الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التّبسيّ–تبسّة
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش

ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً (انموذجاً)

مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الادب العربي
تخصّص تحليل خطاب

إعداد الطالبة:
طوالبية سارة

إشراف الأستاذة:
وهيبة بهلول

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
منيرة شرقي	أستاذ مساعد (ب)	جامعة تبسّة	رئيساً
وهيبة بهلول	أستاذ مساعد (أ)	جامعة تبسّة	مشرفاً ومقرّراً
بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تبسّة	عضواً مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2016م - 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

الحمد لله الذي منّ علينا بنعمة الإسلام، وجعلنا خير أمة أخرجت للأنام، نحمده حمدا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، يسرّني أن أتوجه بجزيل الشكر وفائق العرفان إلى أستاذتي الفاضلة، والمشرفة على بحثي، الأستاذة **وهيبة بهلول**، التي ما تركت توجيه خير إلا ووجهتني له، وما تركت نصيحة ولا فائدة، إلا أفادتني بها، فمهدت لي الطريق الوعر، وحثّتني على كل ما يمضي بي قدما في هذا العمل، فلها خالص الإحترام والتقدير والشكر الجزيل.

مقدمة

مقدمة:

يقف هذا البحث المعنون تحت "شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش"، على موضوع هام، أولاه نقاد الأدب عناية بالغة واهتماما كبيرا، تمثّل في ما يعرف بالنصوص الموازية التي تمثل عتبات رئيسة للولوج إلى النص الأدبي والتي تُعدُّ من أبرز القضايا التي عالجها النقد الغربي ومن بعده النقد العربي، حيث ترتكز على إبراز العمل الأدبي وتسلط عليه الضوء للوقوف على مدى أصالته وفرادته، وهذا بعد أن كشفت الدراسات النقدية المعاصرة عن حقيقة الجدل الدائر في صميم كل عمل فني بين مفاصله الداخلية وبين مكوناته المحيطة به، كما فتح هذا الوعي الجديد الباب أمام مجموعة من المقاربات النقدية الفاعلة حول علاقة العتبات بالنص المركزي، فتحول معها مفهوم العتبة التي ترافق النص وتحيط به من مجرّد عناصر ثانوية إلى كونها عناصر أساسية في قراءة النص الأدبي وتأويله.

ولكون الشعر الفلسطيني وتحديدا شعر درويش يحتل مكانة متميّزة على خارطة الشعر العربي، لما يتضمنه من خصائص الشعر المعاصر وفنيّاته، إلى جانب بُعده النضالي —كونه شعر المقاومة– والرؤية الجمالية فقد يمّمت وجهتي القرائية تجاه نصوص درويش الشعرية التي تزخر بالعتبات النصية بالمفهوم المعاصر (جونات)، وأعني هنا حضور العنوان واسم المؤلف والإهداء، التصديرات، وهي عناصر حسب إطلاعي لم تُتناول مجتمعة في دراسة وحيدة حول درويش، عدا تلك الدراسات التي إهتمت بعناوين بعض قصائد درويش، من هذا المنطلق ارتأيت إلى تسليط الضوء على هذه النصوص الموازية في شعر درويش والعمل على الربط بينها وبين دلالة نصوصه، لذا اخترت أحد دواوينه الشعرية متمثلا في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" واخترت قصيدتين منه: "قصيدة أبد الصبّار، وقصيدة تعاليم حورية" لأن تشعّب هذا النوع من الدراسة يفرض اختيار عدد محدد من القصائد حتى تتجلى فيها طبيعة القراءة التي سأسير وفقها.

ومن ثم طفت على السطح جملة من التساؤلات التي فرضت نفسها عليّ في هذا السّياق:

1- هل توجد حقا علاقة بين النصوص الشعرية ونصوصها الموازية، هل تتوقف قراءة الأولى إلا

بالإهتمام بقراءة الثانية؟

2- هل النص الموازي يحمل حقا إشارات وعلامات دالة لصيقة بالنص الشعري؟

3- إلى أي مدى يُسعفنا اهتمامنا بالنصوص الموازية في تأويل دلالة نصوصها الشعرية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة سأخوض مغامرة قراءة تنتهج المقاربة السيميائية التأويلية طريقا لها لملامسة ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" حيث سأسعى لتركيز الضوء على عناصر النص الموازي (العنوان، المؤلف...) وأبحث في مدى تواشجها مع نصوص الديوان، معتمدة على المنهج الوصفي في الفصل النظري، ولذلك استوجب تقسيم البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة إضافة الى ملحق، وتتوزع التقسيمات كما يلي:

°مقدمة (رؤية عامة)

° الفصل الأول: وهو الفصل النظري الذي أحاط بالمتعاليات النصية في النقد الحداثي وتضمن ثلاثة عناوين فرعية إضافة إلى تمهيد قدمنا فيه مفهوم الشعرية:

أولا: النص في النقد الغربي والعربي

ثانيا: المتعاليات النصية عند جيرار جونات ومرحلة التجاوز

ثالثا: النص الموازي وتعدد المصطلح في النقد العربي

°الفصل الثاني: وهو الفصل التطبيقي المعنون ب "شعرية النص الموازي في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (قصيدة أبد الصّبار، قصيدة تعاليم حورية –أنموذجا–)"، وجاءت عناصره كالآتي:

أولا: النص الفوقي في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا.

ثانيا: شعرية النص المحيط في قصيدة أبد الصبّار

°نبذة عن القصيدة

1- فضاء العنوان

2- فضاء اسم المؤلف

3- فضاء الاهداء

4- علامات الناشر

5- خلاصة (علاقة النص المحيط بمحتوى القصيدة)

ثالثا: شعرية النص المحيط في قصيدة تعاليم حورية.

1- عتبة العنوان.

2- المؤلف وحضوره في القصيدة.

3- عتبة الإهداء.

ثم ختمت بذرة مجهودي بخاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصّل إليها من خلال هذه الدراسة، وقد إعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

1* جيرار جونات (أطراس: الأدب في الدرجة الثانية).

2* نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.

3* د. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة.

4* عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنويوية إلى التشريحية (déconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر.

وكعادة أي بحث أكاديمي فقد يواجه الباحث بعض الصعوبات والعوائق، وممّا صادفني من ضمنها أذكره فيما يلي:

* ندرة الكتب والمراجع الورقية التي تتناول موضوع العتبات، مما إستوجب العمل بالكتب الإلكترونية الشاقة، و اللجوء إلى المقالات المترجمة.

* ضيق الوقت.

* صعوبة التعامل مع المناهج النقدية.

* كثرة الآراء النقدية وتفرعها.

ولم يبق في الأخير أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة التي ساهمت في كسر الصعوبات المذكورة سابقا والتي ساعدتني كثيرا في إنجاز هذا البحث، فأفادت ونصحت ووجهت وأرشدت، ولم تبخل بما أتاها الله من فضله، فأتمنى لها التوفيق والسداد، والله المستعان وعليه التكلان.

الفصل الأول:

المتعاليات النصية في النقد الحداثي

1- النص في النقد الغربي والعربي

2- المتعاليات النصية عند جيرار جونات ومرحلة التجاوز

3- النص الموازي وتعدد المصطلح في النقد العربي

تمهيد:

يعتبر مصطلح الشعرية "Poetics" من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية ، الحديثة منها والمعاصرة ، خاصة منذ بداية القرن العشرين ، وإن كان أصله يعود لأبعد من هذا ، حيث ينسب إلى أرسطو في كتابه المشهور :فن الشعر ، الذي عدّ المختصون شعريته: أهم شعرية في تاريخ الشعرية ، وبطريقة ما ، فإن تاريخ الشعرية كان إعادة تأويل لكتاب أرسطو للشعرية تعريفات كثيرة ومختلفة ، تتباين من ناقد لآخر ، ومن ثقافة لأخرى ، وحتى من زمن لآخر. مع ذلك تتفق كلها تقريبا في فكرة أساسية وجوهرية ، وهي : قوانين الخطاب الأدبي ، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر1.

فالشعرية عموما هي: محاولة وضع نظرية عامة ومجردة و محايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية. فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي2، وتعود محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلانيين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه. وبذلك يكون مصطلح الشعرية مصطلحا قديما وحديثا في الوقت ذاته ، وإن تنوع هذا المصطلح أحيانا ، فإنه ظل من ناحية الفكرة منحصرا في إطار البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

1-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية،ط1 ، المركز الثقافي الربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص05.
2-نفسه ، ص09.

أولا: النص في النقد الغربي والعربي:

1-لغة: النصُّ: رفعُك الشيء، ونصَّ الحديث ينصّه نصًّا: أي رفعهُ، وكل ما أُظهر فقد نُصَّ.

وقال عمرو بن دينار:(ما رأيتُ رجلاً أنص للحديث من الزهري) أي أرفع له وأسند. يقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتُهُ إليه، ونَصَّت الظبية جِيدها: رفعته، ووضِع على المنصّة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمِنصَّةُ: ما تُظهَرُ عليه العروس لتُرى، وقد نصَّها وانتصّتْ هي، والماشطة تَنُصُّ العروسَ فتُقعدها على المِنصَّةِ، والمِنصَّةُ: الثياب المرفّعةُ والفُرُشُ الموطّأة، ونصَّ المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض، ونصَّ الدّابة يَنُصُّها نصّاً: رفعها في السير، وكذلك الناقة، وفي الحديث أنّ النبي صلى الله عليه وسلم، حين دفع من عرفات سار العَنَقَ فإذا وجد فَجوة نصَّ أي رفع ناقته في السير، وقال أبو عبيد: النصُّ التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها؛ وأنشد:

" وتَقْطَعُ الخَرقَ بسَيْرِ نصٍّ "

والنَصُّ والنَّصيصُ: السير الشديد والحَثُّ، ولهذا قيل نَصصتُ الشيء رفعتهُ، وأصل النّص أقصى الشيء وغايتهُ، ثم سُمي به ضربٌ من السير السّريع، يقول ابن الأعرابي: النصُّ الاسناد الى الرئيس الأكبر، والنصُّ التوقيفُ، والنصُّ التعيينُ على شيء ما، ونصُّ الأمرِ شِدّتُهُ، ونصَّ الرجلُ نصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ونصُّ كلِّ شيءٍ: منتهاه، قال الأزهري: النصُّ أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ويقال: فنصُّ الحِقاقِ انما هو الادراك، وقال المبرد: نصُّ الحقاق منتهى بلوغ العقل، ونصّصَ الرجل غريمهُ إذا استقصى عليه، وفي حديث هرقل: يَنُصُّهم أي يستخرجُ رأيهم ويُظهرهُ؛ ومنه قول الفقهاء: نصُّ القرآنِ ونصُّ السنة أي ما دلّ ظاهرُ لفظهما عليه من الأحكام[1].

وجاء في قاموس المحيط أنّ؛ نصَّ الحديث إليه: رفعهُ، ومنه: فلانٌ ينُصُّ أنفه غضباً، وهو نصَّاصُّ الأنفِ....، والنصُّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والتوقيف والتعيين على شيء ما، وسيرٌ نصٌّ ونصيصٌ: جِدُّ رفيعُ، ونصيصُ القوم: عَدَدُهُمْ، والنَّصَّةُ: العُصْفُورَةُ، وبالضم: الخُصْلَةُ من الشَّعَرِ، أو

1 – الامام العلامة ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، 2000، المجلد:14، باب النون، ص 271.

الشّعرُ الذي يقعُ على وجهها من مقدم رأسها، وحيّة نصْناصٌ: كثيرة الحركةِ، ونَصّصَ غريمهُ وناصّهُ: استقصى عليه، وناقشهُ، ونَصْنَصَهُ: حرّكهُ، وقلْقلَهُ[1].

2-في حقل النقد الأدبي:

أ-في النقد الغربي:

°رولان بارث*(R. Barthes):

رولان بارث "R. Barthes" قد أعد النص نسيجا "ولكن طالما تم اعتبار هذا النسيج على أنه منتج وحجاب جاهز يكمن وراءه، - نوعا ما، المعنى - الحقيقة مختفيا.. فإن الباحث سيشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحببتا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت (هو نسيج العنكبوت وشبكته)"، إن "رولان بارث" عندما شبه النص بالنسيج الذي ينتج لنا حجابا جاهزا أو لباسا نلبسه ونختفي فيه ويصبح جزءا من شخصيتنا يكون قد أصاب كثيرا من الحقيقة لأن النص هو أيضا منتج لعملية التشابك المستمر والانسجام والتماسك التي يقيمها "الناص /الكاتب " للكلمات والجمل والمعاني التي تقدم نصا كما يقدم العنكبوت شبكة من ذاته فالناص يعادل أو يوازي العنكبوت - في هذا التعريف-، والشبكة توازي أو تعادل الكلمات والجمل والمعاني التي تؤلف النص[2].

1 - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2004-1425هـ، باب نصَّ، ص ص، 634،635.

2 - محمد ابن الجزائر: النص الأدبي وتعدد القراءات (مفهوم النص)، 2012/11/21، أرشيف لغة الضاد، تاريخ المراجعة: 2017/03/18.

http://www.startimes.com/?t=31708923

°عند جوليا كريستيفا*(Jullia Kristeva): تعرّف الفيلسوفة

الفرنسية جوليا كريستيفا النص بأنه: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة، بالربط بين كلام تواصلي، يهدف الى الاخبار المباشر وبين انماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص اذن انتاجية، وهو ما يعني:

أ-أن علاقته باللّسان هي علاقة اعادة توزيع (صادمة وبنّاءة)، لذلك فهو غير قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب-اِنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.[1]

ومنه: فالنص عند كريستيفا هو عبارة عن جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، راميا بذلك الى الاِخبار المباشر.

°عند جاك ديريدا:

برأي دريدا بأن يتجاوز عتبة ما كان مفهوما عن النص باعتباره بنية مغلقة ذات مركز قار ومعنى متماسك بالإمكان إدراكه، تماما مثلما نظر إلى مهمة النقد على أنها محاولة لاكتشاف معناه. أصبح النص مع دريدا عبارة عن شبكة من الآثار التي تحيل إلى علاقات لا نهائية من الاختلافات بين العلامات الخطية حيث يبقى نشاط التفكيك مرتبطا أساسا بالقدرة على استجواب النصوص، والغور في لعبة المعاني، أي العمل على تكملة المعنى من خلال تقويض سلطة المعنى الثابت والعمل على فتح

1 -جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم،ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991،ص21.

*جوليا كريستيفا: أديبة وعالمة لسانية ومحللة نفسية وفيلسوفة فرنسية من أصل بلغاري، من مواليد 24 يونيو1941 ببلغاريا، هي مُؤسسة جائزة سيمون دي بوفوار، تنتمي الى تيار ما بعد البنيوية، لديها كتب ومقالات تعالج التناص والسيميائية والسيرة الذاتية والسياسة وتحليل الفن.

القراءة الحرة للدال بتفجير قدرة العلامة الخطية على أفق التأويل إذ "انتقل مؤوّلو النص من البحث عن الحقيقة وعن المعنى القار الوحيد إلى البحث عن المحتمل والممكن وعن المعاني المتعددة"[1]

ب- في النقد العربي:

°عند الغذامي*:

جاء في كتاب الخطيئة والتكفير لصاحبه عبد الله الغذامي أن النص ما هو الآ: **"عالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية"**....و **"علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتّحد فيها السياق مع الشّفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها"**[2].

والغاية في ذلك هي الرسالة نفسها، كونها رسالة تتلاقى فيها الأزمان وذلك للتداخل مع نصوص مخالفة لها، النص أيضا كما يرى ديريدا علاقة متشابكة من عناصر الإتصال اللغوية وتحتوي على كافة عناصر الرسالة بغرض أداء وظيفتي التواصل والتلقي.

1 - النص ودلالة الغياب في تفكيكية جاك دريدا، مجلة نزوى،1 أكتوبر,2011، تاريخ المراجعة، 2017/04/11.
http://www.nizwa.com

2 -عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية (déconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر، الطبعة4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص16،(pdf).

*عبد الله محمد الغذامي: من مواليد عام 1946 في عنيزة، أكاديمي وناقد أدبي ثقافي سعودي واستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود بالرياض، وحاصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكسترا البريطانية، صاحب مشروع في النقد الثقافي وآخر حول المرأة واللغة، من كتبه: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، وحكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية.

° عند جابر عصفور:

يذهب الباحث جابر عصفور إلى أنّ النص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط، بل يتم تكونه من خلال نصوص أدبية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، وإنما هو عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد وجلنا يعلم أن اللغة جماعية بطبعها و حضور السابق في الحاضر يعني وجود إمتزاج خفي بين الذاكرة العامة والخاصة فهما ينصهران في بوتقة الإبداع[1].

° عند محمد مفتاح:

يذهب هذا الأخير في تعريفه للنص لما ذهبت إليه جوليا كريستيفا حيث يقول؛ أن النص: " فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها، يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بناءه ومع مقاصده، محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها"[2].

1 – حبيب بلعيدة: شعرية العتبات في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدين ميهوبي، ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، تخصص نقد أدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2012، ص12، (pdf).

2 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص121.

ثانيا: المتعاليات النصية ومرحلة التجاوز

تمهيد:

التناص intertextual هو بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وهو بمعناه الأوسع والأحدث علاقة ما بين نص حاضر ماثل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة أو لاحقة تدعى النص الغائب وهي علاقة يكتشفها القارئ، وهو بهذا المعنى آلية لقراءة النص، وهي قراءة حرة مفتوحة على آفاق واسعة، تدل على ثقافة القارئ وقد ظهر مصطلح التناصية بالفرنسية Intertextualitè أول ما ظهر عند الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا ولقد عمل في التناص عدد غير قليل من النقاد الغربيين منهم بلوم وشنايدر وبارت ودريدا وريفاتير ثمّ جونات وكان لكل منهم مصطلحاته، أو كان لكل منهم استعماله الخاص للمصطلحات السائدة بفهم خاص، وهذا ما دفع كريستيفا عام 1974 إلى التخلي عن المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد أساؤوا فهمه، وابتعدوا به عن النقد الجديد، وتحولوا به إلى نقد المصادر، وتبنت مصطلحاً جديداً هو التموضع Transposition مؤكدة أن التناص «تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة». وميزت كريستيفا من خلال تعاملها مع الرواية بين نوعين من التناص هما التناص المضموني، والتناص الشكلي، ويعني النوع الأول «توظيف بعض الأفكار أو المعلومات الواردة في كتاب معين في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف»، أما النوع الثاني، فيتجلى من خلال «مجموعة من التقاليد الشكلية التي سار عليها مؤلفو العصور الوسطى وهذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالات المعجمية الموظفة أو العبارات أو التراكيب، تنتقل إلى كتابة المؤلف منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة». ويتضح هذا التمييز عند جيرار جونات، وهو الذي قدم دراسة موسعة للتناص في فصل من فصول كتابه «أطراس Palmpsestes»[1] عام 1981 ويبدأ فيه بالحديث عن تطور فهمه للتناص وعن استعماله لعدة مصطلحات بديلة مثل «النصية الموازية

1 – د. أحمد زياد محبكك: "مفهوم التناص عند جيرار جينيت"، مجلة الجماهير، العدد: 13418،الاثنين, 12/09/2011، تاريخ المراجعة:2017/04/10.
http://jamahir.alwehda.gov.sy/node/373695

Paratextualité» ، ثم «جامع النص lArchitexte» أو «النصية الجامعة للنص»، أي: مجموع الأصناف العامة أو «المتعاليات Les Transcendantes» (أنواع الخطاب، طرق التعبير، أنواع أدبية... الخ) التي تجعل أي نص متميزا، ثم يقترح «الماوراء نصية La Transtextualité» أو «التعالي النصي للنص La Transcendance Textuelle du Texte» الذي يعرفه بـ: «كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى»؛ وهو بذلك يستعمل ثلاثة مصطلحات في حوالي عشر سنوات بين وضع جوليا كريستيفا مصطلح التناص، وبحثه الذي يحدد هو نفسه بعام 1981 . ثم يحدد خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية، النوع الأول هو الذي وضعته جوليا كريستيفا تحت اسم «التناص»، ويعيد فهمه له، ويحدده بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، ثم يضع له ثلاثة أشكال وهي الاستحضار، أي بالحضور الفعلي لنص داخل آخر؛ بشكله الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد (بين مزدوجتين، بالتوثيق، أو دون توثيق معين). أو بشكل ثان أقل وضوحاً وأقل شرعية (في حال السرقة الأدبية؛ وهو اقتراض غير مصرح به، ولكنه أيضا حرفي. أو بشكل ثالث أقل وضوحا وأقل حرفية في حال «التلميح الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال، وإلا فإنه يكون غير ملحوظ. النوع الثاني يسميه النص الموازي Paratexte ويمثله: العنوان، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية،.... وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والنوع الثالث يسميه «النصية الواصفة Métatextualité» وهو علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره، والنوع الخامس هو «النصية الجامعة lArchitextualité»[1]؛ ويتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تماماً لا تتقاطع –على الأكثر– إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع صنافي خالص.

1 – المرجع نفسه.

1-التناص:

في رؤية جونات أضحى التناص مجرّد عنصر من المتعاليات النصية، لا يشتغل أو لا يعمل إلا مع باقي عناصرها وقد حدد مفهومه لهذا النمط بأنه **"الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر، فيغدو النص فضاء رحبا تلتقي فيه نصوص مختلفة لتتفاعل فيما بينها وتتداخل"**[1].

وهو اقتراض غير مصرح به، ولكنه أيضا حرفي، أو بشكل أقل وضوحا، وأقل حرفية في حال التلميح(L'allusion)؛ أي في ملفوظ لا يستطيع الا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الاشكال[2]، والا فإنه يكون غير ملحوظ.

ومن ثم فالتناص لم يعد في نظر جونات ذا أهمية بالغة إلاّ اذا ارتبط مع غيره من عناصر المتعاليات النصية وتواشج معها في عمله داخل النص، وهذا هو الفرق الجوهري بين التناص عنده وعند جوليا كريستيفا.

2-النص الموازي (المناص):

يُعرف المناص بكونه بنية نصية تشترك مع بنية نصية أصلية مقاما وسياقا معينين والعمل على محاورتهما من أجل المحافظة على البنية الكاملة والمستقلة وهذا واضح في المعارضات الشعرية مثلا[3].

ويرى جونات أن النص الموازي مكون من العلاقة الاقل وضوحا بصفة عامة، والاكثر بعدا عن المجموع الذي يشكله العمل الادبي، ويرتبط النص بهذا المعنى بما يسميه جونات نصه الموازي paratexteويمثله: العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة

1 -المختار حسني: "نظرية التناص": مجلة علامات في النقد: مج10:ج4، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999، ص263، (pdf).

2 -جيرار جونات: (اطراس الادب في الدرجة الثانية)،تر: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع16،س2، الرباط المغرب،فبراير1999، ص ص 130 131،(pdf) .

3 -د. حسيب الياس حديد:" المتعالقات النصية"، مؤسسة النور للثقافة والاعلام/مهرجان النور للابداع،2011/10/12، جامعة الموصل كلية الآداب

aldiyarlondon.com/culture/1-articles/2645_transtextualite-

الأشرطة الرسوم، نوع الغلاف، وأنواع أخرى من اشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي؛ بحيث ان القارئ الحصيف والأقل اضطرار للتنقيب خارج النص، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها.
ويحدث ايضا، ان يشكل عمل ما نصا موازيا لنص آخر، ومنه فإن التوازي النصي هكذا، هو دائما منجم لأسئلة دون جواب[1].وسوف نتطرق لهذا العنصر بالذات بالتفصيل في المبحث القادم.

3-الميتانص:(الماوراء نصية، المافوق نصية)

وهو الواصف النصي أي ما وراء النص، ويعرفه جيرار جونات بقوله: " أضع تحت مصطلح "ما فوق النصية" الذي يعرض نفسه قياسا على الزوج التقابلي: (اللغة/اللغة الواصفة)، علاقة الواصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلَّل، ويُنتج نقاد الأدب منذ قرون نصا واصفا، دون علم منهم بذلك"[2].

وهو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر الى حد عدم ذكره؛ هكذا استدعى هيجل hegel في كتابه "ظاهراتية الفكر:Phénoménologie de L'esprit" بطريقة تلميحية وصامتة "

Le neveu Rameau" وهي علاقة نقد مثقفة[3].

ويأخذ الميتانص بُعدا نقديا محضا في علاقة نصية وهي التحيل مع بنية نصية تتمثل بالنص الأصلي وأكد جونات أن بعض الكُتّاب يعطون تلميحا بطريقة مبهمة وغير جلية؛ أي كتاب آخر دون ذكره بصورة صريحة[4].

