الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

كلّية الآداب واللّغات
قسم: اللّغة والأدب العربي

سيميائيّة العتبات النّصيّة في شعر عبد الرزّاق عبد الواحد
- دراسة في نماذج -

جامعة العربي التبسي - تبسة
Université Larbi Tebessi - Tebessa

مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي
تخصص أدب عربي حديث و معاصر

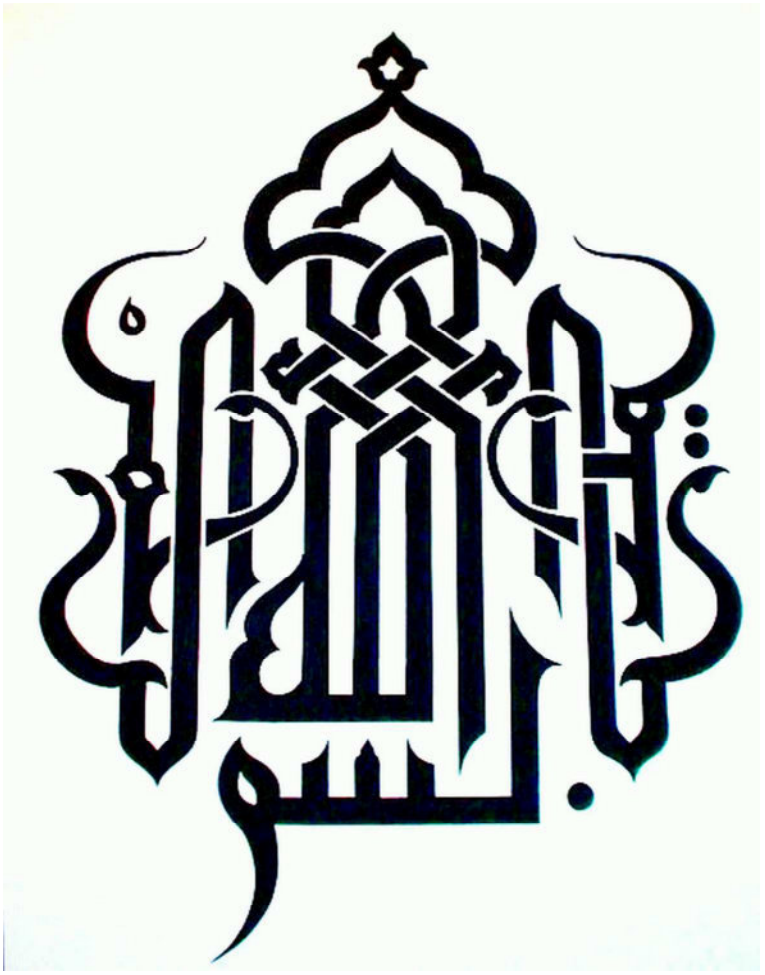
*إعداد الطّالبين:
عبد العلاء سعدي.
عبد السّلام بشوات.

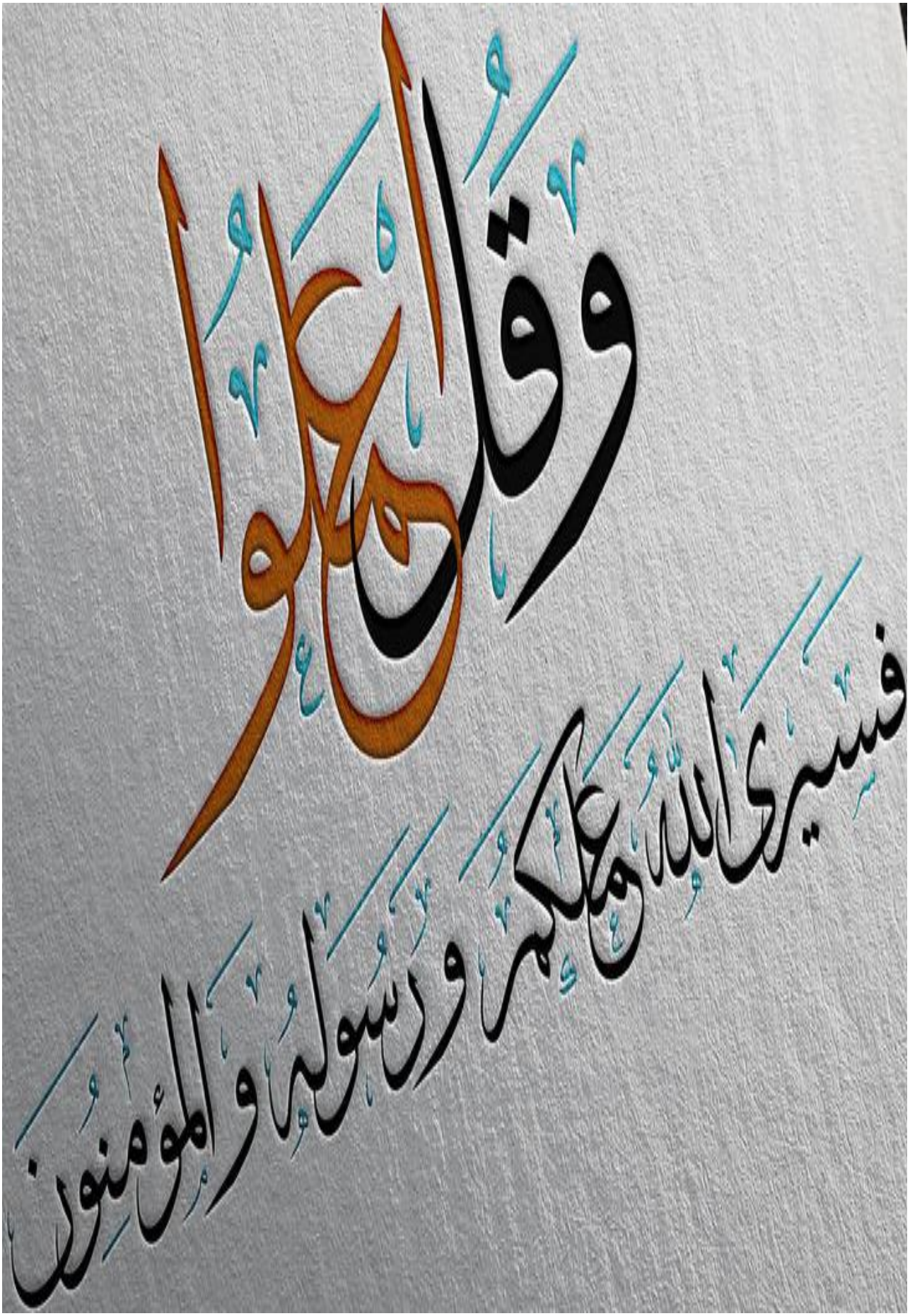
*إشراف الدّكتور:
لخميسي شرفي

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرّتبة	الصّفة
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر أ	رئيساً
لخميسي شرفي	أستاذ محاضر أ	مشرفاً ومقرّراً
محمّد عروس	أستاذ محاضر أ	عضواًمناقشاً

السّنة الجامعيّة: 2019 م – 2020 م





سورة التوبة: الآية: 105.

شكر وعرفان :

بسم الله والصلاة والسلام على أشرف خلق الله محمد رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وصحبه الكرام وبعد :

قال تعالى : ﴿وَلَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ (سورة إبراهيم : الآية : 07 .

فالحمد لله أوّلا وآخرا على فضله ومنّه أنْ هيّأ لنا الأسباب ووفّقنا لإتمام مذكّرتنا بعد رحلة شاقة وجهد جهيد .

لكَ الحمدُ يا ربَّ البَرِيَّةِ والشُكرُ فَلَولاكَ ما خَطَّتْ دَواةٌ ولا حِبْرُ

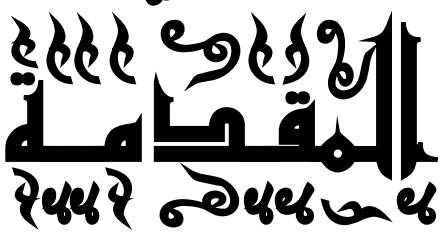
وَلَولاكَ ما حُلَّتْ منَ الفَهمِ عُقدَةٌ ومَا اِستَلهَمَ التَّيسِيرَ في فَهْمِهَا الفِكْرُ

فَلَيسَ لَنَا في الأمرِ دُونَكَ حِيلَةٌ وَأَنتَ الذي في كلِّ شَيءٍ لَكَ الأَمْرُ

أَلَسْتَ الذي إنْ ضَاقَ يا ربُّ مَسْلَكٌ تَيَسَّرَ مِنْ تَيْسِيرِكَ الضِّيقُ وَالعُسْرُ

تُسيءُ ظُنُونُ العَبْدِ في كُلِّ شِدَّةٍ فَيَغْلِبُ سُوءَ الظَّنِّ مِنْ لُطْفِكَ الخَيْرُ

بعدَ حمدِنا الله عزّ وجلّ ، نتوجّه بالشكر الجزيل إلى كلّ من أنار دربنا وأضاء طريقنا وكان لنا عونًا ، بدءًا بأستاذنا المشرف الدكتور "لخميسي شرفي" الذي كان لنا خيرَ مرشدٍ وناصحٍ ، حيث نصحَ فأحسنَ ووجّه فأصابَ ، وإلى والدينا الكريمَين اللذين رافقانا بالدّعاء والتشجيع ، وإلى كلّ من كان له يدُ فضلٍ علينا .


المقدمة

خطاب العتبات أو النصوص المصاحبة أو النصوص الموازية، هي مصطلحات تبلوَرت حديثا في غمرة الثورة النصّية أينَ تبلوَر مفهوم التفاعل النصّي والعلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض أو ما يعرف بالمتعاليات النصّية، والتي أصبحت تحتلّ مكانة هامة في الفكر النقدي الحديث والمعاصر، ذلك أنَّ النص الأدبي يختلف عن غيره من النصوص (العلمية أو القانونية أو الفقهية...إلخ)، إذ يعتمد على اللّعب على مختلف الأشكال اللّغوية والجمالية، وخاصة النصوص الشعرية الحداثية التي أصبحت تطرحُ صعوبات في قراءتها وتناولها وإدراك دلالاتها والوقوف على مكامن جماليتها، نظرا لما تزخر به التجربة الحديثة من وسائل فنّية وطرق تعبير لم تكن مألوفة من قبل، ومن بينها العتبات النصية؛ تلك النصوص المصاحبة التي تُستَدعَى بجانب النص الأصلي لبناء معناه وتعضيده وإضاءة مجاهله.

لقد شكّلت السيميائية منذُ منتصف القرن الماضي تيّارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة في المجال الأدبي، وأمدّها بأشكال جديدة لتصنيف الأعمال الأدبية وفهمها وتأويلها، حيث فتحت أمام الباحثين آفاقا رحبةً وجديدةً لتناول المنتوج الإنساني من زوايا نظر جديدة، باعتباره تكثيفا علاماتياً للممارسات الإنسانية، كما ساهمت في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى، ولقد قَدّمَت في هذا المجال مقترحات هامةً من بَينها نقلُ مركز التلقّي من النص إلى العتبات أو النصوص الموازية.

وقد اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة العتبات، ذلك الإطار الذي يحيط بالنص ويُسيّجه، لما لها من أهمية كبيرة في فهم النص وتأويله و استنطاقه من أجل الوقوف على مقاصده الدلالية، باعتباره نسيجاً من العلامات ممّا يجعله موضوعا للممارسة السيميائية.

وبالنّظر إلى الدراسات السابقة من رسائل ومقالات، نجد أنّها لم تُلمَّ الإلمامَ الكافي بالعتبات وبجميع أقسامها، كما ركّزت أغلب الدراسات على النثر دون الشعر، ونذكر من بينها: رسالة ماجستير بعنوان "شعرية العتبات في رواية أنثى المدن" لحسين رحيم، وقد ركزت على عتبتَيْ العنوان والإهداء، ورسالة أخرى بعنوان "عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية"، ورسالة بعنوان "خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، أما المقالات فنجد من بينها: "سيميائية الصورة الغلافية قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج" لحنينة طبيش، ومقال بعنوان "قراءة في عتبة اسم المؤلّف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا" لنجاة عرب الشعبة،

إضافة إلى مقالات أخرى ورسائل انصبّ أغلبها على النثر، وقد تطرقّ فيها أصحابها إلى بعض أقسام العتبات دون الأخرى، هذه الأخيرة التي لا تفتؤُ تفرض نفسها حول كلّ نص، الأمر الذي جعلنا نخوض في هذا المجال ونقتحم بوابة الشعر الحديث والمعاصر عن طريق الشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد الذي تزخر أعماله بخطاب العتبات، إضافة إلى ما تكتنزه داخلها من دلالات.

وقد ارتأينا أن نتطرّق إلى خطاب العتبات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد مسلّطين بذلك الضوء على نماذج من شعره لننتقل بذلك من مجرّد اختيار وجه واحد للقراءة إلى أوجه متعدّدة نتطرّق فيها إلى جملة من العتبات التي يزخر بها شعره، وبناء على ذلك صادفتنا عدّة تساؤلات يمكننا ذكرها كالآتي:

ـــــ ما هي السيميائية؟ وما مفاهيمها الاصطلاحية؟ وما علاقتها بالتأويل؟وما أهم مدارسها واتّجاهاتها؟

ـــــ ما مفهوم العتبات وما هي أقسامها؟ وفيمَ يكمن دورها؟ وهل هناك علاقة بينها وبين النصوص الشعرية التي تحيط بها؟

ـــــ إلى أيّ مدى سيكون شعر عبد الرزاق عبد الواحد كافيا للإلمام بهذه العتبات؟ وهل سيكون في وسعنا الوقوف على دلالاتها وكشف العلاقات التي تقيمها فيما بينها وبين المتن الشعري؟

بما أنَّ السيميائية تمنح أرضية مفتوحة لبلورة الخطابات كما قالت جوليا كريستيفا، وتبحث في التناصّات والاِنزياحات والمفارقات وفي كلّ ما هو متشعّب ومكثّف، فهي تتجاوز البنية السطحية لتكشف عن البنية العميقة في النص. فتعدّدت بذلك اتّجاهاتها وتفرّعت، فكان لامناص لنا من إبراز دور الكثير من الباحثين في تأسيس واحتضان الفكر السيميائي، والتطرّق إلى المدارس السيميائية من أجل اِستيعاب الأبعاد المعرفية التي استند إليها الدرس السيميائي وإدراك التحول الذي عرفته النظرية. وبناء على ذلك استوجب علينا تقسيم البحث إلى مقدّمة وفصلين ابتدأ كلّ منهما بتمهيد واِنتهى بخاتمة ثم خاتمة نهائية وملحق، وكانت الخطة كالآتي:

ـــــ الفصل الأول المُعَنون بـــ: السيمياء والعتبات المفهوم والاتّجاهات، وهو الفصل النظري الذي أحاط بمفاهيم السيميائية واتجاهاتها، والمتعاليات النصية التي تُعدّ العتبات أحد فروعها، وتندرج تحت هذا الفصل ثلاثة عناوين رئيسية هي:

أولا: السيميائية المفهوم والاتجاهات.

ثانيا: المتعاليات النصية.

ثالثا: النص الموازي وتعدّد المصطلح.

ـــــ الفصل الثاني المُعَنون بـــ: سيميائية العتبات النّصيّة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد. وهو الفصل التطبيقي الذي تطرقنا فيه إلى تحليل العتبات النصية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ويندرج تحته عنوانين رئيسيّين هما:

أولا: النص المحيط الداخلي وسيميائية الداخل.

ثانيا: النص الفوقي الخارجي وسيميائية الخارج.

ثم ختمنا ثمرة جهدنا بخاتمة تضمّنت أهم النتائج التي توصّلنا إليها خلال مسار بحثنا. متّخذين في ذلك من السيميائية منهجًا وأداةً للفهم والتأويل، حيث اِرتأينا أنّها الأنسبُ والأقدَر على كشف أنظمة النصوص العميقة وفكّ مغاليقها، ورصد تجلّياتها النصية وتتبّع حركة المعنى.

وقد اعتمدنا في دراستنا على جملة من المصادر والمراجع من بينها:

ـــــ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص.

ـــــ نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.

ـــــ جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، تر، وتق، وتع: محمد خير البقاعي.

ـــــ جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية(التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية).

ـــــ سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات.

سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.

ـــــ عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدّلالة.

وككلّ بحث ودراسة تواجهها صعوبات فقد اعترضتنا جملة من الصعوبات لعل أهمّها كثرة الآراء النقدية وتفرّعها، وتعدّد المصطلحات وتداخلها وتشعّبها، إضافة إلى ندرة المراجع الورقية ما استلزم العمل بالإلكترونية منها، ولا يسعنا في الأخير إلا أن نحمد المولى تعالى على منّه وفضله و توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل.

الفصل الأول: التسمية والعقيدة:

المفهوم والاتجاهات

تمهـــــــيـــد:

لقد وفّرت السيميائية للباحثين طرقا جديدة في الدّراسات النقدية، وفتحت أمامهم آفاقا واسعة لتناول المنتوج الإنساني، وخاصة ما تعلّق منها بالنصوص الأدبية باعتبارها قبل كلّ شيء مجموعة من العلامات المتضافرة، إذ يمكن بفضل المنهج الذي تتّبعه الوقوف على عديد المعاني والخصائص الجمالية التي تختزنها النصوص وخاصة الشعرية منها، لأنَّ اللّغة في الشعر تصل ذُروَة البلاغة والجمالية كما تمتاز بالغموض ما يتطلّبُ وعيا كافيا لبلورة وفهم تلك النصوص.

وما ذكرناه سابقا أنَّ النص مجموعة من العلامات المتضافرة تؤكّده **كريستيفا**، حيث تعدُّه انتاجية، وترحالا للنصوص، وتناصا، وتداخلا نصيّا، ومن خلال ذلك يعتبر المتلقي(القارئ) نقطة تتقاطع وتلتقي فيها هذه النصوص، وهذا يدفع عن النص مقولة الانغلاقية فباعتباره تناصًّا لنصوص عدّة فهو ينفتح على ثقافات وكتابات متنوعة يشكّل معها علاقات تفاعلية مختلفة.

إنّ النص إنتاج جديد لنص سابق، وكتابة على الكتابة بأشكال مختلفة، والتناص ظاهرة من عدّة ظواهر أخرى تدخل في تفاعل النصوص، تحت ما يعرف بالمتعاليات النصية،

تعتبر السيميائية منهجا حديثا ترسّخت قواعده وتطوّرت فروعه في ق20، بيدَ أنَّ لها جذورا تمتد في القديم، ولقد كان تلقي النصوص قبل ظهور هذا المنهج ينصبُّ على النص وحده، ومع تبلور الوعي وتطور التكنولوجيا وتقنيات الكتابة والطباعة وغيرها، أصبحت ترافق النص جملة من المصاحبات النصية تحيط به وتعمل عمل المرشد للقرّاء، حيث تدلّ على النص وتلخّص مضمونه وتساعد على الدخول إلى عالم المتن،(كالعنوان، وصفحة الغلاف، والتصدير، والمقدّمة) كما أنَّ لهذه المصاحبات تسميات أخرى منها: العتبات، والنصوص الموازية، والمناص...إلخ، وتعتبر هذه الأخيرة إحدى فروع المتعاليات النصية، ليتم بذلك نقل مركز التلقي من النص إلى العتبات، وهو الأمر الذي أصبح محل اهتمام الدراسات النقدية الحديثة حيث عَدّت هذه المصاحبات النصية مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة وإضاءة مجاهلها.

أوّلاً: السّيميائيّة المفهومُ والاِتّجاهات.

