتعانق الأمل.

من خلال هذا المقطع أراد الشاعر أن يوضّح هيئة هذا الرجل الغباري بجملة من الصّفات وذلك ليبرزه للمتلقّي أكثر، حيث يبدو شخصا أسطوريًّا يتعالى على الصّور المعهودة والبسيطة، التي تدعم الانزياح الموجود في العنوان الرئيسي، تتمثل هذه الصفات الأسطورية في أنه لا يستطيع الاستقرار في هيئة واحدة، والبقاء على شكل واحد، فهو الحزين والسعيد، وهو الواقع والأسطورة، وهو الحضور والغياب، وهو الملك الخائن، وهو الامتلاك والفقدان.

ولم يكتب الشاعر بالاستناد إلى نمط النص في الواجهة الخلفية، وإنما استعان بصورة، هذه الأخيرة متمثلة في فضاء أسود، سواد هذا المجتمع زمن العشرية السوداء، إذ لم يعد في حياة الجزائريين شيء سوى أخبار الموت والدمار، لكن رغم ذلك يوجد أمل والذي عبر عنه الفنان (علي فوضيلي) بتلك الصورة المصغرة للصورة الأمامية من الغلاف الأمامي، وهي عبارة عن الشرفة التي يزرع من خلالها هذا الرجل الغباري الحُلُمْ والطمع في غد أفضل، وطلوع الجُلْنار على إثر انصرافه لتضفي نوعا من الحياة والدفء.

- **الربيـــع الــذي جــاء قبــل الأوان:**



استعملت في هذا الديوان تقنية نمط النص، حيث تم اختيار مقطع من قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الأوان" يقول فيه:

« الرَبِيعُ الذِي جَاءَ

مِنْ حَيْثُ لَمْ أَنْتَظِرْ

دَسَ خَضْرَتَهُ

فِي دَمِ الْعَاشِقِينْ

وَعَلَقَ أَرْوَاحِهِمْ فِي غُصُونِ الشَجَرِ

وَأَنَا كُلَمَا أَخْرَجَ الُلوزْ زَهْرَتَهُ

أَخَذْتُ زَهْرَتِي بِيَدِي

وَمَضَتْ لِي

مُعَرِضَةً لَوْزَهَا لِلْخَطَرِ » [1]

[1] عاشور فنّي: الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، خلفية الغلاف.

إن هذا المقطع يؤشر على حمولات إيديولوجية وفكرية يريد الشاعر أن يطرحها من خلال هذا الديوان الذي يتكلم عن قضية سياسية عصفت بالبلد وأرهقته، وأتعبت أبنائه كثيرا، وهذا النص لم يورد هذه القضايا السياسية بشكل مريح ومباشر، وإنما على شكل إيحاءات، فهذا الربيع جاء في وقت لم يكن ينتظره أحد، قد بث خضرته في دم العاشقين التواقين للحرية السياسية والإبداعية، وكان الربيع الذي انتظره الجزائريون لم يزرع الفرحة في قلوبهم باستقلالهم، لأنه كان برقا خاطفا سرعان ما مر.

والجميل في اللوحات التشكيلية أنها تمنح لمشاهدها تأثيرة يدخل بها إلى عوالم خيالية متعددة، وقد لا يصل من خلالها إلى ما يبتغيه الرسام من معنى، لكنها تقربه من موضوعها العام.

كانت هذه قراءة لأغلفة دواوين "عاشور فني" بجزأيها (الأمامي والخلفي) بجميع خطوطها وأيقوناتها ورسوماتها، فالتصميم الفعال هو الذي تكون له القدرة على جلب الانتباه وإثارة الاهتمام، وتحقيق الغاية التي يسعى إليها كل من الكاتب والناشر معا.

الفصل الثاني : المناص التأليفي

1- عتبة العنوان

2- عتبة الإهداء

1- عتبة التصدير

2- عتبة المقدمة

يشمل المناص التأليفي كل تلك المصاحبات النصيّة التي تعود مسؤوليتها على المؤلف أو الكاتب، وتشمل "اسم الكاتب، العنوان، الاستهلال، الإهداء، المقدمة، التصدير، الحواشي، الملاحظات، الهوامش، كما تشمل كذلك ما أجراه الكاتب من حوارات ومقابلات إذاعيّة وتلفزيونية، وما شارك فيه من مؤتمرات وندوات، وما خطّه من مراسلات حميميّة أو عامة، وما تركه من مذكرات، وهذه العناصر تعرف بالنص الفوقي التأليفي، في حين العناصر الأولى تتدرج ضمن النص المحيط التأليفي.

وهذا الأخير سوف نخصّ به دراستنا مركّزين على أربعة محاور أو عتبات أساسية، وهي التي استخدمها الشاعر "عاشور فنّي" في مدوناته وتتمثل في :

1- عتبة العنوان

2- عتبة الإهداء

3-عتبة التصدير

4- عتبة المقدمة

1- عتبة العنوان :

1-1- مفهوم العنوان :

لقد حظي العنوان باهتمام كبير في الدراسات الحديثة، كونه من بين العناصر الأساسية للنص الإبداعي، بل هو وجه النص على صفحة الغلاف، ومن هنا أخذ العنوان حيّزا كبيرا في أطروحات العديد من السيميائيين باعتباره « عتبة قرائية وعنصرا من عناصر النص الموازية التي تسهم في تلقّي النصوص وفهمها وتأويلها، داخل فصل قرّائي شمولي يفعّل العلاقات الكائنة والممكنة بينها »[1].

ولعل مجهودات "جيرار جينيت" التي قام بها في مقاربة العتبات النصية بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة في كتابه عتبات "Seuls" ،والتي تعد من أهم الدراسات المحيطة بالعنوان، وهي خير دليل على ذلك الاهتمام الذي حظيت به هذه العتبة فيما بعد.

فنجد "جيرار جينيت" يعرف العنوان على أنه « عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى، مثل اسم الكاتب أو دار النشر وغيرها، ولكنه هو الذي يسيطر ويفرض وجوده من بين جميع المصاحبات »[2].

ويقدم "ليوهوك" (Leohock) تعريفا آخر للعنوان أدق وأشمل من تعريف سابقه في كتابه "سمة العنوان"، بحيث يعتبره « مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...)، التي يمكن أن تندرج على رأس كل نص لتحدّده وتدل على محتواه العام، وتغوي الجمهور المقصود »[3]، وهذا يعني بأن العنوان علامة سيميائية ومؤشر يدل على مضمون العمل الأدبي ويُعينه بالرغم

---

[1] محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ووسائل التأويل، دار الأمان، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص 15.

[2] عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 67.

[3] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، ص 277.

من صغر حجمه، فهو يختزل نصّه ويكثّفه ؛لأن غايته الأولى هي إغراء المتلقي وجذبه، وكذلك يمكن للعنوان أن « يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ولهذا يمكن القول إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، ولفهم ما غمض منه »[1].

فالعنوان رؤية تتخلّق من رحم النص، وقد يكون هذا التخلق أصيلا عندما يحيل العنوان إلى نصّه، وقد يكون هجينا عندما يحيل العنوان إلى دلالة بعيدة عن مغزى نصّه، بدافع السخرية أو التمويه أو دوافع تخضع لذاتية المبدع، ومن ثم يكون العنوان الجيّد هو ذلك الذي يستطيع أن يكون أداة استدلال إلى مجاهيل النص، وهذا ما دفع "دريدا" "Derrida" إلى تسميّته بـ : (الثريا).

ولكونه « عنصرا مهمّا في تشكيل الدّلالة وتفكيك الدول الرمزية »[2]، يعدّ « العنوان مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمّته، أي أنه النّواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي تساؤلا يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل »[3].

وبالتالي يرتبط العنوان ارتباطا عضويا بالنص، فهو عبارة عن نص صغير يضعه الكاتب حتى يدرك القارئ من خلاله مغزى النص، كما أن العنوان لا يوضع اعتباطيا أو عبثا، بل يوضع بقصدية حتى تكون هناك علاقة بينه وبين النص[4].

وليس العنوان كلمة صامتة تتقدم النص، بل هو توهّج شعري يعمل على استنفار معرفة المتلقي بذاكرتها الثقافية.

---

[1] محمد مفتاح : دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 72.

[2] عمار جميل شامي الراشدي : العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار مكتبة حامد، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 31-32.

[3] جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص 109.

[4] ينظر : محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة، (د.ط)، 1998، ص 15.

ورغم ما أوردناه من تعاريف للعنوان إلا أن "ليوهوك (Leohock) يرى بأنه « من الصّعب وضع تعريف محدد للعنوان، نظرا لاستعماله في معان متعددة »[1].

1-2- أنواع العنوان :

تتعدّد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، وأهم أنواع العناوين هي[2] :

1-2-1- العنوان الحقيقي (Le Titre Principale):

وهو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمى "العنوان الحقيقي أو الأساسي، أو الأصلي"، ويعدّ بحق بطاقة تعريف تمنح النص هويّته فتميّزه عن غيره.

1-2-2- العنوان المزيّف (Faux Titre):

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي « وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي »[3]، ويأتي غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف.

1-2-3- العنوان الفرعي (Sous Titre):

يتسلسل العنوان الفرعي عن الحقيقي، ويأتي بعده "لتكملة المعنى"، وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، وينعته بعض العلماء "بالثاني أو الثانوي" مقارنة بالعنوان الحقيقي.

1-2-4- العنوان الشكلي (الإشارة الشكلية):

وهو العنوان الذي يميّز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس، ليميّز العمل عن باقي الأشكال الأخرى ، من حيث هو قصّة أو رواية، أو شعر أو مسرحية..[4].

---

[1] عبد القادر رحيم : العنوان في النص الإبداعي – أهميته وأنواعه – مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 2، 3، جانفي – جوان، 2008، ص 10.

[2] عبد القادر رحيم : علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 50.