1 -جيرار جونات: اطراس: الادب في الدرجة الثانية، ترجمة المختار حسني، ص ص 131 132.
2 -جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب،ط2، دار توبقال، الدار البيضاء،1996،ص90،(pdf).
3 -جيرار جونات: اطراس: الادب في الدرجة الثانية، تر: المختار حسني، ص132.
4 - د. حسيب الياس حديد:" المتعالقات النصية"، مرجع سابق.

4-التعالق النصي:

وهي العلاقة التي تجمع (نصا لاحقا hypertexte) (بنص سابق hypotexte)، وتظهر هذه العلاقة اما بواسطة التحويل؛ تحويل نص سابق عبر نص بديل، او بواسطة المحاكاة؛ تقليد نص لنص سابق او بواسطة الاشتقاق[1].

ومن أجل النظر اليه من زاوية اخرى، وضع جونات مفهوما عاما للنص في الدرجة الثانية texte au second degréويتخلى هنا عن البحث من أجل استعمال عابر، عن أداة أولية تجمع في وقت واحد بين التفرع hyper والوصف méta، أو ليضع هذا المفهوم لنص مشتق من آخر سابق في الوجود، هذا المشتق من الممكن أن يكون منتميا للمنظومة الوصفية والثقافية حيث يوجد نص واصف، ويمكن أن يكون من نظام آخر؛ مثل نص(ب) لا يتحدث قط عن نص(أ) ولكنه لا يمكن، في نفس الوقت أن يوجد كما هو عليه دون(أ)؛ يؤدي هذا الى مصطلح مرتبط بعملية سينعتها به مؤقتا وهذا المصطلح هو التحويل transformation، اذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر دون الاستشهاد به أو التحدث عنه بالضرورة[2].

5-الجامع النصي: (معمارية النص، النصيّة الجامعة)

ويعرف جونات هذا العنصر من عناصر المتعاليات النصية بأنه: ضرب من التعالي النصي يشتمل على علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية، وعلى هذا يعرفه في كتابه مدخل لجامع النص بقوله: **"وأخيرا أضع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص اليها، وفي هذا الاطار تدخل الأجناس وتحديداتها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ولنصطلح على المجموع حسب ما يحتمه الموقف جامع النص"**[3]، انه بذلك حالة حاضرة بقوة لا يمكن التغاضي عنها،

1 -عبد المالك اشهبون: "عتبات الكتابة في الرواية العربية"، ص 30،(pdf).

2 -جيرار جونات: أطراس: الأدب في الدرجة الثانية، تر: المختار حسني، ص133، (pdf).

3 -جيرار جونات: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب،ص91.

فجامع النص يوجد باستمرار فوق النص وتحته وحوله، وشبكة النص لا تُنسج الا اذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة جامع النص عن طريق علاقة خفية أو ظاهرة مع الأجناس وأصناف الخطابات، لقد كان جامع النص وسيلة جيرار جونات لإعادة قراءة نظرية الأجناس الأدبية التي تقوم على أساس التمييز بين الأجناس وتصنيفها اِنطلاقا من مبدأ المحاكاة واعتمادا على التقسيم الثلاثي لكل من أفلاطون وأرسطو؛ فحسب أفلاطون تتم المحاكاة وفق ثلاثة أشكال هي:" اِما الشكل السّردي الصرف أو الشكل الإيمائي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثلما يحدث في المسرح، أو الشكل المزدوج أي التناوبي الذي اِلتجأ هوميروس الى استعماله كلما قَرَنَ سرد الأحداث بالحوار"، في حين أن أرسطو حددها ضمن ثلاث طرق هي: الشعر الغنائي والشعر الملحمي والشعر الدرامي[1].

1 -المرجع السابق،ص92.

ثالثا: النص الموازي وتعدد المصطلح في النقد العربي

تمهيد

سبق وأشرنا إلى أن النص الموازي(المناص) هو: النوع الثاني من المتعاليات النصية، ويشمل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية، التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول، ان لم يكن وفق مقصدية المؤلف، فعلى الاقل ضمن مسار تداولي، لا ينزاح كثيرا عن دائرتها، فالنص الموازي، بهذا المعنى، **"يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة"**[1].

يمثل جيرار جونات، لهذا النوع، بأصناف كثيرة بعضها ينتسب فضائيا داخل النص، وبعضها يتموضع خارجه في صيغة تعليقات ومقابلات ورسائل، أو في صيغة تمثل حالة ما قبل النص، مثل المسودات والتصاميم والمشاريع المختلفة التي تظهر في حياة المؤلف أو بعد موته، وقد خصّص جونات هذا النوع بحث كامل في كتابه عتبات seuils، لكنّه أشار للعناصر المكونة له في كتابه أطراس palimpsestes[2]، كالآتي:

" le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer son paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces; postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer; bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le

1 -نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1،دار توبقال للنشر،المغرب،2007، ص21.

2 -نفسه ص22

moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend"[1]

وبهذا المعنى " يرتبط النص ، بما يسميه جونات نصه الموازي ويمثله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة الرسوم، نوع الغلاف، وأنواع أخرى من اشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي؛ بحيث ان القارئ الحصيف والأقل اضطرار للتنقيب خارج النص، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها"

وقد كشف الباحث وليد مال الله في "القارئ غاية العمل الأدبي.. العتبات النصية في قصيدة العمود"، "أن ماهية العتبات النصية أو النص المحيط لا يمكن فهمها إلا في ضوء فهم ماهية النص الموازي لارتباطهما معا بعلاقة الجزء بالكل، وفي حديثه عن المصطلح اللاتيني (paratexte)أضاف الباحث أن هذا المصطلح الذي أطلقه جونات على ما بات يشكل اليوم ركنا هاما من اركان الشعرية الحديثة بحسب تصوره ويريد به كل ما يمت بصلة الى النص المدروس بعلاقة مباشرة قريبة كالعنوان والهوامش وكلمات الناشر وما الى ذلك من بيانات النشر التي باتت تشكل في الوقت الحاضر نظاما اشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن، بل انه يلعب دورا هاما في توجيه نوعية القراءة، موضحا أن المتأمل في تعامل النشاط النقدي مع المصطلح اللاتيني يقع بجلاء على صعوبة تحديد المعنى الدقيق وبالتالي المصطلح المناسب المعادل في العربية"[2] له وذلك مُتأت ربما من سببين؛ "الأول ضيق المصطلح في التعبير عن الفكرة التي يريدها جونات نفسه مما ألجأه الى نحت المصطلح من مقطعين(par) وهي بادئة تعني موازاة الشيء ومرافقته و(texte)وتعني النص، وقد أبدى جونات تبرمه من أزمة المصطلح التي يعيشها الواقع النقدي بصفة عامة، أما الثاني فهو التفاوت في الأفق الترجمي عند المترجمين العرب

1 Gérarde genette: palimpsestes la littérature ou second degré, édition du seuil,paris,1982, p:9, (pdf).

2 –2 –وليد مال الله:" القارئ غاية العمل الأدبي.. العتبات النصية في قصيدة العمود"، جلسة لاتحاد أُدباء نينوى، العراق، 2005، (pdf).تاريخ المراجعة:2017 /01/28 ــ 16:48
www.iraqiwritersunion.com/module.php?name=news&file=article&sid=11314

في التعامل مع المصطلح، الأمر الذي أوجد عدة ترجمات أدت الى التفاوت في استخدامه فنجد المصطلحات: النص الموازي، المناص، المناصة، مرافقات النص، كلها قابلة لأن تعني ما أراده واضع المصطلح"[1].

ويعد النص الموازي من المفاهيم النقدية التي اشتغل عليها جونات حينما طرح هذا المصطلح في مشروعه السردي الكبير، فما يهمه ليس النص وحده وانما التعالي النصي والتفاعلات الموجودة بين النصوص، وقد عرف جونات النص الموازي في كتابه أطراس كما أشار الى ذلك الدكتور عبد الفتاح الحجمري في كتابه عتبات النص بأنه: "**عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة الى الباب**"، أو كما يقول جونات نفسه في كتابه مدخل لجامع النص على شكل حكمة: "احذروا العتبات[2]!!"، وعلى هذا فإن للنص الموازي وظائف دلالية وجمالية، فهو يساعد المتلقي على فهم خصوصية العمل الأدبي، ويشير الدكتور حمداوي الى أن للنص الموازي وظيفتين: وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه، كما انه يقسم النص الموازي الى قسمين:

-الأول: النص الموازي الداخلي؛ ويقصد به تلك الملحقات النصية والعتبات المتصلة بالنص مباشرة ويشكل كل ما ورد محيطا بالكتاب.

-والثاني: النص الموازي الخارجي؛ ويقصد به كل نص سوى النوع الأول، ويكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وأحيانا زماني، ويحمل صبغة اعلامية مثل: الاستجوابات والمذكرات والشهادات والاعلانات ...

فهذان النوعان للنص الموازي يحيطان بالنص المركزي الرئيس وهو النص الابداعي ويساعدان على فهمه وتفسيره واستيعابه وتأويله، وتؤكد الباحث شعيب حليفي في مقاله "**النص الموازي في**

1 - المرجع نفسه.

2 -بيانكا ماضية: "النص الموازي المصطلح والتطبيق"، منتدى ديوان العرب، الاثنين 29تشرين الأول2007، تاريخ المراجعة2016/12/18 – 10:30.
www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=10958

الرواية(استراتيجية العنوان)" في مجلة الكرمل العدد: 46 المؤرخ في 1أكتوبر1992، **"أن الغاية من دراسة النص الموازي هو تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل وارساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي رغم الإغفال الملموس لهذا الجانب، عربيا ضمن الدراسات النقدية الحديثة أو ما أُطلق عليه بالبحث في العتبات والتي يقصد بها المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض... إن النص الموازي يسعى الى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى، لذلك يصبح النص الموازي في الرواية خطابا مفكَّرا فيه، آثم لأنه الشيء الذي يواجه المتلقي ويرسم انطباعا أوليا عن ذلك النص، سرعان ما يتوسع أو يتقلص مع القراءة"**[1].

إذن يُراد بالنص الموازي: " مجمل الخطابات المساهمة في ولادة النص من جهة والعتبات المحيطة به من جهة أخرى وهي المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية للعمل المعروض وهو أيضا البهو بتعبير لويس بورخيس الذي منه ندلف الى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف داخل فضاء تكون إضاءته خافتة باعتبار أن الرواية أو الديوان الشعري يتضمن كل منها نصا موازيا؛ أي ما يكوّن منه كتابا ما، ويميّز جونات أربع طبائع يتفرّد بها النص الموازي بعامة والنص المحيط خاصة في ذهابه الى "أن محايثة أو ملازمة النص الموازي هي ذات طبيعية نصية مثل: التمهيد، أو أيقونية مثل الرسوم التوضيحية، أو مادية مثل اختيار نوعية الطباعة، الورق، حجم الخط، نوعه، وقد تكون حدثية بمعنى أن التعرف على حدث ما سيعدل القراءة نفسها وداخل هذا التعرف الموسع سيصبح كل سياق نصا موازيا"[2].

1 – شعيب حليفي: "النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة الكرمل، العدد46، 1أكتوبر 1992، ص ص 82، 83، (pdf).

2 –وليد مال الله: "القارئ غاية العمل الأدبي ... العتبات النصية في قصيدة العمود"، مرجع سابق.

1-النص الموازي وتعدد المصطلح في النقد العربي:

شهدت الدراسات النقدية الغربية اهتماما كبيرا بالعتبات _seuils_ كما عند جونات أو هوامش النص عند هنري ميتران H.Mittrand، أو العنوان بصفة عامة عند شارل غريفل Ch.Grivel، او ما يسمى اختصارا بالنص الموازي Le parateXe؛ وقد أثار مصطلح Le paratexeأو La Paratextualité في استعمالات وتوظيفات جيرار جونات اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقة، والسب في ذلك، الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظفت فيه اللغة الأصلية.

وقد وضّح الباحث جميل حمداوي هذه المشكلة في مقاله **"**لماذا النص الموازي**"** وعرض تعدد ترجمة مصطلح(paratextes) عند النقاد العرب: فيذكر أن سعيد يقطين يترجم مصطلح paratextes بالمناصصات، وهي عنده في كتابه(القراءة والتجربة) تلك "**التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الإلتباس الوارد، وتبدو لنا- يقول الباحث- هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية غالبا)**" ، وفي كتابه (انفتاح النص الروائي)، يستعمل المناص بعد عملية الإدغام الصرفية، ويجمعها على صيغة المناصّات؛ فالمناص اِسم فاعل من الفعل ناص مناصة، معللا اختياره بما يجد في هذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار، ومنه أخذ المناصة للدلالة على اسم الفاعل، وبعد ذلك يوظف هذا الباحث المغربي "المناص" في كتبه اللاحقة، ولا سيما في كتاب (الرواية والتراث السردي منها)[1].

ويذكر جميل حمداوي نقلا عن محمد بنيس، أنه يجد مصطلحا آخر وهو " النص الموازي"، ويقصد به الطريقة التي بها يصنع من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور، فالنص الموازي عند بنيس عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وقد أثبت محمد بنيس أن الشعرية اليونانية الأرسطية، والشعرية العربية لم تهتما "بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها"، وقد قادته عملية الملاحظة والاستقراء الى العثور

1 - جميل حمداوي: "لماذا النص الموازي"، محمود درويش مجلة الكرمل، صيف وخريف 2006، العددان89/88، ص 118، (pdf).

"على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصا، تنصت بطريقتها الى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة".

ولكن إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس سنجد مصنفات كثيرة تهتم بعتبات النص الموازي، لا سيما عند الكُتّاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، كالصولي وابن قتيبة والكلاعي وابن وهب الكاتب وابن الأثير ومحمد علي التهانوي وغيرهم...

فالصولي مثلا ركز كثيرا في كتابه (أدب الكاتب) على العنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التعبير والترقيش، وكيفية التصدير والتختيم، ويترجم فريد الزاهي مصطلح Le Paratexeبالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي[1]. أما عبد العالي بوطيب يقول حمداوي، فيستعمل المناص على غرار ترجمة سعيد يقطين، ولكن عبد الفتاح الحجمري يختار النص الموازي مثل محمد بنيس، ويستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح الموازيات، ويترجم الباحث التونسي محمد الهادي المطوي مصطلح La Paratextualité بالموازية النصية أو الموازي النصي بعكس ترجمة محمد بنيس، وهذه الترجمة حرفية وقاموسية ف: (Para) ترجمة للموازي بمعنى المحاذاة والتفاعل معا وفي اللغة توازى الشيئان: تحاذيا وتقابلا، وذلك حتى يشمل المصطلح كلا الصنفين من الموازي النصي (أي النص الداخلي والنص الفوقي الخارجي)، وفيهما مالا يجاور المتن في نفس الاثر كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، اذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره، وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب ترو مجموعة من

المصطلحات التي أوردها جونات على النحو التالي:

1-المتعاليات النصيـــة.

2-النصوصية المرادفـــة.

3-النصوصية الشمولية.

4-النصوصية الشاملـــة.

5-ما وراء النصوصيـــة.

ويستعرض حمداوي رأي الباحث السوري الباحث السوري محمد خير البقاعي في الموضوع حيث يرى أن مصطلح الملحقات النصية، وهي ترجمة جيدة ودقيقة؛ لأن النص الموازي عبارة عن عتبات

1 -المرجع نفسه،ص119.

وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج، أما ترجمات عبد الوهاب ترو، فترجمات حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب، والا فما الفرق بين النصوصية الشمولية والنصوصية الشاملة.

كما بيّن إستعمال المختار حسني مصطلح النصية الموازية، واستعمل المقداد قاسم مصطلح الترافق، وعليه، فإذا عدنا الى قواميس اللغة الأجنبية لتحديد مفهوم مصطلح La Paratextualité، وجدنا ان السابقة Paraاليونانية الأصل، توظف بمعنى: بجانب، وهي في اللغة الفرنسية تسبق عدة كلمات كما ورد في معجم روبير الكبير، ولها معان أخرى مختلفة نذكر منها: المجاورة والقرابة والمصاحبة والمشابهة والوقاية من ...الى اخره، وtextualitéتعني بطبيعة الحال مصطلح النصية[1].

2-نوعا النص الموازي:

النص الموازي هو العتبة الأولى التي يلتقي بها المتلقي قبل النص نفسه، ويقصد به تلك الملحقات النصية والعتبات المتصلة بالنص مباشرة ويشكل كل ما ورد محيطا بالكتاب، ويتضمّن نوعين من النصوص ألا وهي:

أ- النص المحيط الداخلي(prétextes):

النص المحيط الداخلي هو **"عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء والمقتبسات والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جونات في الأحد عشر فصلا من كتابه "عتبات"**[2]، وفيما يلي تفصيل لهذه العناصر والملحقات:

1 -المرجع نفسه، ص120.

2 - جميل حمداوي: "لماذا النص الموازي"، ندوة الأصالة جوهر الحداثة ، المغرب،2006.
www.arbicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm.

1-العنـــــوان:

يعتبر العنوان علامة جوهرية للمصاحب النصي، رغم اختلاف النقد في صياغة وضعه الاعتباري، فهو تارة جزء من النص، أي المتوالية اللسانية الأولى فيه، وتارة أخرى مكون خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النصية المؤطرة للعمل، ومن هنا بنى جيرار جونات موضوع العنوان بناءا نقديا موسعا، قائما في جزء منه على توظيف بعض اقتراحات ليوهوك Léo Hoek بعد توجيهها واخصابها واعادة صياغتها[1]،فمعنى العنوان من وظيفته، لأن عنوان الشيء دليله ووضعه أن يكون في بداية المصنف لأنه خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلف اذ كثيرا ما يحملنا الى العلم المصنف فيه، وقديما قيل: **''إن العنوان مشتق من العناية، لأن الكتابة في القديم كانت لاتطبع، فلما طُبعت وعُنونت، جعل القائل يقول: من عنى بهذا الكتاب؟ ولقد عنى كتابه''**، وقد جرت العادة في التأليف العربي القديم أن تتغلب عناوين مؤلفات العلماء على أسماءهم اي العالم أشهر ما يكون بمصنفاته مما سوى ذلك[2]، حظي العنوان عند غريفيل بأهمية كبرى في كتابه "إنتاج الإثارة الروائية"، وذلك من خلال ثلاثة محاور (قراءة العنوان، سيميولوجيا العنوان وقواعد العنونة الروائية). وقد شكل العنوان عند هذا الباحث بؤرة إثارة لأنه يختزل النص بكامله مشكلا بذلك جملته التي تحيل عليه، ولأنه عنصر طبيعي دال على طبيعة النص[3]، و يعرفه " ليوهوك " في كتابه (سمة العنوان) بأنّه ((**مجموعة من العلاقات اللّسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما، من أجل أن تشير إلى المحتوى العام ، و أيضا من أجل جذب القارئ**))[4].

---

1 -نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص40.

2 -عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم ادريس نقورين،ط1، افريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 2000، ص ص: 29،30.

*ليو هوك : ناقد هولندي ويعد من أهم الباحثين المؤسسين لعلم العنوان ((Titrologie))، حيث شكلت أعماله المدرجة في كتابيه "سيميولوجيا العنوان" و "نوعية العنوان" أكثر الدراسات التي احتفلت بالعنونة.

3 -منير المقدم: "إشكالية مقاربة النص الموازي – العنوان نموذجا"، صحيفة الفكر،2015/10/01، مؤسسة الفكر للثقافة والاعلام، تاريخ المرجعة: 2017،09:28/03/22
http://www.alfikre.com/articles.php?id=18979

4 - عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء – المغرب، 1996، ص 07،(pdf).

1-1-فضائية العنوان:

ويقصد بها الأماكن و الفضاءات التي قد نجد فيها العنوان حيث يرى الباحثون أن العنوان يحتل في النظام الحالي للطباعة والنشر أربعة أماكن:

*1- مقدمة الغلاف.

*2- ظهر الغلاف.

*3- صفحة العنوان.

*4- صفحة العنوان المختصر.

وهذه مواقع تعضد سلطة العنوان المركزي، وتجعل منه دالا أكبر ضمن الجهاز العنواني الذي يحرص الناشر عموما على احترام نظامه، بحيث لا نصادف خروجا عنه الا في بعض الطبعات الشعبية والتي لا تتعامل مع نظام اخراج الكتاب، بمختلف عناصره، بالجدية المطلوبة[1].

1-2- وظائف العنوان:

يذكر الباحث نبيل منّصر وظائف العنوان كما حددها شارل غريفيل وهي كالآتي:

°تحديد هوية العمل.

°تعيين مضمونه.

°ابراز قيمته(لهذه الوظيفة علاقة بإغواء الجمهور).

وانتهى جيرار جونات في المقابل الى صوغ خمسة ملاحظات نقدية، تتباين من حيث الأهمية، لكنها تكشف متعاضدة، عن تهافت مبادئ الصياغة النظرية لهذه الوظائف مستقلة، في علاقتها بذاتها، أو متداخلة في علاقتها ببعضها البعض[2]:

1- لا ينجز العنوان بالضرورة، وفي كل الحالات، الوظائف الثلاث مجتمعة، بل يمكن أن ينجز الأولى فقط (تحديد هوية العمل) التي تبدو ضرورية ومباشرة، فيما قد يتخلّف عن انجاز الثانية والثالثة، وذلك عندما يتقدم كعنوان "فارغ دلاليا، بحيث "لا يعين المضمون" أبدا، ويكون أقل إغواء.

1 -نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص42.

2 -نفسه: ص45.

2-افتقار هذه الوظائف مجتمعة الى عنصر الترابط، بحيث ان عنوانا معينا يمكنه أن يحدد هوية العمل وانجاز فعل التسمية، كما يمكن أن يغوي القارئ، من خلال ما يقترحه من صياغة أسلوبية واستعارية فاتنة دون أن تكون له ذات القدرة على تعيين مضمون العمل، بهذا المعنى، يمكن أن تقفز بعض العناوين الفاتنة عن الوظيفة الثانية، تاركة قارئها أمام خيار مواجهة العمل مباشرة، أو الاستعانة بنصوص موازية أخرى من أجل تعيين مضمونه، انّ افتقار الوظائف الثلاث لعنصر الترابط وأيضا لعامل الانجازية، يكشف عن مبدأ عام نسميه: مبدأ الوظيفة الشاغرة.

3- يحدث أحيانا أن كتبا كثيرة تتقاسم اسما واحدا، الشيء الذي قد يُفقد العنوان وظيفته التمييزية، وهذه الملاحظة حتى وان كانت تبدو سطحية تنبه الى تنسيب انجازية الوظيفة التعيينية، وهنا أيضا يظهر مبدأ الوظيفة الشاغرة، الذي يعمل اسم المؤلف ودال الجنس الأدبي وغيرها من عناصر النص الموازي على ملئها.

4- اذا كان العنوان كما اتضح مما تقدم يعجز أحيانا عن انجاز دوره التمييزي (الوظيفة الاولى)، فإنه يعجز كذلك، أحيانا أخرى، عن انجاز الوظائف الأخرى، وذلك لأن تعيين المضمون يصطدم غالبا بالصياغة الرمزية الغامضة للعنوان، كما أن وظيفته الاغوائية تنحصر في تأثيرات ذاتية، غير قابلة للقياس الموضوعي، في غياب دراسات سوسيولوجية دقيقة.

5- انّ الوظائف السابقة مع ما يتبعها من قصور انجازي، تبقى عاجزة عن تمثيل كل الوظائف الممكنة للجهاز العنواني، اذ أنّ هذا الأخير، يمكن أن يُحدّد في النص، شيئا آخر غير المحتوى المباشر أو حتى الرمزي، يمكن أن ينفتح مجاله الإحالي، على الشكل أو الجنس الأدبي والثقافي بطريقة تقليدية(مدحية، نشيد) أو حديثة ومتفردة[1].

يمهد جيرار جونات من خلال هذه الملاحظات النقدية الخمسة لاقتراح صياغة تركيبية لوظائف العنوان، صياغة تستفيد من المقترح الدلالي المزدوج المميز لتحديد ليوهوك، ويميّز ليوهوك بين نوعين من العناوين:

1 - نفسه: ص46.

1*- عناوين ذاتيةsubjecteux : تحيل على ذات الفاعل في النص.

2*- عناوين موضوعيةobjecteux: تحيل على النص ذاته أو على موضوعه.

وقد اقترح جونات في البداية تعديلا مصطلحيا على هذين النوعين، فميّز بين:

1*-عناوين تيماتية thématique: تحيل بطريقة معينة على مضمون النص.