1-السّيميائيّة في اللّغة وفي حقل النّقد الأدبي الحديث والمعاصر:

1-1- السّيميائيّة في اللّغة:

قبل الولوج إلى مفهوم السّيميائية كان لابدّ منْ أنْ نتعرّف على أصل الكلمة ومنبعها، هذا في بادئ الأمر، إذْ يعود المصطلح إلى الكلمة اليونانيّة Sémiologie والتي رُكِّبتْ بدورها من كلمتين Séméion بمعنى العلامة و Logos بمعنى علم، لتصبح بذلك علمَ العلامات، ولهذا الأخير اِصطلاحات عديدة في العربيّة مثل علم الإشارات وعلم الدّلالة والسّيميائيّة، وتعتبر هذه الأخيرة المصطلح الأكثر تداولاً، وسنتطرّق إلى دلالة هذه الكلمة في جملة من المعاجم منها:

أ- في لسان العرب:

السُّومة والسِّيمةُ والسِّيماءُ والسِّيمياءُ: العلامةُ، والسِّما ياؤُها في الأصل واوٌ، وهي العلامة يُعرف بها الخيرُ والشرُّ، قال تعالى: ﴿ تعرفهُمْ بسِيماهُمْ﴾. وفي لغة أخرى السّيماءُ بالمدِّ. قال الشّاعر:

غلامٌ رماهُ اللّه بالحُسنِ يافِعًا لهُ سيمياءٌ لا تشقُّ على البصر

لهُ سيمياءٌ لا تشقُّ على البصر: أي يفرح به من ينظر إليه.[1]

ب-في المعجم الوسيط:

(السّيمَا): العلامة، وفي التّنزيل العزيز قوله تبارك وتعالى: ﴿سِيماهُمْ في وجوههمْ منْ أثرِ السّجود﴾.

(السِّماءُ): السِّما. (السِّيمياءُ): السِّما.[2]

(العلامةُ): الأُعلومة. وما يُنْصب في الطّريق فُيهتدى به.

(العُلاّمةُ): ما يُسْتدلُّ به غلى الطّريق من أثرٍ.[1]

1: جمال الدّين بن محمّد بن مكرم (بن منظور): لسان العرب،، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ط01، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص2159.

2: شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، مجمّع اللّغة العربيّة، مصر، 1425ه- 2004م، ص 466.

ج- في المعجم الرّائد:

السّيماءُ. العلامةُ: "منْ سيمائهمْ تعرفونهمْ".

السِّيميا. السِّيمياءُ: العلامةُ.[2]

العلامةُ. ج علام وعلامات. 1-السّمةُ: الأثر، 2-شيئٌ يُنْصبُ في الطّرق أو الصّحارى يُهتدى به.[3]

خلاصة ما ورد في هذه المعاجم أنَّ السِّيمياء تعني العلامة والأثر والإشارة التي تدلُّ إلى وعلى شيءٍ ما، وتعني الأمارة، التي يُستدلُّ بها على الشّيءِ، مثل اللّافتات الموضوعة في الطّرق وفي المُدن، مثل حرف (H) الذي يدلُّ على وجود مستشفى...

1-2- السِّيميائيّةُ في حقل النّقد الأدبي:

1-2-1-السِّيميائيّة في المنظور الغربي:

تحتلُّ السِّيميائيّاتُ في المشهد الفكري المعاصر مكانةً مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وإمتداداته، ومن حيث مردوديته وأساليبه التّحليليّة، إنّها علمٌ يستمدُّ أصوله ومبادئَه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفيّة كاللّسانيّات والفلسفة والمنطق والتّحليل النّفسي والأنثروبّولوجي (ومنْ هذه الحقول إستمدّت السِّيمائيّات أغلب مفاهيمها وطرق تحليليها).[4] فقد وردت أوّل إشارة بيّنة إلى السّيميائيّة بإعتبارها فرعا من فروع الفلسفة في مؤلّف **جون لوك** John Locke في مقالة تتناول الفهم البشري " Essay Concerning Human Understanding" 1690[5]، لكنّ المنظّر الأساسي للسِّيميائيّة المعاصرة هو الألسني السّويسريّ **فردينان دي سوسير** Ferdinand de Saussure (1857- 1913)،تحت مصطلح "السيميولوجيا" حيث يرجع هذا الأخير إلى مخطوطة كتبها سنة 1894، جاءت في مقرّر في الألسنيّة العامّة " Linguistiques General " نُشرت في عام 1916 بعد موته، يقول فيها: «من

1: المرجع نفسه، ص 426.

2: جبران مسعود: الرّائد (معجم لغوي عصري)، ط07، دار العلم للملايين، بيروت، 1992م، ص 458.

3: المرجع نفسه: ص 561.

4: سعيد بنكراد: السِّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط03، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، 2012م، ص 25.

5: دانيال تشاندلر: أسس السِّيميائيّة، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، ط01، المنظمة العربيّة للتّرجمة، الحمراء، بيروت، 2008م، ص 29.

الممكن... اِبتكار علمٍ يدرس دور الإشارات كجزءٍ من الحياة الاِجتماعيّة، ويكون جزءًا من علم النّفس الاِجتماعي، وبذلك علم من علم النّفس العام، ونرى تسميته السِّيميولوجيا (من الكلمة اليونانيّة Sémeion أي إشارة) وهو يدرس طبيعة الإشارات والقوانين التي تحكمها، وبما أنّ هذا العلم لا يوجد بعد، لا يمكن الجزم بأنّه سيوجد، لكن يجوز له أنْ يوجد، يوجد سلفا مكان، وما الألسنيّة إلاّ فرع من فروع هذا العلم العام، وتكون القوانين التي تكشفها السِّيميولوجيا قوانين تطبّق في الألسنيّة، فيكون بذلك، للألسنيّة مكانها المحدّد والواضح في حقل المعرفة البشريّة»[1].

إذاً فالسِّيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات التي تنشأ في حضن المجتمع، ويدرس القوانين المتحكّمة فيها، وإذا كانت اللّسانيّات تدرس الانظمة اللّغويّة، فإنّ السِّيميولوجيا تدرس العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة، وعليه فإنَّ اللّسانيّات ستكون حسب تنبّؤ دي سوسير فرعًا من السِّيميولوجيا، وبِاعتبار أنّها تدرس حياة العلامات داخل المجتمع فوظيفتها اِجتماعية، ذات علاقة بعلم النّفس الاِجتماعي، وفي هذا الصّدد يقول **دو سوسير**: «اللّغة نظام وعلامات، يُعبَّر بها عن أفكار ولذا يمكن مقاربتها بالكتابة، بأبجدية الصّمِّ- البكمِ، بأشكال اللّياقة، بالإشارات العسكريّة، وبالطّقوس الرّمزيّة، إلخ... على أنَّ اللّغة أهمّ هذه النّظم على الإطلاق وصار بإمكاننا أنْ نرتئي علما يُعنى بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع»[2].

إذًا فالسِّيميولوجيا تدرس العلامات بمختلف أنواعها وأشكالها، وتعتبر اللّغة أهمَّ هذه العلامات بِاعتبارها الأداةَ الأساسة والرّكيزة الكبرى في التّواصل داخل المجتمع.

وقد تزامن ظهور مصطلح "السيميولوجيا" عند دي سوسير مع ظهور مصطلح آخر عند الفيلسوف الأمريكي **تشارلز ساندرز بيرس** Charles Sanders Pierce (1839- 1914) أحد المؤسّسين لعلم العلامات أو السِّيميائيّة، وقد تأثّر هذا الأخير بجون لوك، إذْ ربط السِّيميائيّة بالمنطق حيث يرى أنَّ السِّيميائيّة هي "الدّستور الشّكلاني للإشارات"، ويقول في ذلك:« إنَّ المنطقَ بالمعنى الواسع للكلمة... تسمية أخرى للسِّيمياء Sémiotiké، الدّستور شبه الضّروري

1: المرجع نفسه: ص 29.

2: جميل حمداوي: الاِتجاهات السِّيميوطيقيّة (التّيارات والمدارس السِّيميوطيقيّة في الثّقافة الغربيّة)، ط01، مكتبة المثقّف، 2015م، ص 08.

والشّكلاني للإشارات، وعندما أصف الدّستور بأنّه «شبه ضروري» أو شكلاني، أعني أنّنا نطّلع على سمات الغشارات أثناء اِكتساب المعرفة... وتقودنا سيرورة لا اِعتراض على اِعتبارها تجريدا، إلى طروحات تتميز بأنّها تحتمل الخطأ، وهي لذلك، بمعنى من المعاني، غير ضرورية أبدا من ناحية ما يجب أنْ تكون عليه سماتُ كلّ الإشارات التي يستخدمها عقلٌ «علميٌّ» أي عقل يستطيع أنْ يتعلّم بواسطة التّجربة».[1]

يقترح **بيرس** تسمية جديدة هي "السِّيميوطيقا"، واِعتبرها الدّستور الشّكليّ للإشارات ومدخلا ضروريا للفلسفة، ولاِكتساب المعرفة، فالإنسان الكائن الوحيد المنتج للدّلالات والذي يَحيا بالوسائط ويستعين بالعلامات، باِعتبارها تكثيفًا لممارساته اليوميّة وأشكالٍ لها.

إنَّ منطلق السِّيميوطيقا مناظِرٌ لمنطلق الفلسفة التي تبحث دائما عن جوهر الأمور وتجلّياتها، ولكنَّ الفارق الوحيد هو أنَّ الفلسفة تبدأ التساؤل عن مفاهيمٍ معيّنة كالطّبيعة وما وراء الطّبيعة، كالسّياسة والعدالة والجمال... إلخ، فالفلسفة محاولة فهم الإنسان ذاته فهمًا عميقًا يسمح له بتجاوز العرضي للتوصّل إلى الجوهري وإلى الأصل الواحد، أمّا السِّيميوطيقا فتبدأ بالعلامة، والعلامة في حدّ ذاتها هي شيءٌ ما معبّرٌ عن شيءٍ آخرٍ، فهي ذاتُ طبيعة ازدواجية، وفي السِّيميوطيقا تبقى هذه الطّبيعة الثّنائيّة هامّة بلْ أصليّة، وبينما يربط الفيلسوف بين المفاهيم يقوم السِّيميوطيقيّ بالرّبط بين العلامات.[2]

إذنْ نشأت السِّيميائيّة من حقولٍ أهمّها: علم النّفس، والمنطق والألسنيّة، ورغم اختلاف منابعها إلاّ أنّها تتفق في حقل الدّراسة، فهي تبحث في العلامات شكلاً مضمونًا، كما ارتبط هذا العلم بتسميتين هما "السِّيميولوجيا" التي انتشرتْ في السّاحة الأوروبّية عامّة والفرنسيّة خاصّةٍ، و"السِّيميوطيقا" التي ظهرت في السّاحة الأمريكيّة ثم توغّلت داخل السّاحة الأوروبّية.

1: دانيال تشاندلر: أسس السِّيميائيّة، ص 30.

2: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة مدخل إلى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، (د. ط)، دار إلياس العصرية، القاهرة جمهورية مصر العربية، ص 14.

يمثّل عمل **سوسير وبيرس** الإطارَ المرجعيَّ الأساسيَّ لعلم العلامات، وحلقةَ وصلٍ بين من سبقهمَا ممّنْ يمثّلون المسار التّاريخي لهذا العلم، وبين منْ خلفهمَا والذين يمثّلون التطوّر العلمي له، وسنتطرّق إلى مفهوم هذا العلم عند ثلّة ممّنْ بحثوا فيه.

يُعتبر **شارل ويليام موريس**Charles William Morris (1901- 1979) من المتأثّرين بمشروع **بيرس** السِّيميائي، حيث راح ينهل منْ مقولاته ليؤسّس انشغاله على نظريّة عامّة للعلامات، تنطلق من قاعدة متعدّدة الاِختصاصات Interdisciplinaire أنثروبولوجية، وفلسفيّة ومنطقية وسلوكية، وهذا يُدخل السِّيمياءَ في علاقة مزدوجة مع العلوم الأخرى حسب نظره، كونها علمًا قائمًا بذاته من جهة وأداةً تخدم العلم من جهةٍ أخرى، كما سعى إلى توحيد العلوم الدّقيقة والإنسانيّة ضمن إطار النّظريّة العامّة للعلامات، إذْ يرى أنَّ الموضوعات التي تطرقها العلوم الدّقيقة تُعدُّ علاماتٍ مشتركة في نظام تدليلي معقّد مع ما تتطرّق إليه العلوم الإنسانيّة[1]، كما نجده يقول بتأويل سلوكي لنظرية العلامات مستمدّ من علم النّفس، ليخلص فيما بعد إلى ما يُعرف بالتّداوليّة التي عدّها فرعا من علم العلامات.

أمّا "**بويسنس**" "Buyssens" فالسِّيميائيّة عنده « تعني دراسة الإجراءات التّواصليّة أي الوسائل المستعملة للتّأثير في الآخر، والمنظور إليها بهذه الصّفة من طرف منْ نريد التّأثير فيه»[2]، أي أنَّ موضوع السِّيميائيّة هو التّواصل المُرادُ، وبخاصّة التّواصل اللّساني والسِّيميائي[3]. إذًا فالسِّيميائيّة عنده تهتمُّ بدراسة طرق التّواصل اللّسانيّة وغير اللّسانيّة ضمن نطاق العلامات.

ونجد "**جوزيف كورتيس**" joseph curtis يقول في كتابه "مدخل إلى السِّيميائيّة السّرديّة والخطابيّة": «تضع السِّيميائيّة كما سوف تطرح هنا هدفا هو استكشاف المعنى، هذا يعني أوّلاً

1: هواري بلقندوز: المُعطى التّداولي لنظريّة العلامات في السِّيميائيّات الأمريكيّة المنطلقات والحدود، محاضرات الملتقى الدّولي الخامس السِّيمياء والنّصّ الأدبي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاِجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 15- 17 نوفمبر 2008م، ص، ص 369، 371.

2: جاب الله أحمد: الصّورة في سيميولوجيا التّواصل، محاضرات الملتقى الدولي الرّابع السِّيمياء والنّصّ الأدبي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاِجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر بسكرة، 28- 29 نوفمبر 2006م، ص 20.

3: إيريك بويسنس: السِّيميولوجيا والتّواصل، تر وتق: جواد بنيس، ط02، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 2017م، ص 21.

أنّها لا يمكن أنْ تُختزل في وصف التّواصل وحده (الذي يتحدّد كإيصال لرسالة من بثٍّ إلى مستقبلٍ) إضافة إلى تضمّنها لذلك يجب عليها إبراز إجراءٍ أعمٍّ هو التّدليلُ»[1].

إنّه لا يحصر السّيمياء في حقل التّواصل، كما يرى أنَّ التّواصل قدْ يتمُّ بنيّة أو دونها، كما قدْ يكون ظاهرا أو ضمنيًّا، إراديّا أو لا إراديّا، وهذا راجع حسبه إلى دوافع نفسيّة أو اِجتماعيّة ...إلخ ويضرب أمثلة على هذا التّواصل، إذْ يقول: «إذا كانتْ واجهة محلّ تشير لغويا إلى "صيدلية" فإنّه يمكن النّظر إلى هذا على أنّه رسالة مبثوثة منْ قبل صاحب المحلّ (باثّ= صيدلي) نحو مقاصد المرسل إليهم المتوقّعين (متلقّون= زبائن)، لو تناولت الآن حالة السّكك الحديديّة الإيطاليّة واِنتبهت إلى كوْن العربات المتّجهة إلى الجنوب هي غالبا في حالةٍ أسوأ من تلك التي تسير في شمال البلاد، هل يمكنني أنْ أتحدّث بعد عن الاِتّصال؟ هل يوجد في الحالة الأخيرة رسالةٌ مبعوثة من قبل المجتمع (س) تريد أنْ تقول بالملموس للمسافرين: نحو المناطق الفقيرة عربات هرمة، نحو المناطق الغنيّة عربات في حالة جيّدة»[2].

في المثال الأوّل حدث الاِتّصال بنيّةٍ وبإرادة من الباثِّ بطريقة مباشرة ظاهرة، أمّا في المثال الثّاني فلمْ تكنْ هناك نيّةٌ بالاِتّصال بيد أنَّه اِتّصال يحمل رسالة ضمنيّة وهو ما تعمل السِّيميائيّة على دراسته واكتشافه كجانب ممّا تدرسه.

وترى **أدمير كوريه** أنّ:« السيمياء كعلم تُعنى بدراسة الظواهر الإشارية، من حيث طبيعتها وخواصّها و أنساقها وأشكالها...كل أشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما، واللغة كنسق إشاري، ليست فقط الألف باء، بل قد تكون الثياب التي نلبسها، لأنّها تنقل إلى الآخر(المتلقي) انطباعا عن لابسها، عمره، مرتبته، ذوقه، وقد تكون اللغة منزلا يعطي المشاهد فكرة عن أسلوب وعصر العمارة والطبقة الاجتماعية للناس المقيمين فيه، وقد

1: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السِّيميائيّة السّرديّة والخطابيّة، تر: جمال حضري، ط01، الدّار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، 2007م، ص 55.

2: المرجع نفسه، ص ص 55، 56.

تكون اللغة إشارات المرور التي تعين سائقي العربات والمشاة على التنقّل وتجنّب المخاطر، وقد تكون اللغة تلك الغيوم السوداء التي تنذرنا بقدوم العاصفة »[1].

ترى **أدمير كوريه** أنّ اللغة ليست تلك الحروف التي اتّــفق الناس عليها نطقا وكتابة، وإنّما لغة التواصل أعمّ، فهي تشمل مختلف أشكال التواصل البشري، سواء أكانت لغوية أو غير لغوية تحمل في طيّاتها إشارات تشكّل معنى يؤوّله متلقيه حسب خبرته وممارسته.

عرّف "**بيير غيرو**" pierre giraud السيميائية بقوله:« هي العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات إلخ ...وهذا التحديد يجعل اللغة جزء من السيمياء»[2]، إذًا فالسيميائية في نظره تهتم بالعلامات اللغوية وغير اللغوية، ودراستها للأنظمة اللغوية يجعل من اللسانيات فرعا تحت علم العلامات.

كما ورد التعريف في موسوعة "علم الإنسان" " **لشارلوت سيمور-سميث**" charlotte seymout smith بأنّها « علم العلامات أو السلوك المستخدم للعلامة، وينطوي على دراسة كل من الاتصال اللغوي وغير اللغوي، كما يدرس كيف تخلق عملية تنميط السلوك الثقافي البشري صور الدلالة التي يتم تفسيرها وفقا لمبادئ عامة مشتركة، وعادة ما يتم ذلك بمناظرتها بالسلوك اللغوي»[3].

إنّ هذا التعريف يوجّه السيميائية نحو دراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية ودراسة السلوك والسلوك الثقافي البشري، وهذا يوافق ما دعا إليه **شارل موريس** من تأويل سلوكي للعلامة.

وقد استخدم "**تودوروف**" tzvetan Todorov و "**أوزوالد ديكرو**"Oswald Ducrot في "قاموسهما الموسوعي" مصطلحي السيميائية والسيميولوجيا متجاورين ولم يفصلا بينهما ما يدلّ على أنّهما يصبَّان في معين واحد، إذ يجعلان « السيميائية أو السيميولوجيا هي علم

1: عدد من الباحثين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، تر و تق: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1997م، ص 03.

2: عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، (د ، ط) دار فرحة، ص19.

3: شارلوت سيمور-سميث: موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009م، ص336.

العلامات»[1]، ونجد مثل هذا التعريف عند "**ديكرو**" و"**سشايفر**" jean mary schayver في "القاموس الموسوعي الجديد" مع إضافة يسيرة :« السيميائيات أو السيميولوجيا هي علم العلامات أو السّيرورات التأويلية»[2]. إنّ هذا المفهوم يوضّح العلاقة المتينة بين السيمياء والتأويل، وذلك لأنَّ"شيئا ما لا يكون علامة إلّا لأنّه يؤول بوصفه علامة لشيء ما بواسطة مؤوّل ما"[3]، وقد تكون العلامة لسانية أو طبيعية، أو اجتماعية، أو أيّ موضوع آخر ولذلك سمّيت شيئا.