[3] شادية شقروش : "سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشّي"، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة في 7، 8 نوفمبر 2000، ص 270.

[4] عبد القادر رحيم : علم العنونة، ص 51.

وقد استخدم "عاشور فني" من هذه الأنواع العنوان الحقيقي والشّكلي في جلّ عناوينه الرئيسة، في حين لم يستخدم العنوان الفرعي إلا في ديوانه "زهرة الدنيا".

1-2-5- العنوان التّجاري : (Titre Courant) :

ويقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان "يتعلق [غالبا] بالصُّحف والمجلاّت"، أو المواضيع المُعدَّة للاستهلاك السريع[1]، وينطبق كثيرا على العناوين الحقيقية؛ لأن العنوان الحقيقي لا يخلوا من بعد إشهاري تجاري.

1-3- وظائف العنوان :

حدّد "جيرار جينيت" في كتابه "عتبات" أربع وظائف للعنوان تميّزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى وهي :

1-3-1- الوظيفة التّعيينيّة (La Fonction de désignation) :

وهي الوظيفة التعيينيّة التي تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقرّاء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللّبس[2]، وتعد هذه الوظيفة إلزامية وضرورية وبموجبها يعين العنوان نصّه، وتحدد هويته، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف؛ لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى[3].

1-3-2- الوظيفة الوصفية (La Fonction déxriptive) :

وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص؛ إنها المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، وهي ذاتها الوظيفة (الموضوعاتية، والخبرية، والمختلطة).

1-3-3- الوظيفة الإيحائية (La Fonction Connotative):

الوظيفة الإيحائية هي الأشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، وليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية[4].

---

[1] شادية شقروش : "سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح"، ص 270.

[2] عبد القادر رحيم : علم العنونة، ص 52.

[3] محمود الهميسي : براعة الاستهلال في صياغة العنوان، مجلة عالم الفكر، مج25، العدد 3، الكويت، 1987، ص 118.

[4] عبد الحق بلعابد : عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 86، 87.

1-3-4- الوظيفة الاغرائية (La Fonction de Ductive) :

يكون العنوان مناسبا لما يغري جاذبا قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصّه، محدثا بذلك تشويقا وانتظارًا لدى القارئ كما يقول "دريدا"، غير أن "جينيت" يرى بأن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف، وهي في حضورها يمكنها أن تظهر إيجابيتها أو سلبيتها أو حتى عدميّتها، بحسب مستقبليها الذين لا تتطابق قناعاتهم وأفكارهم دائما مع أفكار (المرسل / المعنون) الذي يريد المرسل إليه (المعنون له) حملهم عليه[1].

ويرى "محمود الهميسي" في كتابه "وظائف العنوان": « أن الوظيفة البارزة في العنوان هي وظيفة "التعيين" التي يشترك فيها العنوان مع الأسماء، ويقتصر دورها على التفريق بين المؤلفات والأعمال الفنية، وهي وظيفة قد نسميها الوظيفة درجة الصفر»[2].

إن وظائف العنوان لا تقف عند هذا الحد، لأنه لو أردنا أن نرصدها لما أمكن ذلك، نظرا لتشابكها وتمازجها مع وظائف النص المتعددة، وسوف نقوم بعرض بعض من وظائف العناوين الفرعية الموجودة في ديوان "زهرة الدنيا"، والمبيّنة في الجدول الآتي :

الرقم	العنوان الفرعي	الوظيفة	الصفحة
01	تمرّين بي	إيحائي – إغرائي	09
02	الغريب	تعييني – وصفي – إيحائي – إغرائي	48
03	الوردة والسيف	تعييني – وصفي – إيحائي – إغرائي	55
04	على العتبة	إيحائي – إغرائي	63
05	احتمالات لسرّ المدينة	تعييني – وصفي – إيحائي – إغرائي	70
06	زهرة الحلم	تعييني – وصفي – إيحائي – إغرائي	77
07	ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة ؟	وصفي – إيحائي – إغرائي	83
08	شمس الأصيل	تعييني – وصفي – إيحائي – إغرائي	100
09	وبعد	إيحائي – إغرائي	105
10	عرش الملح	تعييني – وصفي – إيحائي – إغرائي	118

[1] عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 88.

[2] الطيب بودربالة : قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة في: 15، 16 أفريل، 2002، ص 26.

من خلال الجدول السابق الذكر يتّضح لنا أن الشّاعر في ديوانه مزج بين مختلف الوظائف، لكن هذا المزج جاء بدرجات متفاوتة، فكلاّ من الوظيفتين الإيحائية والإغرائية تحتلان الصّدارة لتأتي بعدهما الوظيفتان الوصفيّة والتعيينيّة.

ولقد أكّد "جيرار جينيت" على ضرورة حضور الوظيفة التعيينية في كل العناوين، كما أشرنا سابقا، فالقارئ إذا لم يطلع على المضمون – المتن الشعري – لا يدرك دلالة هذه العناوين ومعانيها.

بعدما تعرضنا لبعض المفاهيم التي لابد من معرفتها حتى نتمكن من تحليل عناوين الخطاب الشعري في دواوين "عاشور فني"، فالعنوان كما يقول "محمد صابر عبيد" أصبح
« بنية ضاغطة من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص، وهيأته ونظامه »[1].

ولتحليل العناوين قيد الدراسة لابد من معالجة :

- **العلاقة بين العناوين الرئيسية.**
- **التشكيل الجمالي في العتبة العنوانية :**

1-4- العلاقة بين العناوين الرئيسة :

استخدم "عاشور فني" ثلاثة عناوين رئيسة وهي: "زهرة الدنيا"، "رجل من غبار" و "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، وقد اجتمعت هذه العناوين في دلالة واحدة، تتمثل في محاولة البحث عن واقع مختلف يغاير الواقع الفعلي الذي تولّد عنه نوع من التّضاد ميّز لغته؛ إذ تختزل عناوين الدّواويين معان ذات دلالة عميقة توحي بمضامين حقيقية، كما أنها تعبر عن الحالة النفسية المضطربة التي يعانيها شاعر يعيش التشتّت والضياع ويشعر بالاغتراب الذّاتي.

ويمكن الاستدلال عما قيل آنفا بقول الشاعر من ديوان "رجل من غبار" :

« نَسِيَتْهُ عَرُوسَتُهُ مَرَّةً وَاحِدَةً
فِي المَنَامِ
فَطَلَّقَ كُلُّ الْمَدَائِنِ »[2]

---

[1] محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص 113.
[2] عاشور فني : رجل من غبار، ص 05.

إنّ قلق الشّاعر وإحساسه بالاغتراب جعله يرفض المكان، وهو الباحث عن الانتماء والوجود؛ إنه يعيش أزمة النسيان لاسيما وأن مدينته أضحت مدينة اللااستقرار، لا وجود للحب فيها ولا للسلام.

ومن ثمّة يصف الشاعر سطوة هذا الزمن في قوله :

« الرَّبِيعُ الَّذِي لَمْ يُرِدْ وَصْفَهُ فِي كِتَابٍ

نَبَحَتْهُ الكِلاَبُ

فَتَسَلَّلَ بَيْنَ الحُرُوفِ

وَبَيْنَ الحُرُوبِ

وَدُونَ حِكْمَتِهِ فِي التُّرَابِ

إِنَّهُ المَوْتُ سَدَّدَهُ القَلْبُ لِلْقَلْبِ

أَمَّا الرَّصَاصُ فَلَمْ يَخْتَرِقْ غَيْرَ سَطْحِ الجَسَدِ »[1]

إنها حكمة هذا الرّبيع، وذلك الزّمن اليافع الذي تحوّل إلى النّقيض؛ لأنه حمل موتا أعمق من الموت ذلك أنه زمن ارتبط بفناء الضمير والرّوح قبل أن يتّصل بزوال الجسد.

فالموت في هذا الزّمن هو تلك الأحقاد والضغائن التي سكنت القلوب فأودت بحياة إنسانية الإنسان.

1-5- التشكيل الجمالي في العتبة العنوانية.

أوّل ما يواجه القارئ أثناء أي عمليّة قراءة هو العنوان، فهو بمثابة بطاقة هويّة النّص، وجزءًا من إستراتيجية الكتابة لاستفزاز القارئ وتوريطه لذا أصبح له أهمية بالغة؛ إذ يتشكّل ويتنامى بتضاعف خلوي مكوّنا لنفسه كيانا ذاتيّا يخلق منه نصّا متكاملا يقابل نص المتن «لأن

[1] عاشور فني : الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 15.

الجهاز العنواني (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركّبة أكثر من كونها عنصرا حقيقيًّا»[1] فله صيغ تشكيليّة مختلفة.

1-5-1- التشكيل المرجعي :

إن للعنونة وظيفة مرجعية وأخرى تناصية تسمح بانفتاح النص على شبكة من العلاقات النصية، يستثمرها النص لتعزيز بنياته ودلالاتها ليشكل لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، تترجم ذلك التفاعل الجمالي بين الثقافات بعيدا عن التعصّب والانغلاق على الذّات.

ولقد تواصل "عاشور فني" مع حسّه الإسلامي ليرسخ وجود نصّه ويمنحه شرعيته، فالتناص مع القرآن هو « تفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبيا ودلاليا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آليات شتّى، ويعدّ هذا النوع جزءًا مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة »[2].

ونجد هذه الفكرة جليّة في قصيدة "الشعراء" من ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" ،التي تتناص مع القرآن الكريم تناصّا كليّا بدءًا من عنوان النص "الشعراء"، وانتهاء إلى المتن الشعري.

والشّاعر يحاول بواسطة العلاقات التناصية الاحتذاء بالنص القرآني، الذي يصنّف الشعراء إلى صنفين "الشاعر المؤمن ، والشاعر المذموم"، فالمؤمن لدى الشّاعر هو ذلك الذي يلتزم بالقضايا الإنسانية ويكتب بتجربة فنيّة هادفة، أما المذموم فهو الجبان الذي لا يواجه الواقع بصدق، ولعلّه في كل هذا لا يخرج عن قوله تعالى : ٱ □ جم □ حم □ خم □ □ □ □
سم □
□ □ لج لح لخ لم له ﮊ[3]

---

[1] جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، ص 106.