2*-عناوين خطابيةrhématique: تحيل بطريقة معينة على شكل النص أو جنسه الأدبي.

ان كل ما تقدم من اعادة النظر النقدية في نظام صوغ واشتغال الوظائف العنوانية جعل جونات، يخلص في النهاية الى اقتراح لائحة أخرى، يعتبرها أكثر تنظيما لهذا الحقل:

أ-**وظيفة تحديدية** F.de disignationو تعريفية F.d'identification: وهي في رأي جونات، "وحدها ضرورية في الممارسة والمؤسسة الأدبية.

ب-**وظيفة وصفية** F.descriptive : وتتوزع بين التحديد التيماتي الخطابي.

ج-**وظيفة ايحائية** F.connotative: وهي على صلة بالوظيفة الوصفية، سواء في حضور مقصدية المؤلف أو في غيابها، وتنطلق من فرضية الحضور الايحائي ذي الدرجات المتفاوتة، لكل النصوص ذات الطبيعة الرمزية (خاصة الأدبية)، ولكن بما أنه يبدو من غير الملائم أن نسمي وظيفة أثرا ليس دائما قصديا، فينبغي أن نتحدث هنا (فقط) عن قيمة ايحائية.

د- **وظيفة اغوائية** F.séductive : وترتهن في حضورها دونما شك بالوظيفة الايحائية[1].

1 - نفسه: ص47.

2-إسم المؤلف:

يصوغ ميشال فوكو إسم المؤلف في النص الآتي: **''فكرة المؤلف تشكل اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب، وفي تاريخ الفلسفة أيضا وتاريخ العلوم، وحتى اليوم لا نؤرخ لمفهوم، أو لنوع أدبي أو لنمط فلسفي، أظن أننا مازلنا نعتبر وحدات مثل هذه كتقطيعات ضعيفة نسبيا وثانوية ومتراكمة بالنسبة للوحدة الاولى الصلبة والأساسية، التي هي وحدة المؤلف والنتائج''**[1]، فاسم المؤلف أو الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه نثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للإسم ان كان حقيقيا أو مستعارا، أما عن مكان ظهوره فغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز و غليظ للدلالة على هذه الملكية والاشهار لهذا الكاتب، أما عن متى يظهر، فظهوره يكون صدور أول طبعة للكتاب، وفي باقي الطبعات اللاحقة[2].

2-1-أشكاله:

يمكن لاسم المؤلف أن يأخذ ثلاثة أشكال تلازمه، على ما ذكره جونات:

1* الإسم الشخصي Onymat: إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له[3]، انها الحالة الاكثر شيوعا، بالرغم من غياب احصاءات دقيقة، وتكون احيانا مبررات هذه الحالة التصريحية (L'onymat) قوية، خاصة "**عندما يكون شخص ما على شهرة، فيصدر كتابا يرتهن نجاحه باستثمار شهرته السابقة**" من هنا يكف الاسم الشخصي، على ان يكون مجرد اعلان عن هوية ليجعل الهوية ذاتها في " خدمة الكتاب "، غير انّه لا ينبغي ان يفوتنا في هذا السياق، استحضار

1 - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص37

2 - جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ش م ل، الجزائر العاصمة، 2008، ص ص63 64،(pdf) .

3 - جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، تر: عبد الحق بلعابد،ص64.

الوجه الآخر لهذه الحالة وذلك عندما يكون الكتاب ذاته، في خدمة الهوية والاسم الشخصي، ويمكن أن نمثل لهذه الحالة بالاسم الغفل للشخص الذي يسعى للشهرة، من خلال موضوع الكتاب ذاته (الكتابة عن فضائح المشاهير مثلا)[1].

2* الإسم المستعار pseudonymt: اذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كإسم فني للشهرة، وتتحقق حالة الاسم المستعار، عندما يوقع المؤلف باسم لا يحمله في سجل الحالة المدنية، كأن يكون هذا الاسم مستعارا من حقل معرفي معين(تصوّف، فلسفة، أسطورة..)، أو منغرسا في قلب شجرة نسب وتوزع محدد للدم(التوقيع باسم الابن)، أو قائما في صلب لعبة فنية قائمة على إبداع المؤلفين الأنداد (حالة بيسوا مثلا)، أو منحصرا في مجرد اختيار حر، أو متصلا بإرغامات سياسية أو إجتماعية تقتضي التقنّع وراء لا تصريحية الاسم المستعار[2]،كيفما كانت دوافع إختيار الاسم المستعار، فإنه يكف ان يكون خادعا كلما اتجه المؤلف نحو التكريس، حيث يجهد النقد وتاريخ الأدب في استرداد الحقيقة وكشف القناع، وعادة ما يكون هذا القناع حافزا وراء مراكمة سرود ذات طبيعة بيوغرافية، وسواء تعلق الامر بالاسم الشخصي أو المستعار، فإن المؤلف يحدث أن يحقق شهرة تسمح له بتداولية واسعة بين أو ساط القراء المتخصصين أو الجمهور العام، ذلك لأنه كلما كان المؤلف مشهورا كلما لمع اسمه وكانت له جاذبية خاصة، غير أن فرضية الشهرة هذه رغم

وجاهتها، فهي تستوجب في نظر جونات ملاحظتين:

°-يمكن أن يكون المؤلف مشهورا لأسباب غير أدبية، وذلك قبل أن يكون قد أصدر أي عمل

°-يمكن لممارسة دعائية، ذات طبيعة سحرية، ان تدفع الناشر أحيانا الى تخطي جاذبية الانسان المشهور باتجاه خلق مؤثراته، أي ما يعمل على صنعه[3].

3* الاسم المجهول أو العمل الغفل anonymat: اذ لم يدل على أي اسم، ويكون العمل غفلا عندما يفتقر الى التوقيع ، بحيث يحرم لسبب من الأسباب من ممارسة سلطة الوظيفة – مؤلف، ليترك في عزلة دائمة أو مؤقتة، أمام مصيره، واذا كانت مثل هذه الوقائع الغفلية، سواء في علاقتها بسلمية القيم الثقافية داخل نسق ثقافي، أو في علاقتها بمجرد نقص في المعلومات عائد الى تقليد ثقافي

1 - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص39.

2 -نفسه:ص39.

3 -نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص ص:39 40.

شفوي- اذا كانت مستساغة في العصر الوسيط، فإنها في الزمن الحديث، لم تعد تقبل الا كلغز، يحفز البحث في اتجاه الكشف عن أشجار نسب النصوص وعائلاتها الدموية[1].

2-2-وظائف إسم الكاتب:

يحدد جونات الوظائف المنوطة باسم الكاتب وعلاقتها بالعمل الابداعي كالآتي:

*-وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب باعطائه اسمه.

*-وظيفة الملكـــية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملّك الكتاب، فإسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

*-وظيفة اشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الاشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه[2].

1 -نفسه ص40.

2 -جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، ص ص64،65.

3- الاهــداء:

3-1-تعريفه:

يعد الإهداء- حسب الباحث المغربي بن عيسى بوحمالة: تقليدا ثقافيا ينم، بلا شك، عن لباقة أخلاقية إن لم تكن واجبة فهي، على الأقل، مستحبة، فهو شبيه بالتقريظ الذي كان معمولا به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النص المهدى إلى اسم معين أو إلى جهة مخصوصة، فقد كان يجري تهميشه والقفز عليه، وذلك اعتقادا في لا جدوى المردودية في الاستيعاب الوافي والمستدق للأعمال الأدبية، سيحظى الإهداء بعناية البحث الأدبي ليرتفع بذلك من نطاق الممارسة الرمزية، الباذخة، والمزيدة، إلى مستوى الفعل الكتابي الدال والحائز على مشروعية التوازي مع النص الذي يتم إهداؤه[1].

3-2- انزياح رسالة الاهداء وتحول الوظيفة:

منذ أن حلّت رسالة الاهداء الكلاسيكية الى جانب اشارة الاهداء، بالمصاحب النصي، لتأخذ مكانها بعد صفحة العنوان، رهنت حضورها بوظيفة إعلان الولاء كسبا للرعاية الاجتماعية، خاصة في غياب حقوق التأليف، وبذلك انزاحت رسالة الاهداء عن مقصديتها لتتحول الى رسالة مدح تتوسّل رعاية اجتماعية للمنتوج الثقافي، غير أن رسالة الاهداء الكلاسيكية هذه استطاعت تاريخيا أن تُنمي رسائل أخرى غير مدح المهدى اليه كأن تقدم معلومات حول مصادر العمل وتكوّنه أو شروح حول شكله أو دلالته، وهنا تنتزع وظيفة الاهداء بوضوح-وظيفة الاستهلال-وهذا الانزلاق في الوظيفة لا يمكن تفاديه، وخاصة وأن مقصدية المؤلف في رسالة الاهداء تتجه غالبا ولو بدرجات متفاوتة الى تبرير اختيار المُهدى اليه بعلاقة مناسبة تجمعه بالعمل المرفوع اليه.

1 - د. جميل حمداوي: عتبة الإهداء في الشعر العربي، مؤسسة بابل للثقافة والإعلام، الإثنين 10 / 09 / 2012 - 07:03، تاريخ المراجعة: 2017/03/15.
http://www.babylon-center.net/?articles=topic&topic=1478

3-3- محافل الاهداء:

1*- مرسل الاهداء: عادة ما يكون مرسل الاهداء في كتاب معين هو الكاتب نفسه، غير أن المؤلف ليس هو المحفل الوحيد المسؤول عن هذه العملية النصية داخل تقليد ثقافي معين، ذلك لأن بعض الترجمات مثلا، مثلما تحافظ على الاهداء الأصلي، فقد تضيف اليه اهداءا جديدا يتم ارساله من قبل الذات المترجمة، ضمن سياق ثقافي واجتماعي مغاير للإهداء الاصلي، كما أنّ البطل في بعض الاعمال السردية التخييلية، يمكنه أن ينهض بمهمة ارسال اهداء.

2*- المهدى اليه:

ويمكن أن نميز في هذا المحفل بين نوعين كبيرين:

°**الاهداء الغيري**: ونميز فيه بين:

أ- **المهدى اليه الخاص**: وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام، وعادة ما يهدى له العمل باسم علاقة شخصية: ودية، عائلية، أو شيء آخر.

ب- **المهدى اليه العام**: وهو شخصية تكون معروفة غالبا لدى الجمهور، وعادة ما يرفع له العمل، كله أو جزء منه فقط، بإسم علاقة من طبيعة عامة، فكرية أو فنية أو سياسية أو غيرها.

ج- **نوع آخر**: قد يتمثل في كيانات جماعية (أحزاب، جمعيات...) أو هويات دينية (الامام..) أو أجناس ابداعية (الموسيقى، الشعر...) مثلما قد يتمثل في كائنات خرافية.

°الاهداء الذاتي: وهو نوع نادر من الاهداء يعبر عن انحراف ولعب ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب الى نفسه، تعبيرا عن الاستحقاق أو المجد أو السخرية، لكن في حالة غياب الاهداء في نظر جونات هو دال في درجة الصفر وهو لا يغدو أن يكون أحد أمرين متطابقين رغم صياغتهما المختلفة، يقول جونات: " لا أجد انسانا يستحق هذا الكتاب أولا أجد انسانا يستحقه هذا الكتاب"[1].

1 - . جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، ص55.

3-4 بنية الإهداء:

يكون الإهداء على مستوى البنية التركيبية والمعمارية كلمة أو نصا قصيرا، أقله جملة واحدة، وغالبا ما تكون هذه الجملة اسمية أو شبه جملة أو جملة فعلية، وقد يكون نصا طويلا من جهة، وقد يكون نصا أدبيا قصيرا جدا، يحتوي عناصر القصة القصيرة من شخصية، وحدث، وفضاء، وإحالة على واقع مرجعي معين، أو موضوع متخيل. وقد يشكل الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه. وغالبا ما يكون في بداية العمل الأدبي، مقترنا بصفحة التقديم، أو محاذيا للعنوان الخارجي للديوان، أو حاشية فرعية للعنوان النصي الداخلي، أو يكون نفسه عنوانا. ويرد الإهداء في شكل جملة أو نص أدبي قصير، يتضمن عناصر التواصل الأساسية: من مرسل، ومرسل إليه، وإرسالية، ومرجع، وقناة، ولغة التشفير، وفك سننها. وقد يتحول الإهداء من نص قصير إلى نص طويل(Macro texte)، يحتوي على الحدث، وسياقه، وشخوصه، والإحالات المرجعية والرمزي[1].

3-5-وظيفة الاهداء:

واضح أن الوظيفة الاقتصادية المباشرة للإهداء قد اختفت اليوم، لكن دوره في الرعاية أو الكفالة الفكرية أو الجمالية قد اقتصر على الأهم: التماس الدعم والسند المعنوي من المهدى اليه الذي يصبح بشكل ما مسؤولا عن العمل وعن استحقاقه الثقافي داخل فضاء التبادل الرمزي، وتتصل وظيفة التماس السند بإهداء الكتاب، أما اهداء النسخة فتختلف وظيفته بحسب الوضع الاعتباري للمهدى إليه، فالإهداء العام للنسخة يمكن أن يرتبط ببعض المناسبات، مثل معرض الكتاب وما تُهيئه دور النشر من تواصل مباشر بين المؤلف والجمهور ينتهي بتوقيع نسخ للجمهور الراغب في الظفر بإمضاء المؤلف، وعادة ما يكون هذا التوقيع مصاحبا بكلمة احتفاء أو بتعليق موجز على العمل، أما الاهداء الخاص للنسخة فلا يرتبط بالضرورة بمثل هذه المناسبات، وانما يرتبط بخصوصية العلاقة القائمة بين المؤلف والمهدى اليه، ثم بين المهدى اليه والعمل نفسه، لهذا يتجه المؤلف في نص الاهداء، نحو تخصيص هذه العلاقة وتعليلها من خلال تعليق ذاتي على العمل، وهذا التعليق وما يفصح عنه من معلومات أو تقييم، هو ما ينهض وظيفة تجعل الاهداء الخاص يستحق وضعه الاعتباري كنص

1 – د. جميل حمداوي: عتبة الإهداء في الشعر العربي.

مواز، وفي كل الأحوال، إنّ المهدى إليه سواء أكان خاصا أو عاما هو دائما " قارئ افتراضي وشخصية واقعية في آن واحد، ان احدى الافتراضات المسبقة للإهداء تتمثل في كون الكاتب ينتظر في المقابل، من الشخص الحاصل على النسخة المهداة التكرم بإنجاز قراءة للعمل "، وبذلك يصبح تملك العمل مقترنا بقراءته، وليس فقط بمجرد الحصول على نسخة منه[1].

4-علامات الناشر:

نعالج ضمن هذا العنصر مصاحبات نصية تكون من انتاج الناشر أو ارساله، وتقع في أغلب الأحيان تحت مسؤوليته المباشرة، وهي مصاحبات ذات طبيعة فضائية ومادية تتعلق " بالفضاء الداخلي الأكثر خارجية للنص "، هذا الفضاء الذي يتضمن الغلاف وصفحة العنوان وملحقاتها، والتحقق المادي للكتاب نفسه، وبالإضافة الى علامة الناشر التي تأخذ عادة شكلا أيقونيا أو حروفيا خالصا أو مصاحبا بخطاب لساني ثابت، في صيغة شعار أو حكمة أو مثل سائر، يهمنا أن نشير الى ثلاثة مظاهر أخرى، مميزة لمصاحبات الناشر Péri texte éditorial:

° **المظهر الأول**: هو علامة طبعات الجيب؛ أو هي علامة توجه القارئ الى قيمة العمل الذي انتقل، بفعل تبدل مقصديات التداول وشروطه من الطبعات الراقية الخاصة المحدودة الانتشار، الى الطبعات الزهيدة الشعبية المتوفرة بأعداد كبيرة ، إنّ هذا المسار الذي يأخذه العمل في النشر، يعكس ما يعرفه الكتاب في التداول الثقافي من نزوع نحو غزو الأوساط الواقعة من القراء، من هنا يجد جيرار جونات في طبعات الجيب هذه مرادفا للتكريس الذي يعرفه العمل على امتداد تاريخ قد يطول أو يقصر وذلك بحسب ردود الفعل التي قد يثيرها هذا العمل لدى قرائه الأوائل أو اللاحقين، ان فعل انتقال العمل الى طبعات الجيب يمثل بمفرده رسالة نصية موازية هامة، ينبغي أن لا تفوت المحلل، ليس فقط في تقدير قيمة العمل بل أيضا في الكشف عن بعض قوانين التداول الثقافي[2].

° **المظهر الثاني**: هو علامة السلسلة collection، التي تحدد نوع المعرفة الأدبية، الفلسفية، العلمية ... التي يندرج الكتاب داخلها، وهي من هذه الناحية تتقاسم بدرجات متفاوتة، الوضع

1 – جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، ص56.

2 –نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 33.

الاعتباري للعلامة الأجناسية التي تهيئ أفق الانتظار لِاستقبال خاص لنمط مخصوص من الملفوظات اللّسانية المختلفة، بهذا المعنى يتضاعف الوضع الاعتباري لعلامة السلسلة، فمثلما نجدها تتموضع داخل حقل المصاحب النصي يمكن كذلك أن نجدلها مكانا داخل الحقل العام لشعرية المتفرعات النصية.

° **المظهر الثالث:** ويتعلق بنوعين متكاملين من العلامات:

*العلامة الأولى: تتصل باختيار حروف الطباعة، هذا الإختيار الذي قد يختلف بحسب طبيعة المظاهر الأخرى التي يخضع لها الكتاب، تتأثر هذه العلامة من المظهر الثالث، كذلك بطبيعة دار النشر، وربما أيضا بطبيعة السلسلة التي ينتمي اليها الكتاب، وماله إعتبار في هذه الملاحظات، هو أن حروف الطباعة تمثل بدورها مظهرا من النص الموازي.

*العلامة الثانية: تتعلق بتفضية العمل، أي بتوزيعه الفضائي، وهو المكان النصي الذي يمكن أن تتقاطع فيه جهود المؤلف والناشر، مثلما يمكن أن يحرص المؤلف على انجازه، خاصة بعد أن أصبح هذا المظهر مكانا له اعتباره الشعري في بناء دلالية النص الحديث.

من هنا نقتنع، مع جيرار جونات، أنه "ما من قارئ يمكنه أن يبقى محايدا تجاه طريقة تفضية قصيدة ما، كأن تقدم معزولة عن الصفحة البيضاء، محافظة بما يسميه إيلوار "بهوامش الصمت"، انّ علامة التفضية لا يمكن أن تشتغل كمظهر للمصاحب النصي، الا بالنظر الى دورها في بناء الدلالية وانعاشها للذة القراءة وإحالتها على شعرية النص"[1].

1 - المرجع نفسه: ص34.

* إيلوارPaul Éluard: هو الاسم الأدبي لـ يوجين إميل بول جريندل، (14 ديسمبر 1895—18 نوفمبر 1952)، شاعر فرنسي كان واحدا من مؤسسي الحركة السريالية، كان والده عاملا وكانت والدته خياطة ثياب، قام برحلة طويلة عام 1926 إلى بلدان شرق آسيا، وتعرف على شيوعيين كثر عام 1927، وانضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي عام 1932 في سياق العلاقات مع مجلس المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي.

ومن أهم ما كتب ايلوار : «المهمة والثورة»، و«متْ وكنْ»، و«الحبّ والشاعر»، و« الحرية»، و« سبع قصائد حبّ أثناء الحرب»، و« قصائد لأجل السلام»، و« نحن والألم»، و« الانتصار في قاف»، و« التيار الطبيعي»، و«أنشودة كاملة»، و«كتاب مفتوح»، و« الحياة المباشرة».

5-التصدير:

5-1-مفهومه و أنواعه:

التصدير مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل انه الاستشهاد بِامتياز على حد تعبير أنطوان كومبيان، ويوضع على رأس عمل نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل، لأجل توضيح بعض جوانبه، وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل ويكون محاذيا لحافته، أي في موضع قريب جدا منه، بعد الاهداء إذا كان موجودا وقبل التمهيد أحيانا، انّ التصدير بِاعتباره اِستشهادا يستلزم بالضرورة تقريبا، الانتظام في ملفوظ لغوي، غير أنّ هذا لا يمنع وجود نتاجات غير لغوية(رسوم مثلا) تنهض بوظيفته، ويمكن أن نميز في التصدير من حيث بنيته المكانية بين نوعين كبيرين يختلفان من حيث الأهمية الى:

***أ- التصدير الاِستهلالي L'épigraphe Liminaire**:

ويأتي على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل، ولما كان هاذا التصدير اِستهلاليا، فهو يساهم، بتضافر مع عناصر أخرى من النص الموازي، في توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص[1].

***ب- التصدير الختامي L'épigraphe Terminal**:

وهو تصدير يأتي على غير العادة في خاتمة العمل، وموقعه هذا يسمح له بعقد علاقة أكثر تحررا في صلته بالقارئ، بحيث لا يساهم في توجيه أفق انتظاره، الا بمقدار ضئيل، مادام مبدئيا، يأتي بعد القراءة الفعلية للنص، انّ خطورة التصدير الختامي، على مستوى التلقي، تظل قائمة بِاعتبار الشرخ الذي يمكن أن يحدثه للقارئ، خاصة اِذا كان يصدر عن أفق النص، من هنا ضرورة تقييد التصدير الختامي بشرط الوضوح والدقة والانسجام، والتصديرات عموما، سواء أكانت استهلالية أم ختامية غالبا ما تكون أصلية بحيث يتم الاقرار بها منذ الطبعة الأولى، غير أن هذا الأمر لا يمنع وجود حالات أخرى من التصديرات المستدركة أو حتى المحذوفة، سواء بقرار من المؤلف ذاته أو بمجرد اِهمال من الناشر.

1 - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص58.

5-2-محافل التصدير:

حسب جونات فهي تنقسم إلى ثلاثة:

أولا- مؤلف التصدير:

ونميّز ضمنه بين ثلاثة أنواع من التصديرات:

1*- التصدير الغيري E. Allographe: وهو النموذج المهيمن المنسوب الى مؤلف غير مؤلف العمل، وهو بهذا المعنى، وبموجب هذا القيد، يكون استشهادا، غير أنّ هذه النسبة، يمكن أن تكون صحيحة وحقيقية، فيكون التصدير بموجب ذلك مطابقا وحقيقيا، كما يمكن أن تكون خاطئة، فيكون التصدير تصديرا غيريا مزيفا، وفق واحدة من الحالات الثلاث:

أ- ينسب المؤلف تصديرا الى مؤلف غير مؤلفه الحقيقي، فيكون التصدير بذلك تصديرا غيريا، بنسبة غيرية مزيفة.

ب- يبدع المؤلف تصديرا ويسنده الى مؤلف آخر قد يكون حقيقيا أو متخيلا فيكون التصدير بذلك تصديرا ذاتيا بنسبة غيرية مزيفة أيضا.

ج- ينسب المؤلف تصديرا غير دقيق الى مؤلفه الحقيقي، فتكون النسبة بذلك مطابقة، فيما يكون التصدير خاطئا، جزئيا أو كليا، بسبب روايته غير الدقيقة.

2*- التصدير الذاتي E. Autographe: وهو التصدير المسند بشكل ضمني الى مرسل التصدير ومؤلف النص، فهو يقدم اذن على نوع من الاسناد الذاتي الظاهر أو المقنع أو حتى الغفل[1].

3*- التصدير الغفل L'anonymat: وهو التصدير غير المنسوب اما بسبب شهرته العمومية التي تعفيه من حمل توقيع مؤلف التصدير، أو بسبب غفليته العامة التي تجعله في انتمائه الثقافي العام، مفتقدا لمصدِّر خاص، وهذا هو الوضع الاعتباري لتصديرات الحكمة أو الأمثال السائرة.

1 - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص59.

ثانيا– مرسل التصدير:

عادة ما يكون مرسل التصدير هو مؤلف الكتاب، حتى في حالة تبنيه لتصدير مقترح من قبل مؤلف آخر، غير أنّ هذا الأمر لا يعني أن مرسل التصدير الحقيقي هو المؤلف دائما، وهناك امكانية وجود تصدير مرسل من قبل شخصية سردية أو قناع شعري، مع التسليم بحقيقة مرجعية عامة، مفادها أن كل عنصر أو وضع نصي، خاضع في النهاية لمسؤولية المؤلف.

ثالثا– المصدر إليه:

اِن تحديد مرسل التصدير يستدعي مباشرة بالمقابل تحديد محفل المصدر غليه، ولما كان مرسل التصدير هو مؤلف العمل (النص) فمن الطبيعي اذن أن يكون المصدّر إليه هو القارئ المفترض، الذي ينغرس في بنية تجريبية تمثل القارئ الواقعي[1].