ممّا سبق يمكن القول إنّ السيميائية هي العلم الذي يدرس العلامات بمختلف أصنافها لغوية كانت أم غير لغوية، كما أنّ هذه المفاهيم لم تفرق بين مصطلحي السيميائية والسيميولوجيا، بيد أنّنا نَلفي من يميّز بين المصطلحين مثل الباحث "**جورج مونان**" George monan الذي يقول في قاموسه: «السيميائية معادل – بالمصادفة- للسيميولوجيا، ينتمي إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بصفة خاصة؛ عند "**شارل موريس**" مثلا، ويستعمل أحيانا- بدقة أكبر- للدلالة على نظام من العلامات غير اللغوية كإشارات المرور»[4].

يفهم من ذلك أنّ السيميائية طرح أمريكيّ بُنِيَ على أسس فلسفية بِاعتبارها ترجع إلى الفيلسوف الأمريكي "**بيرس**" وقد حصر مجال/موضوع دراستها في العلامات غير اللغوية، لينسب دراسة العلامات اللغوية إلى السيميولوجيا العائدة إلى **دي سوسير**، التي تحتضن اللسانيات فكأنّ الأول أعتق تاريخا وأوسع موضوعا من الثانية، فضلا عن تباينهما في مجال جغرافية التداول[5].

كما تعتبر السيميائية علما حديثا وذلك ما أشار إليه "**جوليان غريماس**"Julian grimas في تعريفه للسيميائية حيث يقول:« إنّها علم جديد مستقلّ تماما عن الأسلاف البعيدين، وهو من العلوم الأمّهات ذات الجذور الضاربة في القدم فهي –أي السيميائية- علم جديد، وهي

1: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2007م، ص99.

2: أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، (ط منقحة)، المركز الثقافي العربي، ص193.

3: المرجع نفسه، ص193.

4: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 99.

5: المرجع نفسه، ص 100.

مرتبطة أساسا بـــ"**سوسير**" وكذلك بـــ "**بورس**" الذي نظر إليها مبكّرا، ونشأ هذا العلم في فرنسا اعتمادا على أعمال **جاكوبسون** Jakobson و **هلمسليف** Hyelmslev وكذلك في روسيا...وهذا في الستينات»[1].

ينسب **غريماس** السيميائية كعلم إلى **دي سوسير وبيرس** ولمن جاء بعدهما، كما يؤكد أنّها نشأت في الساحة الأوروبية، وأنّ جذورها تمتد في القدم عميقا، ويرى أنَّ لعديد من الباحثين دورًا كبيرًا في تطور هذا العلم.

أمّا "**رولان بارت**"Roland barthes فيطلق على السيميولوجيا علم الدلائل، كما يشير إلى أصلها اللّساني بمعنى نسبتها إلى **دي سوسير**، يقول في كتابه "درس السيميولوجيا":« اِستمدت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن أن نحدّده رسميا بأنّه علم الدلائل، استمدّت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات»[2]. وإذا كان **سوسير** في نصّه السابق قد أشار إلى ظهور علم مستقبلي(السيميولوجيا)، وأنَّ اللّسانيات ستكون فرعا تابعا له، فإنَّ **بارت** قد صَحّحَ المفهوم وبيّن بإنَّ السيميولوجيا هي التابعة للّسانيات وأنَّها فرع منها، حيث يقول في مقدّمة كتابه "عناصر السيميولوجيا":« ليست اللسانيات جزءا ولو مفضّلا من السيميولوجيا لكنّ الجزء هو السيميولوجيا باعتباره فرعا من اللسانيات»[3].

ينظر **بارت** إلى السيميولوجيا نظرة مخالفة لما جاء به سوسير، حيث اعتبرها فرعا من اللسانيات، بيد أنّه أبقى على ما أخذه عنه فيما يتعلّق بالدال والمدلول وثنائية اللغة والكلام ..إلخ

اتّفقت التعاريف السابقة على أنّ السيميائية(السيميولوجيا أو السيميوطيقا) علم يدرس العلامات بمختلف أصنافها، غير أنّهم اختلفوا في تحديد موضوعه، فمنهم من جعله منصبّا نحو دراسة الإشارات، وآخرون خصّصوه لدراسة السلوك وأنماطه، وفريق آخر لدراسة أساليب

1: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2010م، ص 17.

2: رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تق: عبد الفتاح كيليطو، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1993م، ص 20.

3: محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، ع3، مج24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996م، ص193.

التواصل.. إلخ، مع ذلك تبقى السيميائية متغلغلة في العديد من العلوم، تنهل من معينها وتزيد في مجالها لدراسة العلامات باعتبار هذه الأخيرة تكثيف للممارسات الإنسانية في الحياة.

1-2-2-السّيميائية في المنظور العربي:

1-2-2-1-السيميائية وتعدد المصطلحات:

لا يخفى على أحد أنّ تبنّي النقاد العرب الحداثيين للنظرية السيميائية لم يأت إلّا بعد أن نضجت هاته الأخيرة في بيئتها الغربية ، وكثرت الدراسات فيها، فوجدوا أنفسهم أمام حقل دراسي غني لا مناص من الخوض فيه، ولم يتأتَّ لهم ذلك إلّا عن طريق الترجمة التي دائما ما يكون لها الفضل الأكبر في الاطّلاع على علوم وثقافات الأمم والمجتمعات الأخرى، وكذلك البعثات العلمية وتطور التكنولوجيا، وغيرها من الأسباب المباشرة وغير المباشرة التي ساعدت في اِنتقال النظرية السّيميائية إلى البيئة العربية.

يقول الباحث **يوسف وغليسي**:« وقد انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي في وقت متأخّر نسبيا، فهرعت الدراسات إليها تترى وعقدت لها ملتقيات وأسست لها جمعيات على غرار "رابطة السيميائيين الجزائريين" ، ومجلات على غرار مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" المغربية سنة 1987م، ومحّضت لها قوانين متخصصة... وصارت مادة من مواد الدراسة في أقسام اللغة العربية وآدابها، ومنهجا ينتهجه الكثير من النقاد العرب المعاصرين».[1]

نستشفّ من قول الباحث **يوسف وغليسي** أنّ السيميائية، مقارنة بالوقت الذي ظهرت فيه في بيئتها الغربية قد وصلت متأخرة إلى الوطن العربي.

وباعتبارها وافدا جديدا علينا فإنّ السيميائية قد لقيت عدّة مشاكل في البيئة العربية، رغم أنّ لها أصولا وملامح وجذورا في تراثنا العربي، حيث مثلت جسرا وهمزة وصل بيننا وبين ملامحها في تراثنا القديم، وكباقي العلوم والمناهج الغربية الوافدة علينا من الغرب، فإنّ أكبر مشكلة واجهتها وستظل، هي إشكالية المصطلح التي خلقتها لنا الترجمة، تقول **آراء عابد الجرماني** في هذا الصدد:« لا تنفصل إشكاليات اِستقبال السّيمياء عن إشكاليات اِستقبال

1: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 38.

المناهج النقدية الأخرى... ولاسيّما تداخل مصطلحاتها ومفاهيمها وتشابكها مع مناهج أخرى»[1].

كباقي العلوم والمناهج والثقافات الوافدة إلينا من الغرب، لم تسلم السيمياء منْ إشكالية تداخل المصطلحات وتشابكها مع بعض، وتعددها نتيجة الترجمة التي تختلف من مترجم إلى آخر، ولا تعطي لنا نتيجة ثابتة متفقا عليها، وهذا راجع لعدم تساوي مستويات المترجمين واختلاف طرائقهم فيها.

ولقد تعرض **عبد الملك مرتاض** لهذه الإشكالية وطرحها حيث يقول:« لم يزل السيميائيون الغربيون يلهثون وراء محاولة تحديد الفرق بين مفهومين يبدوان مختلفين من الناحية اللفظية وهما "السيميولوجيا" (Semiology, Semiologie) من جهة و"السيميوتيكا" (Semiotics, Sémiotique) من جهة أخرى... ولعل من أجل اضطراب الأصل وقع اضطراب شديد في الترجمة العربية »[2].

يوضح لنا الناقد **عبد الملك مرتاض** أنّ الغربيين أنفسهم لا يزالون يلهثون وراء الوقوف على مصطلح ثابت، والتخلص من إشكالية تداخل المصطلحات وتعددها، وإن كانت إشكاليتهم أقل تشعبا وتداخلا منّا نحن، فهم يقفون على مصطلحين اثنين هما، السيميولوجيا والسيميوطيقا، أمّ نحن فنقف أمام دروب متشعبة من المصطلحات في حيرة وذهول كالسيميولوجيا ، والسيميائية، والسيميوطيقا، والسيمائية...إلخ، فإذا كان الأصل متشابكا ومضطربا، فكيف بمن يأخذ عنه سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وفي هذا الصدد يقول **يوسف وغليسي**:« ومع الجهاز الاصطلاحي المكثّف والمعقد الذي تقدمه آليات الدراسة السيميائية، تزداد أزمة المصطلح النقدي حدّة»[3]، وعليه فإنّ التكاثف الاصطلاحي وتداخله الذي تفرضه آليات الدراسة السيميائية لم يزد الأمر إلّا تعقيدا وحدّة، مولّدا أزمة في المصطلح، فكلّما تشعبت الدروب كثرت المصطلحات وازدادت حيرة المتلقي أكثر.

1: آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ط1، دار الأمان، لبنان، بيروت، 2012م، ص 71.

2: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة، الجزائر، 2007م، ص160.

3: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 39.

ويمكننا الخلاص إلى أنّ أزمة إشكالية المصطلح التي تشهدها الساحة النقدية العربية عموما والسيميائية خصوصا تعود إلى أسباب أهمّها:

_ اضطراب السيميائيين الغربيين أنفسهم وحيرتهم بين مفهومين أساسيين هما "السيميولوجيا" و"السيميوطيقا " دون الخلاص والاتفاق على مصطلح واحد.

_ اختلاف الترجمات لهذا المصطلح من بلد إلى آخر ومن ناقد إلى آخر، فليس كل المترجمين سواءً، وليس من يطّلع على المصدر مباشرة بلغته الأصلية كمن يطّلع عليه بطريقة غير مباشرة، فهناك من يترجم مباشرة ويتقن لغات كثيرة، وهناك من يتوسط بلغة أخرى؛ وهذا ما يفقد المصطلح جزءا كبيرا من خصوصيته، ليصل إلينا غير دقيق.

_ لأنّ السيميائية منهج غربي خالص نشأ في بيئة غربية محضة له خصوصياته، فمهما اجتهد النقاد العرب في نقله لنا، فلن يصل إلينا كما في بيئته الأصلية، بل سيصلنا مضطربا غير واضح، ومن الصعب الإحاطة به، لأنّه تم التعدّي على خصوصيته.

1-2-2-2-السّيميائية عند النقاد العرب الحداثيين:

إنّ مفهوم السيميائية عند العرب لا يعدو مفهومها عند الغرب، وإن اختلف النقاد العرب في استخدام المصطلحات، إلّا أنّ جميع تعريفاتهم لها تصب في مصب واحد وهي« أنّها علم يهتم بدراسة العلامات والإشارات دراسة منتظمة»[1]، وفي هذا العنوان سنحاول التطرق لمفهوم السيميائية عند بعض النقاد العرب سواء المغاربة أو المشارقة، والذين يعدّون من أقطابها في العالم العربي.

يعتبر **عبد الملك مرتاض** من السبّاقين في العالم العربي لتبنّي المنهج السيميائي والاهتمام به، وممّا يؤكد رسوخ قدمه وطول ذراعه في هذا المجال أنّه تفرّد بلفظة "السيماء" بدل السيمياء، بل وعاب على كل من يستخدمها من باحثين ونقّاد وأساتذة وطلبة، بحجّة أنّهم وقعوا في لحن حيث جمعوا بين ساكنين (السـيـمْـياء)، إضافة لطول المصطلح وصعوبته، مؤكدا صحة

1: ميجان الرويجلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص 177.

اللفظة التي يستخدمها "السيمائية" الآتية من "السيماء"، والمرادفة للسيمياء، مضيفا أنّها أسلم نحويا وأسهل نطقا وأبعد عن اللحن.[1]

ويعرّف **عبد الملك مرتاض** السيمائية بقوله:« إنّ مفهوم السيمائية كما هو معلوم آت من تركيب (س و م) والذي يعني فيما يعني «العلامة» التي يعلَّم بها الشيء كالثوب أو إنسان ما كالوشم، أو حيوان ما كمياسم القبائل العربية التي كانت تسم بها إبلها، ومن هذه المادة جاء لفظ «السيما» بالقصر، و"السيماء" بالمد و"السمياء" بالمد وإضافة ياء قبل الألف وبعد الميم، ومن اللفظ الأخير يأخذ مفهوم السيميائيات العرب المعاصرون مصطلحهم المعروف بـــ"السيميائية" ».[2]

لقد **عبد الملك مرتاض** تراثيا إنْ صحَّ القول ووفيًّا للتّراث، وقد تميّزَ عن باقي النقاد واتخذ لنفسه مصطلحا خاصا وهو السيمائية المستقى من "السيما" عائبا على كل من يستخدم مصطلح السيميائية، ولكن في ظل هاته الاختلافات الاصطلاحية المعقّدة لم يخالف ولم يخرج عن التعريفات الغربية للسيميائية، حيث ربطها بالعلامة، وبين أنّها مشتقة من تركيب (س و م)وضرب لنا امثلة كالوشم، ومياسم القبائل العربية للإبل، إذا فالسيميائية عنده تعنى بدراسة العلامات والأنساق كما في مفهومها الغربي.

ويرى **معجب الزهراني** أنّ السيميائية « ترتبط بحقل دلالي لغوي ثقافي يحضر معها، فيه كلمات مثل: السمة والسمية والوسام والوسم والمسم والسيماء والسيمياء، بالقصر والمد والعلامة»[3]، وبالتالي فإنّ تعريفه للسيمياء لم يخرج عن دائرة ارتباطها بالعلامات، وأنّها هي موضوعها المحوري والأساسي.

ويعرّفها **محمد السرغيني** بقوله:« السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في انظمة العلامات أيًّا كان مصدرها لغويا او سننيّا أو مؤشّريا»[4].

1: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 158.

2: المرجع نفسه، ص 157.

3: ميجان الرويجلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص178.

4:عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 19.

تبنى **محمد السرغيني** المصطلح الأصلي "السيميولوجيا" في تعريفه، ولم يخرج به عن دراسته للعلامات والأنظمة الرمزية على اختلاف مصادرها.

ويذهب **سعيد علوش** إلى تعريف السيميائية بقوله:« هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامات، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع »[1]. وبذلك توسيع مجال السيميائية لتشمل كل مظاهر الثقافة باعتبارها علامات.

أمّا **عبد القادر فيدوح** فيستخدم مصطلح السيميولوجيا إذ يقول:« والسيميولوجية منهج يهتم بدراسة الدلائل في الحياة الاجتماعية، ويحيلنا إلى معرفة كنه هذه الدلائل وعلّتها وكينونتها ومجمل القوانين التي تحكمها »[2].

إذن فالسيميائية عنده تعنى بدراسة الدلائل والعلامات التي تنشأ في حضن المجتمع، فوضيفتها بذلك اجتماعية، تحاول فيها معرفة ماهية الدلائل وأسباب نشأتها والخلاص إلى مجموعة القوانين التي تنظمها وتتحكّم فيها، والسيميائية حسبه لم تأت إلّا لتقرّب العلوم الإنسانية من فعل العلوم التجريبية.

يرى الناقد **صلاح فضل** أنّ دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر،[3]ومن خلال ذلك يتبين لنا أنّ السيميائية هي المنهج الأنسب والكفيل بدراسة شفرات النصوص وفك مغاليقها، وتحليلها للوصول إلى العلاقات الناجمة عن نظمها.

ويرى الناقد **سعيد بنكراد** أنّ موضوع السيميولوجيا يكمن في دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكننا من تحليل منطقة هامة من "الإنساني والاجتماعي". كما يرى أنّها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا

1: المرجع نفسه، ص19.

2: عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر العربي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993م، ص 06.

3: صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2002م، ص131.

من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى.[1]

ويذهب **سعيد بنكراد** شأنه شأن النقاد العرب والغربيين إلى أنَّ موضوع السيميائية دراسة العلامات، إضافة إلى السلوك الإنساني، باعتبارها جميعا تكثيفا للممارسات الإنسانية داخل الحياة الاجتماعية كما ذكرنا آنفا.

ويمكن القول إجمالا أنّ السيميائية وإنْ اختلفت مصادرها وتعددت مصطلحاتها سواء الغربية منها أو العربية، فإنّها أحد العلوم التي تطوّرت حديثا بشكل كبير، واحتلت مكانة مرموقة بين العلوم ، حتى أنّها احتضنتها داخلها، لتكون العلم الموجه نحو دراسة العلامات بجل أصنافها وأنواعها، اسهاما في تطور الثقافة وفي الخير البشري بصفة عامة.

2- اتجاهات السيميائية:

لقد عرفت الدّراسات السيميولوجية بعد الحرب العالمية الثانية تطورا كبيرا، وقد كان ذلك في ميادين مختلفة، ومع مناهج متنوعة، وفي أطر نظرية غير منسجمة دائما بعضها مع بعضها الآخر، وإنّ السيميائيات من جهة أخرى، إذ تحدّد نفسها بوصفها علما للعلامات، فإنّ سَدِيمها ليميل إلى ضمِّ كلّ الأعمال في علوم إنسانية تعالج عن قرب أو عن بعد ظواهر تستخدم علاقة المعنى، وكذلك، فإنّه لمن المستحيل إعطاء لمحة عن العديد من الأبحاث التي تطالب بالعلامة السيميولوجية أو التي يعدّها السيميائيون جزءا من نهار مشروعهم، وقد كان المقابل لهذا المجتمع السيميائي، توسعا غير مراقب للمصطلح، فقد وصلنا إلى استحالة تامة نستطيع أن نحصر معها موضوع هذا العلم ومناهجه.[2]

ويمكننا عموما أن نعود بالأعمال السيميائية إلى ثلاثة اتجاهات رئيسة:

2-1 الاتجاه الأمريكي:

ارتبط هذا الاتجاه بالفيلسوف الأمريكي "**بيرس**" "Pierce"، الذي يعتبر المنطق اسما آخر للسيميوطيقا، التي اعتبرها بدورها نظرية شكلية للعلامات، وأوسع نطاقا من نظرية **دي سوسير** التي تقوم على ثنائية الدال والمدلول، والتي حصرها في مجال الكلام، أمّا **بيرس** فقد وسّع

1: سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 16، ص25.

2: أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص 198.

نطاق فاعلية العلامة خارج نطاق علم اللغة، وأعطاها مفهوما أكثر شمولية واتّساعا، واعتبرها كيانا ثلاثي المبنى.

فالعلامة أو(الممثل)هي الطرف الأول الذي يقيم مع الطرف الثاني المسمى (موضوعه)علاقة ثلاثية فعلا تستطيع أن تحدد الطرف الثالث المسمى(مؤوله)، وذلك لكي يضطلع هذا المؤول بالعلاقة الثلاثية نفسها ازاء ما يسمى(الموضوع)، وهي علاقة مثل تلك التي تقوم بين العلامة والشيء.[1] فالممثل يقابله الدال **عند سوسير**، والموضوع يقابله المدلول، أمّا المؤول فلا يقابله شيء عند **سوسير**.