[2] عصام واصل : التناص التراثي في الشعر المعاصر، دار غيداء، الأردن، ط1، ص 77.

[3] سورة الشعراء، الآية 224-227.

ويصف الشّاعر الصّنف الثاني من الشعراء في قوله :

« عَلَى قَلَمِي أَنْ يُصَحِّحَ أَلْسِنَةً وَعُقُولاً

وَيَمْحُو هَذِي الخُطَبِ

وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يَرِدَ الأَسَاطِيلَ حِينَ تَهِيجُ بِكُلِّ البِحَارِ

يَخُوضُ الحُرُوبَ الَّتِي لَمْ تَخُضْهَا الجُيُوشُ

يَقُودُ إِلَى النَّصْرِ مِنْ لَمْ يُحَارِبْ

وَيَمْسَحُ عَارَ الهَزِيمَةِ عَمَّنْ هَرَبَ

وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يُحَدِّدَ تِلْكَ الشُّعُوبِ الَّتِي هَدَرَتْ نَفْسَهَا هَكَذَا

وَيَلُمُ بَقَايَا العَرَبُ

وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يُسَدِّدَ كُلَّ الدُّيُونِ

وَأَنْ يَسْتَرِدَّ الَّذِي ضَاعَ مِنْ كُلِّ شَيءٍ

وَيُخْبِرَ عَنْ مَنْ ذَهَبَ

وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يَبِيضَ الذَّهَبَ[1]

يحاول الشّاعر إيصال رسالة للصّنف المذموم، ذلك من أجل دعوتهم للالتزام بالقضايا الإيديولوجية من أجل إعلاء صوت الحق، ورفع راية الحرية.

[1] عاشور فني : الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 60، 61.

ويكشف لنا الشّاعر هنا بعضا من الأمراض التي تنخر السّاحة الأدبية، وتقوقع الشعراء على أنفسهم، وتجعلهم لا يسهمون في صناعة الأحداث أو نقدها، مؤاخذا عليهم ضياعهم في تفاصيل غير مهمّة واقتتالهم من أجل صورة تافهة يتباهون بها، يقول الشّاعر :

« تَكْتُبُونَ ؟

تَصِفُونَ النِّسَاءَ فَوَاكِهَ مَسْلُوقَة ؟

وَقَصَائِدِكُمْ ... لاَ نِسَاءَ

وَلاَ فَاكِهَة »[1]

ويواصل الشّاعر نقده لشعراء الصّنعة الذين يهتمون بالزخرفة اللّفظية لا بالمضمون، ويقتبسون من الصُّور القديمة دون أن يبتكرون.

ويمكن القول إن التّناص في شعر "عاشور فني" جزئي وليس كلّيًا وفي معظمه غير واع، بحيث لا يشكل ظهورا بارزا في عناوين دواوينه الثلاثة سواء الرئيسة أو الفرعية منها.

وفي المرجعية الأسطورية يستحضر الشّاعر أسطورة "زرقاء اليمامة" في قصيدته الموسومة بـ : "زرقاء"، يقول فيها :

« كَانَتِ الزَّرْقَاءُ تُبْصِرُ الأَشْيَاءَ

... مِنْ مَسِيرَةِ عَامَيْنِ

زَرْقَاءَ هَذَا البِرِّ

إِنَّ الجَوَّ لَكِ

مَا كُنْتُ أَنْوِي أَنْ أُثِيرَ فَرَاشَةً فِي الأُفُقِ

[1] عاشور فني : الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 63.

أَوْ أَنْ أَرْفَعَ الصَّلَوَاتِ عَنْ عَيْنَيْكِ »[1]

فالنّص بداية من العتبة الأولى "العنوان" يحيل مباشرة إلى قصة "زرقاء اليمامة"*، إذ يناجيها الشّاعر معتذرا إليها عن قوم لم يصدقوها، ولم يؤمنوا بنظرتها البعيدة؛ إلا بعد أن فات الأوان.

والشّاعر يحتذي خطى "الزرقاء" في استشرافه للقادم المجهول، ولكن لا أحد يستمع إلى ندائه، فالمستقبل ماض في غرقه، ولا أحد يصدق نبوءة الشاعر، إنه تماما كالزرقاء التي آلت حالتها إلى الخرف، لما أعلمت قومها بقدوم الأشجار التي تخفي ما تخفي وراءها.

وتكمن مفارقة النص الحاضر للنص الغائب كون الشاعر قد اعترف بنبوءة زرقاء اليمامة ومنح لها حرية التمعّن.

« أَمْضِي غَارِقًا وَأَقُولُ،

يَا زَرْقَاءَ عُذْرًا إِنْ تَرَكْتُ خُطَايَ

تَبْحَثُ عَنْ خُطَاكِ تَلَهُّفًا فِي زَحْمَةِ

الآثَارِ

عُذْرًا إِنْ تَرَكْتُ يَدِي تَلُوحُ زُرْقَةً

وَتَلُمُّ هَذَا الشَّاطِئَ المَكْسُورَ حَوْلَ البَحْرِ

---

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 45.

* هي امرأة نجديّة من أهل اليمامة، ويقال إنها كانت ترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيام، ويروى أن العدو في إحدى المرّات استتر بقطع الأشجار وحملها أمامهم، فرأت زرقاء اليمامة ذلك فأنذرت قومها فلم يصدقوها، فلما وصل الأعداء إلى قومها أبادوهم وقلعوا عينيها، والعرب تضرب المثل بزرقاء اليمامة لجودة بصرها ولحدّة نظرها.
زرقاء اليمامة، تاريخ الدخول : 03-05-2017، على الساعة : 13:00 زوالا. https://ar,m,wikipedia,org.

وَاْستَسْلَمْتُ لِلتَيَّارِ »[1]

تعتري الشّاعر نبرة حزن وهزيمة تخالج صدره وقلبه، حيث يتماهى مع هذه النبيّة ليعيش أزمتها من جديد محاولا إصلاح حال مجتمع يعاني التبعيّة ويقصي النّخبة.

1-5-2- التشكيل التأويلي :

إن فاعليّة العنونة وبنيتها التأثيرية تقود إلى دوائر التكثيف والاختزال، وهي الدوائر التي يشكّل محيطها الأماكن المحيلة إلى بؤرة انزياحيّة مطعّمة بالاستناد على اللاّمألوف والتجاور والعدول، فتنبعث العنونة صارخة لتؤدي وظيفة انتباهية تثير المتلقّي وتستدرجه، لتلهب دافع المغامرة التأويلية لديه، فالشّاعر كما يقول "أدونيس" « لا يحطّم اللغة الاعتيادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، يتشكّل فيه نمط جديد من الدّلالة تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي»[2].

ويمثّل عنوانا "زهرة الدنيا" و "رجل من غبار" لعاشور فني" بيانا إغرائيا انحرافيا، يجمع بين الذّات والوجود.

فعنوان "زهرة الدنيا" تركيبيّا يقوم على دالين اثنين هما : (زهرة) و (الدنيا)، أولهما يحيل إلى مكون من مكونات الطبيعة، ويحيل الثاني إلى جذر الطبيعة وهو المكان / الدنيا.

واللاّفت للانتباه أن هذا العنوان يمثّل أبرز عناوين النصوص الداخلية جموعة نفسها، ويقوم علاوة على ذلك بتحويل بسيط على عنوان آخر وهو "زهر الحلم"، كما أن جزءه الأول يلقي بظلاله على بعض العناوين التي يضمها معه في حقل مكونات الطبيعة وهي : "الوردة والسيف، زهرة الحلم، زهرة الدنيا".

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 47.

[2] أدونيس : سياسة الشعراء، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985، ص 80.

لتصبح الدنيا حلما زائلا لا يعرف الثبات، وعندها يلتقي الجمال بالقبح حيث يتصل الورد بالسيف، يسفر على لحظات الإعدام والموت.

ولقد جزّأ الشاعر ديوانه هذا إلى جزئين، عنون الأول بـ: "الخروج من الزمن المدني"، وضم هذا الجزء خمس عشرة قصيدة، بينما وسم الجزء الثاني بـ: "ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة ؟"، وضمّ هذا الجزء أربع عشرة قصيدة.

والعنوان الرئيس "زهرة الدنيا" بنية تركيبية تتكون من خبر لمبتدأ محذوف (زهرة) تقديره (هي أو هذه)، ومضاف إليه (الدّنيا)، جمع فيه الشاعر بين عالمين مختلفين تماما، فالعالم الأول (زهرة) هو عالم مليء بالجمال والرقّة، أما الثاني فهو عالم مليء بالمتناقضات والمفارقات الاجتماعية بمختلف أنواعها، هذا الأمر يخلق نوعا من الدّهشة والحيرة لدى القارئ، ممّا يدفعه للتساؤل عن السرّ الذي جعل الشاعر يجمع بين هذين العالمين المختلفين.

والجواب طبعا لن يتأتّى إلا بالبحث والغوص في أغوار المتن الشعري لهذا الديوان، يقول الشّاعر في قصيدته "زهرة الحلم" :

« إِنَّهَا زَهْرَةُ الحُلُمِ ...