5–3– وظائف التصدير:

اِنّ التصدير في رأي جونات، هو دائما حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ، وفيما يلي عرض موجز لهذه الوظائف:

أ–التعليق على العنوان: وهي وظيفة توضيحية F. d'éclaircissement خالصة تروم بالدرجة الأولى تفسير العنوان، وهي تفرض نفسها عندما تكون بنية هذا الأخير قائمة على تلميح كنائي أو اِنحراف بارودي، لقد نشطت هذه الوظيفة بشكل كبير في سنوات الستينات من القرن الماضي، بواسطة مقالات Littré et Robert، حيث كان المطلوب تمتيع العناوين بدلالة تجمع بين الدقة و العمق، وربما التعدد أيضا، وهناك بالمقابل "واقعة نادرة جدا" تتمثل بعكس ما تقدم في "العنوان الذي يدل معنى التصدير"، وعلى هامش وظيفة التعليق هذه، يمكن للتصدير أن يحمل تماما مثل العنوان أحيانا ميثاقا تجنيسيا، فيكون تعليقه منصبا على الهوية الأجناسية للنص.

1– نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص60.

ب–التعليق على النص: ومعها يروم التصدير تدقيق دلالة النص وتوضيحها، عبر نوع من التمثيل الكنائي أو الرمزي أو الإِستعاري غير المباشر، تمثيل يكون غامضا في الغالب، بحيث لا تتضح دلالته إلا عند القراءة الكاملة للنص، ويقع تأويله والبحث عن مدى ملاءمته على عاتق القارئ، الذي تصبح مقدرته الهرمينوطيقية موضع اختبار، ان جمالية التصديرات اللّغوية كانت صنيعا رومنسيا خالصا، غزى إِستيهامات الرومنسيين الفرنسيين في ميلهم الإِستثنائي للتصديرات "الغريبة والعجيبة".

ج–تصعيد حساسية القارئ: يتعلق الأمر هنا بوظيفة سيكولوجية عاطفية غير مؤكدة في كل الأحيان، مادامت حساسية التلقي، تجاه مختلف مظاهر النص الموازي، تختلف بحسب مراتب القرّاء ودرجة احترافيتهم، انّ هذه الوظيفة المداورة وغير المؤكدة خفي آن إِستعارها جونات عن ستندال، الذي كتب على هامش Armance قاصدا روايته "الأحمر والأسود"، ينبغي للتصدير أن يصعد الحساسية والانفعال لدى القارئ.

د–الكفالة النصية: يُعتبر كل تصدير يحتل حيزا في فضاء النص إجازة نصية تسمح لمرسل التصدير بالنهوض بمهمة إنتاج النصوص، ومن هنا، غالبا ما لا ترتبط أهمية تصدير ما بما يقوله بل بهوية مؤلفه، وأثر الكفالة غير المباشرة التي يؤمنها حضوره في مقدمة النص، وعادة ما تكون هذه الكفالة "أقل تكلفة" من تلك التي تكون "للتمهيد" أو "للإهداء"، اذ بإمكان المؤلف، مرسل التصدير، الحصول عليها حتى من دون إِلتماس الإِذن، إِنّ الأهمية في عدد كبير من التصديرات تعود ببساطة "لاسم المؤلف المستشهد به" هذا الاسم الذي يهيئ للمؤلف الجديد، عموما، شرف وعذوبة نسب ثقافي كبير، عبره يختار المؤلف أنداده وبالتالي موقعه داخل فضاء العظماء[1].

1 – نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص61.

6-المقدمة:

6-1- المفهوم والاستخدام:

وردت كلمة "مقدمة" متداخلة مع مصطلحات أخرى، كالتمهيد، والمدخل، والتصدير، والفاتحة، والاستهلال ، والخطبة... وغيرها من المصطلحات الأخرى، غير أننا لن نجد في معاجم اللغة وقواميسها ما يدلنا على الفارق الحاسم بين هذه المصطلحات، فيما عدا بعض الاستعمالات التي تبدو كأنها مختصة بحقل معرفي ما، وتكاد لفظة "المطلع" و "الاستهلال" أن تكون مصطلحات تقنية أكثر ارتباطا بالنصوص الشعرية العربية التقليدية التي درج فيها الشعراء على استهلال قصائدهم بذكر الديار ووصف الرحلة والراحلة قبل التخلص الى الغرض الرئيسي، أما مصطلحات "التمهيد" و "المدخل" و "التصدير" فغالبا ما ترد متلازمة، ولا تكاد في معناها العام تخرج عن مفهوم المقدمة، أما المقدمة فتتمتع بأهمية قصوى ضمن خطاب العتبات لاعتبارات شتى منها ما يرتبط بشكلها، ومنها ما يرتبط ببنائها ومنها ما يرتبط بوظيفتها...، ولابد من التمييز بين مستويين في المقدمة، مقدمة يمكن تسميتها بمقدمة علم وأخرى نسميها مقدمة التأليف (علما أن إمكانية تحول المقدمة الثانية إلى المستوى الأول واردة باستمرار) فالأولى يمكن أن نمثل لها بالمقدمات الفلسفية التي تعرفها الموسوعة الفلسفية:" مقدمة قصيرة لبعض العلوم، موضوعها تعريف مبدئي على مضامين هذا العلم ومشكلاته ومنهج بحثه"، أما مقدمة التأليف فهي كل نص سابق عن متنه أو لاحق له قصد تقديمه للقارئ ومده بمنهج صاحبه وخطته في التأليف وقصده منه، وكثيرا ما تدخل في علاقة مع المتن المقدم له، إن المقدمة بهذا المعنى عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه[1].

لقد كان المصنفون العرب واعين، أشد ما يكون الوعي، بأهمية المقدمة ووظائفها وأدوارها المتميزة وسلطتها الخطابية الإقناعية، لذلك اتفق أن اجتمعت مقدماتهم على احترام كثير من القواعد التي تبدو أساسية في بناء ومعمارية المقدمة من ذلك مثلا:

1 -عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم ادريس نقوري، ط1، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000،ص ص ص،37/36/35.

1-الحرص على حسن الصياغة والديباجة باعتماد الأسلوب اللطيف الأخّاذ سيرا على نسق الرسائل الفنية حيث سيادة أسلوب السجع والمجانسة والمطابقة ولو لم يتعلق الأمر بكتاب أدبي.

2-عدم الاطالة في المقدمة؛ فابن خلكان مثلا ينقل عن العلماء استهجانهم كتاب ابن قتيبة "أدب الكاتب" لأنه أطال في مقدمته، وينتقد ابن الأثير ابن الدهان في رسالته الموسومة "المآخذ الكندية" بقوله: "إنه أطال المقدمة، واختصر الكتاب الذي وضعت المقدمة من أجله، فكان كمن بنى دارا فجعل دهليزها ذراعا وعرضها شبرا، وكمن صلى الفريضة ركعة واحدة وصلى النافلة عشراً".

3-الحرص على ضرورة انسجام ما تحتويه المقدمة من معلومات مع موضوع الكتاب، وغني عن القول إن المقدمة شأن -العنوان- تقوم باستراتيجية البوح والاعتراف، والوشاية[1].

6-2-فضاء المقدمة: تقوم المقدمة على مفارقة عجيبة قد لا تتسم بها غيرها من النصوص؛ ذلك أنها على مستوى المكان تعتبر أول مكتوب، لكنها على المستوى الزمني تكون آخر ما يكتب، ومن ثم تتأرجح الملفوظات التي تحتويها بين "ما يراد قوله" و "ما قيل" أو "ما تم إنجازه" و "ما ينتظر إنجازه" فالعبارات التي تتخللها ملفوظات من قبيل: ذكرنا-أوردنا-قلنا-الفنا... وما شاكلها تحيلنا على أن المقدمة كتبت بعد الفراغ من كتابة المتن، في حين أن الملفوظات من قبيل: سأذكر-سأورد-مبين... وهي ملفوظات دالة على الحال والاستقبال تفيد أن المقدمة كتبت قبل المتن، وفي هذه الحال غالبا ما تكون المقدمة جوابا عن سؤال حقيقي أو متخيل تلقاه المؤلف من أحدهم يستحثه على التأليف في موضوع ما أو قضية معينة[2].

6-3-أنواع المقدمة: إن المقدمة لا تتقيد بأسلوب واحد، بل قد تتخذ الشعر أسلوبا لها، كما قد تتخذ أساليب أخرى كأسلوب الرسائل الجوابية وأسلوب الحوار، والمناظرة، وأسلوب المقدمة النقدية.

1 - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص ص،41/40/39.

2 - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص 42.

°فالمقدمة/الرسالة: هي في الأصل جواب عن سؤال من أحدهم الى المؤلف يكون بمثابة حافز الى التأليف.

°أما المقدمة/الحوار أو المناظرة فأبرز نموذج نمثل لها به مقدمة الآمدي لكتابه الموازنة التي أجراها على شكل حوار بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري، والملاحظ في هذين الصنفين أن حظ عنصر التخيل فيهما كحظ الحقيقة؛ لأن السائل أو المحاور قد يكون متوهما كما قد يكون حقيقيا

°أما المقدمة التي تتخذ الشعر أسلوبا لها، فكثيرا ما نجدها في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن يكون التقديم من جنس المقدم له، وقد نجدها كذلك في بعض الأعمال السردية[1].

6-4-مؤلف المقدمة: يرى جيرار جونات أن موضوع مؤلف المقدمة موضوع معقد الى حد ما لأن أشكال مؤلفي المقدمة، حقيقيين كانوا أم وهميين، متعددة، فهناك المؤلف المباشر الحقيقي أي صاحب المقدمة والمتن معا، وفي هذه الحال غالبا ما يهيمن ضمير "أنا" المتكلم الذي يعتبر خاصية من مميزات خطاب المقدمة لأنها-المقدمة- (أكثر نزوعا الى الخطاب القائم على ضمير المتكلم أنا فالمؤلف يفرض نفسه باعتباره كاتبا وأسلوبا يؤسس منه صورة أقرب لما يعتقده حقيقة) غير أن هناك حالات تكتب فيها المقدمة على لسان أشخاص آخرين غير المؤلف وفي غالب الأحيان تكون تلك الشخصيات من صنع المؤلف الحقيقي وهذا النوع هو النوع الذي سماه جيرار جونات: La préface fictive وحتى إن كانت تلك الشخصيات موجودة فعلا، فإن الخطاب الذي يجري على لسانها لا يعدو أن يكون من صنع المؤلف نفسه، ونجد الى جانب هذه الأنواع نوعا آخر من المقدمات لا يكتبها أصحاب المؤلفات أنفسهم، بل يكتبها أشخاص آخرون يتوخون من خلالها أغراضا متعددة يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع كما حصرها عبد الكبير الخطيب (مقدمة تقريضية: في غالب الأحيان لا تضيف شيئا الى الكتاب المقدم ويمكن أن تكون فقط تجارية أو اشهارية... مقدمة نقدية: تدخل في حوار مع الكتاب المقدم له، تحلله لفائدتها الخاصة مع مسائلته وعدم الاستسلام لما يقده... مقدمة موازية للنص؛ وتكون مستقلة تماما عنه)[2].

1 - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص ص،44/43.

2 - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص ص،49/48.

6-5-وظائف المقدمة: تتعدد وظائف المقدمة بتعدد واختلاف طبيعة المقدمة ذاتها وسياق تأليفها ومع ذلك يمكن حصر وظائفها في:

1- السعي الى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه وهذا ما يمكن أن نصطلح عليه باستراتيجية البوح والاعتراف ويمكن اعتبارها الوظيفة المركزية وقد جاء في المعاجم اللغوية ما يدل على أن معنى المقدمة هو "الفصل الأول من كتاب يتناول بشيء من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط تأليفه "وهي كذلك" مقال طويل يقدم به المؤلف أهم المبادئ والمناهج التي سيقوم عليها مؤلفه فيما بعد".

2- إن المقدمة من خلال هذه الاستراتيجية تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تسعى إلى تهيأت القارئ لإستقبال مشروع قيد التحقق سيكون مجاله متن الكتاب وهذا ما يؤكد مشروعية إعتماد مقدمة الملفوظات الدالة على الاستقبال وبذلك فبقدر ما تصير قراءة المقدمة ضرورة لا مناص منها للدخول في فضاء المؤلف، بقدر ما تتقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة "لا أحد ينبغي أن يتجاوز قراءة المقدمة، فذه حرية لا يرحب بها المؤلف".

3- قد تتحول المقدمة إلى نوع من الميتالغة للنص المقدم له، تختزله وتكثفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن، بل إن قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة.

4- في بعض الأحيان تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول الى خطاب دفاعي حجاجي.

5- وفي بعض الأحيان تتحول الى شرح وتحليل مطولين للعنوان[1]. إن المقدمة بهذا المعنى، ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها... إنها نص جد محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره... إنها مرآة المؤلف ذاته، وقد نقل جونات عن موريس بلانشو قوله: "إن الكاتب الذي لا يوجد قبل متن كتابه، لا يوجد بعده"، وهذا ما يحتم التعامل مع نصوص المقدمات تعاملا خاصا وصولا إلى كشف ما تختزنه من قضايا تتعلق بإشكاليات عديدة.

1 - نفسه: ص، 54/53/52/51.

ب- النص الفوقي الخارجي:

تمهيد:

النص الفوقي هو كل نص تندرج تحته الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات، المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات...، وتتفرع عنه نصوص ثانوية:

1*-النص الفوقي النشري: ويندرج تحته كل من الاشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...

2*-النص الفوقي التأليفي: وينقسم هو الآخر بحسب جونات إلى:

2-1- النص الفوقي العام: ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والاذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، الى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

2-2- النص الفوقي الخاص: وتندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات، والمذكرات، والمسودات...

لهذا يرى جونات بأنّ كل من النص المحيط والنص الفوقي يشكلان في تعالقهما حقلا فضائيا للمناص عامة، يتحققان في المعادلة التالية: **المناص= النص المحيط+ النص الفوقي**[1].

1 - جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، ص ص 49،50.

1- النص الفوقي العام:

هو كل ما تبقى من المناص بعد دراسة النص المحيط، وبهذا فالنص الفوقي العام هو كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملحقة بالنص في الكتاب نفسه لكنها تدور في فلك حر داخل فضاء فيزيقي، واجتماعي يفترض أنه غير محدود[1].

1-1- مظاهر النص الفوقي العام:

وهي كثيرة سنذكر أهمها:

أ*- الردود أو الاجابات العامة والنقدية: وهي مفيدة للكاتب والكتاب، تطرح فيها الآراء بكل حرية، لمعرفة مدى أهمية هذا الكتاب عند تلقيه لأول مرة، كما أن الرد مكفول قانونا للكاتب، لأن هذه الردود من المبادئ المتعارف عليها[2]، ومثال ذلك:

°الرد العمومي:

يأخذ الرد العمومي وضعية النص العمومي المستقل اللاحق، ويكتسي حساسية بالغة عندما يتوجه المؤلف بالرد على النقد الذي يثيره عمله، واذا كان الرد مشروط بالتزام حدود الموضوعية واللياقة، لكن تاريخ الادب يحفل بشكل عام، بكثير من الوقائع الثقافية التي تثبت ردود المؤلفين على النقد المستند الى قراءة خاطئة، وقد تأخذ هذه الردود صيغة مقدمة لاحقة أو رسالة خاصة أو مقالة منشورة بإحدى الجرائد أو المجلات المتخصصة[3].

ب*- الوساطة: وهذه الوساطة تكون عبر قنوات عدة، نجدها في الحوارات التي تجرى مع الكاتب حول كتابه، أو النقاشات التي تدور حوله سواء أكانت صحفية أو اذاعية، خدمة لقارئ أو متلقي هذا الكتاب، لهذا نجد جونات يعد الى جانب كل من الردود والوساطة، الحوار والنقاش

1 - نفسه، ص 135.

2 - المرجع نفسه، ص137.

3 - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 100.

(المقابلة) من أقسام النص الفوقي الوسائطي[1]:

°الحوارات:

وهي عبارة عن حوار موسع ذي استحقاق متأخر وبدون مناسبة محددة، الا اذا كانت مناسبة خاصة جدا كالحصول على جائزة مهمة، هذه المحاورة يجريها وسيط أكثر شخصانية واهتماما بالعالم الأدبي للمؤلف، وغالبا ما تنزاح المحاورة عن مجال العمل الأدبي، لصالح نوع من الاستعادة البيوغرافية التي تكون ملاءمتها كنص مواز غير مباشرة، وان أغلب الاعمال الحوارية تشكل اليوم منجما للشهادات النصية الموازية التي تدور حول ثلاثة محاور:

*الطقوس: الامكنة، الاوقات، الاوضاع، الادوات، وتيرة الكتابة

*التأويل: وجهة نظر المؤلف حول دلالات بعض مكونات العمل

*التقييم: وجهة نظر المؤلف لتأكيد أو نفي تقييم سابق أو متأخر

° المقابلة الصحفية:

وهي عبارة عن حوار مختصر ينجزه صحفي مع المؤلف، بمناسبة اصدار جديد، وعادة ما يتمحور هذا الحوار حول هذا الاصدار، ويكون الغرض منه هو الاخبار والتعليق الذي يمس الخطاب والتيمات، انها نوع من السنن أو اللعبة الاجتماعية التي تنخرط فيها المقابلة متوسطة بين عالم الكتب وعالم القراءة[2].

ج*- الملتقيات والمنتديات: وهذه الملتقيات والمنتديات تعقد لاحقا حول أعمال الكاتب، يحضرها جمع من الأساتذة والباحثين لتدارس هذه الأعمال الأدبية، وتكون هذه الملتقيات مسجلة أو غير مسجلة، فهي عبارة عن حالة حوار مع الكاتب ومؤلفاته، ليس من طرف متلقي أو مستمع واحد، ولكن من طرف عدة متلقين مشاركين في هذا الملتقى أو المنتدى[3].

1 - جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، ص 137.

2 - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 101.

3 - جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، ص 137.

2-النص الفوقي الخاص:

الذي يميز ويفرق بين النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص، ليس غياب الجمهور المستهدف، ولكن حضوره المتموضع بين الكاتب والجمهور المحتمل، المعبر عنه بالمرسل اليه الأول، لهذا كان الكاتب في النص الفوقي العام يتوجه الى الجمهور المحتمل عن طريق وسيط وهو الكتاب، أما النص الفوقي الخاص فيتوجه قبل كل شيء الى المرسل اليه الواقعي، لهذا يقسم جونات النص الفوقي الخاص إلى قسمين[1]:

2-1- النص الفوقي السري:

ويتكون هذا النمط من المراسلات بين الكاتب وقرائه، واما رسالات مكتوبة أو شفوية من قرائه.

°الرسائل:

والمهم هنا من الرسالة كونها محيط نصي خصوصي هو وظيفتها، وهي الوظيفة التي ستنهض بها رسائل المؤلفين في القرن التاسع عشر خاصة، اذ أصبحت تتضمن نوعا من المسارَّة حول النشاط الأدبي للمؤلفين، وهذه الوظيفة تمارسها الرسالة على مخاطبها الأول، كما تحتفظ بأثرها بالنسبة للجمهور اللاحق أو بالنسبة لمؤرخ الأدب والأفكار، واذا كان المؤلف، لا يملك أحيانا فكرة واضحة عن مدى ملاءمة رسالته للجمهور القادم، فعلى القارئ الاحتراس في قراءته للوقوف الموضوعي على التقييم المطابق لحقيقة المؤلف، خارج كل تواضع ماكر أو تقريظ زائف، ومثلما تقدم الرسائل شهادات حول التصورات النظرية والأعمال المنجزة للمؤلفين، من حيث تكوينها، نشرها وتداولها، فهي تقدم أيضا شهادة عن الأعمال المجهضة، التي لا يبقى منها أحيانا الا بعض التخطيطات أو المسودات[2].

1- جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، ص 139.

2- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص ص،103/102.

2-2- النص الفوقي الغير سرّي:

وهو الذي يتوجه فيه الكاتب الى ذاته محاورا إياها، وهذه الوجهة الذاتية تأخذ شكلين هما:

أ*- شكل المذكرات اليومية.

ب*- شكل النصوص القبلية (المسودات)[1].

1 - جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، ص 139.

الفصل الثاني: شعرية النص الموازي في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (قصيدة أبد الصّبار، قصيدة تعاليم حورية –أُنموذجا–)

أولا: النص الفوقي في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا

ثانيا: شعرية النص المحيط في قصيدة أبد الصبّار

*تمهيد

°نبذة عن القصيدة

1- فضاء العنوان

2- فضاء اسم المؤلف

3- فضاء الاهداء

4- علامات الناشر

5- خلاصة.

ثالثا: شعرية النص المحيط في قصيدة تعاليم حورية

1- عتبة العنوان

2- المؤلف وحضوره في القصيدة

3- عتبة الإهداء

أولا: النص الفوقي في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا:

1– لمحة عن النص الفوقي:

قدّمت دراسة النص الفوقي على النص المحيط في هذا الفصل كون الأول المتعلق بديوان درويش عبارة عن مقالات كانت تدور حول فحوى الديوان، وأسباب تأليفه، وهذه الأخيرة–المقالات– سأعتمد عليها كعتبات لمقاربة القصائد المختارة من الديوان وكشف اللثام عن النص المحيط بها، وممن بين تلك المقالات نذكر:

° مقال الشاعر رائد أنيس الجشي: بعنوان "قراءة الخطاب السياسي في أبد الصّبار لمحمود درويش"، من مؤسسة محمود درويش الذي ساعد في قراءة إسم المؤلف ودلالات العنوان ومن بين ماجاء فيه: " وتعتبر القصيدة رسم مقابلة بين صورتين: تتداخل السيرة الذاتية لدرويش في الأولى مع الشخصية الفلسطينة ونرى منطق وتبرير الآخر للأحقية وجوده بالكذب على الذات محاولة للتصالح معها يطل في الثانية ولست هنا في صدد شرح النص بشكل كامل بل سأحاول الكشف عن ماختزلته كثافة درويش والتي تتعلق بالنفسية الإسرائيلية والفلسطينية.....".

بالإضافة إلى بعض المقالات التي ساهمت أيضا في قراءة إسم المؤلف نذكر ما يلي:

°مقال بعنوان: "تتبع خارطة محمود درويش" للباحث جورج فاراغوبلوس، الذي ترجمه محمد الظاهر في صحيفة ذوات والذي جاء فيه:" في كلّ مكان يذهب إليه محمود درويش تجرحه فلسطين ..... ذلك أنَّ قصائده ترسم مشهداً شديد الوضوح لنقطة من أشدّ نقاط العنف والصراع، كانت فلسطين هي الخريطة التي يحملها معه محمود درويش أينما ذهب، فهي ليست موجودة في أحلامه فحسب، وإنَّما في لغته وقصائده وجسده أيضاً، فهو يقول في إحدى قصائده النثريَّة "فلسطين تسكن فينا، مثلما نسكن فيها"، إنَّ شعر درويش ما هو إلا بحث عن خريطة فعليَّة مليئة بأنقاض شعب جُرّد من

منازله وهويَّته وتاريخه...."[1]

هذا بالإضافة إلى مقالات الموسى خليل، كما في المقال الذي يحمل عنوان "محمود درويش من الغنائية إلى الملحمية ومن الملحمية إلى العالمية، ومقال توفيق أبو شومر الذي حمل عنوان: "سؤال ديوان: لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش ، حقلٌ من الألغام"، من مجلة الحوار المتمدن، وأيضا كتاب النصوص الموازية للقصيدة العربية المعاصرة لصاحبه الباحث نبيل منصّر، ومقال السيرة في إطار الشعر؛ قراءة في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" من مجلة نزوى، وغيرها من المقالات الصحفية والحوارات التي ساعدت في دراسة الديوان وعنوان القصيدتين (أبد الصبار، وتعاليم حورية) والمساهمة في تحليل المتعاليات النصية –الاهداء، اسم المؤلف، العنوان ...– في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" للشاعر الفلسطيني محمود درويش.

2–المقالات الصحفية:

ورد هذا المقال في مجلة العربية حيث حمل موضوع "محمود درويش عاشق في حضرة الغياب"، بقلم مجدي ابراهيم علي من مصر بتاريخ: الأحد 5 جوان 2016، وسنذكر مقتطفات منن هذا المقال الغني في الأسطر التالية:

يقول مجدي ابراهيم في مقدمة هذا المقال: "لا يزال محمود درويش بعد رحيله الموجع يتسرّب كالضوء إلى صفحات الصحف العربية، ويمتد بحضوره الباهر إلى جوف الغياب على حدّ تعبيره، ما زال يتجذّر بعمق أكثر في الوجدان العربي بأكمله، فيكتسب يقين الخلود وهو يتراءى كالطيف الشفيف في أجواء العواصم التي طالما شهدت مواسمه وأنداءه، لكن محمود درويش (1941 – 2008م) يظل حالة شعرية متفردة تستحق التأمل ملياً في سياقاتها الإبداعية والنصية".