ويمكن اعتبار سيميوطيقا **بيرس** بمثابة سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد،[2] كما أنّها اجتماعية وجدلية، وتعتمد على أبعاد منهجية ثلاثة هي: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي. والسبب في ذلك يعود إلى كون الدليل البيرسي ثلاثي.[3] فالبعد التركيبي والدلالي يعنيان بالعلاقة بين العلامات والمعنى الذي تنتجه، أمّا البعد التداولي فيعنى بطريقة تناول واستخدام هذه العلامات وتأويلها. ويمكننا من خلال ذلك أن نرصد ملامح الشمولية والعموم في نظرية **بيرس**، وهذا راجع إلى كونها تنهل من حقول مختلفة وتستهدف موضوعات متباينة، حسية، و ثقافية، ونفسية، عقلية، وفلسفية.

ويرى **بيرس** أن العلامات بنوعياتها وكيفياتها المتغايرة(كلمة، قضية، خطاب، برهان، إشارة، قطعة موسيقية... إلخ) لا تخرج عن حد العلامة البسيطة أو المركبة، وأيّا كانت صورة التعالق التي تنسجها العلامات البسيطة فيما بينها بالغة التعقيد، فإنّ النسق الذي تبلوره لا يعدو كونه علامة، حيث تجد هذه المصادر التعميمية أساسا لها في تلك البديهة التي تشترط في تأويل أية علامة لأخرى تزاوجها مع علامة ثالثة، إنها البديهة التي تحكم حسب بيرس الآليات الأساسية لترجمة الفكرة، وتفترض في كل فكرة الارتباط على الأقل بفكرة أخرى،

1 المرجع نفسه، ص 195.

2 جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط1،دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2004م، ص53.

3 جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية(التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)،ص 17.

يقول **بيرس**:« إذا ما افترضنا أنّ كل فكرة هي علامة، فينبغي على كل فكرة ان تقود بدورها إلى فكرة أخرى، وأن تحدد فكرة اخرى، طالما انّه كذلك هو جوهر العلامة».[1]

إنّ السيميوطيقا البيرسية لا تصبُّ اهتمامها على العلامة فقط، بل تتعدّاها إلى ما تنتجه هذه العلامة، إنّ هذه الأخيرة تخلق علامة موازية أو علامة أكثر تطورا، فما تخلقه مؤول للعلامة الأولى، وهذه الأخيرة تحل محل شيء هو موضوعها حسب قول **بيرس**، سواء أكان ما أنتجته بسيطا او معقّدا فإنّه يعتبر علامة، تنتظر تحيينها لتنتج بدورها علامة تنتظر هي الأخرى تأويلها، وهكذا دواليك، وهذا يدخلها في سيرورة من العلامات لا منتهية، تتّصف بالديناميكية والتوليدية.

2-2-الاتجاه الفرنسي:

ينقسم هذا الاتجاه إلى عدّة تيارات واتجاهات فرعية تشبّع أصحابها بالتصورات اللسانية والمنطقية، ويمكن ان نوضّح هذه التيارات في ما يلي:

2-2-1-السّيميولوجيا السويسرية:

ارتبط هذا الاتجاه بعالم اللغة السويسري **دي سوسير**، الذي أسس اللسانيات وعلم العلامات، وأطلق عليه تسمية "السيميولوجيا"، هذا العلم الذي أخذ يتطور حتى شمل جميع العلوم ليضمّها في نطاق دراسته.

يعتبر **سوسير** أن العلامة وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان (وجهي الورقة)، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأول هو الدال Signifiant وهو عند **سوسير** حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلطة الأصوات التي تلتقطها أذنه، وتستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية أو مفهوم هو المدلولSignifié .[2]

إذن فالعلامة تنشأ من العلاقة بين الدال والمدلول، وبذلك فدلالتها اعتباطية، لأنّها نتاج صورة صوتية وصورة ذهنية، كما تدرس السيميولوجيا الدلائل الطبيعية أيضا، بيد أنَّ **سوسير**

1: عبد القادر فهيم الشيباني: معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر، 2008م، ص 77.

2: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، ص 19.

قد صبّ أغلب اهتمامه على اللغة باعتبارها نظاما اجتماعيا ونظاما من العلامات التي تعبر عن الأفكار عبر اتحاد الدال والمدلول.

2-2-2-سيميولوجيا التواصل:

يرى أنصار هذا الاتجاه من أمثال "**بريتو**"Prieto ، و "**مونان**" Mounin، و"**بويسنس**" Buyssens ، و "**مارتنيه**" Martinet، أن العلامة أداة تواصلية ذات مقصدية تبليغية، وبهذا يضاف إلى ثنائية **سوسير** القصد والهدف، يقول **بويسنس**: « إنّ السيمياء تعني دراسة أساليب التواصل، والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد اقناعه أو حثّه أو ابعاده، أي أنّ موضوع السيمياء هو التواصل المراد وبخاصة التواصل اللساني والسيميائي»[1]، إذن فموضوع السيميائية حسب أصحاب هذا الاتجاه هو التواصل بأنواعه، ودراسة طرقه واساليبه.

كما يؤكد **بويسنس** و **بريتو** و **مونان** على الفكرة السوسيرية القائلة بالطبيعة الاجتماعية للعلامات، وذلك تلافيا لتفكّك موضوع السيميائية، إذ حصروها-السيميائية – بمعناها الدقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، فهذا **مونان** ينادي بتطبيق المقياس الأساسي القاضي بأنّ هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل، وهذا **بريتو** يستشهد برأي **بويسنس** قائلا: « ينبغي للسيميولوجيا حسب **بويسنس** أن تهتمّ بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصدا من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومن أجل أن يتعرّف الشاهد على وجهتها... التواصل في رأي **بويسنس** هو ما يكون موضوع السيميولوجيا»[2].

هذا، ولسيمياء التواصل محوران هما التواصل والعلامة : حيث يشمل التواصل العلامات اللغوية التي تتمثل في الكلام، ما يتطلب حضور متكلم ومستمع كما يقول **سوسير**، حيث

1: جاب الله أحمد: الصورة في سيميولوجيا التواصل، ص 20.

2: هيام عبد الكريم عبد المجيد علي: دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيّار 2001م، ص 40.

«تنتقل صورة صوتية تستخدم للتعبير، فالفكرة المعينة تثير الصورة الصوتية التي ترتبط بها»[1]، لتصل إلى المستمع، كما يشمل العلامات الغير لسانية كالإشارات، والملابس، واللافتات...إلخ

ويعتمد التواصل غير اللّساني حسب **بويسنس**، على أنظمة سننيّة غير أنساق اللغة وهي ثلاثة:[2]

أ/ **معيار الإشارية النسقية**: حيث تكون العلاقة ثابتة ودائمة، ومن أمثلة ذلك: الدوائر، والمثلثات، والمستطيلات وعلامات السير.

ب/ **معيار الإشارية اللانسقية**: عندما تكون العلامات غير ثابتة وغبر دائمة على عكس المعيار الأول نحو: الملصقات الدعائية.

ج/ **معيار الإشارية**: حيث العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله، كالشعارات الصغيرة التي ترسم عليها مثلا: قبعة، أو مظلة، ثم تعلن على واجهات المتاجر دليلا على ما يوجد فيها من البضائع.

أمّا محور العلامة فينطلق من توافق الدال والمدلول، ويصنّف العلامة إلى: الاشارة مثل الكهانة وأعراض المرض والبصمات، ومؤشر كعلامة اصطناعية، و أيقون كرسالة أيقونية بين الشيء وأيقونه، والرمز كعلامة للعلامة.[3]

إذن فسيميولوجيا التواصل انصبّت على الوظيفة التواصلية وطرق التواصل والأساليب المستخدمة لإقناع المتلقي والتأثير فيه، وفي مقدّمتها اللغة، ما يبيّن تأثّر أصحاب هذا الاتجاه بأفكار **دي سوسير**، التي طبقت في دراساتهم مع الزيادة عليها تحليلا وتفصيلا.

2-2-3-سيميولوجيا الدلالة:

تعتبر العلامات تكثيفا للممارسات الإنسانية في الحياة الاجتماعية، وهذا يجعلها تحمل دلالات مكثّفة ومتباينة تختلف باختلاف السياقات والمواقف التي تنشأ فيها، ولعلّ أفضل

1: فيردنان دي سوسير: علم اللغة العام، تر:بوئيل يوسف عزيز، مر: مالك يوسف المطلبي، (دون ط)، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، 1985م، ص 30.

2: جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية(التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، ص 25.

3: كمال جدي: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، 2011-2012م، ص 26.

ممثل لهذا الاتجاه هو **رولان بارت**، الذي عمل على قلب الاطروحة السوسيرية القائلة بأنّ اللسانيات فرع من السيميولوجيا، إذ يقول: « ليست اللسانيات جزءا ولو مفضلا، من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة، باعتباره فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة».[1]

يؤكد **رولان بارت** على أنّ السيميولوجيا تُعنى بدراسة العلامات التي تنشأ في حضن المجتمع، وأنّ لهذه العلامات علاقة وثيقة باللغة، إذ لا يمكن أن تكون بمعزل عنها، ويقول في ذلك:« وممّا لا مراء فيه انّ الأشياء، والصور، والسلوكات قد تدل بل وتدلّ بغزارة، لكن لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أنّ كل نظام دلائلي يمتزج باللغة، فالماهية البصرية مثلا تعضد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لسنية».[2]

إن مجال بحث سيميولوجيا الدلالة يتجاوز اللغة إلى حقول غير لغوية، وبالتالي فإنّه يشمل جميع العلامات بأنواعها، ومع ذلك تبقى اللغة المادة الأساسية، والحامل الأقوى للدلالات، فهي اجتماعية بطبيعتها، ووسيلة التواصل الأكثر انتشارا، والأكثر استعمالا.

ونجد "**إميل بنفنست**" يؤكد على أساسية اللغة بقوله: « إنّ المبدأ الذي يربط بين علم اللغة والسيميولوجيا هو أنّ العلامة اللغوية اعتباطية... إنّ المادة الأساسية التي تتناولها السيميولوجيا هي مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة، ويترتب على ذلك انّ اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التعبير جملة، ويمكن القول ـنّ العلامات التي تتميّز بالاعتباطية المطلقة تحقق- أكثر من غيرها- العملية السيميولوجية، ولهذا السبب فإنّ اللغة، هي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا».[3] إنّه بذلك يؤكد على انّ العلامة الاعتباطية تحقّقُ دلالة أكثر من غبرها، وتحدث تأثيرا أكبر وتبليغا أدق.

أمّا عناصر السيميولوجيا الدلالية فقد حصرها **بارت** في كتابه "عناصر السيميولوجيا" في الثنائيات البنيوية الآتية: ثنائية الدال والمدلول، وثنائية التعيين والتضمين، وثنائية اللغة

1: رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر و تق: محمد البكري، ط2، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1987م، ص 29.

2: المرجع نفسه، ص 28.

3: إميل بنفنست: سيميولوجيا اللغة، تر: سيزا قاسم، /نقلا عن سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، ص 176.

والكلام، وثنائية المحور الاستبدالي والمحور التركيبي[1]، ليحاول من خلالها دراسة مختلف أنظمة العلامات اللغوية وغير اللغوية، كالموضة، والأطعمة، والعمارة، والنصوص الأدبية... إلخ.

آثر **بارت** الاتجاه الدلالي ليبحث في الألسنية والأطعمة والموضة، أو علم الأزياء، والصور والاشياء، باعتبارها أنظمة دلالية، وهي إذ ذاك ترقى إلى أن تكون نظامًا تواصليًا يشترك في رموزه التي تنتمي إلى حقل معرفي أو حيز ثقافي لمجموعة من الأشخاص بالتواضع، مكونة مادة سهلة وسريعة تخدم العمل التبليغي بشكل مختصر.[2]

2-2-4-مدرسة باريس السيميوطيقية:

يمثّل هذه المدرسة كل من "**غريماس**" Greimas ، و"**ميشيل أريفي**"Michel Arrivé، و"**كلود شابرول**" C .chabrol، و"**جان كلود كوكي**" Jean Claude coquet، و أصدرت هذه المدرسة كتابا يوضّح مساعيها بعنوان "السيميوطيقا: مدرسة باريس" عام 1982م، كما وسّعت مفهوم السيميولوجيا الذي يتجاوز أنظمة العلامات، إلى مصطلح السيميوطيقا الذي يقصد به علم الأنظمة الدلالية، واعتمدت على أبحاث **سوسير، وهلمسليف** Hyelmslev، و**بيرس**[3].

وانصبّ اهتمام هذه المدرسة على تحليل الخطابات والأجناس الأدبيّة وفق منظور سيميوطيقي قصد استكشاف القوانين الثابتة المولّدة لتمظهرات النصوص العديدة، إذ نجد أنّ أعمال **غريماس** قد انصبّت على النصوص السردية والإبداعات الحكائية الخرافية، كما اهتمّ في أبحاثه بالدّلالة وشكلنة المضمون، معتمدا في ذلك على التحليل البنيوي، وتمثُّل القراءة المحايثة، ورصد الخطابات النصية السردية[4]، كما زوّده المربّع السيميائي الذي وضعه بنموذج تكويني يريد في نظامه أن يكون تبعا للغة الواصفة.[5]

1: جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية(التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، ص 27.

2: بن ضحوى خيرة: سيميائية الخطاب الشعري في النقد العربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014-2015م، ص 29.

3: المرجع السابق ص 28.

4: المرجع نفسه،ص 29.

5: أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص 200.

يحاول **غريماس** من خلال عمله على الإبداعات السردية البحث عن الدلالة بالموازنة بين الشكل والمضمون، ويعتمد على مربّعه القائم على علاقات أربع: التناقض، والتضاد، والتكامل، والتماثل، للتمييز بين مستويين: سطحي أي الشكل الظاهري للعمل الأدبي بكلّ تمظهراته اللغوية، ومستوى عميق يصل به إلى الفكرة العميقة أو المعنى الثاني الذي أراده الكاتب.

2-3-الاتجاه الروسي:

من الممثلين لهذا الاتجاه نجد **يوري لوتمان**، و **ايفانوف**، و **أوسنسكي**، و **تودوروف**، و كانت أبحاث هؤلاء الشكلانيين نظرية وتطبيقية في الآن نفسه، كما أسِّست مدرسة " تارتو" Tartu بناء على على جهودهم ومن خلال أفكارهم، وتعتبر هذه المدرسة من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ولقد ميّزت هذه المدرسة بين ثلاثة مصطلحات هي: السيميوطيقا الخاصة وهي دراسة أنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي، والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما شابهها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفّل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، لكن هذه المدرسة قد اختارت السيميوطيقا ذات البعد الابستيمولوجي المعرفي.[1]

وتتمثل المساهمة السوفياتية في ميدان دراسة العلامات الفوق لسانية، وفي تطور سيميائيات الثقافة، إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ العلامة تكتسب دلالتها بإدخالها ضمن الحقل الثقافي، فسيميائيات الثقافة إذ تتحدد بوصفها:« دراسة التلازم الوظيفي لمختلف أنساق العلامة»[2] أي أنّ العلامة تدرس من مناح عدّة : اجتماعية، واقتصادية، وسلوكية ، وفلسفية، وهي بذلك تفسح المجال أمام دراسات مقارنة مختلفة.

إنّ هذا الاتجاه يسعى إلى دراسة العلاقات التي تربط بين الأنظمة المختلفة، كعلاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى كالدين والأشكال التحتية الأخرى، ويحاول الكشف عن العلاقات التي تربط تجلّيات الثقافة الواحدة عبر تطوّرها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة أو بين الثقافة و اللاثقافة.[3]

1: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 33.

2: أوزوالد ديكور، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص 199.

3: المرجع السابق ، ص 99.

إذن فسيميائيات الثقافة تذهب إلى اعتبار الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية، وتكثيف دلالي، ومن خلال ذلك يمكن القول: أنّ هذا الاتجاه يجمع بين سيميولوجيا التواصل والدلالة.

3- السيمياء والتأويل:

قبل الولوج إلى هذا العنصر آثرنا أن نمرّ على مفهوم التأويل، حيث يعني: الشرح والتفسير والعودة للأصل، ونجده في لسان العرب يعني:

أوّل الكلام وتَأَوّلهُ : دَبَّرهُ وقَدَّرهُ، وأوَّلهُ وتأَوَّلَهُ : فسَّرهُ . وقوله عزّ وجلّ: {ولمّا يأتيهم تأويله}، أي لم يكن معهم علم تأويله. والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ.[1]

وسُئِل **أبو العباس أحمد بن يحي** عن التأويل فقالك التأويل والمعنى والتفسير واحد، قال **أبو منصورة** : يقال: أُلْتُ الشيء أَؤُولهُ إذا جمعته وأصلحته، فكأنَّ التأويل جمع معاني ألفاظ أَشْكَلَتْ بلفظ واضح لا إشكال فيه.[2]

وينظر **نصر حامد أبو زيد** إلى التأويل باعتباره مجموعة من الآليات التي نلجأُ إليها حينما تواجهنا إشكالية قراءة النصوص، وتتحدّد هذه الآليات في: الفهمcompréhension والشرحexplication، والتفسيرinterprétation.[3]

ويمكن القول أنّ معظم المناهج النقدية المعاصرة استخدمت التأويل بوصفه آلية، بدأ من ما بعد البنيوية، مرورا بالسيميائية، وانتهاءا بالنقد النسوي ...إلخ.[4]

إنّ العلاقة بين السيمياء والتأويل هي علاقة تلازمية، بحكم أنّ السيمياء التأويلية منهج يقوم على استنطاق مكامن النصوص من خلال فتح باب التأويل على مصراعيه، ذلك لأنّ «

1: ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، وآخرون،ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 172. مادة أوّل.

2: المرجع نفسه، ص 172.مادة أوّل.

3: كريمة حميطوش: حدود التأويل في شروح المتصوّفة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017/05/25، ص 22.

4: محمد سالم سعد الله: من الظاهرتية إلى التأويلية قراءة في المرجعيات والمفاهيم، مجلة فتوحات، ع 2، جامعة الموصل، العراق، جوان، 2015م، ص 40.

الشيء لا يكون علامة إلّا لأنّه يؤول بوصفه علامة لشيء ما بواسطة مؤول ما»[1] أي أنّه لا يمكننا القول عن شيء ما بأنّه علامة إلّا لأنّه يؤول بأنّه يدل على شيء ما بواسطة مؤول يحيل عليه، وهذا المؤول هو ثالث عنصر ضمن نسيج "السيميوز"* وتقسيم **شارل ساندرز بيرس** الثلاثي للعلامة(ماثول، موضوع، مؤول)، ويعتبر **بيرس** مؤسس السيمياء التأويلية؛ من خلال مراجعته لمقولات "**أرسطو**" و "**كانط**" ليخلص إلى تصور ثلاثي للعلامة ونظرية المقولات؛ التي تعني أنّ الإنسان لا يدرك الكون والأشياء كيانا منظّما إلّا من خلال مبدأ الثلاثية، حيث يقول **سعيد بنكراد**: «وقد بنى بورس تصوره انطلاقا من مسلمة يطلق عليها البروتوكول الرياضي، ووفق هذا البروتوكول يتحدد كل نسق باعتباره كيانا ثلاثيا، ولا يمكن أن يكون إلّا ثلاثيا»[2].

بمعنى أنّ كل شيء يختصر في الرقم ثلاثة، ويستحيل اختزاله إلى ثنائية، لأنّ النسق يختل. ومن خلال نظرية المقولات يتبين لنا أنّ التجربة أو الفكرة لا تدرك إلّا إذا مرّت بثلاثة مستويات أوّلها الأوّلانية:« وهي لا ترتبط بأيّ سابق، إنّها الوعي المباشر»[3] وهي إمكانية وجود الشيء مرتبطا بذاته ممتدا في أشياء أخرى، وثانيها الثانيانية: وهي« تمثل عالم الوقائع وعالم الموضوعات التي يرتبط وجودها بردود أفعال خام، وهو ما لا يمكن أن يكون إلّا في وجود الأول فهو يتحدد ويترشّح به. ويصفها **بيرس** أنّها مقبولة التجربة والصراع والواقعة»[4] أي أنّها تجسد الشيء في عالم الواقع وتنقله من الإمكان للتحقق والتجسد في الواقع، ولا توجد إلّا إذا وجدت الأولى، فهي مرتبطة بها، وثالثها الثالثانية: وهي« ما يسمي بورس موضوعاتها

1: أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص 183.