لاَ تُوقِظُوهَا إِذَا اخْتَلَجَتْ

لَقَدْ اخْتَطَفَتْهَا الأَسَاطِيرُ

وَانْتَزَعَتْهَا الإِشَاعَاتُ مِنْ يَدِ عَاشِقِهَا

فَإِذَا بِالمَدِينَةِ خَاوِيَةٌ

وَالجَمَاهِيرُ تَعْوِي عَلَى بَابِهَا

لَقَدْ اسْتَيْقَظَتْ مَرَّةً

ثُمَّ غَابَتْ إِلَى أَبْعَدِ الآبِدِينَ»[1]

في هذا المقطع نجد جمعا بين المتناقضات، بما يحيل إلى واقع تختل فيه الموازين، وتجتمع فيه المتباعدات وتلتقي فيه المختلفات؛ إنه زمن يستعصى على الفهم فلا تستطيع الذّات العيش فيه، لذا تحنّ إلى راهن النّقاء والطهر,

يعبّر ديوان "زهرة الدنيا" عن نفسيّة صاحبه وخلجاتها، وتكهناته تجاه وطنه وإخوانه، فالعنوان الرئيس يحمل بُعدًا إيحائيا، حيث يمكننا تأويل "الزهرة" بالملذّات والمتاهات الدنيوية أو بالهناء والرّاحة والطمأنينة والجمال، أما الدنيا فتحيل إلى الزّوال والفناء والقبح.

ولا شك أنّ الديوان الشعري الثاني الذي أنتجه الشّاعر يتصل بالأول في كون الرّبيع زمن الأزهار.

غير أن عنوان الديوان الثاني "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، يقوم على مفارقة زمنية مع إحالته على حقل الطبيعة هو أيضا، وتتمثل هذه المفارقة في مجيء الربيع قبل أوانه، وهو ما يحدث خللا كبيرا لدى المتلقّي وتساؤلا محيّرا. هل بإمكان الرّبيع أن يسبق أوانه ؟

ومن خلال الولوج إلى الديوان نفسه يلمح القارئ أن القصيدة الأولى منه موسومة بالعنوان الخارجي ذاته "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، يقول فيها الشّاعر :

« وَالرَّبِيعُ الَّذِي مَرَّ فِي جُمْلَةِ العَابِرِينَ

لَمْ يَعُدْ أَبَدًا

فَكَأَنَّ لَمْ يَكُنْ أَحَدًا

رُبَّمَا كَانَ وَهْمًا كَبِيرًا

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 78.

يُرَاوِدُنِي بَيْنَ حِينٍ وَحِينٍ

وَأَنَا ...

مُنْذُ عِشْرِينَ عَامًا أَضِيعُ لِأَكْتَشِفَ الآخَرِين »[1]

إن انفلات الزّمن من قبضة الذّات يشير إلى هلاميّة عائمة لا تقوى هذه الذّات على سطوتها، وهي التي رهنت نفسها لاكتشاف حقيقتها من خلال معرفة حقيقة الآخرين.

أما الديوان الثالث "رجل من غبار" فيشكّل ثنائية ضديّة متناهية بين (الرجل) و (الغبار) تحدث صدمة لدى المتلقّي ممّا يجعله يتساءل عن علاقة هذا الرجل بالغبار، وهل فعلا هذا الرجل من غبار ؟

ولن يتّضح المعنى ولا الإجابة عن هذه التساؤلات، إلا بالولوج إلى المتن الشعري واستقرائه، فالشّاعر هنا لم يرد أن يمثّل جنس الرجل، بل أراد من خلال عنوانه تمثيلا لمجموعة من القيم والمبادئ والأخلاق الحسنة التي يفتقدها الأشخاص، فالرّجولة لا معنى لها إن لم ترتبط بأفعال وسلوكات صحيحة، وإنسان اللاّقيم شخص تعبث به التيارات في كل اتجاه؛ إذ لا يملك أيّة مبادئ تساعده على التصدّي والمجابهة.

إن رجل الغبار هو شخص ليس له مواقف ثابتة، ولا أهداف واضحة يسبح مع التيارات جلّها، وينفر منه الناس جميعهم، ولا يرحّب به في أي مكان يتواجد فيه، لكن المعروف أن صفة الرجولة تطلق على تلك المبادئ والقيم النّبيلة التي يتحلّى بها الإنسان من مروءة وشجاعة وأخلاق حميدة، هذه الصّفات التي أصبحت نادرة في هذا المجتمع أو المحيط الذي لا يعيرُها أدنى اهتمام.

[1] عاشور فني : الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 12.

من هنا تبدو معاناة شاعرنا وشدة حزنه حين ربط قيم الرجولة بالتشتّت والاندثار، في زمن انعدمت فيه الأخلاق والصّفات الحقيقية.

والعنوان يقوم على مفارقة جامعة بين شيئين لا ارتباط بينهما، فالغبار لا يتصل بالعاقل أبدا، ويمكن توضيح هذه المعاناة من قول الشّاعر :

« حَمَلْتُ اللِّوَاءَ بِكِلْتَا اليَدَيْنِ

وَقَاتَلْتُ حَتَّى تَقَطَّعَتْ فِي اللَّهِيبِ

فَأَمْسَكَتْهُ – وَهُوَ يَسْقُطُ – بِالمِنْكَبَيْنِ

وَقَاتَلَتُ فِي الحُبِّ حَتَّى قُتِلْتُ

فَقَاتَلْتُ فِي المَوتِ

حَتَّى دُفِنْتُ بِمَقْبَرَتَيْنِ

وَهَا أَنَا أَخْرُجُ كُلَّ صَبَاحِ

أُعَالِجُ قَبْرًا وَشَاهِدَتَيْنِ »[1]

يشكّل الصّراع عاملا أساسا لدى الذّات التي تمارس وجودها في واقع الألم والعذاب، رغبة منها في الاستمرارية.

وتحيل صورة البعث التي ذيّل الشّاعر بها نصّه إلى سلطة التحدّي والمواجهة لمحاولة التغيير، وقد سعى "عاشور فني" إلى إيصال حرارة تجربته للمتلقّي رغبة في إشراكه الموقف الشعوري الذي يعانيه.

3.5.1 التشكيل المرئي :

[1] عاشور فني : رجل من غبار، ص 16.

إذا كان العنوان بمثابة الطّعم الملقى إلى القارئ، فإنه يؤدّي وظيفة إغرائيّة، تؤسس لسياسة إستراتيجية ذات دور فعّال في تنشيط روح المتن الشعري، من خلال إسقاطه ضمن مواضيع اهتمام المتلقّي.

ولقد « استدرج الشعر العربي الحديث علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التّجاوزي وعاملها معاملة الدّوال اللغوية، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها »[1].

فعلامات الترقيم تلعب دورا مهمّا في ضبط الكتابة والقراءة، يمكن مقارنته بالدور الذي تقوم به إشارات المرور في تنظيم حركة السَّير، أو الدور الذي تقوم به الحركات الجسمية والنّبرات الصوتية في توجيه دلالة الخطاب الشفوي[2].

ولقد لجأ "عاشور فني" إلى استخدام علامة من علامات الوقف، تتمثل في علامة الاستفهام من خلال قصيدته المعنونة بـ : "ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة ؟"، التي يقول فيها :

« يَتَعَلَّمُ كُلَّ الَّذِي لَمْ تُعَلِّمْهُ إِيَّاهُ مَدْرَسَةٌ أَوْ

كِتَابُ

وَيَحْيَ عَلَى عَتَبَاتِ المُحَالِ

تَعَلَّمْتُ أَنْ أَسْتَعِدَّ لِكُلِّ اِحْتِمَالٍ

تَعَلَّمْتُ كُلَّ اللُّغَاتِ

وَلَمْ أَسْتَطِعْ أَنْ أَقُولَ الَّذِي أَشْتَهِي أَنْ

[1] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 201.

[2] ينظر عمر أوكان : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، كتاب في أصول الترقيم والنحو، إفريقيا الشرق، المغرب، ص 103.

أَقُولَ

تَعَلَّمْتُ أَنْ أَتَأَهَّبَ لِلشِّعْرِ مِثْلَ الَّذِي

يَتَأَهَّبُ لِلْعُرْسِ أَوْ لِلشَّهَادَةِ

لَكِنَّنِي حِينَ أُبْصِرُ عَيْنَيْكِ صُبْحًا أُوَاجِهُ

نَفْس السُّؤَالِ

فَتَغْلِبُنِي التَّأْتَأَة !

مَا الَّذِي يَتَعَلَّمُهُ رَجُلٌ مِنْ جُفُونِ امْرَأَةٍ ؟ »[1]

يبدو أن الوطن هو كتاب الذّات الذي تبصر فيه الحقيقة، بل هو أكثر من منظومة تعليمية، إنه موضع الإجراء والتجربة طالما يجعل الذّات تفهم زمنها المستقبلي من خلال إدراكها للواقع فتجيد كتابة كل اللغات، لاسيما وهي تحاور ذاتها من خلال لغة الشّعر.

1-5-4- التشكيل المكاني :

تمثل قصيدة "أمّ الحُلي" من ديوان "زهرة الدنيا" تشكيلا مكانيا يستذكر فيه الشّاعر أيام طفولته، يقول فيها :

« مِنْكِ أَنْتِ ابْتَدَأْتُ، وَفِيكِ انْتَهَيْتُ

وَلاَ وَجْهَ يَعْرِفُنِي غَيْرَ وَجْهَكِ

فِيكِ رَأَيْتُ جَمَالَ الكَآبَةِ

وَمِنْكِ تَعَلَّمْتُ سِرَّ الكِتَابَةِ

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 87.

تَعَلَّمْتُ أَحْمِلُ رَأْسِي عَلَى كَتِفَيَّ

وَأَمْشِي عَلَى قَدَمَيَّ

وَأَرْحَلُ خَلْفَ هِضَابِكِ »[1]

تمثّل "أم الحلي" مسقط رأس الشّاعر، لذلك خصّها في بداية الديوان بقصيدة كاملة تحمل اسمها لها حنين الصِّبا، هذه المدينة التي علّمته الأشياء جميعها، ومنها ابتدأ وفيها انتهى.

2- عتبة الإهداء :

إن الإهداء هو العبارة التي يُضمّنها المبدع في مؤلفه، يريد من وراءها الإقرار بالعرفان لشخص ما، أو إبلاغ عاطفة تقدير غير أنه قد يرِدُ في شكل « عتبة نصيّة تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحيّة، فهي تثني بوجهة نظر مفتوحة »[2].