انّ الشاعر المصري المعروف محمد إبراهيم أبو سنة يؤكد على أن: محمود درويش حاول أن يبتكر أسلوباً جديداً يتجاوز مرحلة الستينات ليشتبك مع الأسطورة والأغنية الشعبية والفنون الشعبية

1 – ينظر: رائد أنيس الجشي: "قراءة الخطاب السياسي في أبد الصّبار لمحمود درويش" و تتبع خارطة محمود درويش" ، جورج فاراغوبلوس.

الفلسطينية وميراث القصيدة العربية القديمة وحمله سحاب الأيام إلى التاريخ العربي والإسلامي عبر قصائد جديدة ذات آفاق تجريبية وأقام توازناً صعباً بين الغنائية والسردية، بين الرمزية والواقعية، بين الأسطورة والتاريخ، وهكذا ارتقى محمود درويش أفقاً جديداً في شعره لم ينفصل عن رموز المقاومة الفلسطينية وهموم الأمة العربية والعودة إلى وطنه في الأحلام والتراسل مع شعراء البطولة في العصور الذهبية للقصيدة الكلاسيكية. لم ينس محمود قضايا قلبه فجسد عشقه للمرأة في كثير من القصائد ولم ينس الطبيعة بتآلفها، فهام في غرامها، والتحم بالتيارات الشعرية الحداثية العالمية؛ فاقترب في بعض المراحل من التجريبية، ولكنه كان شاعراً يقظاً ذكياً متمرداً، فقد كان يتجاوز ذاته على الدوام قبل أن تبتلعه دوامات المراحل الشعرية.. لم يستسلم مطلقاً إلى شكل فني مهما كان مبتكراً وجديداً ومدهشاً، بل كان شديد الجرأة ليتجاوز هذه الأشكال ليصل إلى مستوى آخر وأبعد، وصل محمود درويش بشعره عبر الأساليب والوسائل الفنية إلى مستوى من التأثير والجاذبية جعل منه نموذجاً شعرياً يحتذيه الشعراء الشباب وأصبح اسمه يتوهج بقلائد ذهبية وسط أقرانه من الشعراء العرب، فقد رُزق كذلك موهبة الإلقاء المبهر الذي يجمع بين الإنشاد الساحر والتلوين الدرامي.. ورغم أن سبائك شعره كانت تحتوي قدراً من التجريبية والغوص إلا أن جلجلة صوته قد أذابت هذا الغموض في بساطة نادرة، وظل صوته الشهير جميلاً ونضيراً، رحل الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش ليختتم لحن حياته المثيرة بهذا الموت في الغربة التي فُرضت عليه وعلى شعبه وقد ترك لنا تراثاً شعرياً يُعبر عن عبقرية شعرية زاخرة بالوعي والفهم والتفجر والتمرد والثورة الدائمة على الواقع القبيح والثورة على الاستكانة والاستسلام والقبول بما تجيء به المصادفات، بل عاش للمقاومة الوطنية ومقاومة الرضا عن النفس لينقش على صخر الأيام قصائده الرائعة.. وسيظل مذاق قصيدته متميزاً بين شعراء جيله بهذه اللغة التي تجمع بين الليونة والقوة وبين الرونق الغنائي والصدق الواقعي[1].

1 – مجدي ابراهيم علي: "محمود درويش عاشق في حضرة الغياب"، المجلة العربية، مجلة شهرية – العدد (485) ، الأحد 2016/06/05 ، تاريخ الاطلاع: جمادى الثانية 1438 هـ- مارس 2017 م.
http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx?Id=5084.html

ومن الكلمات الرائعة التي قالها الشاعر مجدي ابراهيم في حق درويش في هذا المقال فقد كانت غاية في الأناقة اذ يقول: "لقد أصبح درويش شخصية تثير الخوف لدى الكثير من الإسرائيليين، أصبح شاعراً فلسطينياً يُحيل إبداعه في نظرنا إلى سياق سلبي، شخصية لا يجوز تدريس شعرها في المدارس".

وقال محرر الشؤون العربية في صحيفة (هآرتس الإسرائيلية) تسفي بارئيل: إن عظمة درويش الأساسية كامنة في البلورة الشاعرية الثاقبة للذاكرة التاريخية الفلسطينية، وخاصة فيما يتعلق بقضية

اللاجئين، وفي قصيدته الشهيرة (لماذا تركت الحصان وحيداً) أحيا العلاقة بين التهجير والآثار الحية التي أبقاها اللاجئون وراءهم، وعنفوان حق العودة بواسطة رمزه، الحصان الذي بقي في الخلف، وبواسطة البئر المتروكة ومفتاح البيت المهجور الموجود في جيب كل لاجئ[1].

وبين أيدينا أيضا مقال للشاعر غسان زقطان لـ جريدة الوطن قسم ''أشرعة'' المعنون ب: "التحرر من الأوزان الخليلية أو التفعيلة لا يعني على الإطلاق، إقصاء الأشكال واستبدالها بقصيدة النثر"، ومما لا يخفى عن المتلقي فالشاعر غسان زقطان أحد أهم الشعراء الفلسطينيين الذين يشهد النقاد بأنه وضع بصمة خاصة بالمشهد الشعري بلغته التي تتكئ على تراث كبير من الموروث المعرفي والشعبي من جهة والعالمي والحداثي من جهة أخرى، ويقول عن درويش:

"منذ صدور كتابه اللافت، '' لماذا تركت الحصان وحيدا '' تجاوز درويش المقارنة مع ''أميخاي'' و ''بياليك'' واتخذ منعطفا خاصا، كان قد مهد له عبر مجموعاته '' هي أغنية '' و'' ورد أقل '' وعمقه في التسعينيات وحتى وفاته في هيوستن في العام 2008.

بدت تلك المجموعة '' لماذا تركت الحصان وحيدا '' اقرب إلى اعادات على ضوء يشبه الحكمة، لقد اختار شخوصه الذين صعد معهم في الستينيات والسبعينيات، العدو على وجه الخصوص، كما ظهر الأب الذي كان متواريا، ولكنهم وصلوا بهيئات جديدة وأفكار أكثر هدوءا وحكمة.

1 – نفسه، ص2.

هذا يأخذني إلى نهايات صيف 2007 حين حل محمود درويش ضيفاً على ''أمسيات ستروغا الشعرية'' في مقدونيا، المهرجان الأعرق والأقدم في العالم، كان ذلك آخر مهرجان شعري يشارك فيه قبل أمسيته الفرنسية التي أحياها وهو في طريقه إلى ''هيوستن''، يحبون هنا، في ستروغا، أن يتذكروا ذلك، إنه كان هنا في ذلك الصيف الأخير بعد أن توّجه المهرجان بجائزته الثمينة ''الإكليل الذهبي'' التي تمنح سنوياً لشاعر مؤثر من العالم، من تقاليد الجائزة أن يزرع حامل الإكليل شجرة في ''حديقة الشعراء'' حيث توضع على الأرض لوحة برونزية تحمل اسم الشاعر وتاريخ حصوله على الجائزة، هناك، في الحديقة، ترتفع الآن 50 شجرة تحمل أسماء الشعراء من ''بابلو نيرودا'' في تشيلي حتى ''بي داو'' في الصين مروراً بالأميركي ''غينسبرغ '' والإسرائيلي '' يهودا أميخاي '' والسوري ''أدونيس'' إلى السويدي'' ترانسترومر''، وفي المؤتمر الصحفي الذي أعقب الاحتفال في الحديقة سأل أحد الصحفيين محمود درويش، يقول الشاعر والمترجم المقدوني ''نيكولا مازديروف''[1]:

*كيف تشعر وأنت تزرع شجرة غير بعيد عن شجرة تحمل اسم الشاعر الإسرائيلي ''ايهودا عميخاي''؟

**أجاب محمود: لست قلقاً من ذلك، الشجرة لا تقتل شجرة...

* يراهن البعض على المشهد الشعري الشاب في فلسطين، فهو برأيهم المشهد الأكثر خطورة وتميزاً في العالم العرب، ما رأيك؟

** أظن أننا تجاوزنا فكرة الرهان وإطلاق الأحكام على هذا الجيل وعلينا أن نتدرب على التعامل مع مشاريع ناضجة واقتراحات جمالية وابتكارات وحساسيات متعددة تشمل طيفا واسعا من التجارب في غزة ومناطق الـ 48 والضفة والمنفى. وهي تحولات ليست مفصولة أو وليدة نفسها، لو تتبعنا المشهد

1 –الشاعر غسان زقطان:" التحرر من الأوزان الخليلية أو التفعيلة لا يعني على الإطلاق، إقصاء الأشكال واستبدالها بقصيدة النثر"، جريدة الوطن، 9 أكتوبر2016 ،تاريخ المراجعة: الأحد 5 مارس 2017.
http://alwatan.com/details/143228(

الفلسطيني تحديدا جيل الثمانينيات لوجدنا امتداد هذه التجارب التي شملت الأشكال والمواضيع والقاموس[1].

ثانيا: شعرية النص المحيط في قصيدة أبد الصبّار

*تمهيد:

حينما تتبعت تجلي النصوص الموازية في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا ألفيت العنوان ، اسم المؤلف، الاهداء، علامات الناشر؛ وهي عناصر تندرج ضمن النوع الأول من أنواع النص الموازي(النص المحيط الداخلي)، أما بالنسبة للعناصر التي يمكن أن تندرج ضمن النص الفوقي الخارجي فقد كانت قليلة الحضور مع هذا الديوان إلّا ما ألفيناه مبثوثا في المواقع الالكترونية.

قصيدة: أبد الصّبار

°نبذة عن القصيدة:

أبد الصّبار قصيدة جدّ مميزة للشاعر الراحل محمود درويش، هذه القصيدة تروي في ثناياها الألم الفلسطيني وحنين شعبه لأرضه الذي أبعده الاحتلال عنها، وتبدأ القصيدة بسؤال طفولي رغم براءته الاّ أنه يحمل معاني كثيرة وعميقة، إلى أين تأخذني يا أبي؟

وتأتي القصيدة فيما بعد تروي قصة الأب الذي أخذ ابنه وخرج به تجاه الريح وترك وراءه الحصان ليحرس المنزل ويدفئه بأصالته وإخلاصه، ولأن البيوت الفارغة تموت فهي تحيا بنفس أصحابها الحقيقيين.

1 – المرجع نفسه.

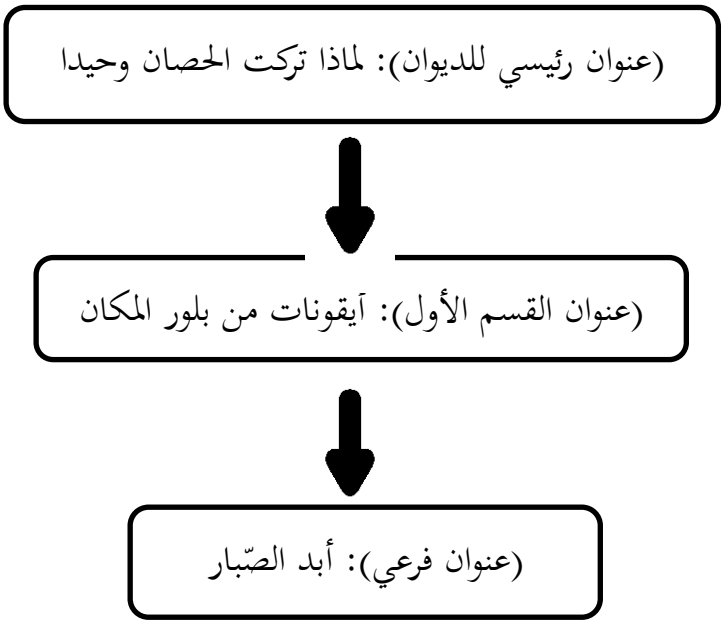
1–عتبة العنوان:

1–1–عنوان القصيدة: أبد الصّبار

*– فضاء العنونة:

يعد العنوان احد أهم عناصر النص الموازي باعتباره أول عتبة من عتبات العمل الأدبي، والعلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره ان لم نقل انه مفتاح النص المؤدي الى الاحاطة بدلالاته وتأويلاته، والعنوان أهم العتبات الدلالية التي توجه القارئ الى استكناه مضامين النص وتفكيك ثغراته واستنباط محولاته الدلالية، فالعنوان اذن ابداع لغوي يتواصل من خلاله القارئ مع النص بالإضافة الى تحديد لهوية النص ووصف خصائصه الشكلية والموضوعاتية.

يحتل العنوان الرئيسي للديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) مقدمة الغلاف، أما العنوان الفرعي "أبد الصّبار" هو عنوان القصيدة المعنونة ضمن القسم الأول من الأقسام الستة للديوان ألا وهو: "أيقونات من بلور المكان"، لتصبح فضائية العنوان كالآتي:



ويذهب بعض الباحثين الى أنّ الأقسام الستة للديوان تشكل السيرة الذاتية لمحمود درويش، وهذه الأقسام معنونه كالآتي:

*–أرى شبحي قادما من بعيد (إفتتاحية).

1*– أيقونات من بلور المكان.

2*– فضاء هابيل.

3*– فوضى على باي القيامة.

4*– غرفة للكلام مع النفس.

5*– مطر فوق برج الكنيسة.

6*– أغلقوا المشهد.

فكما يرى أحد الباحثين أنّ هذه الفصول عبارة عن السيرة الذاتية للشاعر وشعبه ووطنه، ذلك أن الراحل محمود درويش يرى أنّ (أنا الشاعر) مكونة من عدة ذوات، و قد تروي قصة جماعية وأنه حين كان يروي بعض جوانب طفولته، لم يكن يروي حكاية خاصة.

1–2– سيميائية العنوان:

قصيدة أبد الصّبار من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" للشاعر محمود درويش هي محاولة فهم ملامح تكوين النفس الفلسطينية، فقد عنون درويش نصه ب: (أبد الصّبار) واختار "أبد" ولم يختر "عُمرُ" أو "دهر" لكي يحيل ذهن المتلقي الى الأبدية والاستمرارية، و"الصّبار": لأنه من أشد النباتات الصحراوية مقاومة للموت باحتفاظها للماء داخلها، رغم ذلك فهي صلبة شائكة من الخارج ولكنها تختزن كل الخير، أيضا باطنها رحمة وظاهرها عذاب[1]، ومن ثمّ فاجتماع "أبد" مع "الصّبار"، يوحي بالإصرار والاصطبار والمقاومة من أجل البقاء؛ وهذا ما تطمح إليه الذات الفلسطينية في أرضها رغم الاحتلال الجائر ورغم النفي الدائم، وهذا ما نجده في القصيدة حيثما يقول درويش:

1 –الشاعر رائد أنيس الجشي: "قراءة الخطاب السياسي في أبد الصّبار لمحمود درويش"، مؤسسة محمود درويش،2011/09/13، 07:57، تاريخ الاطلاع: 2017/02/28، 15:33.
http:mahmouddarwish.com/?page=details&newsID=449&cat=19.

إلى أين تأخُذُني يا أَبي ؟ إلى جِهَةِ الريحِ يا وَلَدي ...

أما عن المعنى الكامن خلف اسم القسم "أيقونات من بلور المكان"، فيحمل معاني كثيرة التأويلات والغموض، فالأيقونات: هي الصور التي تطبع بداخلها الأشياء وتبقيها في الذاكرة، أما البلور: فما هو الا ذلك النوع الثمين من الزجاج أو الكريستال العتيق الذي كلما تقدم به الزمن، كلما زادت قيمته، لتحيلنا هذه الترجمة الى أن بلور المكان هو أرض العزة والكرامة؛ فلسطين الأبية، وأن أيقوناتها ما هي الا ذكريات شعب عانى من الاستدمار قبل أن يجرب مرارة الاستعمار، مما يعني أن قصائد القسم الأول للديوان ماهي الا صور تُبقي على الذاكرة وتحتفظ بمعالم للوطن فلسطين.

وبالعودة الى عنوان الديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، فهو سطر من قصيدة "أبد الصّبار" فقد تم اختيار الحصان بالذات كونه رمز الصمود والشجاعة والفروسية والمروءة والأصالة وربما هو رمز لفلسطين، والعنوان هنا هو كلام موجّهٌ لمهاجرين تركوا وطنهم وحيدا بين أيدي الصهاينة.

و عنوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" ينتمي إلى فئة العناوين الموضوعاتية، غير أنّ بنيته الاستفهامية المتمحورة حول موضوع الحصان ورمزيته، تجعل لهذا التحديد الموضوعاتي ايحاءات خطابية تشي بانفتاح الديوان على السرد والحوار في بناء متخيّله الشعري، ولعله انفتاح يصدر عن حاجة فنية في الحد من تدفق الغنائية والاستفادة بشكل خاص من الامكانيات المدهشة التي يتيحها الصوت الملحمي للتجربة الشعرية[1].

لماذا تركت الحصان وحيدا؟ هل كان السؤال لغما من الألغام، خبأه الشاعرُ بين السطور لينفجر، أم أنه سؤالُ الهاربين من المعركة الفاصلة، سؤالٌ لم يرغب أن يسمعَ إجابته من أحد، ربما لأنه كان يسأل نفسه، ولا يسأل الآخرين، هو ليس سؤالا ، بل هو صرخةٌ أطلقها الشاعر في فضاءاتنا، لتوقظنا من كوابيس أحلامنا، هو أيضا ليس ديوانا من الشعر، ولكنه سيمفونية، اشتركت فيها جوقاتُ وفرق من العازفين، تعزف ألحانا بآلات ، تبدو مألوفة، غير أنها آلات جديدة من اختراع الشاعر نفسه، هي أسطورة من أساطير الشاعر، أراد أن يُشكِّلها ملحمة من ملاحم البطولات، ومعركة ينتصر فيها الخير على الشّر، الديوان هنا ليس حروفا وكلماتٍ، ولكنه مفتاح سرّ محمود،

1 –نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص326.

وخاتمه السحري، ولؤلؤته التي خبأها في محاراته العديدة[1]..، ومنه لم يكن سؤال "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" عنوانا فلاشيا لقصيدة ما.. كان سؤالا مدسوسا في نص شبحي، وهو شجي أكثر حين تسمعه بصوت محمود درويش نفسه، سؤال ابن لأبيه وهما يرحلان، وهما يقطعان دربا شائكا[2].

ومن خلال سيميائية العنوان نخلص الى البنية السردية لقصيدة "أبد الصّبار" والتي أتت كالآتي:

فمنذ الافتتاحية يقفنا محمود درويش على مشهد من مشاهد الرحيل الكبير، الزمن: ذات ليلة من ليالي شتاء عام1948، المكان: سهل من سهول شمال فلسطين، وربما سهل عكا، حيث تقع قرية البروة، مسقط رأس الشاعر، فيما يشبّه مشهداً سينمائياً متوقفاً على كلمة المخرج، الذي بمجرد أن يصرخ (أكشن)، تبدأ الصورة بالتحرك، وتدب فيها الحياة. لنشاهد أباً وابنه يمشيان جهة الشمال[3].

ونسمع الحوار الآتي:

المشهد الاول :

إلى أين تأخُذُني يا أَبي ؟

إلى جِهَةِ الريحِ يا وَلَدي ...*

يعرض الشاعر عبر رحلة الشقاء الفلسطيني مشاهد عن المعاناة المتجددة والدائمة التي كتبت على شعبه ، والتي صارت بحكم التكرار والتجدد جزءاً من سيرة أي مواطن فلسطيني – في أرضه – او في المنافي القسرية، فالابن يسأل والأب يجيب، وإذا كان السؤال مبرراً، فلماذا يأتي الجواب على هذه الشاكلة "جهة الريح"، وأين هذه هي جهة الريح؟.

1 – توفيق أبو شومر: "سؤال ديوان: لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش ، حقلٌ من الألغام"، مجلة الحوار المتمدن–العدد: 2248، –2008 / 4 / 11 – 08:46، تاريخ المراجعة: 2017/01/31، 09:34.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=131107

2 –بعض التحليلات: https://ar.m.wikipedia.og/wiki/tahlil/mahmoud-darwish.95502/ ، تاريخ الاطلاع:2017/01/31، 10:30.

3 –http://drkhader.ps/post/71/%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF 25 – 15:53 أكتوبر, 2014 تاريخ المراجعة: 2017/02/28 16:03

ولأنّ الأب لا يعلم على وجه التحديد الجهة التي سيقصدها ، فإنه يبقي الإجابة غامضة فهما يتجهان صوب الريح ، صوب المجهول ![1]

المشهد الثاني :

... وَهُما يَخْرجانِ مِنَ السَهْل ، حَيْثُ

أَقام جنودُ بونابرتَ تلاًّ لِرَصْدِ

الظلال على سور عَكَّا القديم –

يقولُ أَبٌ لابنِه : لا تَخَفْ . لا

تخف من أَزيز الرصاص ! التصِقْ

بالتراب لتنجو ! سننجو ونعلو على

جَبَلٍ في الشمال ، ونرجعُ حين

يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد .*

وتستمر الرّحلة ، رحلة أيّ فلسطيني وأبنائه ، قديماً وحديثاً و التي ربما شاهدوا في إحداها، أحد التحصينات التي أقامها جنود نابليون في نهاية القرن الثامن عشر عند غزوهم فلسطين وحصارهم مدينة عكا التي استعصت عليهم، ولأنّ الأب ذو خبرة بأشكال الغزو وبأهداف الغزاة، فهو يطمئن ابنه ألا يخاف من المظاهر العسكرية، وأنه لن يُصابَ بأذى، إذا ما التصق بتراب الوطن وظلّ وفياً لأرضه، الّتي سيندحر عنها الغازي، ويعود إلى بلاده التي قدم منها!

نحن الآن في مواجهة رسالة؛ والرسالة دال يحيلنا إلى مدلولات، ترتبط موضوعاتها بموضوعات نص آخر غائب، تقوم الذاكرة باستدعائه، بطريقة قريبة من التداعي الحر، نحن الآن أمام معرفة مختزنة،

1 –http://www.schoolarabia.net/arabic/sobbar/sobbar3.htm وليد جابر
تاريخ التحديث : آذار 2004 /2012 مدونة دروس في اللغة العربية: 2017/02/28 ـ14:28

يستدعيها نص حاضر، فيما يمكن تسميته بالتناص، وهذا النص –الغائب الحاضر– هو وثيقة إعلان الاستقلال، التي صاغها الشاعر نفسه، وقرأها رئيس منظمة التحرير الفلسطينية، المرحوم ياسر عرفات، في اجتماع المجلس الوطني الفلسطيني، عام 1988.[1]

المشهد الثالث :

ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا

يا أَبي ؟

سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي*

لكن الابن هنا يبدي قلقه المشروع حيال الوطن الذي أجبر أهله على تركه عنوة، والذي رمز له بالبيت في القصيدة، فيكون جواب الأب في غاية البساطة : سيبقى – الوطن – البيت على حاله أبياً عصياً على استقبال غير أهله على ترابه.

المشهد الرابع :

تَحَسَّسَ مفتاحَهُ مثلما يتحسَّسُ

أَعضاءه، واطمأنَّ . و قال لَهُ

وهما يعبران سياجاً من الشوكِ :

يا ابني تذكَّرْ! هنا صَلَبَ الانجليزُ

أَباك على شَوْك صُبَّارة ليلتين ،

ولم يعترف أَبداً . سوف تكبر يا

1- http://drkhader.ps/post/71/%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF 25 أكتوبر, 2014 - 15:53 تاريخ المراجعة: 2017/02/28 16:03

ابني ، وتروي لمن يرثون بنادقهم

سيرة الدم فوق الحديد ....*

ويبدو أنّ شيئا من قلق الابن، قد تسرب إلى الأب، فتنبه إلى وجود مفتاح البيت في جيبه، فراح يتفقده كما يتفقد أي كنز من كنوزه الثمينة كي يطمئن إلى بقائها في مكانها، ولما اطمأن إلى وجوده في جيبه، أراد أن يهدّئ من روع ابنه، ويعلّمه مزيداً من الصبر، حيث يعيد على مسامعه كيف صلب الإنجليز الذين احتلوا فلسطين في عشرينيات القرن العشرين – توطئة لإقامة الوطن الجديد لليهود في فلسطين – أباه، وغيره من مواطني فلسطين على شوك شجيرات الصبر مدة ليلتين، كي يعترف عن الثوار الذين قاوموا الاحتلال البريطاني، ويمني نفسه بأنّ ابنه سيكون صلباً مثل أبيه وأبناء شعبه، وسيروي للقادمين من بعده دروس المقاومة والصبر وعدم الإذعان.[1]

– لماذا تركتَ الحصان و حيداً ؟

– لكي يُؤنسَ البيتَ ، يا ولدي ،

فالبيوتُ تموت إذا غاب سُكَّانُها ...*

وفي هذا المشهد يطرح الابن على أبيه سؤالاً آخر حول الحصان الأصيل، الذي ترك وحيداً في ساحة الدّار، ويرتد جواب الأب سريعاً ومباشراً : ليؤنس وحشة البيت! فهو من أصحابها، ولأنّ البيوت تموت –كما البشر – إذا تخلّى عنها سكانها ، ولم يبقوا على من يؤنسها بعدهم![2]

المشهد الخامس :

تفتحُ الأبديَّةُ أَبوابها ، من بعيد ،

لسيَّارة الليل . تعوي ذئابُ

1 – http://www.schoolarabia.net/arabic/sobbar/sobbar3.htm وليد جابر
تاريخ التحديث : آذار 2004 /2012 مدونة دروس في اللغة العربية: 2017/02/28 ـ 14:28
2 –المرجع نفسه ص3.