*: اعتبر بيرس السيميوزsémiosis أساس السيميائيات كلّها رابطا بين مكوّناتها الثلاثة الممثّل، الموضوع، المؤوّل، وهي السيرورة المؤدّية إلى انتاج الدّلالة.

2: سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش س بورس، (د، ط)المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 142.

3: شاطر جميلة: النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2012-2013م، ص 34.

4: المرجع نفسه، ص 35.

بالضرورياتNécessitants، وهي ما تربط الأول بالثاني وتنسج بينهما علاقة».[1] حيث تتجسد الفكرة في الواقع وتنتقل من الإمكان للتجسد لتصبح قانونا وضرورة، فإنّ الثالثانية تبرّر العلاقة بين الأوّلانية والثانيانية، ولا يمكننا التسليم بفكرة ما كقانون أو مسلمة إلّا حين تمر بهاته المراحل الثلاث، الأول وهو الممكن الذي يحيل على الثاني الذي هو وجود وتجسيد عبر ثالث يبرّر العلاقة بينهما.

يعرّف بيرس العلامة بأنّها:« شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة».[2] إنّ تعريفه للعلامة يرتكز على ثلاث عناصر مكونة لها، وهي الماثول الذي عبّر عنه بأنّه "شيء ما يعوض"، والموضوع المعبر عنه بقوله "شيئا ما"، ويتوسطهما المؤول.

وطبقا لنظرية المقولات فإنّ العلامة عنده «تحوي داخلها الإمكان والتحقق والقانون، ومن ثم فهي طبيعة ثلاثية تتكون من الماثول والموضوع والمؤول، ولا يمكنها أن تكون دالة إلّا عبر سلسلة من الإحالات...وتعرف سلسلة الإحالات التي تؤدي لإنتاج الدلالة بالسيميوز».[3]

لا ينفصل تعريف **بيرس** للعلامة عن نظريته "المقولات"، فالعلامة عنده ما حوت داخلها العناصر الثلاثة التي ذكرها في نظريته، فالإمكان يمثل الأوّلانية، والتحقق يمثل الثانيانية، والقانون يمثل الثالثانية، وتسمى عملية الإحالة بين الماثول والموضوع بواسطة المؤول بـ"السيميوز" وهذا تمثيل العلامة عنده:

مؤول

ماثول ---------- موضوع

يتبين لنا من خلال هذا الرسم التمثيلي للعلامة عند **بيرس**، أنّ العلاقة بين الماثول وموضوعه علاقة غير مباشرة، وهي ذلك الخط المتقطع، ولا يمكن الربط بينهما لإنتاج

1: شاطر جميلة: النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، ص 35.

2: سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش س بورس، ص 134.

3: وداد بن عافية: السيمياء التأويلية مدخل إلى سيميولوجيا شارل ساندرز بورس، مجلة الآداب واللغات، ع8، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ماي 2009م، ص 228.

الدلالة إلّا من خلال المؤول الذي يعتبر وسيطا إلزاميا بينهما، هذا وقد قسّم **بيرس** المؤول إلى ثلاثة أقسام تمثل سيرورة التأويل وهي[1]:

أ/ **المؤول المباشر**: (immédiat interprétant) وهو يشكل نقطة انطلاق هذه السيرورة التأويلية ويمثل معنى العلامة وما تدل عليه أي نقطة انطلاق لكل دلالة.

ب/ **المؤول الدينامي**: (Médit intpretant) حيث تأخذ فيه العملية التأويلية كل أبعادها فتتحول إلى سيرورة لا منتهية من الدلالات.

ج/ **المؤول النهائي**: (Final) وهو الذي يعمل على كبح جماح القوة التأويلية التي تولّدت عن المؤول الدينامي.[2]

يمثل المؤوّل المباشر انطلاقا لعملية السيرورة التأويلية، وهو المعطى الدلالي الأوّلي الذي يفهم من العلامة مباشرة، أمّا المؤول الدينامي أو الديناميكي أو الحركي هو الذي يتجاوز تقريريةِ المؤوّل المباشر إلى التأويل، حيث يعمل على استحضار الحقل الثقافي للعلامة، ليدخلها في سيرورة تأويلية لا منتهية من الدلالات، أمّا المؤوِّل النهائي فهو ما تريد العلامة قوله أو ما تستدعيه، أي ذلك الأثر الذي تولده هذه العلامة في النص، بعد تطور كافٍ للفكر، فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة تعد أفقا نهائيا داحل مسار تأويلي يقود من تحديد معطيات دلالية أوّلية (مؤوِّل مباشر)، إلى إثارة سلسلة من الدلالات (مؤوِّل دينامي)، إلى تحديد نقطة إرساء دلالية(مؤوِّل نهائي)، ولا يشتغل كدلالة كلية وشاملة وأبدية، فهو داخل سيرورة وقد يصبح نقطة انطلاق لسيرورة جديدة من الإحالات.[3]

نخلص ممّا سبق إلى أنّ سيمياء **بيرس** قائمة على سيرورة تأويلية منفتحة تكاد تشبه تأويلية **دريدا** التفكيكية، لولا وجود كابح لهاته السيرورة عند **بيرس** وهو المؤوِّل النهائي« الذي يعتبر محطة نهائية داخل سيرورة التأويل، ومهمته هي تحجيم السيميوز والتقليص من حجمها».[4]

1: شاطر جميلة: النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، ص 40.

2: شاطر جميلة: النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، ص 40.

3: ينظر سعيد بنكراد: السِّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط03، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، 2012م.

4: سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش س بورس، ص 152.

ويمكننا القول عن تأويلية **بيرس** إنها لامنتهية ومنتهية في الآن نفسه، فبواسطة المؤوِّل النهائي يتحول ما كان يبدو لنا حركة لا منتهية من التأويل الذي المؤوِّل الدينامي إلى دلالة منتهية داخل سياق محدد، وهذا يتعلق بما يسميه **بيرس** العادة التي قال عنها **بنكراد**:« فالعادة تجمد مؤقتا الإحالة اللامنتهية من علامة إلى أخرى لكي يتبين للمتكلّمين الاتفاق على واقع سياق بلاغي معين، إنّ العادة تشلّ السيرورة السيميائية »[1].

قد يَظَنُّ بأنّ انتهاء سيرورة التأويل اللامنتهية تناقضا، ولكن هذا ليس إلّا احتواء لها، فالسيرورة ليست مجرد إحالة تتلو إحالة عبثا، بل إنّ هدفها الأول والأساسي هو إثارة المخزون الثقافي والفكري للإنسان.

4-سيميائية العتبات النصية:

ليست مهمة السيمياء كما يُظنُّ هي كشف الدلالات فقط، بل إنّها تسعى وتبحث عن طرق تشكّل هذه الدلالات، باعتبارها أيقونات قابلة للتفسير سيميائيا ومن ضمنها العتبات التي تعدّ مدخلا رئيسا للنص، لما لها من دور كبير في سبر أغواره وخباياه، وما يحمله من دلالات، ولا يمكن للدارس أن يأخذ النص بمعزل عنها حيث يقول **عبد الرزاق بلال**:« لا يمكن أن يقدّم النص عاريا من هذه النصوص التي تسيّجه لأنّ قيمته لا تتحدّد بمتنه وداخله، بل أيضا سياجاته وخارجه».[2]

أي أنّ دلالة النص لا تكمن فقط في متنه، بل تكشفها تلك العتبات أو السياجات المحيطة بها من الخارج، فالعناوين مثلا ليست مجرد تسميات عبثية اعتباطية، بل هي « عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية وإيديولوجية، وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي».[3]

وإذا كان الإنسان لا يستطيع الدخول لمنزله إلا بالمرور على عتبته، فالحال نفسها بالنسبة للدارس والباحث السيميائي، فلا يمكنه الولوج إلى النص وكشف خباياه وأسراره إلّا من

1: المرجع نفسه، ص 153.

2: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تق: إدريس نقوري،(د، ط) أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 22.

3: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 226.

خلال العتبات المحيطة به، ومن هنا تكتسب العتبات النصية أهميتها. وتتموقع هذه الأخيرة ضمن خمس متعالقات يسمّيها "**جيرار جينيت**"Gérard genette بالمتعاليات النصيّة، وسنتطرّق إليها فيما يأتي.

ثانيًا: المتعاليات النصية:

ما وراء النصية، عَبْر الّنصية، التّعالي النصي، transsexualité هو المصطلح الذي برز نتيجة تنمية **جيرار جينيت** لمفهوم التناص، من خلال بحثه الدائب عن الشعرية التي تتجاوز النصوص الأدبية وتميزها، إنّها تكريس للبحث عن سر الأدبية، التي تجعل من النصوص أعمالا أدبية، والإجابة عن سؤال طالما صاغه **رومان جاكوبسون** و بحث عنه، ويتمثل فيما ما يجعل رسالة لفظية عملا فنيا؟.

قدّم **جيرار جينيت** إجابة عن هذا السؤال، والتي تعد في الوقت نفسه إسهاما في تنمية مفهوم التناص في كتابه "مدخل لجامع النص" introduction al'architect الذي صدر سنة 1979، حيث اعتبر جامع النص أو معمارية النص هو موضوع الشعرية، ويقول في ذلك: « ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أيْ مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[1] ، وبعد بحثه في نظرية الأجناس الأدبية التي تتبع حضورها منذ ظهور شعرية **أرسطو** و**أفلاطون** إلى عصر ليس ببعيد عنه، أي من زمن اختزالها في المحاكاة إلى زمن تحولها إلى التعبيرية وما بعدها، انتقل إلى الحديث عن النص و آثر الولوج إلى عالم التعالي النصي la transcendence textuelle.

تبنّى **جينيت** موضوعا جديدا للشعرية وهو المتعاليات النصية، ويقول في ذلك:« في الواقع لا يهمني النص حاليا إلاّ من حيث تعاليه النصي، أيْ أنْ أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي... وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص

1: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص: تر، عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1986م، ص 05.

آخر»[1]. أي معرفة علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطابات الأخرى التي ينتمي إليها، فالأعمال الإبداعية تندرج ضمن أنواع، وهذه الأخيرة تدخل ضمن أجناس معينة، كما تدخل الأجناس ضمن أنماط وهكذا...إلخ.

إنّ التعالي النصي سمو للنص عن نفسه وتَعدٍّ على المعمارية بحثا عن نص آخر، بشكل واع أو غير واع ، نظرا لأنّ النص بالدرجة الأولى معيار وسياق معرفي، وفضاء متعدد الأبعاد ونظام ودلائل، أيْ أنّه مبني ومتكامل، تحكمه علائق وروابط منها ما هو نصّي، ومنها ما هو خارج نصي، أيْ جزء من بنية السياق الواسع للحركة المادية والتاريخية[2].

وقد حصر **جيرار جينيت** تلك المتعاليات في عناصر خمسة مرتبا إيّاها تصاعديا من التجريد Abstraction إلى التضمينImplication إلى الإجمال Globalit ،ويمكن تفصيلها كالآتي:

التناص	Intertextualité
النص الموازي	Paratextualité
الميتانصية	Méta textualité
التعالق النصي	Hyperstextualité
الجامع النصي	Archtextualité

1/ التناص Intertextualité:

يعتبر "**ميخائيل باختين**"Mikhaïl bakhtin أول من استخدم مفهوم التناص، مستعملا مصطلح الحوارية في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى[3] ، أمّا المؤسس الحقيقي لهذا المصطلح (التناص) فهي "**جوليا كريستيفا**".

1: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص ، ص 90.

2: روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دوواين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 1427ه-2006م، ص 32.

3: حصة عبد الله سعيد البادي: التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي أنموذجا- ، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، 209م، ص 20.

والتناص هو أن يتضمّن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة له أو معاصرة، إمّا عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح أو الإشارة، أو ما ماثل ذلك ، بحيث تتضافر تلك النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي لتشكل نصا جديد متكاملا.

ترى رائدة هذا المصطلح "**جوليا كريستيفا**"Julia kristeva أنَّ التناص هو:« النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع، أو تحويل... وهو عيّنة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها او الذي يحيل إليه... إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى... إنّ التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تبلور عمل النص وهو نص منتج»[1].

أي أنَّ النص يتشكل ضمن عملية إنتاج تتشارك فيها نصوص مختلفة عن طريق الاقتباس أو التضمين، وتضيف كريستسفا : « أنَّ النص أيضا حركة إعادة تنظيم، إنّه مرور محموم ينتج عبر الهدم... إنّه هجرة للنصوص»[2].

حددت **كريستسفا** مفهومها للتناص بربطه بمفهوم النص إذ حددته كونه إنتاجية، وتضمين لنصوص مختلفة، وهذا ما نجده عند **رولان بارت** R.barthes الذي أفاد من تحليلات **كريستيفا** للنص وطوّر من خلالها رؤيته، إذ يقول في مقالته "**من العمل إلى النص**" (from work to text): «إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة...وكل نص ينتمي إلى التناص»[3].

يعد **رولان بارت** النص إنتاجية شأنه شأن ما ذهبت إليه جوليا **كريستيفا** حيث يقول:« النص نشاط وإنتاج، النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا يقاوم الحدود وقواعد المفهوم والمعقول، إنّ النص وهو يتكون من حقول منتظمة وإشارات وأصداء لغا وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي، وان النص منتوج

1: أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م، ص 11.

2: جوليا كريستسفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997م، ص 65.

3: أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص،12.

ينتجه القارئ في عملية مشتركة لا مجرد استهلاك هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنّما تعني اندماجا في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف»[1].

إنه يدخل دور القارئ في العملية الإنتاجية، إذ يقول في كتابه "**لذة النص**" :« النص الجديد يلتهم القديم، ويتحول به إلى مكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول، لتتحول به بدورها، وهكذا دواليك »[2]. أي أن القراءة مساهمة في الإنتاجية وبالتالي في التأليف.

أمّا **جيرار جينيت** فقد عرفه في كتابه "طروس" الصادر عن دار النشر(سوي Seuil)، في باريس عام 1982م بقوله :«أعرّف هذه العلاقة تعريفا ضيّقا فأقول: إنها علاقة حضور مشترك بين نصّين أو عدّة من النصوص بطريقة استحضارية eidetiquement وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[3].

إن التناص عند **جينيت** يحدَّد بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، وهو عنده فرع من المتعاليات النصية ويمكن لهذا الحضور أن يتجسّد في ثلاثة إشكال كبرى هي[4]:

أ/ **الشاهد (lacitation)**: وهو الذي يلتزم فيه بعرفية النص، ويصرّح فيه بالحضور، وهو شكل تقليدي يقوم على وضع المزدوجتين، والإحالة على المرجع فيه غير إلزامية.

ب/ السرقة الأدبية (le plagiat): لا يتم فيها التصريح باستعارة نص على الرغم من اقتباسه حرفيا.

ج/ التعريض أو الإلماع (l'illusion): وفيه لا يؤخذ النص بحرفيته، ولا يصرّح بعمليته الاستعارة التي يفترض أن تكون قد حدثت بين نص وآخر، فشكلت حضورا وقد يكون صريحا أو مُضمرا.

1: بشير إبرير: تعليمية النصوص بين النظرية والتطبيق ،ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007م، ص 88.

2: رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، ط1، دار لو سوي، باريس، 1992م، ص 9.

3: جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، تر، وتع، و تق : محمد خير البقاعي، نقلا عن/ محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سورية، 1998م، 125.

4: سليمة لوكام:" شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات،" مجلة التواصل، ع 23، المركز الجامعي، سوق أهراس، 2009م، ص 34.

وقد تفرّد من النّقاد العرب**عبد الله الغذامي** بمصطلح "تداخل النصوص"، هذا الأخير ينهض بمهمة التناص أو التناصية، وهو يعده من نتاج السيمياء ومن الشريحة، وفي سياق تعريفه للتناص ينقل الغذامي من **كريستيفا** و **رولان بارت**، ليشير إلى أحد المفاهيم التي تتصل بالتداخل النصّي، فالنص المتداخل عنده هو « نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسّد المدلولات سواء وَعِيَ الكاتب ذلك أو لم يعِ»[1].

إنّ قراءتنا للتعريفات السابقة تجعلنا نخرج بخلاصة مفادها: أنّ التناصَّ عبارة عن تضافر لعدة نصوص قد تم تفكيكها وتحليلها لتتم إعادة بنائها، ليتضمنها نص جديد يزيد عليها شكلا ومعنا، بحيث تكون النصوص السابقة نواةً له، فكل نص هو نسيج جديد لاستشهادات سابقة، فالكلمة عندما تأتي من جهة ما وتدخل في السياق، تحمل معها رصيدها السابق، فضلا عن مكتسباتها اللاحقة في السياق الجديد.

2/ النص الموازي paratextualité:

اِقتفاء لآثار **جينيت**، يطلق النص المصاحب على مجموع الملفوظات التي تحيط بالنص، العنوان، العنوان الفرعي، التقديم، فهرس الموضوعات... إنّ النص المصاحب مجعول لإجلاء حضور النص وضمان حضوره في العالم وتلقيه واستهلاكه[2].

يعرف **محمد بنيس** النص الموازي بأنّه:« تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود إشارة للعابر أمام الكتاب- النص، ومصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد للمسالك»[3]. إنّه تلك المصاحبات النصيّة التي يسترشد بها مريد القراءة من أجل الدخول إلى النص، إنها تعمل عمل اللوحات الإرشاديّة التي تعين على المضيّ في الطريق.

1: موسى لعور: التناص في رواية "الجازية والدراويش" لابن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1429ه-2008م، ص60.

2: دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008م، ص 91.

3: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته 1التقليدية، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص 76.

نجد للنص الموازي اصطلاحات عدّة منها المناص، العتبات ، ما بين النصية، مرافقات النص، الموازيات النصية، وكلها تشير إلى مقصد واحد وهو العلاقة القائمة بين النص ومحيطه الفضائي. ويقول **سيعيد يقطين** في ذلك:« إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسان هما النص والمناص، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير»[1].

وقد اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها النصوص الموازية والتي تقوم عليها بنيات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلا في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة، إذ تكتسب تلك العتبات النصيّة وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص.

لقد انخرط **جيرار جينيت** كباقي السيميائيين والشعريين في مساءلة النص ومكوناته السردية، وكيفية بَنْيَنتِها، منطلقا من تعاريفه اللسانية والسيميائية، من كونه مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة، وكمنطقة قابلة للحفر والتأويل. إلّا أنّه أراد أن يوسع من منطقة هذا الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص، لأنه رأى بأن النص/الكتاب قلما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونة تعمل على إنتاج معناه، ودلالته، كاسم الكتاب والعناوين، والإهداء، وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع أن يضع مصطلح المناص paratexe، أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي.[2]

إذن فهذه الموازيات النصيّة نص يصاحب النص الأصلي، يعرّفُ به، ويسهل الولوج إليه، إنه بمثابة إشهار يفتخر بالسلعة ليجذب الناضرين إليه قصد محاورتهم.

3/ الميتانصية Méta textualité:

1: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م، ص 92،

2: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، بيروت،لبنان،2008م، ص 28.