والإهداء تقليد قديم أشار إليه الكثير من الأدباء والكتّاب وقبلهم الشعراء، وهم يتوجهون بإهداءاتهم إلى شخصيات لها حضورها ودورها في الوسط الثقافي، والسياسي والديني.

وبنظرة فاحصة إلى الموروث الأدبي العربي القديم سنجد اشتغال هذه العتبة بوصفها تقليدا أدبيّا يوطّد العلاقة بين المهدي والمُهدى إليه على اختلاف طبقاتهم[3].

وما يفرّق الإهداءات القديمة عمّا نعرفه الآن، هو أن الإهداءات في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص/الكتاب، أما الآن فهي تسجّل حضورها

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 13.

[2] حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرّواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1997، ص 64.

[3] ينظر : سوسن البياتي، عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 88.

الرّسمي والشّكلي في النص المحيط (المناص عامة)، بوصفها ملفوظا مستقلاً، إمّا في شكل مختصر بسيط محمول للمُهدى إليه، وإمّا في شكل أكثر تطوّرا كخطاب موجه للمُهدى إليه، فيما يعرف برسائل الإهداء أو هما معا[1].

وتكون عتبة الإهداء « بمثابة رسالة، باثّة، مكثّفة، مركزية، تحمل في طيّاتها الكثير من الدّلالات، وتسلّط الأضواء على أساسيات هذه العلاقة وطبيعتها، وغالبا ما تكون هذه العلاقة الاجتماعية ذات رابطة أسريّة أو صداقة حميميّة، أو ما شاكل ذلك »[2].

ويميّز "جينيت" بين نمطين من المُهدى إليهم[3].

2-1- المهدى إليه الخاص : وهم الأشخاص القريبون من الكاتب، من أفراد أسرته وأصدقائه اللذين تربطهم به علاقة شخصيّة.

2-2- المُهدى إليه العام : ويتحدّد في العلاقات العامة، التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا: لهيئات ومؤسسات ثقافية أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية، أو لرموز وطنية.

وتجدر الإشارة إلى أن « هذين النوعين أو الصنفين من المهدَى إليه غير متنابذين بالضرورة ما دام بمقدور المؤلف أن يحتفظ بعلاقة مع شخصية عامة »[4].

وهناك نوع ثالث من الإهداء وهو:

2-3- الإهداء الذّاتي : وهو أصدق إهداء كما يقرّ "جينيت"، كونه إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود، وفيه يُهدي الكاتب عمله لذاته الكاتبة[1].

---

[1] ينظر : عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 94.

[2] سوسن البياتي : عتبات الكتابة، ص 89.

[3] عبد الحق بلعابد : عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 97.

[4] نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 55.

تحمل هذه العتبة وظيفتين أساسيتين تتمثلان في الوظيفة الدّلالية، والوظيفة التداولية.

« **فالوظيفة الدلالية** هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما تحمله من معنى للمُهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

أما **الوظيفة التداوليّة** وهي وظيفة مهمة، لأنها تنشّط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محقّقة قيمتها الاجتماعية وقصديّتها النفعيّة في تفاعل كل من المُهدِي والمُهدَى إليه[2].

وعليه فعتبة الإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية يستهدف الكاتب عبرها مخاطبا معيّنا، مع التّشديد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، بمعنى أنها تشتغل على نقطة محوريّة ومهمة ترتكز على طبيعة العلاقة القائمة بين طرفي الإهداء (المهدي والمُهدى إليه)[3].

وإذا انتقلنا إلى دواوين "عاشور فني" فإننا نجده يتبنّى الإهداء تقليدا أدبيّا، ولكنه لا يعمّمه على جميع دواوينه الشعريّة، إذ نلحظ غيابه في ديواني "رجل من غبار" و "الرّبيع الذي جاء قبل الأوان"، وحضوره في ديوان "زهرة الدنيا"، وهو عبارة عن إهداء داخلي خاص يبرز في قصيدة "الزّائر"، حيث قام الشّاعر بإهدائها إلى صديقه الشّاعر "ابن يوسف" يقول فيها :

« مِنْ أَيِّ صُبْحٍ

مَزَجْتَ الضَّوءَ بِالعِنَبِ

حَتَّى تَوَهَّجَ عُنْقُودًا

مِنَ الذَّهَبِ ؟

---

[1] ينظر : عبد الحق بلعابد، عتبات (جيراي جينيت من النص إلى المناص)، ص 98.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

[3] ينظر : عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص 45.

– إلى قوله :

يَا زَائِرَ الكَرَمِ

لاَ تَأْمَنْ عَرَائِسَهُ

مَنْ تَمْتَلِكُهُ عَرُوسُ الكَرَمِ

يَغْتَرِبُ

فَحَيْثُ سَارَ

دُرُوبُ الأَرْضِ تَطْرُدُهُ

وَحَيْثُ حَلَّ

غَرِيبُ الرُّوحِ

وَالنَّسَبِ »[1]

هذه القصيدة أهداها "عاشور فني" إلى صديقه الشّاعر "بن يوسف جديد" – أستاذ بمعهد الترجمة بجامعة الجزائر – بعد عودته من سفر إلى الخارج وزيارته إلى معهد الأدب العربي، حيث كان يدرس قبل سنوات.

وهذا ما يجعل هذه العتبة تتّخذ لدى الشّاعر طابعا وجدانيّا رومانسيا قوامه الرقّة الشّاعرية، والإحساس النبيل والتدفق الشعوري الممزوج بالألم والأمل معا.

فالغربة هي التي أيقظت هذه المشاعر لأنها إحساس مشترك بين شاعرين هاجسهما الوحيد هو الخروج من الغياب الذي يعيشه المثقف والإنسان العربي إلى الحضور لاسيما وأن هذا الغياب هو غياب مزدوج؛ إنه غياب الذّات عن ذاتها، وغياب الذّات عن الآخر.

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 79، 80.

وكما قلنا سابقا بأن هذه العتبة تغيب عن عملي الشّاعر الآخرين "رجل من غبار" وديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، رغم أهميتها في قراءة النص الأدبي بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاصة، كما تسعفنا في تفكيك النص وتركيبه أو فهمه وتأويله.

ويمكن تفسير هذا الغياب من خلال ما ذهب إليه "جيرار جينيت" الذي عدّ الغياب « دالّ يمثّل درجة الصّفر»، وهو لا يعدو أن يكون أحد أمرين متطابقين رغم صياغتهما المختلفة.

« لا أجد إنسانا يستحقّ هذا الكتاب » أو « لا أجد إنسانا يستحقّ هذا الكتاب »[1].

3- عتبة التصدير :

يعرّف "جينيت" تصدير الكتاب (العمل) كاقتباس يتموضع عامّة على رأس الكتاب أو في جزء منه، فهو اقتباس بجدارة، بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة يتموضع في أعلى الكتاب أو الفصل ملخصا معناه، فهو يحمل وظيفة تلخيصية تداوليّة واضعة بطريقة تسنّن بها القراءة الواقعة في وسط الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون ملفوظا غير لغوي "أيقونا" كالتصدير بالرسوم والنقوش، والصور تضيء بدورها بعض عتمات النص وتسهّل تداوليته[2].

ويمكن أن نميز في هذه العتبة من حيث بنيتها المكانية بين نوعين كبيرين مختلفان من حيث الأهمية، وهما[3] :

▪ **التصدير الاستهلالي (L'épigraphe Liminaire)** : يأتي على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد، أو جزء من كتاب متسلسل، ولما كان هذا

[1] ينظر : نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 55.

[2] ينظر : عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 107.

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

التصدير استهلاليا، فهو يسهم بتضافره مع عناصر أخرى من النص الموازي في توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص.

▪ **التصدير الختامي (L'épigraphe Terminale)** : وهو تصدير يأتي على غير العادة في خاتمة العمل، وموقعه هذا يسمح له بعقد علاقة أكثر تحرّرا في صلته بالقارئ، بحيث لا يسهم في توجيه أفق انتظاره، إلا بمقدار ضئيل، مادام مبدئيا يأتي بعد القراءة الفعلية للنص.

والتصديرات عموما سواء أكانت استهلاليّة أم ختامية « غالبا ما تكون أصلية، حيث يتم الإقرار بها منذ الطبعة الأولى، غير أن هذا الأمر لا يمنع وجود حالات أخرى من التصديرات المستدركة (المتأخرة) أو حتى المحذوفة، سواء بقرار من المؤلف ذاته، أو بمجرد إهمال من النّاشر »[1].

ضف إلى أن التصدير ينقسم باعتبار مؤلفه إلى ثلاثة أنواع من التصديرات هي[2] :

3-1- التصدير الغيري (E. Allographe) : وهو النموذج المهيمن المنسوب إلى مؤلف غير مؤلف العمل، وهو بهذا المعنى وبموجب هذا القيد، يكون استشهادًا، غير أن هذه النسبة يمكن أن تكون محكمة وحقيقية، كما يمكن أن تكون خاطئة، فيكون في الأولى تصديرا مطابقا وحقيقيا وفي الثانية تصديرا غيريّا مزيّفا.

3-2- التصدير الذّاتي (E. Autographe) : وهو التصدير المسند بشكل ضمني إلى مرسل التصدير ومؤلف العمل (النص)، فهو يقوم على نوع من الإسناد الذّاتي الظاهر أو المقنع.

3-3- التصدير الغفل (L'anonymat) : وهو التصدير غير المنسوب إما بسبب شهرته العمومية، التي تعفيه من حمل توقيع مؤلف التصدير، أو بسبب غفليته العامة التي تجعله في

[1] عبد الحق بلعابد : عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 108.

[2] ينظر : نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 59-60.

انتمائه الثقافي العام، مفتقدا لمصدّر خاص، وهذا هو الوضع الاعتباري لتصديرات الحكمة أو الأمثال السائرة.