البراري على قَمَرٍ خائفٍ . و يقولُ

أَب لابنه : كُنْ قوياً كجدِّك!

وأَصعَدْ معي تلَّة السنديان الأخيرةَ

يا ابني ، تذكَّرْ : هنا وقع الانكشاريُّ

عن بَغْلَةِ الحرب ، فاصمُدْ معي

لنعودْ .

– متى يا أَبي ؟

– غداً . ربما بعد يومين يا ابني ! *

وتستمر مشاهد الأسى والعذاب الدائم، والأفق المفتوح على كل ما يخبأ من فواجع لشعب فلسطين وهنا يستفتح الراوي المشهد، برصد قمر خائف، وسط براري مكشوفة، لسيارة توشك الأبدية أن تلتهمها؛ فسوف ندرك أننا في انتظار مستقبل مخيف للشّخصية، ولا غرابة ان كان الأمر كذلك: فالمطرود من أرضه يوشك أن يكون مطروداً من النعيم، هنا تتضافر الموجودات لرسم المشهد الأسطوري، الذي يوشك أن يشبه يوم القيامة، وعندما يوشك الفلسطيني على الهلاك الأبدي، يقف الأب مشجعاً، ونافخاً في جذوة الحياة، التي توشك على الانطفاء، ليقول لابنه، ويأمره بأن يكون قوياً كأجداده من بني كنعان باعتباره وارثهم وأن يصعد معه إلى تلة السنديان، ليذكره بما حدث للجندي الإنكشاري الذي هزم على أرض فلسطين، ويوصيه أن يصبر و يصمد حتى يعود من تشرد من شعبه ويعود هو أيضا مثلما عادوا، ويسأله ابنه : متى سيكون ذلك ؟ فيكون جواب الأب : ربما كان ذلك غداً أو بعد يومين !.[1]

1 –http://www.schoolarabia.net/arabic/sobbar/sobbar3.htm وليد جابر
تاريخ التحديث : آذار 2004 /2012 مدونة دروس في اللغة العربية: 2017/02/28 ـ14:28

المشهد السادس :

وكان غدٌ طائشٌ يمضغ الريح

خلفهما في ليالي الشتاء الطويلةْ.

وكان جنود يُهُوشُعَ بن نونِ يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما

يلهثان على درب "قانا": هنا

مرَّ سيدنا ذات يومٍ. هنا

جعل الماءَ خمراً. وقال كلاماً

كثيراً عن الحب، يا ابني تذكّر

غداً. وتذكّرْ قلاعاً صليبيةً

قضمتها حشائشُ نيسانَ بعد

رحيل الجنود... (*)

وما زال الأب يذكر ابنه بالغد الذي سيأتي فجره على فلسطين وأهلها، ويصر على رحيل الغرباء عنها ولكن أياماً وسنين طوالاً انقضت دون أن يتحقق الحلم، وزاد في ألم الأب و ابنه، أنهم أبصروا بأم أعينهم أنّ الاحتلال الصهيوني يتوسع في الاستيلاء على ما تبقى من أرض فلسطين بعد عام 1948 وأنهم يقيمون وطناً على أنقاض دورهم، ويزيدون من مستعمراتهم على أرضهم، لكن اليأس لم يتسرب إلى قلبيهما، فالمشهد الأخير هذا هو لوحة مستقاة من ملحمة الرحيل الكبير1995: سيرة التغريبة الفلسطينية، حيث سيسير الأب مع ابنه إلى جهة الريح، على درب قانا.. البراري الواسعة تكون الإطار العام للمشهد، المكون من عدة عناصر، أهمها أبدية فاتحة فمها،

تنتظر شعباً يضرب وسط غياهب الليل، باتجاه المجهول. سيارة الليل. فيما ذئاب متوحشة تعوي على قمر خائف، وغرباء يبنون قلعتهم من حجارة بيوت لا يملكونها.[1]

هذا المشهد يسمونه مشهد "عين الطائر"، حيث يقف الراوي في مكان عال مشرف على المحيط. وبعد أن تمسح عينه اللوحة، من طرف الإطار إلى الطرف الآخر، يركز على جزئية محددة، هي موضع الاهتمام: أب وابنه يسيران مع السائرين باتجاه فوهة الأبدية. ورغم كل هذا السواد، لا تهمل عين الراوي رصد ما يقوله الأب لابنه: إنه يسرد عليه سيرة الحب، الذي غرسه السيد المسيح في هذه الأرض المباركة، مقرراً الحقيقة الأزلية القائلة بأن هذه الأرض عرفت دائماً كيف تأكل غزاتها.

2–فضاء اسم المؤلف:

يمثل الشاعر محمود درويش –المولود عام 1940في قرية " البروة" فضاء عُكا– حالة مشرقة في تاريخ الشعر الفلسطيني المعاصر، فخصوصية التجربة الشعرية التي عُرف بها، تُهيمن منذ زمن ليس بالقصير على أفق المشهد الأدبي الفلسطيني، وقد امتدت الى المشهد الثقافي العربي الكبير، ويعد ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" للشاعر والذي يمثل المجموعة التاسعة ضمن اصدارات درويش مرحلة تحول جديدة في تجربته الشعرية، و انجازاته الإبداعية، اذ انتقل درويش في هذا الديوان من الغنائية الشفافة اللّماحة الى الملحمية الغنائية، اذ وُصفت غنائيته بالغنائية الدرامية[2].

فقد توجه الشاعر في هذا الديوان الى أسلوب السرد القصصي وتوظيفه داخل النص الشعري وهذا ليس من منجزات شعراء الحداثة وانما هو أسلوب مألوف في التراث الشعري[3]، والواقع أنّ أسلوب

1- نفسه ص 4.

*- محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً. ط3. لندن1995. ملتقى الصداقة الثقافي (pdf).المكتبة الالكترونية أبد الصّبار ص من 15الى16 .
www.alsdaqa.com/vb

2 –الموسى خليل: "محمود درويش من الغنائية الى الملحمية ومن الملحمية الى العالمية" www.awu-dam.org ، تاريخ المراجعة: 2017،14:45/02/28.

3 – عبد الرحيم حمدان: "البنية السردية في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (مدخل)"،2013، تاريخ المراجعة:2017/03/01، 10:30.

السرد القصصي لم يكن في يوم من الأيام غائبا عن نصوص درويش الشعرية، فهو يشكّل نمطا من أنماط شعريته، وآلية من آليات انتاج ابداعاته، وقد تجلى هذا العنصر السردي في مجموعة غير قليلة من قصائده التي سبقت ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا" واستندت في بنيتها –بشكل جوهري– الى تقنيات السرد وأساليبه المتنوعة من عرض، ونمو، وحوار، أو وصف سردي وتقطيع مشهدي مثل: قصيدة (الحديقة النائمة 1994) و(كان ما سوف يكون–الى راشد حسين 1994) و (الحوار الأخير في باريس–لذكرى عز الدين قلق 1994) و (شتاء ريتا1994) وغيرها[1]... وقد تجلت أهمية الديوان من ناحية أخرى؛ من خلال كونه مشروعا لسيرة ذاتية للشاعر، تتبع فيها محمود درويش المراحل الواضحة من حياته، والمعاني الكبيرة والأشياء المؤثرة، وفق ما اعترف به في حوار أُجري معه '(انني في لماذا تركت الحصان وحيدا أُسجل ما يشبه السيرة، وأُعيد تأليف ماضيّ)'[2].

لقد كان درويش صبيا صغيرا عندما أُجبر هو وأسرته على الفرار الى الأراضي اللبنانية المجاورة، وقد سجّل الشاعر هذا الهروب المروّع بأساليب متنوعة ومختلفة في أعماله، لقد تناثرت خرائطه الشعرية مع الآثار والأطلال الباقية التي أصبحت للأسف عبارات مجازية شائعة في الحياة اليومية للصراع الفلسطيني/ الاسرائيلي: الخسارة والمنفى، والعنف، والحرب، لكن أعمال محمود درويش تتحدى في غالب الأحيان هيمنة هذه اللغة، اللغة الوحشية، فقصائده غالبا ما تنحاز الى السعادة والجمال والأمل في التغيير السياسي، ويشعر درويش بالحسرة تجاه الانتقادات التي توجه إليه، حين لا يكتب الشعر السياسي الواضح، لأنه يعي مدى أهمية أن يكون شعره خطوة لاجتياز مثل هذه التركيبات الاختزالية الجاهزة، بالنسبة الى درويش فإن شاعرية المقاومة تعني مقاومة للمفاهيم المسبقة لما ينبغي أن يكون عليه حال الشعر[3].

---

https://drabedhamdan.wordpress.com/2013/03/29//

1 –المرجع نفسه.

2 –رلى الزين: محمود درويش1997، جريدة الأيام الفلسطينية،1997/05/28، تاريخ المراجعة:2017/03/02، 15:30. www.al-ayyam.ps/articles

3 –جورج فاراغوبلوس: تتبع خارطة محمود درويش، ترجمة: محمد الظاهر، صحيفة ذوات، 24نوفمبر2016، تاريخ المراجعة: 2017/03/01، 15:32.

www.thewhatnews.net/post-page.php?post_alias=& category-alias.

هذه كانت بعض الأسطر التي تتناول في جعبتها اسم المؤلف، وحسب ما يقدم جيرار جونات لاسم المؤلف من نمذجة وصفية، تنطلق من افتراض وجود ثلاث حالات أساسية تمثل الحالات الصافية ألا وهي:

1*- الاسم الشخصي.
2*- الاسم المستعار.
3*- العمل الغفل.

ومنه فقد ارتبط الاسم الشخصي بالشاعر الكبير محمود درويش.

2-1- محمود درويش والاسم الشخصي:

لا يرتبط الاسم الشخصي باختيار، بل بالخضوع لقدرية اسم منغرس في شجرة نسب العائلة وهو اذا لم يكن يصدر عن تاريخ قديم يضبط توزع الدم، فإنه يقترن، على الأقل بالاسم الذي يحمله المؤلف في الحالة المدنية، وفي كل الاحوال ومهما كان الاسم الشخصي فارغا دلاليا ومفتقرا للأصداء، فإنه بمجرد تبني المؤلف له و مراكمة أعمال باسمه يخرج عن حياده الدلالي، ويصبح مركبا لوظيفة بنيوية ومعادلا لعلمية وصف، وهذه هي الحركة الدلالية التي ينسجها الاسم الشخصي لمحمود درويش باعتباره من شعراء العينة.

اتجه محمود درويش كإسم شخصي نحو انجاز الوظيفة-مؤلف- منذ اصداره لديواني أوراق الزيتون1964 و عاشق من فلسطين1966، بالإضافة الى مزاولته للعمل الصحفي والتزامه السياسي، وقد أفصحت بواكيره الشعرية عن ولادة شاعر غنائي معاصر، اتسعت أناه الشعرية، منذ البداية، لِاحتضان آلام العذاب الفلسطيني، مع حرص على تحقيق الشرط الشعري والجمالي لقصيدته، وهو ما سيمنحه تميزا استثنائيا بين مجايليه من الشعراء الفلسطينيين وبين أهم الشعراء العرب[1].

وبقدر ما إستفاد درويش كتوقيع شخصي، من الصلات العاطفية والدينية والقومية، التي تربط آلاف القراء العرب بالقضية الفلسطينية، بقدر ما عانى من تضييق أفقه وحشره في الزاوية الضيّقة

1 - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص347.

لشاعر القضية، ولعل صرخة محمود درويش تؤرخ للقتل الرمزي الذي بدأت تمارسه القضية الفلسطينية على تلقي كتابته الشعرية وبالتالي على توقيعه الشخصي، وذلك في تواطئ مع اعلام ثقافي متسيس متسرع ودوغمائي*، انّ هذه الصرخة، التي احتضنتها مجلة الكرمل، تعبر عن رغبة في اعادة تملك الاسم الشخصي، بشكل يتجاوب مع ما مارسه الشاعر منذ قصيدة أحمد الزعتر، من إعادة صياغة وضعية الذات الكاتبة في زمنها، لذلك فالاسم الشخصي بالنسبة لدرويش، بعد تجربة شعرية حيوية ماتزال متدفقة حتى الآن، لم يعد فقط اسم الحالة المدنية، بل اسم المؤلف الذي بنى أسطورته الشعرية الشخصية، انطلاقا من رابط عسير بين الحلم الجماعي والشرط الجمال، المنفتح على ابدالات الشعر المعاصر، والمساهم، من ثمة، في صنع مشهد القصيدة الجديدة ومآلها في العالم، ولم تعد فلسطين الجرح السياسي أو الشخصي فقط، بل قصة رمزية تعيد، في الخطاب الشعري الذي يحمل توقيع محمود درويش، بناء مأساة كل الفراديس المفقودة مثلما تعيد بناء كل مآسي القتل في التاريخ أو المتخيل الانساني، وبقدر ما تغور أسطورة الشاعر في تاريخ رمزي بالغ القدم والكثافة، بقدر ما تشرف، من بعيد، بقلق على وعد تخلق عالم بديل من رحم المأساة، ودون أن يجعل الشاعر من قصيدته أُضحية هذه اليوتوبيا*، فقد حافظ على الوعد، ملتمسا لنصه الانفتاح أكثر على غبطة الحب، من ضمن انفتاحه على سؤال الوجود، في غنائية ملحمية، تعيد ترميم عناصر الذاكرة لمقاومة الموت والابقاء على وعد المستقبل[1].

1 –المرجع السابق، ص348.

* الدوغمائي: هي التعصب لفكرة معينة من قبل مجموعة دون قبول النقاش فيها او الاتيان بأي دليل ينقضها أو كما هي لدى الاغريق الجمود الفكري، وهي التشدد في الاعتقاد الديني أو المبدأ الايديولوجي، أو موضوع غير مفتوح للنقاش.

* اليوتوبيا: معناه لا مكان، ثم بدأ استعمال هذه الكلمة لوصف كل عمل أدبي يخوض في المدينة الفاضلة.

3–فضاء الإهداء:

يتقدم الاهداء الذي أتى بعد العنوان والفهرس في صيغة خطاب ذاتي موجّه من قبل الشاعر محمود درويش في الصّيغة الآتية:

" إلى ذكرى الغائبين
جدي: حسين
جدتي: آمنة
أبي: سليم
والى الحاضرة: حورية، أمي "

3–1–محافل الاهداء:

تتكون محافل الاهداء من مرسل الاهداء والمهدى اليه، ومن خلال ما تقدم في نص الاهداء الخاص بالديوان فمحافل الاهداء أتت على الشاكلة الآتية والتي نصوغها في مجدول من هذا النوع:

الديوان	مرسل الاهداء	بنية التركيب	المهدى إليه
لماذا تركت الحصان وحيدا	محمود درويش	الى ذكرى الغائبين	الجد: حسين
			الجدة: آمنة
			الأب: سليم
	محمود درويش	الى الحاضرة	الأم: حورية

فمرسل الاهداء في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" هو المؤلف نفسه "محمود درويش" وهذا ما نصّت عليه العادة بغرض ملأ كل فجوات التّوقع في أفق القارئ، ومن الملاحظ و الجليّ أن نوع

المهدى اليه في هذا الديوان هو اهداء غيري، ويمكن أن نميز في الاهداء الغيري بين:

" أ- المهدى إليه الخاص: وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام، وعادة ما يهدى إليه العمل "بإسم علاقة شخصية" ودية، عائلية، أو شيء آخر.

ب- المهدى اليه العام: وهو شخصية تكون معروفة غالبا لدى الجمهور، وعادة ما يرفع لهه العمل، كله أو جزء منه فقط "باسم علاقة من طبيعة عامة: فكرية أو فنية أو سياسية أو غيرها""[1]

ففي ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" فقد جاء الاهداء غيريا وكان من الصنف الأول وهو المهدى اليه الخاص، وبما أنّ المهدى اليه خاص هنا كما ورد في كتاب النص الموازي للقصيدة العربية المعاصرة للباحث نبيل منصّر أنه شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام وأنه عادة ما يقدم اليها العمل باسم علاقة شخصية وللتحديد أكثر علاقة عائلية، فلقد احتوى الديوان على اهداء غيري لمهدى اليه خاص(العائلة)، قام من خلاله مرسل الاهداء الشاعر محمود درويش بتقديم عمله (الديوان) لأفراد عائلته "(جده وجدته ووالديه)"، بحكم العلاقة الخاصة التي تربط بين الشاعر وبين المهدى اليه، هذا وقد وردت رسالة الاهداء في الصفحة التي تلي صفحة العنوان والفهرس.

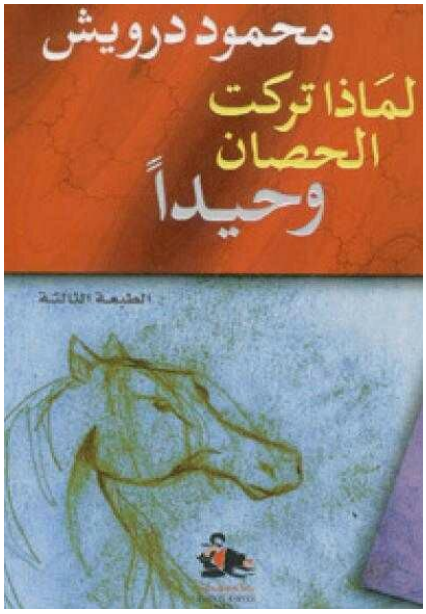
3-2-وظيفة الاهداء:

من الملاحظ أن الاهداء في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" لم يكن موجها بغرض التماس الدعم والسند المعنوي من المهدى اليه، فبما أنه اهداء خاص فهو بالضرورة مرتبط بخصوصية العلاقة القائمة بين الشاعر والمهدى اليه، أي بين محمود درويش وأفراد عائلته، ثم بين أفراد العائلة وبين الديوان نفسه، لهذا اتجه درويش في صفحة الاهداء الى تخصيص هذه العلاقة وتعليلها من خلال توضيح اسم المهدى اليهم و بيان صلة القرابة التي تجمعهم ببعضهم البعض، وأين تحيل العلاقة بين الإهداء و القصيدة "أبد الصبّار"، فعائلته هي رمز الصّمود والصبر والكفاح، فهو خليفتها، في الأصل (النسب والدم) وفي القناعات، ومن ثم فهو يعيش الحلم نفسه الذي ورثه من عائلته وهو الرجوع إلى فلسطين

1 - نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 54.

ورجوع فلسطين إلى أقل فلسطيني، وبما أن الديوان سيرة ذاتية فالإهداء إلى الجد، الجدة، الأب، الأم، جزء مهم من سيرة درويش الذاتية والعائلية.

4–علامات الناشر:



يظهر من خلال إختلاف مظهر الغلاف الخاص بالديوان، أن ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا قد جاء على عدة طبعات مختلفة، وكلها صادرة من دار النشر ذاتها شركة رياض الريس للكتب والنشر، ويمكن حصر علامات الناشر للديوان في النقاط الآتية:

- إسم الكاتب: محمود درويش
- إسم الكتاب: لماذا تركت الحصان وحيدا
- عدد الصفحات: 171 صفحة
- دار النشر: رياض الريس للكتب والنشر
- التصنيف: روايات عربية
- الطبعة: الأولى والثانية (لبنان1995)، الثالثة (لندن1995).

°مصدر الطبعة الثانية: مؤسسة محمود درويش

°مصدر الطبعة الثالثة: ملتقى الصداقة الثقافي، مكتبة الصداقة الالكترونية

الموقع الالكتروني: http//:www.alsdaqa.com/vb

°الصورة المصاحبة: صورة حصان في الطبعتين الثانية والثالثة

°أيقونة دار النشر:

4-1-معلومات عن الناشر:

تأسست شركة رياض الريس للكتب والنشر في لندن عام 1987، وتصدر بمعدل 50 عنوانا في السنة، قدمت الشركة مؤلفين جدد، كما نشرت لمؤلفين مشهورين أحسن نتاجهم.

بين العامين 1998و1995 أصدرت الشركة مجلة "الناقد" التي تُعنى بإبداع الكاتب وحريته، وأسست جائزة "يوسف الخال" للشعر ، وجائزة "الناقد" للرواية.

وبين العامين 2000 و2004 أصدرت الشركة مجلة "الناقد" الأسبوعية التي تُعنى بكواليس الثقافة والمثقفين العرب، وتُعتبر الكتب الصادرة عن هذه الشركة مثيرة للجدل ومحفزة للنقد أنيقة المظهر وثمينة المضمون[1]، وانّ جلّ الأعمال الأخيرة للشاعر محمود درويش و ابتداءا من ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا، قد صدرت عن دار رياض الريس بطبعات أنيقة، هل كان الأنيق ثيابا والوسيم شكلا يرى في أناقة الكتاب جزءا مهما جدا من مادة الشعر؟ لا شك في ذلك، فقد ظل درويش يطور شعره بناءا

1 – رياض الريس: مدونة رافي، تاريخ الاطلاع 2017/03/05، 17:30.
raffy.ws/Publisher/2914/%25D8%25D18

ولا يعني هذا أنه أهمل المضمون[1]، فجمال الشكل وأناقته عامل فعّال لاستهواء القارئ وجذبه لقراءة المضمون.

4-2- سيميائية الصورة:

يمكن أن نعرّف الصورة من الوجهة السيميولوجية باعتبارها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات التالية: مادة التعبير: وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص مضمون التعبير: يتمثل في المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى[2].

الجانب التشكيلي:

-إسم المؤلف: محمود درويش وعنوان الديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، كلاهما وردا باللونين الأبيض والأصفر في الطبعة الثالثة ، أما في الطبعة الأولى فقد وردا باللون الأسود ، وفيما يخص حجم الخط فقد كان نفسه، وهذا دليل على أن قيمة الديوان نابعة من قيمة إسم محمود درويش.

الصورة ودلالتها:

الصورة التي إختارها درويش لديوانه المعنون ب" لماذا تركت الحصان وحيدا " هي صورة حصان عربي أصيل، وذلك لعمق دلالة الحصان في الشعر الفلسطيني وفي أشعار درويش بالتحديد، فالحصان عدا عن كونه رمزا من رموز الجمال وعلامة من علامات القوّة والعنفوان، فإنه رمز للأصالة والمروءة، وعدا عن كونه رمزا للفروسية والعروبة، فهو دليل العز والتنعم والحرية.

1 -عادل الأسطة: "محمود درويش والدقة"، ديوان العرب أقلام الديوان، السبت10كانون الثاني 2009، تاريخ المراجعة:2017/03/10، 19:40.
diwanalarab.com/spip:php?article16459

2 - بلعيدة حبيب: شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص نقد أدبي، بسكرة، 2013، ص88،(pdf).

5–خلاصة:

هنالك أكثر من رابط جمع بين النص المحيط وبين محتوى القصيدة المعنونة ب"أبد الصّبار"، فسيرة النكبة الفلسطينية هو تعبير واضح وجليّ عن الاتصال الثقافي للنص بحدث تاريخي واجتماعي وثقافي، العنوان يذكر الصبار وهو رمز ثقافي يمتد ليلامس واقع المأساة الفلسطينية بما تتشابه به لفظته مع لفظة الصبر وبما يحمله وجوده من ألم الوخز، فالرمز غدا جزءاً من ثقافة المأساة التي عاشها الفلسطيني، واعتمدت البنية على السرد، فزادُ الفلسطيني الحكي، عامرةٌ به ذاكرته ويوثق به هويته ووجوده، فمحور حديث الأب والابن في طريق النزوح هو حديث واقعي يحيل إلى مشاهد واقعية شكلت ثقافة التغريبة، وثمة بعد ثقافي لتوظيف درويش لمعاجم دلالات العائلة والبيئة والزمان في باب الاهداء، ربما لعله حنين شاعرٍ مَنافٍ و تغريبات استعان بالبنية اللغوية ثم انفلت من قيدها إلى باقي القصائد ليروي عن الطفولة ودفء المكان الأول، دفء الرحم وحنان العائلة، أما معجم الزمان فلعله ينبئ بضغط الزمان على حلم درويش الإنسان واستحثاثه للقادم الأجمل، إنها رؤية درويش الفكرية التي انطبعت في تجربته الشعرية، اسم درويش الذي تجسد في اشعار فلسطين متخذا من هذه الارض وقصص ابناء شعبها عنوانا لقصائده.