الميتانصية أو النصية البعدية أو الواصفة، أو ما فوق النصية، حسب **جيرار جينيت** هي تلك العلاقة التي نسميها متنيّا بالتعليق، الذي يربط نصا ما بنص ثان، يتحدث عنه دون الاضطرار إلى ذكره أو استدعائه أو عرضه أو تسميته[1]، ولكنها تتطلب بعض التحديد، فالنصية الواصفة عادة ما تكون خارجية لمّا يأخذ التعليق شكل الجنس المخالف للنص الذي ينقده، ويتميز عنه بوجود مؤلفه، ودار نشره، أمّا إذا كان النقد داخليا مندمجا في النص الإبداعي، فالمبدع هو الذي ينهض به، وحينئذ يكون من قبيل التعليق على النصوص، أو نقدها، وهذا ما يقرب الميتانص من التناص.[2]

إذن فالميتناصية علاقة نقد وتعليق تصل بين نص وآخر، حيث يتضمن النص الأول حديثا عن الثاني، دون أن تكون هذه العلاقة في حاجة إلى معرفة ما إذا كان هذا الحديث صريحا معلنا، أو ضمنيا مضمرا. ويؤكد **جينيت** على ذلك بقوله :« التعالي النصي transcendence textuelle الذي أسميه النصية الواصفة mètatextualité هو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أنْ يصل الأمر إلى حدِّ عدم ذكره، وهي علاقة نقد مثقفة».[3] ويقول في موضع آخر: «النمط الثالث من التعالي النصّي، أسميه الماورائية النصيّة mètatextualité وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بـــ: "الشرح" الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل، دون أن يسمّيه : وتلك هي حال "**هيجل**" في كتابه "ظواهرية الروح" الذي يذكر بإلماع وبما يشبه الصمت رواية "ابن اخ رامو"، إنها العلاقة النقدية في أسمى صورها ».[4]

مما سبق يمكننا القول أنّ الميتناص أو ما فوق النصية، عملية انفتاح النص الأدبي على أنماط خطابية أخرى، فحين ينتج الميتانص ذاته يكون قد أنتج نقيضه في الآن نفسه، إذ يقوم

1: حبيب بوهرور: الميتانصية Métatextualité في أدب ما بعد الحداثة العربي، مجلة آداب البصرة، ع 62، كلية الآداب والعلوم ،جامعة قطر، 2012م، ص8.

2: سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من الاطراس إلى العتبات، ص35.

3: جيرار جينيت: "أطراس الأدب في الدرجة الثانية"، تر، المختار حسني، مجلة فكر ونقد، عدد 16، الرباط، المغرب، فبراير 1999م، ص 132.

4: جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، تر، وتع، و تق : محمد خير البقاعي، ص 128.

بوظيفة انتقاديه للنص المتضمن دون الاستشهاد به أو استدعائه، وقد يصل الأمر إلى عدم ذكره، ممّا يخلق فضاء حواريا انتقاديا صامتا.

ويرى **سعيد يقطين** أنّ الميتانص بمختلف ألوانه، ومن خلاله يبرز لنا البعد النقدي تجاه الزمن أو التاريخ سواء كان حاضرا أو ماضيا، مادام هذا الحاضر امتدادا للماضي، كما يبرز في النقد الموجه للكتابة الأدبية... أو في نقد الايدولوجيا المعاصرة التي تبرزها وسائل الإعلام الرسمية، أو الشعبية.[1] إن الميتانص آلية نقدية أكثر منه أدبا، لأنه يبرز بقوة في نقد الكتابات الأدبية أو الايديولوجيات و وسائل الإعلام.

4/ التعالق النصي hypertextualité:

التعالق النصي، أو التحويل النصي أو الإشاعية النصية، أو النصية المتفرعة، أفرد له جينيت كتابا مستقلا وهو كتاب "أطراس" سنة 1982، واختار هذا العنوان الدال ليحدد طبيعة هذا النوع بأنّه كتابة حديثة على آثار كتابة قديمة وقرّر **جينيت** أهمية هذا النمط في تحقيق عالمية الأدب وشموليته، وعرّفه بقوله:« هو الذي سأنعته من الآن فصاعدا بالنصية المتفرعة hypertextualité وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصًّا (ب) الذي سأسمّيه نصّا متفرعا، بنص سابق (أ) سأسميه نصا أصلا hypotexte يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نحبها في التفسير، يلقح منه كما في الاستعارة»[2]. وينظر إليه من زاوية أخرى فيضع مفهوما عامّا للنص في الدرجة الثانية degré second au texte ويتخلّى 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 نص آخر سابق في الوجود، هذا المشتق من الممكن أن يكون منتميا للمنظومة الوصفية والثقافية حيث يوجد. نص واصف، ويمكن أن يكون نظام آخر؛ مثل:(ب) لا تتحدث قط عن (أ) ولكنها لا يمكن في الوقت نفسه أن توجد كما هي عليه بدون (أ)؛ يؤدي هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية سأنعتها به مؤقتا، هي أيضا، وهذا المصطلح هو التحويل

1: سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص 127.

2: جيرار جينيت: أطراس الأدب في الدرجة الثانية، تر: المختار حسني، ص 133.

transformation إذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر دون الاستشهاد به أو التحدث بالضرورة[1].

التعلق النصّي هو نص تولد عن نص آخر له الأسبقية في الوجود، وهذا التولّد يكون عن طريق المحاكاة أو التحويل ، فالنص المولَّد (ب) وإن كان لا يذكر النص الأصلي (أ) أو يستشهد به فإنّه لا يمكن أن يوجد إلاّ من خلاله، إن التعالق النصي يتجاوز التناص بمفهومه العادي ليشمل النص ككل عكس التناص الذي يمس أجزاء منه فقط.

وقد ميز **جيرار جينت** بين ثلاثة أنواع للتعالق النصي وهي[2]:

أ/ المحاكاة الساخرة Parodies: وتقوم على التحويل الدلالي، بحيث تحول الموضوعات الجادة إلى موضوعات هزلية.

ب/ التحريف الهزلي Travestissement: يحرف النص السامي بواسطة أسلوب ساخر مع الاحتفاظ بموضوعه كما هو.

ج/ المعارضة Pastiche: توظيف الأسلوب السامي لمعاجلة موضوع ساخر.

نخلص مما سبق إلى أن المحاكاة الساخرة هي تحويل الموضوعات الجادّة إلى موضوعات ساخرة وهزلية، وبالتالي فهي تتعلّق بالموضوع. أمّا التحريف الهزلي فيتعلّق بالأسلوب لا بالموضوع، بحكم أنّه يبقي على الموضوع الأصلي للنص المحاكى. أمّا المعارضة فهي عكس التحريف الهزلي إذ أنها تحول موضوعا ساخرا بأسلوب سامٍ.

5/ الجامع النصي architextualitè:

ويطلق عليه أيضا: النصية الجامعة أو معمارية النص، و يعرفه **جيرار جينيت** في كتابه "مدخل لجامع النص" introduction l'architextualité بقوله:« جامع النص أي مجموع الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع، أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ عهد **أرسطو** في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما توحدا قابلا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي»[3].

1: جيرار جينيت: أطراس الأدب في الدرجة الثانية، تر: المختار حسني ، ص 133.

2: روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 47.

3: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص5.

إنّ جامع النص بهذا المفهوم، يمثل مجموع الخصائص التي تميز كل نص عن غيره .

وقد تحدّث عنه أيضا في كتابه "أطراس" وقال في ذلك: « أمّا النمط الخامس فإنّه أكثر الأنماط تجريدا وضمنيّة، إنه الجامعية النصية architextualitè ... والمنقصود هنا أنّها علاقة خرساء تماما، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلّا عبر ملحق نصّي Paratextuelle (مثبت: كما في، شعر، محاولات، رواية الوردة، إلخ...التي ترافق العنوان على الغلاف) وإنّ كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص».[1]

إنّه بهذا المعنى قريب من "النص الموازي" الذي يصاحب النص الأصلي، يسمه ويعرّف به، ويبرز انتماءه إلى جنس أو نمط محدد، كالعناوين الفرعية: شعر، رواية.. إلخ.

إنّه بذلك حالة حاضرة بقوة لا يمكن التغاضي عنها، فجامع النص يوجد باستمرار فوق النص وتحته وحوله، وشبكة النص لا تنتج إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة جامع النص عن طريق علاقة خفية أو ظاهرة مع الأجناس وأصناف الخطابات.[2] وقد كان جامع النص وسيلة **جيرار جينيت** لقراءة نظرية الأجناس، فهي التي تحدد انتماء نص ما في جنس من الأجناس الأدبية.

ثالثًا: العتبات/النص الموازي وتعدّد المصطلح

عتبات النص، المناص، خطاب المقدمات، المصاحبات النصية، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص...الخ، مصطلحات عديدة لحقل معرفي واحد، أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي بشكل خاص، والخطابات المعرفية التي تقتسم معه إشكاليات القراءة والتفاعل، والاقتناع والتواصل بشكل عام، وسنتطرّق فيما يأتي إلى تلك المصطلحات عبر المسار التاريخي لمصطلح النص الموازي وتعدد ترجمته قبل ومع وبعد **جيرار جينيت**.

1/ النص الموازي قبل جيرار جينيت:

إذا أردنا التعرف على مصطلح المناص قبل **جينيت**، فلا بد علينا من البحث عن تمظهراته المفاهيمية، وتجلياته المصطلحية عند كتّاب سبقوا **جينيت** في ملامسته هذا المصطلح، وان لم

1: جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، ص 129.

2: روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 45.

يخصصوا له كتابا كاملا، أو عنوا بتقسيماته أو فهم مبادئه ووظائفه، وبعد البحث وجدنا من بينهم:

أ/ **ك، دوشي**:Claude duchet في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971، "**من أجل سوسيو- نقد**" حيث تعرض لمصطلح المناص، كونه:« منطقة مترددة...أين تجمع مجموعتين من السنن، سنن اجتماعي، في مظهرها الاشهاري والسنن المنتجة أو المنظمة للنص»[1]. إنه يجعل له وظيفتين أوّلها إشهارية وثانيها تنظيمية مساعدة على الولوج إلى النص.

ب/ ج. دريدا:jacques Derrida في كتابه "**التشتيت**" 1972 وهو يتكلم على خارج الكتاب hors livre الذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدّمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات محللا إيّاها، فهي دائما تكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كليّا فهو يبقي على أثره trace، وعلى بقاياه ليلعب دورا مميّزا وهو تقديم précéde، وتقدمة présenter النص لجعله مرئيّا visible قبل أن يكون مقروءا lisible.[2]

ينظر **جاك دريدا** إلى النصوص الموازية أو ما سمّاها هو بـ" خارج الكتاب"، على أنّها مرآة تعكس النص وتجعله مرئيا قبل أن يلج إليه القارئ، ولكنّها ليست بتلك الأهمية التي يحملها النص في حدّ ذاته.

ج/ فيليب لوجان:Phillip logan في كتابه "**الميثاق السيرذاتي**" 1975 بتعرضه لما سمّاه **حواشي** أو **أهداب النص**، فحواشي النص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال).[3] ومن خلال ذلك، تظهر الأهمية والدور الكبير الذي تلعبه هذه الحواشي في توجيه القراءة والتحكّم فيها.

د/ م.مارتن بالتار:Michel martin baltar في كتابه "l'écrit et les écrits, problèmes d'analyse et consideration didactique" 1979، الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحيّة، إذ نجد هذا الكتاب قد استعمل مصطلح **المناص** لأوّل مرّة بالدّقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 29.

2: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 29.

3: المرجع نفسه، ص 30.

سيعالجه بها "**جينيت**" في كتابه "عتبات"، ففي معرض حديث "**م، مارتن بالتار**" عن النص وموضوعاته، خاصة تمظهراته على الدعامة المادية وهي الكتاب، نجده يتكلم عن ذلك الفضاء الحر الذي تتخذه النصوص بأنواعها على تلك الدعامة وهو (المناص)، ليحدده بدقة، فهو:« مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب ، وعناوين الفصول، والفقرات الداخلة في المناص».[1]

يرى **بالتار** أنّ هذه النصوص الموازية تحيط بالنص، ولكنها تقع بمعزل عنه (كالعناوين والمقدّمة والاستهلال).

ه/ ما جاء في مقالة "**ه، ميتيرون**"Henri Mitterrand حول العنونة 1979،أو في كتابه اللاحق "خطاب الرواية" 1980، لمّا تكلّم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية، وحملنا على فهمها، بخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب، والناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف...)، وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ.[2]

ينظر **ميتيرون** إلى المصاحبات النصية نظرة إشهارية، حيث تعمل على ترويج الكتاب، وجذب القرّاء إليه.

2/ النص الموازي عند جيرار جينيت:

نتج عن المتعاليات النصية التي اقترحها جيرار جينيت إمكانات واسعة للبحث في مختلف أنماطها، فإذا كان هذا الأخير قد أفرد لمعمارية النص l'architextaulité كتابا خاصا عام 1979 "مدخل لجامع النص" قدم فيه معالجة دقيقة لمسألة الأجناس الأدبية، فإنه خصص كتابه "أطراس" للمتعاليات النصية عام ،1982 وفي عام 1987أصدر كتابا خالصا كرسه للبحث في"المصاحبات النصية" laparatextualité وجعله يحمل عنوان "seuiles" عتبات.

3/ النص الموازي بعد. جيرار جينيت:

لقد انتشرت الكتابات حول المناص بعد كتاب "عتبات"، خاصة وأن **جينيت** قد فتح آفاقا واسعة لبحثه ليس في الرواية فقط، ولكن في المسرح، والسينما، والرسم، والموسيقى، فالمناص

1: المرجع نفسه، ص 30.

2: المرجع نفسه، ص 32.

كمصطلح مازال يشهد حركية تداولية وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية، وبفاعلية جمهوره المتلقي له.[1]

يظهر من خلال ما سبق أن دائرة اشتغال النص الموازي قد تجاوزت الفن الروائي إلى فنون أخرى كالمسرح، والرسم والموسيقى، وقد نال هذا المصطلح الذكر والدراسة الوافرة في الثقافتين الغربية والعربية." إذ نجد أن هذا الانفتاح قد وجد. صداه، حيث خصصت له مجلة "**الشعريات**" poétique عددًا مميزا (العدد69، لشهر جانفي 1987) فدرسته في مجالات عدة فلسفية وثقافية وبصرية، كما نجد كتاب مهم أخذ منحا تطبيقيا للمناص، ومركّزا على المناص النشري، أو مناص الناشر الذي لم يركز عليه كثيرا **جينيت**، خاصة في بعده التداولي، وهو كتاب "la périphérie texte" **لفيليب لان** Phillip lane 1992م".[2]

أمّا في الدراسات العربية أثار المصطلح اضطرابا كبيرا، ويرجع سبب ذلك إلى الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية أواعتماد المعنى، وروح السياق الذي وظف في اللغة الأصلية.

فـ سعيد يقطين يترجم مصطلح le paratexte بالمناصصات في كتابه "القراءة والتجربة"،[3] ولكنه يستعمل في كتابه "انفتاح النص الروائي" مصطلح "المناصة"،[4] بعد ذلك يوظف مصطلح "المناص" في كتبه اللاحقة "من النص إلى النص المترابط"[5] و "الرواية والتراث السردي".[6]

أما **عبد السلام الربيدي** فنجده قد استعمل في كتابه "النص الغائب" مصطلح التوازي النصي والنص الموازي ثم انتقل بعد ذلك إلى تسميته بالنص المصاحب ويقول في ذلك:« وما نقترحه هنا رغم الميل إلى ما استقرّ من اصطلاح في ظل هذا التخبّط بإطلاق المصطلحات

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 25.

2: ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص،ص 35، 36.

3: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016م، ص 05.

4: سعيد يقطين:انفتاح الروائي النص والسياق، ص، ص 97، 99.

5: سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005م، ص 96.

6: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص 50.

الكثيرة في الوطن العربي، هو تسميته بالنص المصاحب للنص العمدة، وفي هذا، ومن وجهة نظرنا تحديدا للهوية المقامية للنصين لا فصل بينهما».[1]

كما نجد مصطلح النص الموازي عند محمد بنّيس في مؤلفه "الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته"، حيث أفرد له عنوانا وهو(التقليدية ونصها الموازي).

ويترجم فريد الزاهي مصطلح le paratexte بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي،[2] ويترجم الباحث التونسي محمد الهادي المطوي مصطلح la paratextualité بالموازية النصية أو الموازي النصي بعكس ترجمة محمد بنيس، وهذه الترجمة حرفية وقاموسية وpara ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معا، في اللغة توازي الشيئان تحاذيا وتقابلا.[3]

أما عبد العالي بوطيب، فيستعمل مصطلح المناص [4]، على غرار ترجمة سعيد يقطين، ولكن عبد الفتاح الحجمري يختار النص الموازي مثل محمد بنيس.[5] وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب تروّ مجموعة من المصطلحات التي أوردها جيرار جينيت على النحو الآتي[6]:

المتعاليات النصية: Trantextualité

النصوصية المرادفة: Paratextualité

النصوص الشمولية: Architextualitè

النصوصية الشاملة: Hypertextualité

ما وراء النصوصية: Métatextualité

رغم التعدّد الاصطلاحي للنص الموازي، إلّا أنّ جميع هذه المصطلحات تصبّ في حقل واحد، وذلك لأهمّيتها الكبرى في فهم النص، وتفسيره، والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة من الداخل والخارج والتي تشكل عمومية النص

1: عبد السلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة،ط1، دار غيداء، عمان، 2011، ص 131.

2: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ص 04.

3: المرجع نفسه، ص 07.

4: المرجع نفسه، ص 07.

5: عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص من البنية إلى الدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996م، ص 09.

6: المرجع السابق، ص، 07.

ومدلوليته الإنتاجية و التقابلية. كما أنّها تلعب دورا مهما في الترويج للكتاب من أجل جذب الجمهور المستهدف.

4/ أقسام النص الموازي:

قسّم **جيرار جينيت** النصوص الموازية إلى قسمين رئيسيين تندرج تحتهما عناصر ثانوية ويظهر تفصيل هذه الأقسام فيما يأتي :

4-1 النص الموازي الداخليperitexte: أو النص المحيط، وهو عبارة عن ملحقات نصّية تتصل بالنص مباشرة كالغلاف، والعنوان، والمؤلف، والإهداء، والمقدمات، والهوامش، إلى غير ذلك، ويندرج تحت هذا القسم[1]:

4-1-1 النص المحيط النشري: peritexteéditorial والذي يضم تحته كل من(الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة...).

4-1-2 النص المحيط ألتأليفي: peritexteauctorial والذي يضم تحته كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد...).

4-2 النص الموازي الخارجي epitexte: أو النص الفوقي ويشمل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات والإعلانات، وهو كل نص موازٍ لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وذلك يكون موضوع النص العمومي المصاحب في أي مكان خارج الكتاب، كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية ولقاءات وندوات....الخ، وتندرج تحت هذا القسم أيضا نصوص ثواني [2]:

4-2-1: النص الفوقي النشري: epitexteeditorial ويندرج تحته كل من (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...)

4-2-2: النص الفوقي التأليفي: auctorialepitexte وينقسم بدوره إلى قسمين:

أ/: **النص الفوقي العام**: epitextepublic ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه.

1: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 49.

2: المرجع نفسه، ص50.

ب/: النص الفوقي الخاص: ويندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات {confidences}، والمذكرات الحميمية والنص القبلي (Avant texte)..إلخ.

وتتحدّد وظيفة العتبات النصية في وظيفتين رئيسيّتين: الأولى جمالية تتمثّل في الاعتناء بالشكل الخارجي للكتاب من تزيين وتنميق، والثانية تداولية وتتحدّد في استثارة المتلقي وجذبه نحو النص المركزي لمقاربته بالقراءة والتأويل، ولقد بيّن "جينيت" هذه الوظيفة بشكل إيجابي في كتابه "عتبات" حيث عدّ العتبات "خطاب أساسي ومساعد، مسخّر لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النص".[1]

خاتمة الفصل:

بعد انتهائنا من هذا الفصل نخلص إلى ما يلي:

1/ السيميائية منهج غربي نشأ في بيئة غربية خالصة، ووفد إلينا عن طريق الترجمة رغم جذوره العربية القديمة.