ويرى "جينيت" بأن التصدير دائما هو « حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ »[1]، ومع ذلك فقد حدّد لها أربع وظائف على النحو الآتي[2] :

- **وظيفة التعليق على العنوان** : وهي وظيفة توضيحية تفسّر العنوان وتبرّره، وقد اشتهرت في الستينيات من القرن الماضي.
- **وظيفة التعليق على النص** : يقوم التصدير في هذه الوظيفة بتدقيق دلالات النص وتقديم تعليق عليه ليكون أكثر وضوحا وجلاءً.
- **وظيفة الكفالة النصيّة "الضمان غير المباشر"** : التصدير عادة ما يكون مقتبسا، والكاتب أحيانا عندما يأتي بهذا الاقتباس لا لأجل ما يقوله هذا الاقتباس، بل من أجل من قال هذا الاقتباس، فالأهمية هنا تعود لاسم المؤلف المستشهد به لتنزلق شهرته على المؤلف صاحب التصدير، مما يوفر "للمؤلف الجديد" شرف وعذوبة نسب ثقافي كبير.
- **وظيفة الحضور والغياب** : أي تصعيد حساسيّة القارئ « فحضور التصدير وحده علامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه »[3]، فهي وظيفة سيكولوجية عاطفية غير مؤكدة في كل الأحيان، فحساسيّة القارئ تختلف باختلاف مراتب القرّاء ومذاهبهم واحترافيتهم، وقد استعار "جيرار جينيت" هذه الوظيفة عن "ستندال" (Stendhal)، الذي كتب على هامش روايته "الأحمر والأسود" ينبغي للتصدير أن يصعّد الحساسية والانفعال لدى القارئ[4].

---

[1] نبيل منصر : الخطاب الموازي، ص 60.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 61.

[3] عبد الحق بلعابد : عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 112.

[4] ينظر : نبيل منصر، المطلوب الموازي، ص 61.

وإذا انتقلنا إلى دواوين "عاشور فني" فإننا نجده يتبنّى التصدير الذاتي الاستهلالي البارز في ديوان "زهرة الدنيا" يقول فيه :

« لَكَمْ يَبْدُو جَمِيلاً ذَلِكَ الزَّمَنُ

فَرِغْنَا مِنْ رَضَاعَتِنَا فَرَفْرَفَ فَوْقَنَا الوَطَنُ

وَعَلِمْنَا بِعُمْرِ الوَرْدِ كَيْفَ نَرَى وَنَفْتَتِنُ !

وَكَيْفَ نُحِبُّ حَتَّى نَنْتَهِي حُبًّا

فَدُبْنَا فِي طُفُولَتِنَا ... وَمَرَّتْ فَوْقَنَا المُدُنُ ! »[1]

في هذا المقطع يعود الشّاعر بذاكرته إلى ذلك الزّمن الجميل، زمن الورود والاستقرار والحرية؛ إنه زمن البراءة والصّفاء، حيث لا وجود فيه للنّفاق والزّيف والخداع، وبالتالي هو حنين الذّات إلى زمنها البدائي الأول حيث النّقاء والطّهر.

إن التحضّر الحاصل في الزمن الآني قتل براءة الطبيعة واغتصبها، ممّا جعل الذّات الشّاعرة تبتعد عن زمنها لتقتات من خلال المخزون الذّاكري الأسطوري، علّها تستطيع الاستمرارية وهي تعيش واقعها المفجوع.

يقول الشّاعر :

« مَاذَا تَرَاكِ تُدَبِّرِينَ لِتَفْتِنِي العُشَّاقَ ؟!

أَنْتِ فَتَنْتِنِي عَنْ كُلِّ شَيءٍ ...

عَنْ كُلِّ شَيءٍ

ثمَّ أَنْتِ تُدَبِّرِينَ لِتَفْتِينَنِي عَنْكِ ...

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 3.

حِينَ لَمَسْتِنِي حَوَّلْتِنِي حَجَرًا أَمَامَ الآخَرِينَ

وَهَا أَنَا مُتَدَفِّقٌ بِكِ ...

ذَاهِبٌ فِي كُلِّ صَوْبٍ ...

قَادِمٌ مِنْ كُلِّ صَوْبٍ »[1]

يستحضر الشّاعر أسطورة "ميدوزا"* التي تحوّل كل من يقع عليه بصرها إلى حجر، ولم يذكرها النّص هنا صراحة، ولكنه أحال إليها في قوله : « حين لمستني حوّلتني حجرا ».

إن لهذه المدينة التي يتكلّم عليها الشّاعر لمسة كلمسة عيني "ميدوزا" وقدرة بالغة على الإغواء، فقد حولته إلى حجر ليعكس بذلك التحجّرر والجمود، الذي يصيب سكان المدن، إذ تغيب الضمائر وتنعدم الأحاسيس لديهم.

فالنص يصور قلق الذّات وضياعها، وهي تحاول التصالح مع ذاتها.

وربما كان لتجربة الحب لدى "عاشور فني" أثر الخيبة، وهو يسعى إلى الخروج من ذلك كله يقول :

« لاَ شَيءَ يَجْمَعُنِي سِوَى طَيْفٍ

سَيَبْزَغُ حِينَ تَنْطَفِئُ المَدِينَةَ !

فَيَضِيئُنِي ...

---

[1] عاشور فني : الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 94.

* أسطورة ميدوزا أو ميدوس في الميثيولوجيا اليونانية، كانت بنتا جميلة، غير أنها مارست الجنس مع "بوسيدون" في معبد "أثينا"، وهذا ما جعل أثينا تغضب منها فتحولها إلى امرأة بشعة المظهر، وكان كل من ينظر إلى عينيها يتحول إلى حجر. تاريخ الدخول : 06-05-2017، على الساعة : 15:00 زوالا. https://ar,m,wikipedia,org.

وَيَضِيءُ هَذَا الكَوْنَ

فِي أَعْمَاقِ عَاشِقَةٍ حَزِينَةٍ »[1]

يُعلن الشّاعر مبدأه في الحياة وهو (الحب)، فالحياة الحقيقية لا تتحقق إلا به، حتى ولو كان في أعماق عاشقة حزينة.

ولعلّ تلك العاشقة هي ذاته الممتلئة بالحزن والأسى نتيجة خيبات الواقع المعيش، وأيضا حنينة إلى مرابع الصِّبا.

4- عتبة المقدّمة :

تندرج المقدّمة ضمن خطاب العتبات النصيّة الداخلية – المناص التأليفي – فهي من أهم « الفضاءات النصيّة في عمليّة ولوج القارئ من عالم ما قبل النّص إلى عالم النص »[2].

ولا يخفى ما للمقدمة من حضور فاعل ومكثّف في مختلف الحقول المعرفية والفكرية، وتقديم معرفي للمتلقّي حول تشكُّل النص، وملابسات إنتاجه ممّا يعينه على فكّ شفراته، وفتح مغالقه واستكناه أعماقه، وفي الوقت نفسه يحمي النص من التأويلات الخاطئة، وهي بهذا المعنى « جزء من النص تمدّه بقوّة قصديّة وظيفية تصير ملازمة له »[3].

بمعنى أن هذه العتبة تكشف الكثير من أسرار الكتاب والكاتب معا، هذه التي يفصح عنها الكاتب تلقائيا وبرغبة ذاتية دون خضوعه لسلطة نقدية، فهو يندفع إليها اندفاعا مغريا، بحيث يضع قوانين كتابته وشروطها، والموجهات القرّائيّة التي استزاد منها[4].

---

[1] عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 96.

[2] عبد المالك أشهبون : الخطاب الافتتاحي التخيلي في الرواية العربية، www.arab.ewrilers.com.

[3] أحمد المنادى : النص الموازي، آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي بجدة، مج16، ج61، ماي 2007، ص 144.

[4] ينظر : سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص 55.

وللخطاب المقدّماتي تداخلات مع مصطلحات أخرى كالتمهيد والمدخل، والتذييل، والفاتحة، ويعتبرها "جينيت" « مرادفات موازية مع عدم إغفال الفروقات الدقيقة، بل والواهية أحيانا التي تميّز بعضها عن بعض خاصة في حالة الحضور النصّي المشترك، مثلما هو عليه الأمر في بعض الأعمال ذات الطبيعة الدّيداكتية، تنهض المقدمة بوظيفة بروتوكولية أكثر ظرفية، فيما يُنشد التمهيد إلى جوهر النص »[1].

وتبرز أهمية عتبة المقدمة في تمكينها من المرور إلى المتن، كما أنها توصل الجانب المفهومي النّظري حتى ولو جاءت مختزلة، فهي تكشف عن الموضوع والمنهج والخصائص كونها « وعاء معرفيّا وإيديولوجيا، تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم... وتتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشّرح »[2].

كما تضطلع بدور مهم في بسط الأسس والمفاهيم النظرية الخاصة بالإبداع والكتابة والتأليف، ومن ثم فهي « خطاب موجّه نحو النص والقارئ، قصد بناء أو تحديد نمط القراءة المتوخّاة، وهذه الوظيفة التوجيهيّة جزء من إستراتيجية المقدّم في تحديد علاقة القارئ بالنّص»[3].

ويتوجّب على الدّارس أثناء تحليل المقدمة النظر إلى مؤلفها، حيث فصّل عدد من الباحثين في هذه النقطة مؤكدين على وجود ثلاثة أصناف من المقدّمين[4] :

4-1- المقدم الحقيقي (Préfacier Réel): هذا ما نجده في حالة إسناد مهمّة التقديم إلى شخصية حقيقية واقعية، غالبا ما يكون صاحب المقدمة والمتن معا يهيمن فيها الضمير "أنا".

[1] نبيل منصر : الخطاب الموازي، ص 62.

[2] عبد المالك أشهبون : خطاب المقدمات في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010، ص 88.

[3] أحمد المنادي : النص الموازي، ص 145.

[4] بلال عبد الرزاق : مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص 48.