ثالثا : شعرية النص المحيط في قصيدة: تعاليم حورية

تمهيد:

تعتبر الأم أيقونة مقدسة في الشعر العربي الحديث، فصورة الأم تعتبر من أهم الرموز التي وظفها درويش في شعره واستطاع أن ينتزع هذه الشخصية من اطارها الواقعي الى اطار رمزي جديد فجرّدها من إسم العلم "حورية" ليجعلها حورية الفردوس، لتتجرّد حورية بدورها من آدميتها ليجعل ذلك منها رمزا لفلسطين، رمزا للوطن الأم، ومنه يؤكد العنوان "تعاليم حورية" دلالة التعاليم والتي هي الحكمة والسمو والأناقة، وللأناقة عنوان في شعر درويش، الأم مدرسة تعلم وتربي وتسهر وتتألم لأجل أبنائها، لهذا جعلها درويش عنوانا لجلّ قصائده.

1–عتبة العنوان:

1–1–سيميائية العنوان:

ينتمي عنوان "تعاليم حورية" الى فئة العناوين الايحائية الدالة، فمن الظاهر أن محمود درويش قد نسج القصيدة ليقدمها الى أمه، دون أن يستعمل بعدا رمزيا.

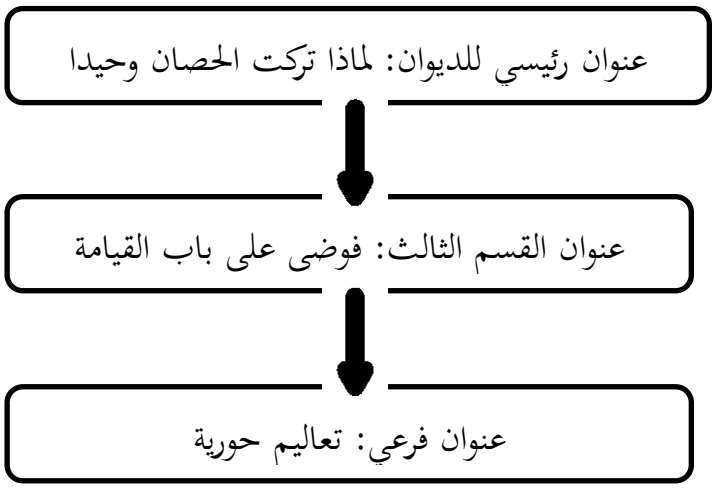
يتكون عنوان القصيدة من عنصرين: (تعاليم و حورية)، قد تكون تعاليم حورية من حوريات الجنة، كما قد تكون تعاليم حورية بحر قذفتها الأمواج في شاطئ مجهول، لكن دلالة العنوان تؤكد معنى الرسالة:

فالتعاليم: هي التعليمات والتوجيهات والأوامر، وتبقى حورية الذي هو تصريح بإسم أمه، اذن معنى عنوان " تعاليم حورية" هو جل النصائح والتوجيهات التي قدمتها الأم لابنها، ومن ثم فدلالة تعاليم حورية تثير في ذهن القارئ دلالات للوصول إليها.

"فوضى على باب القيامة": الذي يتألف من ست قصائد، تتخذ من الأسطورة خيطاً خفيّاً يشدّ أطرافها جميعاً، غير أنّه لا يتمسّك بفكر الأسطورة، بل يعمد إلى التحوير، بل إلى الحوار الذي يخلق حيّزاً أكبر من الحريّة، وذلك لمصلحة القصيدة، ابنةِ الواقع، ومنارة الآتي، بحيث تصبح الأسطورة إحدى مكوّنات القصيدة بامتياز، حيث يزجّها الشاعر في الواقع مباشرة، ويعيد إنتاجها، وفق معطيات الشعر، ويحاول درويش في هذا الباب أن يمزج الأسطوريّ باليوميّ، العاديّ، الأليف من خلال ثلاث قصائد هي " (كالنون في سورة الرحمن، وأمشاط عاجية، وتعاليم حوريّة)، حيث يصوّر درويش في – تعاليم حورية – صورة متميّزة لأمه بكلّ ما تحمله هذه المرأة من حنان ودفء، لم يتسنَّ لهذا الطفل المهجّر أبداً أن يتمتّع بهما، فلا يبقى في ذاكرته سوى تعاليم المرأة الأولى التي كان لها فضل انطلاقه كمهر جموح في هذه الدنيا، المرأة الأم التي تعرف معنى أن تحرّر عاطفة الأمومة من التملّك، لتتحوّل إلى رغبة جامحة في تصعيد مشاعرها إلى حالة من العطاء الحرّ"[1].

1-2- فضاء العنوان:

قصيدة "تعاليم حورية" هي القصيدة الثالثة من القسم الثالث لديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" والمعنون ب: "فوضى على باب القيامة" ليكون فضاء العنونة كالآتي:



1 – كريم عبيد: "على عتبات الريح في لماذا تركت الحصان وحيدا"، مجلة دنيا الوطن، سوريا، تاريخ النشر:2010/06/05،(pdf).

ومنه نلاحظ ان تعاليم حورية جاء في باب فوضى على باب القيامة وكما نعلم ان كل الاقسام الستة تعبر عن فضاء السيرة عند درويش ووطنه واهله، فهذه القصيدة تحكي عن بعض الاحداث اليومية التي حدثت بينه وبين امه الى يوم أحس انه مفارق هذه الحياة، فمعنى الفوضى في هذا القسم دليل واضح على الاضطراب الحاصل في قلب الشاعر ووالدته، وقد تكون الفوضى الحاصلة في فلسطين نتيجة الاعتداء الصهيوني من استبداد وظلم، أما باب القيامة فهي فلسطين، الوطن، فكلها لأبواب للقيامة، نرى أن الشاعر ربط الواقع الأليم في فلسطين بالغيبيات؛ ففلسطين أرض نزول الأنبياء والمرسلين، كما هي أرض قيام الساعة.

1–3–وظائف العنوان وعلاقته بالديوان:

كثيرا ما تكون الأنساق اللغوية مخادعة مراوغة، تأخذك في إتجاه أولي، سرعان ما تكتشف أنه الاتجاه الخطأ واذ يطالع المرء قصيدة تعاليم حورية من مجموعة قصائد فوضى على باب القيامة للشاعر محمود درويش يتبادر الى بديهيته المستعجلة أنه سيطالع قصيدة وجدانية يبث فيها الشاعر حزمة من الذكريات الفردية والمشاعر الشخصية ويبني جزءا من عالم البنوّة والأمومة الذي أنجزه الشعراء والقاصّون والروائيون؛ غير أن الشاعر يلوي عنق راحلته ويتجه بقصيدته نحو تجربة فردية جماعية في آن، ويغدو مكان الرحلة القسرية، بؤرة يتم التركيز عليها فهو يخاطب أمه:

"تركت تعاليمها تضيء نجوم كنعان حول مرآة ولدها"

كل أم سواء كانت فلسطينية أو عربية هي حورية درويش، ومهما كبر الولد وتقدمت به السن الا إنه يبقى في تصور أمه ولدا، فمهما فعل ومهما أخطأ فقلب أمه رقيق نحوه ولا يمكن أن يكن له أيّا من مشاعر البغض والضغينة، جعل نصائح أمه قصيدة وألم البعد عنها قصائد، لم يكن درويش ووالدته يلتقيان كثيرا وهذا ما زاد ألم الفراق حدّة، وفي هذا الخصوص يقول درويش:

لا نلتقي إلا وداعا
تقول لي مثلا: تزوج أية امرأة من
الغرباء، أجمل من بنات الحي. لكن، لا
تصدّق أي امرأة سواي، ولا تصدق
ذكرياتك دائما. لا تحترق لتضيء أمك

2- المؤلف وحضوره في القصيدة:

يقول الشاعر في بداية قصيدة تعاليم حورية:

فَكَّرتُ يَوماً بالرحيل , فحطّ حَسُّونٌ على يدها ونام .

وكان يكفي أَن أُداعِبَ غُصْنَ داليَةٍ على عَجَلٍ ... لتُدْرِكَ أَنَّ كأس نبيذيَ امتلأتْ .

ويكفي أَن أنامَ مُبَكِّراً لَتَرى مناميَ واضحاً , فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ ...

ويكفي أَن تجيء رسالةً منّي لتعرِف أَنْ عنواني تغّير , فوق قارِعَةِ السجون ,

وأَنْ أَيَّامي تُحوِّمُ حَوْلَها ... وحيالها

إفتتح درويش قصيدته بهذه الأبيات المعبرة عن أمه، فمن يجهل درويش يجهل شعره وأبعاده الفنية، درويش شاعر الثورة الفلسطينية حاضر كمؤلف وحاضر كإسم شخصي ضرب بصدى كلماته أبعد أفق من بين الشعراء المعاصرين.

ويختتم درويش "تعاليم حورية" قائلا:

أمي تضيء نجوم كنعان الأخيرة، حول مرآتي وترمي في قصيدتي الأخيرة شالها

نعم لقد رمت حورية شالها فوق قصيدة فلذة كبدها الأخيرة، ورحلت بعد رحيل ولدها وهذا ما كان يتوقعه ويدركه محمود تمام الادراك، انّ حضور الأم في قصائد درويش كان وبقوّة فهناك القصيدة، الأغنية المشهورة: "إلى أمي"، (أحن إلى خبز أمي، وقهوة أمي، ولمسة أمي...) مجموعة عاشق من

فلسطين هذه القصيدة أشبه ما تكون بقصيدة مصالحة كيانيّة مع أمه التي كانت قسوتها الناجمة عن قسوة الظروف توهمه بأنها لم تكن تحبه بما فيه الكفاية، جعلته عاطفتها المتدفّقة لدى زيارتها له في السجن يتيقّن من أنه كان قد أساء قراءة مشاعرها تجاهه، وضمن أشعاره الأخيرة قصيدة "تعاليم حورية" يستمد الشاعر فيها نوعا من نصائح أمه معرفة في مواجهة الموت الذي بدأت نذوره الأولى تتهدّد قلبه[1]، إن شخصية الأم تتكون في مناخ مختلف، اذ يتلاشى في علاقتها بإبنها ذلك الوهج العاطفي الحزين الذي يشيع في حوارات الأب، فشخصية الأم ذات إيقاع صارم، لا يسمح بتنامي الحوار، وان كانت أمومتها وان كانت أمومتها تقبع خلف ايقاع تلك الصرامة، ولا شك ان مجي، العلاقة بين الأم والأبن في قصيدة تحمل عند ان "تعاليم حورية " يكشف عن طبيعة العلاقة بينهما. فإذا كان الجد يعلم الطفل في أجواء توقظ آفاق الأسئلة في نفسه واذا كان الأب يكشف عن جوانب نفسيته في محاوراته مع الأبن فإن الام تظهر للوهلة الأولى وكأنها خارج المشهد الكلي للسيرة، ولكنها في الحقيقة متجذرة في أعماقها، تعرف التفصيلات دون أن تراها، وتحدس جوهرها دون أن يخبرها أحد بذلك[2].

1 – وداعا حورية بقلم اسماعيل، منتديات أم فراس، تاريخ النشر:2009/09/16، تاريخ المراجعة2017/03/15، 15:03. https//:omeferas.com/vb/t44540/

2 – خليل الشيخ: السيرة في إطار الشعر قراءة في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، الأردن،1يناير2000،ص1، مجلة نزوى. www.nizwa.com

3–عتبة الاهداء:

هنالك رابط قويّ ووثيق بين عنوان القصيدة "تعاليم حورية" ورسالة الاهداء "الى حورية: أمي"، فهنا يبيّن الشاعر أن لأمه حضورا قويا في جلّ قصائده هذا وقد خصّها في هذه القصيدة بالذات المنتمية الى قسم "فوضى على باب القيامة" تحت عنوان "تعاليم حورية"؛ أي النصائح التي يأخذ بها درويش من خبرات أمه السابقة في التصدي للعدو والصّبر على الأذى وتحمل المعاناة، تلك التوجيهات التي أراد لها درويش أن يعمل بها كل طفل فلسطيني سواء كان يتيما، لاجئا، أو مسجونا، التعليمات كانت كلمات أرادها درويش أن تدوّي بصداها في العقول ويترسخ معناها في القلوب، لتوصل رسالة أنّ كل أم عربية هي حورية وأن كل أم فلسطينية هي حورية، فكلّهن يمتلكن صبر وشجاعة وهمّة وتضحية حورية، عطف وفرادة حورية، قوة حورية، قوة المرأة الفلسطينية.

هنالك رابط وثيق بين نص الإهداء " إلى الحضرة :حورية أمي" وبين عنوان القصيدة ويتمثل في أنها ليست حاضرة كشخص لأنها حية بل حورية حاضرة ككيان بتعاليمها، تجسد أيضا إستخدام الرمز؛ الأم، فلقد تجسدت علاقة الأمومة وعلاقتها بدرويش الذي كان ويظن سوءا بمشاعر أمه تجاهه، ولكنه بعد أن أثبتت له العكس، كتب هذه الابيات كرسالة إعتذار متلبسة على شكل إهداء لكنها في حقيقة الأمر مشاعره تجاه أمه، غير أن صورة الأم تكتمل في نهاية المشهد من خلال مجموعة من الوصايا تسعي في مجملها الى تحرير ابنها من قيود كثيرة، تشكل عائقا أمام حركته: قيود الزواج، قيود الأم، قيود الضعف الرومانسي، قيود الماضي، قيود التردد، القيود التي تمنع تحقيق الذات، ولكنها تظل تضع نفسها في مواجهة ذلك كله بوصفها مصدر الصدق الذي لا ينبغي لامرأة غيرها أن تصل الى مستواها[1].

1 – المرجع نفسه،ص2.

خـــــاتمة

خاتمة

من خلال تتبع تجلي النصوص الموازية في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

° فمن الجزء النظري كانت أهم النتائج التي خلصت إليها:

1*- أن تعدد مفاهيم النص بتعدد الرؤى النقدية التي ننظر إليها.

2*-المتعاليات النصية التي جاء بها الناقد الفرنسي جيرار جونات وبلورها في كتابه أطراس هي مقولة(نظرية) متطورة عن نظرية التناص التي جاءت بها كريستيفا.

3*- قدَّم جيرار جونات مساهمات كثيرة عن دراسة النص من منظور الرؤية التناصية، ومن أهم الأعمال التي قدمها كتابه أطراس(palimpsestes) ، حيث تناول في هذا المؤلف تصوراً شمولياً عن التناص، يتجاوز ما كان سائداً، من خلال مفهوم المتعاليات النصية.

4*- ميّز جونات في خضام بلورته للنص الموازي بين المحيط النصي والنص الفوقي؛ هذان النوعان للنص الموازي يحيطان بالنص المركزي الرئيس وهو النص الإبداعي ويساعدان على فهمه وتفسيره ثم استيعابه وتأويله.

5*- النص الموازي، يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة.

6 *- المناص والذي هو جزء لا يتجزأ من حقل المتعاليات النصية.

7 *- قال جونات: " احذروا من المناص، لأن الخطاب على المناص، لابد عليه ألا ينسى أنه يحمل خطابا...وأن معنى موضوعه مرتبط بهذا المعنى الذي هو الآخر معنى لنجعل بذلك عتبة المناص لا للعبور فقط ولكن للتجاوز والاجتياز".

8*- النص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية ولها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية.

9*-النص الموازي (paratexte)هو أحد المتعاليات النصية الخمسة، وقد تعددت ترجمته للعربية الى مصطلحات عدة (النص المصاحب، المناص.....).

10*- يتمظهر النص الموازي في العمل الإبداعي –حسب جونات- في عدة عناصر تتمثل في: العنوان بأنواعه(الرئيس، الفرعي....)، اسم المؤلف، الإهداء، المراسلات، القراءات التي تنتج عن العمل الإبداعي....

° ومن أهم النتائج التي تم الخلوص إليها في الفصل التطبيقي:

11*- درويش شاعر القضية الفلسطينية، وديوانه المعنون ب" لماذا تركت الحصان وحيدا"، يحدد موضوع الكتاب بدقة، ألا وهو: السيرة بأوسع معانيها.

12 *- لقد حاول الشاعر من خلال موضوع السيرة في شعره أن يعيد، كرامة الشعر، وما فقده من التألّق، وأن يجعله موازياً لتجربة الواقع الفلسطيني خصوصاً، والإنساني عموماً.

13*- ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش عمل إبداعي معاصر يتوافر على جملة مهمة من عناصر النص الموازي وفق رؤية جيرار جونات، وتتمثل أساسا في: العنوان الرئيس (لماذا تركت الحصان وحيدا؟)، عناوين الأقسام (أيقونات من بلور المكان، وفوضى على باب القيامة...)، ثم عناوين القصائد في كل قسم، اضافة إلى إسم المؤلف (محمود درويش)، الإهداء، معلومات الناشر، وجملة من المقالات التي كتبت حول الديوان وقصائده.

14*- كشف تتبع عناصر النص الموازي في الديوان السابق عن العلاقة المتينة بينها وبين دلالات قصائده التي تم إختيارها في هذه الدراسة (قصيدة أبد الصبّار، وقصيدة تعاليم حورية).

15*- كان الإنطلاق من العنوان الرئيس للديوان ثم إلى عناوين أقسامه، فإلى عناوين القصائد، عتبة رئيسية للولوج إلى مقاربة نص القصيدتين المختارتين، والأمر نفسه بالنسبة لباقي عناصر النص الموازي التي تم تتبعها في هذه الدراسة.

16*- وكذلك من أهم النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة أن النص الشعري المعاصر لم يعد مستقلا بنفسه عن باقي العناصر المحيطة به، فهو دونها يبدو مبتورا، ضائعا، فشعريته (أي ما يجعل منه نصا أدبيا) تتحقق بها، فهي عتبات أساسية يدلف منها القارئ النص الأدبي لمقاربته وانتاجه.

17*- كان الإهتمام بعتبة الإهداء أمرا مركزيا أسهم في شدّ ساعد القارئ للولوج إلى ديوان درويش ومقاربة قصيدتيه.

18*- عناصر النص الموازي في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" هي نفسها " العنوان الرئيسي، إسم المؤلف، الإهداء، علامات الناشر، القراءات حول الديوان..." لكنها أدت دورا متمايزا أثناء ربطها مع كل قصيدة على حدى.

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر:

1) الامام العلامة ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 2000، المجلد:14.

2) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2004-1425هـ، باب نصَّ.

3) محمود درويش : الأعمال الجديدة الكاملة(1)، رياض الريس للكتب والنشر،ط1،كانون الثاني/يناير،بيروت-لبنان،2009.

4) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، ط3، رياض الريس، لندن،1995.

II. المراجع العربية:

5) 10-عدنان بن ذريل: النص والاسلوبية بين النظرية والتطبيق،ط1،منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

6) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية،ط1 ، المركز الثقافي الربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994

7) د. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996،(pdf) .

8) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

9) سعيد يقطين: القراءة والترجمة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء،1985،(pdf).

10) عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم ادريس نقورين،ط1، افريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 2000.

11) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية déconstruction)قراءة نقدية لنموذج معاصر، الطبعة4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998،(pdf).

12) عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1،المجلد1، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، 2009/08/29،(pdf).

13) فريد الزاهي: المتخيل والحكاية، ط1، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

14) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص121.

15) محمد نمر مصطفى: محمود درويش الحاضر الغائب،ط1،وزارة الثقافة للطباعة والنّشر، عمان؛ الأردنية الهاشمية،2010-1431هـ.

16) نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1،دار توبقال للنشر،المغرب،2007.

17) هاني الخيّر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر،ط1،دار فليتس للنشر والتوزيع، شارع الجزائر رقم4 المدية بموجب اتفاق مع دار رسلان (سوريا)،سلسلة موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث.

III. المراجع الغربية والمترجمة:

18) Gérarde genette: palimpsestes la littérature ou second degré, édition du seuil,paris,1982, (pdf).

19) جورج فاراغوبلوس: تتبُّع خارطة محمود درويش، ترجمة: د. محمد الظاهر، (pdf).

20) جيرار جونات: عتبات من النص الى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ش م ل، الجزائر العاصمة، 2008،(pdf).

21) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب،ط2، دار توبقال، الدار البيضاء،1996،(pdf).

22) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم،ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991،ص21.

23) زتسيسلاف و أورزنياك: علم النص مشكلات بناء النص، ترجمة أ.د سعيد حسن بحيري، الطبعة1،مؤسسةالمختار للنشر والتوزيع، القاهرة،1424هـ2003م،(pdf).

IV. الموسوعات والمجلات:

24) http://alwatan.com/details/143228

25) http://jamahir.alwehda.gov.sy/node/373695

26) http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspxhtml?Id=5084.

27) http://www.nizwa.com

28) http://www.startimes.com/?t=31708923

https://drabedhamdan.wordpress.com/2013/03/29//

29) بيانكا ماضية: "النص الموازي المصطلح والتطبيق"، منتدى ديوان العرب، الاثنين 29تشرين الأول2007، تاريخ المراجعة2016/12/18 – 10:30.
www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=10958

30) توفيق أبو شومر: "سؤال ديوان: لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش ، حقلٌ من الألغام"، مجلة الحوار المتمدن-العدد: 2248، -2008 / 4 / 11 - 08:46، تاريخ المراجعة: 2017/01/31، 09:34.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=131107

31) جميل حمداوي: "لماذا النص الموازي"، محمود درويش مجلة الكرمل، صيف وخريف 2006، العددان89/88، ص118،(pdf).

32) جورج فاراغوبلوس: تتبع خارطة محمود درويش، ترجمة: محمد الظاهر، صحيفة ذوات، 24نوفمبر2016، تاريخ المراجعة: 2017/03/01، 15:32.
www.thewhatnews.net/post-page.php?post_alias=&category-alias

33) جيرار جونات: (اطراس الادب في الدرجة الثانية)،تر: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع16،س2، الرباط المغرب،فبراير1999.

34) حبيب بلعيدة: شعرية العتبات في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدين ميهوبي، ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، تخصص نقد أدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2012، ص12، (pdf)..

35) حسين حمزة: محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة ابحاث ودراسات في الادب الفلسطيني الحديث، اعداد وتحرير ياسين كتّاني، ط1،ج1،باقة الغربية مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها،2011، pdf

36) د. أحمد زياد محبكك: "مفهوم التناص عند جيرار جينيت"، مجلة الجماهير، العدد: 13418،الاثنين, 12/09/2011، تاريخ المراجعة:2017/04/10.

37) د. حسيب الياس حديد:" المتعالقات النصية"، مؤسسة النور للثقافة والاعلام/مهرجان النور للابداع،2011/10/12، جامعة الموصل كلية الآداب aldiyarlondon.com/culture/1-articles/2645_transtextualite-

38) داليا كربيل: محمود درويش في حوار لهاآرتس: أنتظر ثورة في وعي الإسرائيليين، ترجمة: نائل الطوخي، الحوار المتمدن-العدد: 1985 - 2007 / 7 / 23 - 10:28 ، المحور: الادب والفن ، تاريخ المراجعة: مارس 2017، 10:30. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=103537

39) الدكتور زياد السعودي: الفينيق محمود درويش يليق به الضوء، شهادات، أكاديمية الفينيق، فينيقوبيديا ، عمان، الأردن ، 04-12-2009, 02:53 AM، تاريخ المراجعة: 2017/03/07، 16:30.

40) دنيا الوطن، تاريخ النشر : 14-03-2010، القدس ندوة اليوم السابع تحتفل بيوم الثقافة الفلسطينية وتحيي ذكرى مولد محمود درويش، تاريخ الاطلاع مارس2017، 19:35.