2/ كباقي الحقول والمناهج الأخرى الغربية المترجمة والمعرّبة يبقى هناك عائق وإشكال يؤرّق الناقد والباحث العربي وهو الإشكال الاصطلاحي وتعدّد المصطلحات.

3/ رغم تعدد المصطلحات وتداخلها في الحقل السيميائي عند العرب إلّا أنّها كلها تصبّ في مصبٍّ واحد وهو دراسة العلامات.

4/ تقوم تأويلية بيرس على سيرورة تأويلية منفتحة ويمكن القول أنّها منتهية ولا منتهية في الآن نفسه.

5/ تعدّ المتعاليات النصية ثمرة جهد وبحث جيرار جينيت في مصطلح التناص ليضمّه في الأخير تحت جناح هذه المتعاليات.

6/ يعتبر النص الموازي أحد عناصر المتعاليات النصية، حيث يشكل سياجا يحيط بالنص الأصلي، وبوابة لا يمكن للقارئ الولوج للنص إلاّ عبر المرور بها، ويعتبر النص الموازي مرآة عاكسة لما يحمله النص الأصلي من دلالات.

1: نجاة عرب الشعبة: قراءة في عتبة اسم المؤلّف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة للّغات والآداب، جامعة قالمة، العدد 12، ديسمبر 2015م، ص76.

الفصل الثاني: سيميائية العنبات

في شعر عبد الرزاق عبد الواحد

تمهـــــــــــــيد:

تعتبر مقاربة العتبات أو النصوص الموازية من الاهتمامات الحديثة التي تبلورت في ظل تطور الدراسات المختلفة المرتبطة بتحليل الخطابات والنصوص الأدبية، ليس ذلك وحسب وإنّما تعدتها إلى الفنون (الرسم، المسرح، الموسيقى، الإعلام بمختلف وسائله)، والدراسات التي تهدف الى استقصاء أبعاد النص الأدبي، ومن ضمنها الشعر كجنس أدبي متميز، حيث تشكل هذه العتبات منطقة عبور بين النص وخارجه بدءا من الصفحة الأولى للغلاف والتي تضم: العنوان، اسم الكاتب، علامات النشر...إلخ، حتى الصفحة الأخيرة التي تحمل ملحقا أو تعليقا، إضافة إلى كل الإنتاجات المختلفة المثبتة داخل الكتاب أو خارجه. وتكمن أهمية هذه النصوص فيما يمكن أن توفره للمتلقي من مساعدة على استهلاك النص وتلقيه، وربط علائق تواصلية معه، "ومن خصوصياتها كنصوص أن تطرح بدورها مشاكلها الخاصة بالقراءة والاستهلاك، وتثير أسئلة بخصوص مكوناتها ووظائفها المختلفة".[1]

آثرنا في هذا الفصل أن نتطرق إلى هذه العتبات مفهوما وتطبيقا، على ضوء المنهج السيميائي، وقد اخترنا لذلك الخطاب الشعري لعبد الرزاق عبد الواحد، ذلك لأنّ الشعر غنيّ بالدلالات والرموز المكثفة، ولأنّ اللغة فيه تبلغ ذروتها وقمّة جماليتها كما يقول جاكوبسون R. Jakobson

1: السعدية الشادلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي "مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الروايات العربية"، (د. ط)، جامعة حسن الثاني- عين الشق، الدار البيضاء، ص 15.

أولا: النص المحيط:

1- سيميائية الغلاف:

الغلاف هو الصفحة الأولى التي يطالعها متلقي الكتاب ومن خلال انفعاله بها تتشكل بذور علاقة بينه وبين النص، يحكم هذه العلاقة الحالة النفسية والمستوى الثقافي، ونوعية التعليم، والدرجة العلمية، والتكوين الإيديولوجي، والبيئة والنشأة والدين، ولأهميته- اقتصاديا، وإشهاريا وفنيا- ازداد اهتمام الناشرين والكتاب به منذ العقد الأخير من القرن الماضي، فلم يعدْ حلية شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النص بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.[1]

إنّه بذلك عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص، قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية، وأول ما يواجه القارئ قبل القراءة والتلذذ بالنص؛ لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص، ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية، تترجم لنا أطروحة الكتاب أو النص، ومقصديته أو قيمته الدلالية العامة.

يتكون الغلاف الخارجي للعمل الأدبي والفني من واجهتين أساسيتين: أمامية وخلفية، حيث نستحضر في الغلاف الأمامي: اسم المبدع أو المؤلف، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والرسوم والصور التشكيلية، أما في ما يخص الغلاف الخلفي، فنلفي الصور الفوتوغرافية للمبدع،

وحيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات الناشر.[2]

في دراستنا لهذه العتبة آثرنا تسليط الضوء على صفحتَي غلاف لديوانين شعريَين هما: " النشيد العظيم" و " طيبة" حيث:

1: أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا، مجلة مقاليد، العدد7، جامعة الملك سعود، 2014م، ص 293.

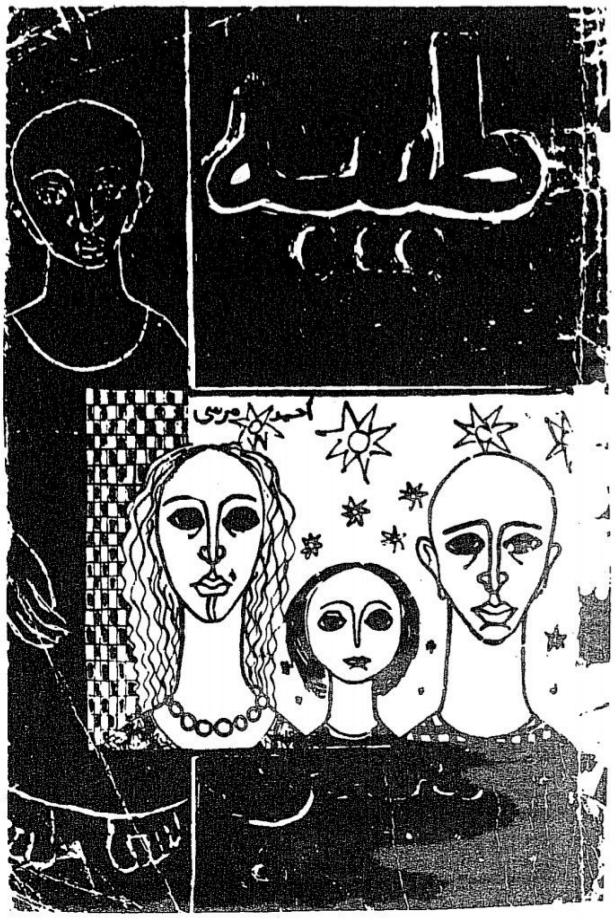
2: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ط2،شبكة الألوكة، 2016م، ص 106.

نجد على صفحة غلاف ديوان " النشيد العظيم" اسم المؤلّف "عبد الرزاق عبد الواحد" يتمركز في أعلى الصفحة على الجهة اليمنى بخط متوسّط الحجم، وعنوان الديوان يتمركز في أسفل الصفحة بخط كبير داخل شكل هندسي، كما نجد رسمة لسنبلة من القمح منغرسة تخرج من الشكل الهندسي الذي كتب فيه العنوان و تصعد لتصل حافة الصفحة.

تجسّد هذه السنبلة دلالات الثبات، والتفاؤل، والعطاء والشموخ، والحياة التي تتفجر من صرخة الشعب وثورته على الظلم والطغيان، ومن هنا تشتغل الصورة المصاحبة على إنشاء فضاء يقيم صرحها الدلالي يحاور العنوان، حيث تحمل الصورة معانٍ كثيرة، وتعضد هذه الدلالات مفردات العنوان والقصائد الداخلية. وإذا تمعنّا في الصورة المصاحبة نجد أنّها ترسّخُ هذه المعاني أيضا، حيث يشير النشيد إلى الثورة والغضب والسخط، وصرخة الشعب، وهذا ما تؤكّده القصيدة الداخلية التي حملت عنوان "الحرب"، وأمّا السنبلة فترمز إلى الحياة، و إلى الأمل وإلى السلام، وتؤكد ذلك القصيدة الثانية التي حملت موضوع السلام.

فالشكل البصري للغلاف لم يبق عنصرا معزولا مكتفيا بمعناه في داخله، بل أصبح منفتحا على النص، دالا ثريا يوجه إلى المتلقي ولا يشكل إمبراطورية مستقلة، أي عالما منغلقا لا يقيم

أدنى تواصل مع ما يحيط به. إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء، لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى.[1]



في ديوان "طيبة" ألفينا العنوان مرسوما بخط غليظ كبير الحجم يتمركز في الجهة العلوية على اليمين، أمّا باقي الفضاء فتشغلهُ صورة مصاحبة تتمثّل في صورة لعائلة من ثلاثة أشخاص، ترتسم على وجوههم علامات الحزن والأسى، ويظهر أنّهم من البسطاء المضطهَدين من الناس، وشخص رابع غير واضح الملامح، كأنّه طيف يقف خلفهم في الظلام. قد يكون هذا الأخير فردا من هذه العائلة، وقد يكون هو الشاعر الذي يحسّ بآلام المستضعفين والبسطاء من الناس الذين عدِموا الكلام، فكان هو صوتهم ولسان حالهم، وصرختهم المملوءة أسىً وقهرا، وصوت الإنسانية جمعاء، صوت الطيبة فيهم، باختصار إنّ الإنسانية هي التي تتكلم في هذا الديوان، في زمن اللاإنسانية، وتعضد هذه الدلالات باقي العتبات كالعنوان، والمقدّمة

1: روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 1427ه-2006م،ص 175.

والقصائد الداخلية، "حيث استطاع عبد الرزاق عبد الواحد أن يعبّر بشيء من الطلاقة واليسر عن هموم البسطاء من الناس، وعن مخاوفهم وأعيادهم الأرضية وحبهم لكل ما هو جميل ومقتهم لكل ما هو قذر وبشع وكريه..."[1]

2- سيميائية اسم المؤلف

يطرح اسم المؤلف سؤالا فلسفيا بامتياز كما يقول **ميشال فوكو** Michel Fuku، ما المؤلف؟ أو من مؤلف النص؟ ويمكننا الإجابة عن هذا السؤال بأنّه صاحب النص ومبدعه، كما يمكن من خلال هذا السؤال أن نوضّح الوظيفة التي يقوم بها اسم المؤلف وهي الإبداع والتأليف، إضافة إلى وظيفة تصنيفية، حيث تجمع مجموعة من الأعمال والنصوص وتسند إلى مؤلف معين.[2]

يعد اِسمُ المؤلِّف من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه كما يأخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدًا إيحائيا وتنسيقيا جماليا، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الإنطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى.[3]

ويؤكّد **جيرار جينيت** على أهمية اسم المؤلف، إذ لا يمكننا غضّ البصر عنه وتجاهله، فبه نفرق بين كتاب وآخر، وبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر إلى حقيقة الاسم أو استعارته. وهذا يحيلنا على أشكال يتخذها اسم المؤلف ونذكرها كالآتي:[4]

أ/ إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فتكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب (anymat).

ب/ إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فني أو للشهرة، فتكون أمام ما يعرف بالاسم المستعار(pseudonymat).

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 1، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 2000م، ص 28.

2: ينظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

3: روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 50.

4: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 64.

ج/ إذا لم يدلّ أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول، أو ما يعرف ب .(anonymat)

وبالعودة إلى الأعمال الشعرية "لعبد الرزاق عبد الواحد" نجد أنّ اسمه يتصدّر صفحة الغلاف، بخط أسود كبير الحجم ليثبت ملكية هذه الأعمال لصاحبها ويدل عليه، ونحن بذلك أمام الاسم الحقيقي للمؤلف.

كما لا يرتبط الاسم الشخصي باختيار، بل بالخضوع لقدرية اسم منغرس في شجرة نسب العائلة أي أنّ له تاريخ قديم.[1] وقد اتجه "عبد الرزاق عبد الواحد" كإسم شخصي إلى إنجاز الوظيفة، إذ جهر بموهبته الشعرية منذ عمر الأربعة عشر، حينما نشر قصيدة " إلى سائلة" عام 1945م، ثم تبعها نشر مجموعة شعرية عام 1950م، فقد كتب ونشر وأدخل الارتجالية في قلب الأدب إلى أن ملأ المكتبات بـــ 59 ديوانا منشورا له، و10 مسرحيات شعرية، و22 رواية شعرية للأطفال والكثير من الأناشيد الوطنية. ويتلطّف القول إذا ذكرنا أنّه من جيل رواد الشعر الحديث إلى جانب بدر "شاكر السياب" و"نازك الملائكة"، وما قدّمه من شعر حر يعدّ من أوّل الكتابات التي كتبت على هذا النمط.[2] لذلك فالاسم الشخصي لم يرتبط بالحالة المدنية فقط بل بمؤلف أسّس مملكته وأسطورته الشعرية الشخصية كواحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين.

كما يعد اسم المؤلِّف عتبة مهمة تمهد للقارئ تعامله مع النص، إن لم يكن يوجه هذا التعامل، ومن هنا نجد بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلفيها وكاتبيها، وليس إلى أدبيتها. وللاسم دلالته فهو يعكس سيرته، ويخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا النص، نوعا من الفضول لمعرفة مكنوناته الشخصية المقابلة ودواخلها،[3] ومما لاشك فيه أن وجود اِسم "عبد الرزاق عبد الواحد" الذي لقب بشاعر أم المعارك أو شاعر القادسية

1: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 348.

2: يوسف نظري، علي حيدرى: دراسة أنواع التوظيفات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد واستدعاء الإمام الحسين(ع) في شعره، مجلة الآداب، العدد 127، كانون الأول، 1440ه/2018م، ص 177.

3: بان صلاح الدين محمد: شعرية العتبات في رواية أنثى المدن لحسين رحيم، مجلة دراسات موصلية، ع42، جامعة الموصل، تشرين الأول 2013م، ص 119.

على غلاف الأعمال الشعرية يحمل معانٍ تثير الفضول عند القارئ لمعرفة محتوى هذا الكتاب، وما ينطوي عليه.

3- سيميائية العنوان:

3-1 مفهوم العنوان لغة:

عبر تتبع الدلالة اللغوية للعنوان في بعض المعاجم اللغوية وجدنا أنه يعني:

أ/ في معجم لسان العرب:

عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ و يَعُنُّ عَنَناً وعنوناً: ظهر أمامك؛ و عَنَّ يَعِنُّ و يَعُنُّ عنّاً وعنوناً واعتنّ: اعتَرَضَ وَعَرَضَ ومنه قول امرئ القيس : فَعنَّ لناَ سِرْبٌ كأنَّ نِعَاجه.[1]

وعَنَنتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذا أي عرّضْته له، وصَرَفتُهُ إليه، وعَنَّ الكتاب يعُنُّهُ عَنًّا وعَنَّنَهُ: كعَنونه، وعَنْونَتُهُ وعَلْوَنَتُهُ بمعنى واحد: وسمي عنوانا لأنه يعُنُّ الكتاب من ناحيته، قال ابن بري: والعنوان الأثر؛ قال سوَّارُ بن المُضرَّب:

وحاجةٍ دونَ أخرى قد سنحتُ بها جعَلْتُها للتي أخفَيْتُ عُنْوانا

قال: وكلما استدللت بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عُنوانُ.[2]

إذًا فالعنوان يعني الظّهور والاعتراض والوسم، وما يستدلّ به على الشيء، ولا تختلف هذه الدّلالات عن غيرها في معاجم أخرى، حيث نجده:

ب/ في المعجم الوسيط:

عنَّ له الشيء، عنًّا وعُنُوناً: ظهر أمامه واعترض، يقال لا أفعله ما عنَّ نجم في السماء، ويقال: عَنَّ لي الأمر أو عنَّ بفكري الأمر: عرض، وعنِ الشيء: أعرض وانصرف والكتاب، كتب عنوانه، أعَنَّتِ السماء: صار لها عناناً- والكتاب لكذا:

عرَّضهُ له وصرَّفه إليه والعنوان ما يستدل به على غيره، ومنه عنوان الكتاب.[3]

1: ابن منظور{جلال الدين محمد بن مكرم}، لسان العرب، مج 13، دار صادر، بيروت، ص 290.

2: المرجع نفسه، ص294.

3: شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، مجمع اللغة العربية، مصر، 1425ه-2004م، ص، 662 ص 663.

خلاصة ما ورد في هذه المعاجم أنَّ العنوان يحمل معنى الظّهور والاعتراض والتسمية، وإذا تأمّلنا في هذه المعاني نجد أنَّ لها ارتباطا وثيقا بمعنى العنوان الاصطلاحي، فالعنوان يظهر على صفحة الغلاف الخارجية للعمل، وأوّل ما يعترض الجمهور أو القارئ، وهو وسم وتسمية للعمل يجعل القارئ يميّز بينه وبين غيره من الأعمال، كما يستدلّ به عند البحث عنه.

3-2 مفهوم العنوان اصطلاحا:

يعد العنوان في الأعمال الإبداعية بمثابة الرأس للجسد، أو البوابة للمنزل؛ وهو في الدراسات السيميائية عنصر أساسي ورئيس في عملية القراءات النقدية، إذ يسهل على القارئ عملية الدخول إلى النص وتفكيك جزئياته وعناصره ليظفر بما يحتويه من دلالات ومعان، وللعنوان في الدراسات النقدية مفاهيم متعددة ومتباينة تصب معظمها فيما تم ذكره آنفا، من كونه الباب الرئيس للعمل الإبداعي، ومن جملة هذه المفاهيم نجد:

3-2-1: لوي هويك:Loe Hoek يرى أنَّ العنوان هو ما نسميه اليوم Zadig، أي العنوان الأصلي(1973)، فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي (sous-titre)[1]،إنّه بذلك يميز بين نوعين من العناوين، فصل بينهما بالفاصلة.

ليقدم له تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه "سمة العنوان" جاعلا إياه «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف »[2]. وهذا يدل على أن العنوان بنية لغوية قد تكون طويلة، يسهل على القارئ فك شفراتها، وقد يأتي العنوان في كلمات قصيرة مكثفة، تتطلب وعيا خاصا، وقدرة متميزة على تحليله.

فـــ"لوي هويك" قام بدراسة العنوان من منظور يستند إلى العمل المنهجي والاطلاع على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها.[3]

1: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 67.

2: المرجع نفسه، ص 67.

3: مسكين حسنية: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، السانيا، 2014/2013م،ص 32.

2-2-3: كلود دوشي:Claude Duchet يحدد العنوان :« كرسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، انه يتكلم، يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية».[1]

فالعنوان يقوم بوظيفتين: فمن حيث هو وسم للعمل الإبداعي، يقوم بالترويج له وإشهاره لجلب القراء إليه، كما أنّه إشارات وعلامات سيميائية موجهة للتلقي، حاملة لدلالات متشابكة تحيل إلى واقع اجتماعي.

3-2-3جيرار جينيت:Gérard Genette يعدّ من أعلام المهتمين بمبحث العنونة، وقد أفرد كتابا خاصا يحمل عنوان (عتبات)، تعرض فيه لكافة الموازيات النصية، ومن بينها العنوان الذي اعتبره أهم تلك الموازيات ومشيرا إلى صعوبة تعريفه نظرا لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير ويقول في ذلك:« ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه من النهضة...هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا من وذات تركيبية لا تمس بالضرورة طولها».[2]

فالعنوان عنده يطرح أكثر من سؤال باعتباره بنية مشحونة بالدلالات. التي تتطلب مجهودا في التحليل، سواء كانت مركبة من مفردات قصيرة أو جمل طويلة.