4-2- المقدم المتخيّل (Préfacier Imaginaire) : وهو نوع من التقدم قليل الورود، يتجلّى في ضوء نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب، والخطاب الذي يجري على لسانها لا يعدو أن يكون من صنع المؤلف نفسه.

4-3- المقدمة المنسوبة إلى شخصيّة واقعية بالخطأ (Préfacier Apocryphe) :

يضاف إلى هذه الأنواع نمط آخر من المقدمات لا ينتجها أصحاب المؤلفات أنفسهم، بل يكتبها أشخاص آخرون لأغراض متعددة يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع على نحو ما قدّمها "عبد الكريم الخطيبي" عند تقديمه لكتاب "عبد الفتاح كيليطو" "الأدب والغرابة" وهي[1] :

- **مقدمة تقريظيّة** : في غالب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدّم، ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية، إنها مقدمة تتوخّى أن توجه القارئ، وأن تعطيه حكما مسبقا على قراءته.
- **مقدمة نقدية** : تدخل في حوار مع الكتاب المقدم، تحلّله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدّمه، ومن الضّروري أن يكون هذا النقد مُسهبا بالقدر الكافي، لكي لا يختلط صوته بصوت الكتاب.
- **مقدمة موازية للنّص** : وتكون مستقلّة تماما عنه، إنها مقدّمة غير مباشرة هذه المقدّمة مع احتفاظها بحريّتها، يتحتّم عليها أن توجّه انتباهها لمختلف الأسئلة المطروحة.

وقد أفضى تعدّد المقدّمات واختلاف طبيعتها وسياق تأليفها إلى تعدّد الوظائف التي تؤدّيها، ومع ذلك حاول "عبد الرزاق بلال" حصر هذه الوظائف في النقاط الآتية[2] :

- السّعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه، وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه، وهذا ما يمكن أن يطلق عليه "إستراتيجية البوح والاعتراف"، ويمكن عدّها الوظيفة المركزيّة.

[1] نبيل منصر : الخطاب الموازي، ص 77.

[2] ينظر : بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النّص، ص 51.

- تسعى المقدّمة إلى توجيه القراءة وتنظيمها، وتهيّئ القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقّق، سيكون مجاله متن الكتاب ما يؤكد مشروعيّة اعتماد المقدّمة، الملفوظات الدّالة على الاستقبال سأورد، سأبيّن... ومن ثمَّ بقدر ما تصير قراءة المقدّمة ضرورة لا مناص منها للدخول في فضاء المؤلّف، فإنها تقلّص حريّة القارئ في إمكانيّة تجاوزها إلى المتن مباشرة.
- تتحوّل المقدمة أحيانا إلى نوع من الميتالغة للنص المقدم له، تختزله وتكثّفه دون أن يعني ذلك الاستغناء عن قراءة المتن، بل إنّ قراءة المتن مشروطة بقراءة المقدّمة.
- في بعض الأحيان تتحول المقدّمة إلى خطاب دفاعي أو حجاجي من خلال معالجة الانتقادات التي قد تمسُّ الكتاب.
- وفي أحيان أخرى تتحوّل إلى شرح للعنوان وتحليله بشكل مُسهب.

وعليه فالمقدمة تحتلُّ أهمية بالغة، فهي ليست العتبة التي يمكن تخطّيها بسهولة، بل هي مدخل أساسي لقراءة النّصوص، كما تضطلع بدور مهم في بسط الأسس والمفاهيم النظريّة الخاصة بالإبداع والكتابة والتَّأليف.

وهناك من يرى نقيض هذا الرّأي، ولا يعطي أهمية لهذه العتبة، بل لا يستسيغها في الأعمال الأدبية، ويعدّها « عتبة قد تشوّش على طبيعة النص الإبداعيّة ووشاية – بطريقة غير مباشرة – بأسرار النص المركزي الجوهريّة »[1].

ولعلَّ – في رأينا – "عاشور فني" من بين هؤلاء اللّذين لا يستسيغون الخطاب المقدّماتي، لذلك لم يورده في أي ديوان من دواوينه الثلاثة.

وهذا الغياب – للمقدمات – جعلنا نكتفي بالجانب النظري فقط في هذه الدّراسة.

خلاصة القول :

[1] عبد المالك أشهبون : الخطاب الافتتاحي التخيلي في الرّواية العربيّة، ص 89.

إن العتبات النصيّة ضروريّة وليست زوائدة، يمكن الاستغناء عنها، بل إنّ الدّراسة المتكاملة تستدعي من الباحث أن يقف عند هذه الممهّدات الخارجية ليستنطقها طالبا منها أن تسلّمه مفاتيح الولوج إلى مغاور النص المتعدّدة، وإنّها المصباح الذي ينير لنا دوال النّص.

الخاتمة

ما نريد لفت الانتباه إليه – في هذه الخاتمة – هو أن هذه الدّراسة لا ندّعي من خلالها الإحاطة الشّاملة بمسار كل العتبات والنّصوص المحيطة بهذه الدّواوين، وإنّما هدفنا كان التّركيز على بعض هذه العتبات التي اعتبرناها أهمّ محطّة للمساءلة والتّحليل.

ذلك أن من إيجابيّات مثل هذه الدّراسات، هو لفت الانتباه إلى بعض هذه الظواهر المسكوت عنها، ووضعها محلاّ للمساءلة والتنظير والتّحليل، عبر ضبط مصطلحاتها وإبرازها بوصفها ظواهر نصيّة تستحق العناية.

ومن بين أهمّ النتائج والاستنتاجات المحصّل عليها أثناء هذه الدراسة نذكر ما يلي:

– تعد العتبات جزءا لا يتجزّأ من القيمة الإبداعيّة المتكاملة للخطاب الأدبي؛ لأن النّص لم يعد وحده محلّ اهتمام القارئ بل أصبح القارئ يولي – أيضا – اهتماما بما يحيط بالنّص.

– تعدّ هذه العتبات والنّصوص المحيطة موجّها ومرشدا من أجل الدّخول إلى عالم النّص، كيف لا وهي التي تساعد القارئ على إلقاء نظرة داخل النّص، من خلال الإحاطة بها، حيث تعدّ الجسر الذي يربط بين القارئ والمؤلّف.

– ما يثير الانتباه هو عدم ضبط مصطلحات عربيّة خاصّة بهذا الموضوع، حيث نلاحظ تعدّد المصطلح بتعدّد التّرجمات من ناقد إلى آخر، ممّا يؤدّي إلى التّشويش وعدم وضوح الرّؤية للقارئ وخاصة المبتدئ.

– أضافت العتبات النصيّة في دواوين "عاشور فني" جماليّة على النّص، إذ تحفّز القارئ على التسلّل إلى أغوار النّص بحثا عن المعاني المضمرة فيه، فهي بمثابة المرآة العاكسة للمتن النصّي.

– المؤلف هو منتج النّص ومالكه الأوّل، فهو يشكّل مرآة عاكسة لنصّه من عدّة اتجاهات سواء نفسيّة أو اجتماعية أو تاريخية، أمّا القارئ فهو المنتج الثّاني، وبذلك يكون هو المالك الحقيقي للنّص.

– أمّا عالم الأيقونات والصّور والرّسومات سواء على صفحة الغلاف الأماميّة أو الخلفيّة للدّواوين فقد شكّل مسحة ذهنيّة واسعة لإيصال الفكرة الرئيسيّة التي يرمي إليها الشّاعر عن طريق قناة بصريّة غير لفظيّة.

– غلاف دواوين "عاشور فني" عبارة عن فضاء من العلامات والدّلالات لما يمارسه من وظيفة إغرائية وجاذبيّة للذّات المتلقّية.

– عناوين دواوين "عاشور فني" عبارة عن أيقونات تحمل الكثير من الدّلالات، إذ إنّها تستفزّ القارئ وتستدرجه لقراءة النّص.

– أمّا الخطاب المقدّماتي والمتمثّل في البداية الاستهلاليّة، والتّصديرات والإهداء، فلم تلق الاهتمام والعناية الكافية من قبل الشّاعر، فقد جاءت نادرة في دواوينه.

ولا تدّعي الدّراسة أن هذه الاستنتاجات هي أحكام تعميميّة، بل هي وجهة نظر قابلة للجدل والحوار، ولها من الاحتمالات الذّاتية قدر ما يحمل من الموضوعيّة، وعزاؤها إن كان ثمّة خلط في رؤيتها أو منهجها النّقدي، أنها طرقت الباب ولفتت الانتباه إلى حقل ما من حقول المعرفة والنّقد.

ملحق

عاشور فني :

عاشور فني بن عراس فني، ولد عام 1957م في سطيف، نال شهادتي الابتدائية والأهلية من مدارس سطيف، ثم واصل تعليمه إلى أن دخل الجامعة في الجزائر العاصمة، وحصل منها على إجازة في الاقتصاد، سنة 1984م مارس كثيرا من الأعمال الفلاحية والتجارية والإدارية، ويعمل منذ 1985م مدرسا بمعهد الإعلام بجامعة الجزائر، نشر أعمالا شعرية إبداعا وترجمة، وشارك في العديد من المهرجانات الشعريّة العربيّة والدوليّة، وله مسار ثقافي وإبداعي متميز، وهو مختص في الاقتصاد يقدم استشارات في تخصصّه للمؤسسات والهيئات الوطنية والدولية، ويشارك بفاعلية في الحياة الثقافية والأدبيّة.

الأعمال المنشورة :

نشر الشاعر المجموعات الشعرية التالية باللغة العربية : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، (نصوص هايكو الجزائر 2007)، الربيع الذي جاء قبل الأوان، (عن اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004)، رجل من غبار، (رابطة الاختلاف، الجزائر، 2003)، زهرة الدنيا، (دار الفارابي، الجزائر، 1994).

ونشر باللغة الفرنسية :

نص شعري باللغة الفرنسية بعنوان أعراس الماء،(Noces d'eau، La Motesta Marseille 2005) ونصوص مترجمة مشتركة مع المركز الدولي للصحافة بمرسيليا، الجزائر 2005.