41) رلى الزين: محمود درويش1997، جريدة الأيام الفلسطينية،1997/05/28، تاريخ المراجعة:2017/03/02، 15:30.www.al-ayyam.ps/articles

42) سعيد موزون: "مدخل الى تكسير البنية وتجديد الرؤيا في الشعر العربي الحديث"، جريدة طنجة الادبية، المغرب، 2011/02/15، تاريخ المراجعة:2017/03/11، 19:30.
ar.aladabia.net/article-6122-

43) الشاعر رائد أنيس الجشي: "قراءة الخطاب السياسي في أبد الصّبار لمحمود درويش"، مؤسسة محمود درويش،2011/09/13، 07:57، تاريخ الاطلاع: 2017/02/28، 15:33.
http:mahmouddarwish.com/?page=details&newsID=449&cat=19.

44) الشاعر غسان زقطان: التحرر من الأوزان الخليلية أو التفعيلة لا يعني على الإطلاق، إقصاء الأشكال واستبدالها بقصيدة النثر، جريدة الوطن، 9 أكتوبر2016 ،تاريخ المراجعة: الأحد 5 مارس 2017.

45) عادل الأسطة: "محمود درويش والدقة"، ديوان العرب أقلام الديوان، السبت10كانون الثاني 2009، تاريخ المراجعة:2017/03/10، 19:40.
diwanalarab.com/spip:php?article16459

46) عبد الرحيم حمدان: "البنية السردية في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (مدخل)"،2013، تاريخ المراجعة:2017/03/01، 10:30.

47) كريم عبيد: "على عتبات الريح في لماذا تركت الحصان وحيدا"، مجلة دنيا الوطن، سوريا، تاريخ النشر:2010/06/05،(pdf).

48) مجدي ابراهيم علي: محمود درويش عاشق في حضرة الغياب، المجلة العربية، مجلة شهرية – العدد (485) ، الأحد 2016/06/05 ، تاريخ الاطلاع: جمادى الثانية 1438 هـ- مارس 2017 م.

49) محمد ابن الجزائر: النص الأدبي وتعدد القراءات (مفهوم النص)، 2012/11/21، أرشيف لغة الضاد، تاريخ المراجعة: 2017/03/18.

50) المختار حسني: "نظرية التناص": مجلة علامات في النقد: مج10:ج4، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999، ص263، (pdf).

51) منير المقدم: "إشكالية مقاربة النص الموازي – العنوان نموذجا"، صحيفة الفكر 2015/10/01، مؤسسة الفكر للثقافة والاعلام، تاريخ المرجعة: 2017،09:28/03/22 http://www.alfikre.com/articles.php?id=18979

52) مؤسسة محمود درويش للإبداع: السيرة الذاتية ؛محمود درويش دراسة تحليلية في حياته وشعره، كفرياسيف، 15/06/2011، 03:29،تاريخ المراجعة:2017/03/02

24- وداعا حورية بقلم اسماعيل، منتديات أم فراس، تاريخ النشر:2009/09/16، تاريخ المراجعة2017/03/15، 15:03.

53) الموسى خليل: "محمود درويش من الغنائية الى الملحمية ومن الملحمية الى العالمية" www.awu-dam.org، تاريخ المراجعة: 2017،14:45/02/28.

54) النص ودلالة الغياب في تفكيكية جاك دريدا، مجلة نزوى،1 أكتوبر,2011، تاريخ المراجعة، 2017/04/11.

55) وليد مال الله:" القارئ غاية العمل الأدبي.. العتبات النصية في قصيدة العمود"، جلسة لاتحاد أُدباء نينوى، العراق، 2005، (pdf).تاريخ المراجعة:2017 /01/28 ــ 16:48

www.iraqiwritersunion.com/module.php?name=news&file=article&sid=11314

V. المواقع الالكترونية:

56) https://ar.m.wikipedia.og/wiki/تحليل-النص

57) 2-بعض التحليلات: /tahlil/mahmoud-darwish.95502

http://drkhader.ps/post/71/%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF

58) http://www.schoolarabia.net/arabic/sobbar/sobbar3.htm

وليد جابر

59) http://drkhader.ps/post/71/%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF

60) raffy.ws/Publisher/2914/%25D8%25D18

61) https//:omeferas.com/vb/t44540/

62) http://www.fonxe.net/vb/showthread.php?t=14650

63) https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/03/14/192218.html

64) www.mahmoddarwish.com/page=details&newsID=84&cat=23

المـــــلاحق

الملحق:

محمود درويش

ولد الشّاعر محمود درويش في آذار سنة 1941 في قرية البروة التي تقع شرقي عُكا على مسيرة تسعة كيلومترات منها، يقطنها 1460 نسمة، وقد مرّ بهذه القرية الرّحالة الفارسي المسلم ناصر خسرو في القرن الحادي عشر الميلادي، والبروة من البلدات القديمة المبنية منذ أيام الرومان ولكن هذه القرية الوادعة تعرّضت للتدمير على أيدي الصهاينة، كما غيّروا اسمها الى أحيهود وحوّلوها الى موشاف أي قرية تعاونية بالمفهوم الصّهيوني، وكل كل السكان الجدد لهذه القرية كانوا من اليهود اليمنيين المهاجرين الى فلسطين المحتلّة، كما تحولت مساحة من قرية البروة أيضا الى كيبوتز أي الى مزرعة جماعية وكل سكانها من اليهود الانجليز المهاجرين الى فلسطين، وقد خرج الأهالي من قريتهم بعد تدميرها، ولجأوا الى بعض القرى المجاورة التي استطاعت أن تنجو مرحليا من أيدي الغزاة كما لجأ البعض الى الدول المجاورة كسورية والأردن ولبنان والعراق، وبعبارة أخرى فقد تحول هؤلاء الى لاجئين في المنفى أو لاجئين في وطنهم[1].

ملامحه:

هو محمود سليم درويش وأمه آمنة بنت أديب البقاعي وهو ابن عائلة متكونة من ثمانية أبناء؛ خمسة أولاد وثلاث بنات، وهو كما يُوصف نحيف طويل، سريع الحركة فيه شيء من العصبية، شامخ الرأس في اعتزاز لا يشوبه غرور، كأي فلسطيني مُحب لوطنه، يتميّز بالعاطفية والاخلاص وهو من النوع الهادئ، أما القاؤه للشعر فيبلغ درجة التميّز من الاصالة والجودة والقدرة على التأثير الوجداني كما هو مُحب للغناء والموسيقى. وقد غادر درويش قريته الى لبنان وهو ابن السادسة من العمر حيث

[1] -هاني الخيّر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر،ط1،دار فليتس للنشر والتوزيع، شارع الجزائر رقم4 المدية بموجب اتفاق مع دار رسلان (سوريا)،سلسلة موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، ص ص7،8

عاش سنة كاملة هناك حياة لاجئ الى ان خرج في رحلة العودة رفقة عمه والدّليل، ولكن خيبة أمله كانت كبيرة حين استقرّ به الرحيل في احدى القرى، وهي قرية دير الأسد[1].

كان نبيها في دراسته، وكان يهوى الرسم وركوب الخيل والاستماع الى الزجل الشعبي، تلقى تعليمه الثانوي في كفرياسيف، ثم عمل في الصحافة الشيوعية، وقد انتقل الى السكن في مدينة حيفا، حيث اعتقل عدة مرات بسبب مواقفه وشعره[2]. وقد دخل درويش سجون الاحتلال كثيرا أكثر من مرة ومن دون سبب من سوى أنه ألقى الشعر.

بداية الابداع:

بدأ درويش كتابة الشعر في المرحلة الابتدائية وقد كان آنذاك في سن السابعة من عمره، وحقق حلمه حتى أصبح شاعرا وعُرف كأحد أُدباء المقاومة الفلسطينية، وله ما يزيد عن الثلاثين ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة الى ثمانية كتب، وتُرجم شعره الى عدة لغات، وكانت محطته الأخيرة قبل وفاته بسبب المرض في موطنه الأم ليعود عام 1994 الى فلسطين ليقيم في رام الله، بعد أن تنقّل في عدّة أماكن ك:بيروت والقاهرة وعمان وتونس وباريس وأمريكا، وكانت إقامته في باريس قبل عودته الى وطنه حيث أنه دخل الى فلسطين بتصريح لغرض الزّيارة[3].

---

[1] –مؤسسة محمود درويش للإبداع: "السيرة الذاتية ؛محمود درويش دراسة تحليلية في حياته وشعره، كفرياسيف"، 15/06/2011، 03:29،تاريخ المراجعة:2017/03/02
www.mahmoddarwish.com/page=details&newsID=84&cat=23

[2] -حسين حمزة: "محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة ابحاث ودراسات في الادب الفلسطيني الحديث"، اعداد وتحرير ياسين كتّاني، ط1، ج1،باقة الغربية مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، 2011،ص3، pdf

[3] -محمد نمر مصطفى: "محمود درويش الحاضر الغائب"،ط1،وزارة الثقافة للطباعة والنّشر، عمان؛ الأردنية الهاشمية،2010-1431هـ،ص10.

المناصب والأعمال:

°شغل منصب رئيس رابطة الكُتّاب والصحفيين الفلسطينيين، وحرر مجلة الكرمل.

°في الفترة الممتدة من سنة 1973الى غاية سنة 1982 عاش في بيروت وعمل رئيسا لتحرير مجلة شؤون فلسطينية.

°أصبح مديرا لمركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية قبل أن يؤسس مجلة الكرمل عام 1981.

°بحلول عام 1977 بِيع من دواوينه العربية أكثر من مليون نسخة، لكن الحرب الأهلية اللّبنانية كانت مندلعة بين سنة 1975و1991، فترك بيروت سنة 1982 بعد أن غزا الجيش الاسرائيلي بقيادة شارون لبنان وحاصر العاصمة بيروت لشهرين وطرد منظمة التحرير الفلسطينية منها.

°أصبح درويش منفيا تائها، متنقلا بين سوريا وقبرص والقاهرة الى باريس.

°ساهم في اطلاقه واكتشافه الشاعر والفيلسوف اللبناني روبير غانم*، عندما بدأ هذا الأخير ينشر قصائد لمحمود درويش على صفحات الملحق الثّقافي لجريدة الأنوار والتي كان يترأس تحريرها. ومحمود درويش كانت له علاقات صداقة بالعديد من الشعراء منهم: محمد الفيتوري من السودان ونزار قباني من سوريا وفالح الحجية ورعد البندر من العراق وغيرهم من أفذاذ الأدب في الشّرق الأوسط، وقد كان له نشاط أدبي ملموس على السّاحة الأردنية فقد كان من أعضاء الشّرف في نادي أسرة القلم الثّقافي مع عدد من المثقفين أمثال: مقبل مومني وسميح الشريف...وغيرهم[1].

[1] -محمود-دويش https://ar.m.wikipedia.org/wiki/ ، تاريخ المراجعة:2017/3/8، 12:52

*روبير غانم: روبير اسكندر غانم من مواليد 18 يونيو1942 بحافظة البقاع بلبنان، سياسي وعضو مجلس النواب، قائد الجيش اللبناني في فترة السبعينيات، حاصل على اجازة في الحقوق من جامعة القديس يوسف، عمل كمحام ثم كمستشار قانوني لعدة رجال أعمال

الجوائز والإجازات:

حصل درويش تقديرا على شعره على العديد من الجوائز نذكر أهمها:

*جائزة لوتس 1969.

*جائزة البحر المتوسط 1980.

*درع الثورة الفلسطيني 1981.

*لوحة أوروبا للشعر 1982.

*جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفييتي 1983.

*جائزة لينين 1984.

*جائزة البحر المتوسط 1985.

*أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية 1997.

*جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام 2004[1].

وفاته:

توفي درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت التاسع من أغسطس العام2008 بعد إجراءه لعملية القلب المفتوح التي دخل بعدها في غيبوبة أدت الى وفاته بعد أن قرّر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد لمدة ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا درويش بعاشق فلسطين ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللّامع والمعطاء، وقد تمنّت الحاجة حورية درويش في حديث للجزيرة نت أن يدفن جثمان فلذة كبدها في القرية بجوار ضريح أبيه الذي لم يتمكن من المشاركة في جنازته اِثر رفض السلطات الاسرائيلية ذلك قبل نحو العشر سنوات، وأشار رئيس السلطة المحلية في قرية الجديدة عفيف كيال المتواجد في بيت الجنازة الى أنه كان يفضل أن يُدفن درويش في قريته، لكنه يحترم القرار المشترك

[1] -حسين حمزة: محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام،ص4.

للعائلة والسلطة الفلسطينية، موضحا أن المجلس البلدي سيبادر في الوقت المناسب لتخليد ذكراه بما يليق بهامته الثّقافية والقومية والعالمية[1].

مؤلفاته:

لقد أجادت قريحة الشاعر الفذّ محمود درويش بمجموعة قيِّمة من الأعمال نذكر منها:

أ–الشعرية:

* عصافير بلا أجنحة، عُكا: مطبعة كومر تسئيل، 1960.
* أوراق الزيتون، حيفا: مطبعة الاتحاد التعاونية، 1964.
* عاشق من فلسطين، الناصرة: مطبعة أوفست الحكيم، 1966.
* آخر الليل، عُكا: مطبعة الجليل، 1967.
* العصافير تموت في الجليل، بيروت: دار العودة، 1970.
* حبيبتي تنهض من نومها، بيروت: دار العودة، 1970.
* أحبك أو لا أحبك، بيروت: دار الآداب، 1972.
* محاولة رقم 7، دار العودة، 1973.
* تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، بيروت: دار العودة، 1975.
* أعراس، بيروت: دار العودة، 1977.
* مديح الظل العالي، بيروت: دار العودة، 1983.
* حصار لمدائح البحر، بيروت: دار العودة، 1984.
* هي أغنية ، هي أغنية، بيروت: دار الكلمة، 1986.
* ورد أقل، بيروت: دار العودة، 1986.
* أرى ما أريد، بيروت: دار الجديد، 1990.[2]

---

[1] -محمد نمر مصطفى: محمود درويش الحاضر الغائب،ص24.

[2] –محمود درويش : الأعمال الجديدة الكاملة(1)، رياض الريس للكتب والنشر،ط1،كانون الثاني/يناير،بيروت–لبنان،2009،ص ص540،539.

* أحد عشر كوكبا، بيروت: دار الجديد، 1992.
* لماذا تركت الحصان وحيدا، لندن: رياض الريس، 1995.
* سرير الغريبة، بيروت: رياض الريس، 1999.
* جدارية محمود درويش، بيروت: رياض الريس، 2000.
* حالة حصار، ، بيروت: رياض الريس، 2002.
* لا تعتذر عما فعلت، ، بيروت: رياض الريس، 2004.
*كزهر اللوز أو أبعد، ، بيروت: رياض الريس، 2005.
* لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ، بيروت: رياض الريس، 2009.
* الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بيروت: دار العودة، 1971.
* الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، بيروت: دار العودة 1994[1].

ب–النثرية:

* شيء عن الوطن، بيروت، دار العودة .1971
* وداعا أيتها الحرب ...وداعا أيها السلام، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية .1974
* يوميات الحزن العادي، بيروت، دار العودة .1976
* بيروت فلسطين الثورة، حيفا، منشورات البلد ،د.ت.
* في انتظار البرابرة، القدس، وكالة أبو عرفة 1987.
* ذاكرة للنسيان، بيروت، المؤسسة للدراسة والنشر 1987.
* في وصف حالتنا، بيروت(المؤسسة) دار الكلمة 1987[2].
* الرسائل محمود درويش وسميح القاسم، حيفا، عربسك 1989.
* عابرون في كلام عابر، الدار البيضاء، دار توبقال 1991.
* في حضرة الغياب، بيروت، رياض الريس 2006.
* حيرة العائد، بيروت، رياض الريس 2007.

[1] -حسين حمزة: محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام،ص18.
[2] - نفسه: ص19.

* أثر الفراشة، بيروت، رياض الريس 2008.[1]

قصيدة: أبد الصبّار

إلى أَين تأخُذُني يا أَبي؟

إلى جِهَةِ الريحِ يا وَلَدي...

... وَهُما يَخْرُجانِ مِنَ السَهْل، حَيْثُ

أَقام جنودُ بونابرتَ تلاًّ لِرَصْدِ

الظلال على سور عَكَّا القديم –

يقولُ أَبٌ لابنِهِ: لا تَخَفْ. لا

تَخَفْ من أَزيز الرصاص! إلتصِقْ

بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على

جَبَلٍ في الشمال، ونرجعُ حين

يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد

– ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا

يا أَبي؟

– سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي!

تَحَسَّسَ مفتاحَهُ مثلما يتحسَّسُ

[1] - المرجع نفسه: ص19.

أَعضاءه ، واطمأنَّ . وقال لَهُ

وهما يعبران سياجاً من الشوكِ:

يا ابني تذكَّرْ! هنا طَلَبَ الانجليزُ

أَباك على شَوْك صُبَّارة ليلتين،

ولم يعترف أَبداً. سوف تكبر يا

ابني، وتروي لمن يَرِثُون بنادِقَهُمْ

سيرةَ الدم فوق الحديد...

– لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟

– لكي يُؤْنسَ البيتَ، يا ولدي،

– فالبيوتُ تموتُ إذ غاب سُكَّانُها...

تفتحُ الأبديَّةُ أَبوابها، من بعيد،

لسيَّارة الليل. تعوي ذئابُ

البراري على قَمَرٍ خائفٍ. ويقولُ

أَبٌ لابنه: كُنْ قوياً كجدِّك!

وأَصعَدْ معي تلَّة السنديان الأخيرةَ

يا ابني، تذكَّرْ: هنا وقع الانكشاريُّ

عن بَغْلَةِ الحرب، فاصمُدْ معي

لنعودْ

– متى يا أَبي؟

– غداً. ربما بعد يومين يا ابني!

وكان غَدٌ طائشٌ يمضغ الريح

خلفهما في ليالي الشتاء الطويلةْ.

وكان جنودُ يُهُوشُعَ بن نونِ يبنون

قَلْعَتَهُمْ من حجارة بيتهما. وهما

يلهثان على درب "قانا": هنا

مرَّ سيِّدُنا ذاتَ يومٍ. هنا

جَعَلَ الماءَ خمراً. وقال كلاماً

كثيراً عن الحبّ، يا ابني تذكّر

غداً. وتذكّرْ قلاعاً صليبيَّةً

قَضَمَتْها حشائش نيسان بعد

رحيل الجنود...

قصيدة تعاليم حورية

(1)

*

فَكَّرتُ يَوماً بالرحيل , فحطّ حَسُّونٌ على يدها ونام .

وكان يكفي أَن أُداعِبَ غُصْنَ داليَةٍ على عَجَلٍ ... لتُدْرِكَ أَنَّ كأس نبيذيَ امتلأتْ .

ويكفي أَن أنامَ مُبَكِّراً لَتَرى مناميَ واضحاً , فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ ...

ويكفي أَن تجيء رسالةً منّي لتعرِف أَنْ عنواني تغيّر , فوق قارِعَةِ السجون ,

وأَنْ أَيَّامي تُحوِّمُ حَوْلَها ... وحيالها

**

أُمِّي تَعُدُّ أَصابعي العشرينَ عن بُعْد .

تُمَشِّطُني بخُصْلَّة شعرها الذَهَبيّ

تبحثُ في ثيابي الداخلّيةِ عن نساءٍ أَجنبيَّاتٍ وَتَرْفُو جَوْربي المقطوعَ .

لم أَكَبْر على يَدِها كما شئنا :

أَنا وَهي , افترقنا عند مُنحَدرِ الرَّخام ... ولوَّحت سُحُبً لنا , ولماعزِ يَرِثُ المكَانَ .

وأَنْشَأَ المنفى لنا لغتين :

دارجةُ ... ليفهمَهَا

الحمامُ ويحفظَ الذكرى , وفُصْحى ...

كي أُفسِّرَ للظلال ظِلالَهَا !

(2)

***

ما زلتُ حيًّا في خِضَمَّكِ .

لم تَقُول الأُمُّ للوَلَدِ المريضِ مَرِضْتُ من قَمَرِ النحاس على خيامِ البْدوِ .

هل تتذكرين طريق هجرتنا إلى لبنانَ , حَيْثُ نسيتني ونسيتِ كيسَ الخُبْزِ

[كانَ الخبزُ قمحيًّاً] ولم أَصرخْ لئلاّ أُوقظَ الحُرَّاسَ حَطَّتْني على كَتِفْيكِ رائحةُ الندى .

يا ظَبْيَةُ فَقَدَتْ هُناكَ كنَاسَها وغزالها ...

عَجَنْت بالحَبَقِ الظهيرةَ كُلَّها .

وَخَبَزْتِ للسُّمَّاقِ عُرْفَ الديك .

أَعرِفُ ما يُخَرَّبُ قلبَك المِتّقُوبَ بالطاووس , مُنْذُ طُرِدْتِ ثانيةً من الفردوس .

عالُنا تَغَيَّرَ كُلَّهُ فتغيرتْ أَصواتُنا حتَى التحيَّةُ بَيننا وَقَعَتْ كزرِّ الثَوْبِ فوق قولي أَيَّ شيء لي لتَمنَحني الحياةُ دَلالَها .

****

هي أُختُ هاجَرَ أُختُها من أُمِّها .

تبكي مع النايات مَوْتى لم يموتوا .

لا مقابر حول خيمتها لتعرف كيف تَنْفَتِحَ السماءُ ولا ترى الصحراءَ خلف أَصابعي لترى حديقَتَها على وَجْه السراب , فيركُض الزَّمَنُ القديمُ بها إلى عَبَثٍ ضروريٍّ :

أَبوها طار مثل الشَرْكَسيِّ على حصان العُرسْ

(3)

أَمَّا أُمها فلقد أَعَدَّتْ , دون أن تبكي لِزَوْجَة

زَوْجِها حناءَها , وتفحَّصَتْ خلخالها ...

*****

لا نلتقي إلاَّ وداعاً عند مُفْتَرَقِ الحديث .

تقول لي مثلاً :

تزوجَّ أَيَّةَ امرأة مِنَ الغُرباء , أَجملُ من بنات الحيِّ , لكنْ لا تُصَدِّقْ أَيَّةَ امرأة سواي .

ولا تُصَدِّقْ ذكرياتِكَ دائماً .

لا تَحْتَرِقْ لتضيء أُمَّكَ , تلك مِهْنَتُها الجميلةُ.

لا تحنُّ إلى مواعيد الندى .

كُنْ واقعيًّاً كالسماء .

ولا تحنّ إلى عباءة جدِّكَ السوداء , أَو رَشَوَاتِ جدّتك الكثيرةِ وانطلِقْ كالمهْرِ في الدنيا .

وكُنْ مَنْ أَنت حيثَ تكون .

واحَملْ عبء قلبِكَ وَحْدَهُ ...وارجع إذا اتسَعَتْ بلادُكَ للبلاد وغيَّرتْ أَحوالهَا ...

الفهـــــرس

الفهرس:

شكر و عرفان

مقدمة.....أ- ج

الفصل الأول: النص الموازي وأشكال التعالي النصي.....5

تمهيد 5

أولا: النص في النقد الغربي و العربي 6

1- لغة.....6

2-في حقل النقد الأدبي:..... 7

أ / في النقد الغربي 7

ب / في النقد العربي 9

ثانيا: المتعاليات النصية و مرحلة التجاوز 11

تمهيد 11

1- التناص.....13

2- النص الموازي 13

3-الميتانص.....14

4-التعالق النصي..... 15

5-الجامع النصي.....15

ثالثا: النص الموازي وتعدد المصطلح في النقد العربي 17

تمهيد 17

1- النص الموازي و تعدد المصطلح في النقد العربي 21

2-نوعا النص الموازي 23

أ/ النص المحيط الداخلي 23

1-العنوان.....24
2-إسم المؤلف..... 28
3-الاهداء.....31
4-علامات الناشر.....34
5-التصدير.....36
6-المقدمة.....40

ب/ النص الفوقي الخارجي 44

1- النص الفوقي العام 45
2- النص الفوقي الخاص 47

الفصل الثاني: شعرية النص الموازي في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (قصيدة أبد الصّبار، قصيدة تعاليم حورية –أنموذجا–)

اولا: النص الفوقي في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا

1- لمحة عن النص الفوقي.....50
2- القالات الصحفية 51

ثانيا: شعرية النص المحيط في قصيدة أبد الصبّار.....55

*تمهيد 55
°نبذة عن القصيدة.....55
1- فضاء العنوان.....56
2- فضاء اسم المؤلف.....65
3- فضاء الاهداء.....69
4- علامات الناشر.....71
5- علاقة النص المحيط بمحتوى القصيدة.....71

ثالثا: شعرية النص المحيط في قصيدة تعاليم حورية

تمهيد.....75
1- عتبة العنوان.....75
2- المؤلف وحضوره في القصيدة.....78
3- عتبة الإهداء.....80
الخاتمة.....82
الملحق...../
قائمة المصادر والمراجع..... /
الفهرست...../