ترجم نصوصا من اللغتين الفرنسية والإنجليزية إلى اللغة العربية. وترجم أيضا مجموعات شعريّة من العربية إلى الفرنسيّة، نشر منها :

- ✓ الأرواح الشاغرة : لعبد الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2003.
- ✓ عراجين الحنين : للأخضر فلوس،الجزائر2003.
- ✓ معراج السنونو: لأحمد عبد الكريم،الجزائر 2003.
- ✓ اكتشاف العادي : لعمار مرياش، الجزائر،2002.
- ✓ ما يراه القلب الحافي : لعياش يحياوي، الجزائر ،2002.
- ✓ سين : لمشري بن خليفة، الجزائر،2002.

المهرجانات الشعرية :

شارك الشّاعر في العديد من المهرجانات الشعرية نذكر منها :

- ربيع الشّعر مع ترانسكريبت وكادموس والمركز الثقافي الفرنسي الجزائر2008.
- ليلة الشعر العربي المكتبة الوطنية الجزائر جوان 2007.
- الأيام الشعرية لمدينة الجزائر مارس 2003– 2006.
- مهرجان الشعر الدولي بمدلين كولومبيا 2004.
- مهرجان الشعر الدولي بمدينة الجزائر، ديسمبر 2003.
- مهرجان الشعر العالمي بمدينة "تروا ريفيير" كندا أكتوبر 2003.
- معهد العالم العربي بباريس جوان 2003.
- مهرجان "أصوات المتوسط "، بمدينة لوديف، فرنسا، جويلية، 2002.
- مهرجان الشعر المغاربي، مفدي زكريا، بمدينة غرداية، الجزائر،1996.
- مهرجان الشعر العربي بمدينة الرباط 1995.
- مهرجان شعرية للجزائر دار الشعر بتونس 1994.
- مهرجان شعراء الجزائر المعاصر بوهران 1993 وغيرها.

ورشات الكتابة والترجمة :

- ورشة ترجمة الشعر مع مجلة ترانسكريبت والمركز الثقافي الفرنسي وكادموس الجزائر مارس 2008.

- ورشة ترجمة الشعر المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر فبراير 2004.
- ورشة ترجمة الشعر المركز الدولي للشعر بمرسيليا فرنسا نوفمبر 2003.
- النادي الأدبي لمعهد علوم الإعلام والاتصال الجزائر 1992-1993.
- حدائق الإبداع صفحة أسبوعية بجريدة الشعب 1991.

الكتب والموسوعات التي تناولت الشاعر وأعماله :

- الشعر الجزائري (بالفرنسية) منشورات مانغو العالمية للشباب باريس- برلين 2003.
- موسوعة الشعر الجزائري دار الهدى الجزائر 2002.
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الكويت 1998.
- الشخصيات في زهرة الدنيا سعيد بوطاجين مجلة آمال الجزائر 1996.
- انطولوجيا الحداثة الأعرج واسيني الجزائر 1991.

ونشر الشاعر قصائد في مجلات وطنية وعربية وله مساهمات في الملتقيات والصحافة والإذاعة والتلفزيون [1].

[1] www.-ar.wikipedia.org/wiki/. فنيعاشور 10/05/2017 16 :13.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم:** برواية ورش عن نافع
- **المصادر:**

1- **عاشور فني** : رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2003.

2- : الربيع الذي جاء قبل الأوان، إتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر، 2004.

3- : زهرة الدنيا، دار القصبة، الجزائر، (د.ط)، 2007.

- **المراجع :**

4- أحمد مختار عمر : اللغة واللون، دار الكتب، القاهرة، ط2، 1997.

5- أدونيس : سياسة الشعراء، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985.

6- بلال عبد الرزاق : مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمة النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.

7- حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، (د،ط)، 1997.

8- حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001.

9- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 2003.

10- حميد لحميداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2002.

11- عبد الحق بلعابد : (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

12- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

13- : من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2006.

14- سليمان كاهد : الموضوع والسرد (مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي)، دار الكندي (د،ط)، 2002.

15- سوسن البياتي : عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2008.

16- صلاح فضل : الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، بيروت، لبنان، ط6، 1981.

17- ظاهر محمد هزاع : اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2008.

18- عامر جميل شامي الراشدي : العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار مكتبة حامد، عمان، الأردن، ط1، 2012.

19- عصام واصل : التناص التراثي في الشعر المعاصر، دار غيداء، الأردن، ط1، 2005.

20- علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002.

21- عمر أوكان : دلائل وأسرار الترقيم، كتاب في أصول الترقيم والنحو، إفريقيا الشرق، المغرب، (د,ط)، (د,س).

22- فاتن عبد الجبار جواد : اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2010.

23- فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.

24- قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في الإرساليات البصرية في العالم)، الوارق النشري، عمان، الأردن، ط1، 2008.

25- عبد القادر رحيم : علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

26- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، الدار البيضاء ، بيروت، ط1، 2008 .

27- محمد الماكري : الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.

28- محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ووسائل التأويل، دار الأمان، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

29- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) -1- التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

30- محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

31- محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة، (د،ط)، 2008.

32- محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

33- محمود درايسة : التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)، دار جرير، الأردن، ط1، 2010.

34- عبد المالك أشهبون : خطاب المقدمات في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.

35- عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.

36- عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية، في رواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 1995.

37- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2007.

- **المراجع المترجمة :**

38- بيرنار فاليط : النص الروائي، مناهج وتقنيات، تر: رشيد بن حدو، سليكي إخوان، ط1، 1999.

39- جيرار جينيت : مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 986 .

40- جيرالد برانس : معجم المصطلحات، نقد الرواية، تر: عابد خزندار، مراجعة محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

- **المعاجم** :

41- الرازي : مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2004.

مج2، 1994.

42- مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر بيروت، لبنان، (د.ط).

43- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

- **المجلات والملتقيات** :

44- مجلة عالم الفكر : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع3، 1997.

45- مجلة عالم الفكر : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج31، ع1، 2002.

46- مجلة عالم الفكر : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج28، ع1، 1991.

47- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومظاهرات، المملكة المغربية، الرباط.

48- مجلة علامات في النقد : النادي الأدبي بجدة، مج16، ج61، 2007.

49- محاضرات الملتقى الوطني الثاني : السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة في 15-16 أفريل 2002.

- **المواقع الإلكترونية** :

50- أسطورة ميدوزا : https://ar,wikipedia,org

51- زرقاء اليمامة : https://ar,wikipedia,org

52- عبد المالك أشهبون : الخطاب الافتتاحي التخييلي في الرواية العربية.

WWW.arab.ewrilers.com

فهرس

الموضوعات

الموضوعـــات	الصفحة
مقدمة	أ-ب
مدخل :العتبات النصية بين المفهوم والوظيفة	12-4
1-مفهوم العتبات	8-4
1-1- لغة	4
1-2- اصطلاحا	8-5
2- أنواع العتبات	10-8
2-1- المناص النشري"الإفتتاحي"	9-8
2-1-1- النص المحيط النشري	8
2-1-2- النص الفوقي النشري	9
2-2-المناص التأليفي" مناص المؤلف"	10-9
2-2-1- النص الفوقي التأليفي	9
2-2-2-النص المحيط التأليفي	10-9
3-وظائف العتبات	9
3-1- وظيفة جمالية	10
3-2- وظيفة تداولية	11-10-
3-3- وظيفة التعيين الجنسي للنص	10
3-4- وظيفة إخبارية	10
3-5- وظيفة تحديد مضمون النص ومقصديته	11
الفصل الأول : المناص النشري"الإفتتاحي"	11
1- عتبة اسم المؤلف	11
1-1-تحديد العتبة	45-14
1-2-أشكال عتبة اسم المؤلف	21-16
1-3-وظائف عتبة اسم المؤلف	16
1-3-1- وظيفة التسمية	16

1-3-2- وظيفة الملكية	17
1-3-3- وظيفة إشهارية	17
2-عتبة الغلاف	45-21
2-1-التجنيس	25-22
2-2-دار النشر	26-25
2-3-الصورة المصاحبة	29-26
2-3-1 دلالة نمط النص الأمامي	38-29
2-3-2- دلالة نمط النص الخلفي	45-38
الفصل الثاني : المناص التأليفي	79-45
1-عتبة العنوان	66-47
1-1- مفهوم العنوان	50-48
1-2- أنواع العنوان	51-50
1-3- وظائف العنوان	53-51
1-4- العلاقة بين العناوين الرئيسة	54-53
1-5- التشكيل الجمالي في العتبة العنوانية	66-54
2- عتبة الإهداء	70-66
3- عتبة التصدير	75-70
4- عتبة المقدمة	79-75
خاتمة	82-81
ملحق	87-84
قائمة المصادر والمراجع	94-89
فهرس الموضوعات	97-96

ملخص:

العتبات النصية هي كل ما يحيط بالنص من عناوين وألوان واسم الكاتب والإهداء وإلى غير ذلك، فهي تفتح أمام المتلقي أبوابا من أجل الغوص في النص و البحث عن معانيه وفك مضمراته وشفراته، بالإضافة إلى ذلك فإن بين العتبات والنص علاقة ازدواجية تؤدي إلى فهم مكنوناته لما لها من دور فعال، والأمر نفسه ينطبق على العتبات في دواوين عاشور فني حيث جاءت كمرآة عاكسة للمتن النصي.

Résumé:

Seuils de texte sont tout ce qui entoure le texte des titres et des couleurs et le nom de l'écrivain et le dévouement et à l'autre, ils ouvrent devant les portes de réception pour la plongée dans le texte et la recherche de sens et de démontage Amadmrath et ses lames, en outre, les seuils et le plomb de duplication de texte à sa maîtrise en raison de leur relation rôle efficace, et de même pour les seuils dans les collections d'art Ashour venu comme un script de carte réfléchissant miroir.