4-2-3:جميل حمداوي: يعتبر العنوان من أهم عناصر النص الموازي، كونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، يقول في ذلك:« هو عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص، وتسمّيه، وتميّزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي، والهوامش، والمقدمات، والمقتبسات، والأدلة الأيقونية».[3]

1: المرجع السابق، ص 68.

2: مسكين حسنية: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، ص 31.

3: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ص 62.

إنّ العنوان عنده هو تلك البوابة التي تسمح للقارئ بدخول النص، اضافة إلى كونه القبس الذي يعطي القارئ لمحة عن محتوى النص، بحيث أنّه يلخّصه، وللعنوان كذلك ميزة أخرى، وهي أنّه يميز النص أو الكتاب عن غيره، كما اعتبره من النصوص الموازية والمصاحبة للنص على غرار الهوامش والمقدمات والحواشي...إلخ

كما تعتبر الدراسة التي قام بها **جميل حمداوي** "السيميوطيقا والعنونة" من أهم الدراسات التي شكلت مرجعا مهما للباحث في مجال العنونة، وهي عبارة عن مقال يجمع بين ما جاءت به السيميائيات من إجراءات وبين ما يتميز به العنوان من سمات تجعله قابلا لتطبيق هذه الإجراءات، "فلا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثّل المقاربة السميوطيقية التي تتعامل مع العناوين، على أساس أنّها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات، ومن ثم فلا بد من دراسة هذه العناوين تحليلا وتأويلا من خلال ثلاثة مستويات منهجية سيميوطيقية ويمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة".[1]

فالعنوان معطى ثقافي من حيث طبيعته اللغوية ومعطى سيميائي باعتباره أيقونة قابلة للتفسير سيميائيا، وهذا بفضل شكله المبهرج من حيث حجم الخط وطريقة رسمه على الغلاف واللون والرموز غير اللغوية التي تدخل في تركيبه، وعليه فالسيمياء هو العلم المناسب لمقاربة العنوان باعتباره مفتاحا أساسيا للعمل الإبداعي.

3-2-5: محمد فكري لجزار: يجعل العنوان « كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان-بإيجاز يناسب البداية-علامة ليست من الكتاب جعلت له لكي تدل عليه، العنوان ضرورة كتابية، فسياق الموقف في الاتصال الشفاهي يغني عنه بينما غياب هذا السياق في اللغة الكتابية يفرض وجود مجموعة علامات يتعوّض بها المكتوب منه، فتعمل عمله، وتضطلع بوظائفه».[2]

1: جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015م، ص8.

2: محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، (دون طبعة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 15.

إنّه ينظر للعنوان على أنّه الاسم الذي به يعرف الكتاب، وأنّه علامة دالة عليه، ليصبح العنوان ضرورة لا مناص منها في الكتابة بحيث لا يمكن الاستغناء عنه، عكس الاتصال الشفاهي الذي قد يلغي هذه الضرورة ويستغني عنها.

3-2-6: بسام قطوس: يقول:« العنوان نظام سيميائي، ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية وهو كالنص أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأيّ قارئ، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلقٍ ممكنة تغري الباحث والناقد بتتبع دلالته مستثمرا ما تيسر من منجزات التأويل».

وعليه فالعنوان عنده هو مجموعة من العلامات الحاملة لدلالات مكثّفة، وهي بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، وتكون أول ما يشدّ انتباه، وينمّي فضوله ورغبته في تحليلها ومعرفة مكنوناتها، باعتبار العنوان نصا أولياً يشير أو يخبر بما سيأتي لاحقا، وقد لا تكون عملية التحليل بالسهلة، ذلك حسب تركيبة العنوان وما يحمله من دلالات.

3-3 أنواع العنوان عند جيرار جينيت:

حاول **جيرار جينيت** وبالإفادة من دراسة "كلود دوشي" و"لوي هويك" في تقسيماته للعنوان أن يضع تقسيمه الخاص لأنواع العناوين، حيث ذهب لوي هويك "إلى إن هناك نوعين من العناوين:" فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي[1].

أما "**كلود دوشي**"، فيقترح ثلاثة عناصر للعنوان:[2]

أ/ العنوان: وهو العنوان الرئيس الموجود على صفحة الغلاف.

ب/ العنوان الثانوي:(second titre) وغالبا ما نجده موسوما أو معلما بأحد العناصر الطباعية، او الإملائية ليدل على وجهته.

ج/العنوان الفرعي:(sous titre) وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ...).

1: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 67.

2: المرجع نفسه، ص 67.

ليناقش "جينيت" كل ما جاء به، فيرى بأننا لو استرجعنا التاريخ القصير للعنوانيات، سنجد بأن الاختلاف المصطلحي الحاصل بين العنوان الثانوي، والعنوان الفرعي، لا يطرح بتلك الحدة، فما ذهب إليه كل من "دوشي" و"هويك" بأنه هو المؤشر الجنسي للكتاب جانب للصواب.

إن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيسي، أما ما يظهر كمؤشر جنسي هو المحدد لطبيعة الكتاب، أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل (رواية، قصص، تاريخ، مذكرات....)، ويمكن تقسيم العنوان منهجيا حسب جيرار جينيت إلى: عنوان رئيسي، وعنوان فرعي، ومؤشر جنسي، ولكن ما يهم جينيت في تقسيمه هو (العنوان الرئيسي الأصلي)، لأنه من العناصر الأساسية في ثقافتنا الحالية.[1]

وقد اخترنا لدراسة العنوان لدى الشاعر أربعة عناوين : ديوان" في لهيب القادسية" من المجلّد الثالث، وديوان "النشيد العظيم"، والقصة الشعرية التي حملت عنوان" لعنة الشيطان" من المجلّد الأوّل، وديوان "يا صبر أيوب" من المجلّد الرابع.

يعتبر العنوان مجموعة من الوحدات اللسانية المكثّفة والمتعالقة التي تقبل التحليل، ويمكننا الوقوف على دلالته المنشودة عبر مستويات ثلاث:

من خلال المستوى المعجمي يمكن لمتلقّي الكتاب (القارئ)أن يتعرّف على المعنى الأصلي للنص، إضافة إلى المعاني الأخرى المتداولة حوله، والتي يمكن أن تندرج في حقل العنوان أو تكون بعيدة عنه، خاصة إذا كان معنى رامزا يشير إلى النص بصورة غير مباشرة، فالبعد المعجمي يحدّد إمكانية تداول المفردة في فضاء المعنى المسند إليه، عبر تمركزها في النص بصفتها المعروفة، وما تفضي إليه من معنى.[2] وقد تتشظّى هذه المفردة في الحقل الدلالي إلى أكثر من معنى يخالف أحدها الآخر، وذلك يعني الوقوف على تيار لا متناهٍ من المعاني ما إن تقف على واحدة حتّى يظهر معنى آخر. وإذا تأمّلنا في المعنى المعجمي لتركيبة العنوان سنجد أنَّ:

1: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 68.

2: فاطمة بخيت، وآخرون: دلالة العنوان في "رسالة من المنفى" لمحمود درويش و "نامه" لأحمد شاملو(دراسة مقارنة)، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد33، 2014م، ص 07.

اللّهيب هو حرُّ النار، أمّا القادسية فهو اسم لمكان في العراق، واسم لإحدى معارك الفتح الإسلامي بالعراق، وذكرُ المكان هنا يحمل دلالات عميقة ومكثّفة، ويوضح ارتباط الشاعر بوطنه وعشقه له فلا وجود للذَّات خارجه، إنّها علاقة الروح بالجسد،" وهذه العلاقة عادة ما تدفع الشعراء إلى ربط الأحداث بالأمكنة، ولذلك فبعض الأمكنة ونتيجة لحمولتها الدّلاليّة يمكن أن تختصر موضوع القصيدة فتكون عنوانا لها."[1]

أمّا في العنوان الثاني" النشيد العظيم"، فالنشيد هو" الصوت ورفعه مع التلحين"،[2] أمّا لفظة العظيم فهي اسم من أسماء الله الحسنى، ويعني الكبير والفخم، أمّا العنوان الثالث فنجد أنّ لفظة " لعنة " تعني العذاب، والشيطان هو" روح شرير مغوٍ، وكل متمرّدٍ مفسد"[3]، والشيطان مخلوق من نار صفاته التمرد والتكبُّر والخبث والغواية، ولذلك طرده الله من رحمته.

وفي العنوان الرابع "يا صبر أيوب" نجد أنَّ "الصبر نقيض الجزع، وهو حبس النفس عند الجزع، وقد صبرَ فلان عند المصيبة حبس نفسه عن الجزع"،[4] أمَّا لفظة "أيوب" فتحيلنا إلى النبي أيوب عليه السلام.

أمّا على المستوى التركيبي أو النحوي فنحن أمام معطى لغوي في تركيبة نحوية اصطلح عليها النحاة اسم الجملة، والتي تعني تمام المعنى، ونهاية علاقة الإسناد، أو المركب الإسنادي، وهو ما تألّف من مسند ومسند إليه،[5]فالمركب هو قول مؤلف من كلمتين أو أكثر لفائدة،[6] سواء كانت تامة أو ناقصة. والجمل العنوانية هنا جمل اسمية حذف فيها المسند إليه وترك

1: مسكين حسيبة:_شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران- السّانيا، 2013م/2014م، ص 86.

2: شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ص 483.

3: شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ص 483.

4: ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، وآخرون،ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص2392. مادة صبر.

5: مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، ط1، دار ابن الهيثم، القاهرة، مصر، 1426ه/2005م، ص 09.

6: عباس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، ط3، دار المعارف، مصر، ص 15.

المعجم فراغا أوْكَلَ النحو بتفسيره وإيجاده، فغياب المسند إليه يجعل أمر تأويل المسند حرا و لا متناهيا، جائزا إن لم يكن حتميا في حالة المرسلة الشعرية.[1]وبتعبير آخر يمكننا القول أن تأويل الخبر يرجع إلى المتلقي (القارئ)، وذلك حسب جهده وسِعةِ اطّلاعه وحسب تركيبة العنوان.

ـ في لهيب: (جار+ مجرور)

ـ القادسية: (مضاف إليه مجرور)

ـ النشيد: (مبتدأ مرفوع)

ـ العظيم: (نعت مرفوع)

ـ لعنة: (مبتدأ مرفوع)

ـ الشيطان: (مضاف إليه مجرور)

ـ يا: (أداة نداء)

ـ صبر: (منادى منصوب وهو مضاف)

ـ أيوب: (مضاف إليه مجرور بالفتحة لأنّه من الأسماء الممنوعة من الصرف)

تعدُّ الاسمية خاصية مميّزة في بنية العنوان وجملته حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة، لثبات دلالة الاسمية على المسمّى وهذا ما يوفر القصد من العنوان[2]، كما أنَّ لغةَ العنوان وكما تبدو في ظاهرها مبنيّةً –إبداعيّا- على اِنتقاء حرّ غير مقيّدٍ بشكلٍ أو تركيبٍ أو قاعدةٍ نحويّةٍ تفْرض عليه التّقولب بشكلٍ محدّدٍ، وبالتّالي فإنَّ جميع الإمكانات التي تقدّمها اللّغة للاِنبناء كعنوان دونَ قيْودٍ، لذا فقدْ ينبني العنوان على هيئة حرفٍ أو كلمةٍ أو حتّى علامة غير لسانيّة، وقدْ يكون شبه جملةٍ، أوْ جملةً تامّة، وقدْ يكون أكثر منْ جملة، وذلك يعني أنْ لا شيء يحصر طُول العُنوان من النّاحية النّظريّة، كونه يقبل أنْ يتشكّل كـ(قولٍ تامٍّ) أو (قولٍ ناقصٍ) بالمعنى المنطقيّ للقولين[3].

1: محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مصر، 1998م، ص 100.

2: محمد عويس: العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، ط1، مكتبة الإنجاز المصرية، القاهرة، 1988م، ص26.

3: عبد السّتّار عبد الله صالح، السيّد جاسم محمّد جاسم: بنية العُنوان في شعر محمود درويش، دراسة سيميائيّة، مجلّة أبحاث، كلّية التّربية الاساسيّة، مج 8، العدد 03، جامعة الموصل، 2008م، ص 190.

"في لهيب القادسية"

ينهل العنوان الشعري خصائص تشكّله من الخصائص ذاتها التي يتشكّل منها المتن الشعري، وينبثق من ملامحه الشعرية ومحتواه ممّا يجعله محلّ اهتمام الشاعر والقارئ أيضا، والعنوان في القصيدة كالمقدّمة فهو" آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تتولّد من عنوانها، وإنّما هو الذي يتولّد منها"[1]. لذلك يحرص المبدع على وضع عنوانه بدقّة.

ويظهر ذلك في المفردات التي تشكلت منها القصائد الداخلية للدّيوان، إضافة إلى المتن الشعري، ويمكننا أن نلاحظَ الحضور المتكرّر لمفردات العنوان الأول "في لهيب القادسية" أو مفردات تسبح في الحقل نفسه، كما في قصيدة "روعتم الموت"، إذ يقول في مقطع منها:

وَهؤلاءِ الّذِيـــــنَ اسْتَـنــفرُوا دَمَهُــم كَأنَّمَا هُمْ إِلَى أَعْراسِهم نَفَرُوا
السَّابِقُونَ هُبوبَ النَّارِ مَا عَصِفَتْ والرَّاكِضُونَ إِلَيْها حَيثُ تَنْفجِرُ
الوَاقِفُون عَــمَــالــيــقاً تُحِــيط بِــهم خَيْلُ المَنايَا، وَلا وِرْدٌ ، وَلاَ صَدَرُ
إلاَّ مَخاضَ الرَّدَى ، أَلْقَوا مَكَارمَهم مَعابِراً للمَنايَا فَوقها عَبرُوا ![2]

ويقول في مقطع آخر:

سَيْلٌ منَ النَّارِ في سَيلٍ يُسابِقُه منَ الحَديدِ ، تَعرّى بَيْنه البشرُ
حَتَّى وَقَفْتُم لهُ ، كانتْ صُدورُكُمُو سِتْرَ الحَديدِ عَليها المَوْتُ يَنكسِرُ
رَوّعْتُم المَوْتَ حَتَّى لمْ يَدَعْ دَمُكُمْ مَنافِذاً يَلِجُ الدُّخانُ والشَّررُ[3]

يصوّر الشاعر مشهد الحرب أيّما تصوير، صوّر الصمود والإباء، والشموخ والإقدام والتضحية، واقتحام دائرة الخطر، وتحدّي الموت دفاعا عن الوطن والكرامة دفاعا عن الحياة، وما زاد هذا التصوير جمالا و بلاغة التناص مع القرآن الكريم، كما في قصيدة " سلاما يا عراق القادسيات"، وفيها يقول الشّاعر:

1: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م، ص 234.

2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 3، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 2001م، ص 103.

3: المصدر نفسه، ص 105.

يَقولُونَ هَلْ بَعْدَ المَنيَّةِ غَايَةٌ؟ أَجَلْ بَعْدَها ألَّا تَجُوعَ ، ولاَ تَعْرَى
وَلكنَّنَا وَاللهِ نَأْتِي إِلَى الوَغَىْ مَسالِكُها بِالنَّارِ مَضْفُورةٌ ضَفْرًا
أَلَمْ تَرَ« البِسيتينَ» كَيْف عُبُورُنا إِليْهَا وَغَيْمُ المَوْتِ يَمْطُرُها مَطْرًا
وَكَيْفَ أَحَطْناهَا سِوَارًا مِنَ اللَّظَى وَكَيْفَ جَعَلْناهَا لأَحْلاَمِهم قَبْرًا[1]

إنّ التركيز على ذكر المكان وتكرار كلمات ومفردات العنوان يؤكّد على تعلّق الشاعر بوطنه وإصراره على الدفاع عنه، وشحذه همم المناضلين واستنفارهم للذّود عن أرضهم، ليس ذلك وحسب؛ بل أكثر من ذلك، فكأنّما هذي الأرض هي التي تطلب منهم ذلك، عليها النداء وعليهم التلبية، يقول الشاعر في قصيدة " لبّيكَ يا غضبْ":

لَبَّـــيْكَ يَا غَضَبْ
لَبَّـــيْكَ يَا غَضَبْ
لَبَّـــيْكِ يَا نَارَ الوَغَى فَـكـلُّـنَا حَـطَـبْ
لَبَّـــيْكَ يَا عِـــراقْ يَا دَرِيـــــئَةَ العَـــرَبْ
لَبَّـــيْكَ كُـــلُّـــنَادَمٌـــ بِـــــهِ سَتُخْتَضَبْ
لَبَّـــيْكَ يَا غَضَبْ[2]

ويؤكّد الشّاعر على بسالة الشعب العراقي وشهامته في حضَمِّ ما يجري، ومجابهته للظلم وللصعاب، ونجدُ صدى ذلكَ في قصيدة "وما هي إلّا وقفة نحن أهلها" فيقول:

إِذَنْ فَلْتَقُـــمْ كُلُّ القِـيامَـاتِ عِنْـدَها فَمَا بَعْدَ هَذا الهَـوْلِ شَيْءً يُهَوِّلُها!
وَمَـا هِيَ إلاَّ وَقْفَةٌ نَحْنُ أَهْلُـــــها وَسَاعةُ صَبْرٍ لِلمَـــنَايَا نُطِيلُـــها
ونخرُجُ منها عاليات جباهُنـــــا وللموتِ فينا عينُ خـوفٍ يُجيلُها!
بَلَى هَكذَا نَأْتِي الرّزايَا وَلَمْ نَزَلْ لنَا هَـــبْوَةٌ يَنْحَاشُ عَنْهـــا جَلِـيـلُها!
وَنَعْلمُ أنَّ الأرْضَ تَبْقَى مَنِيعَةً إِذَا الخَيْلُ فَوْقَ الأرْضِ باقٍ صَهِيلُها![3]

"**النّشيد العظيم**"

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 3، ص 127.
2: المصدر نفسه، ص 14.
3: المصدر نفسه، ص151.

تندرج تحت هذا الدّيوان قصيدتان، تحمل الأولى عنوان "الحرب" والثانية عنوان "النّشيد العظيم"، وبعد اطّلاعنا على متن القصيدتين خرجنا بالفكرة الأساسية التي تحملانها، وهي الحرب والسلام. الحرب التي تجسّدُ الدمار والخراب، والتفرقة والجوع والألم، الموت بصفة عامة، والسلام الذي يجسّد الأمن والاستقرار، والعيش الرغدَ، يجسّد الحياة.

يظهر الفرق جليا بين موضوع القصيدتين وبين عنوانهما، بيد أنّنا عندما نتمعن في عنوان الديوان "النشيد العظيم" نلمح هذه المفارقة، ولكنّها ضمنية، لا تظهر إلّا بدراستنا للعنوان وتحليله جيدا.

فالنشيد كما ذكرنا سابقا، هو الصوت مع رفعه، أي الصوت العالي القوي، والعظيم يَعني الفخم والكبير، وكلمة "العظيم" ـــ هنا ـــ تشمل الفعل أو الصوت أو رؤية لمشهد معيّن يثير الدهشة ويبرز العظمة،

وإذا عدنا إلى عنوان الديوان، فإنّنا سنجد دلالات متفارقة، فقد يدل النشيد العظيم على صوت الحرب التي لا تبقي ولا تذر، على تلك المشاهد المروعّة التي تهتزُّ وتقشعرُّ منها الأبدان، على صراخ الناس، جوعهم وأنينهم، وعلى انهيار البنيان وتصدّع الأرض، فكلّها علامات تجسّد الدمار، يقول الشّاعر:

سَيْلٌ منَ النَّارِ مَـا يَنْفكُّ يَـدْفَـــعُها إلى الجَـحيمِ ، إلى نَبْعِ اللَّظَـى فِـيـها
فَفَجِّرِي الأرْضَ وَاسْتَعْدِّي هَياكِلَها فَالمَوْتُ هَادِمُـها والمَوْتُ بَانِيـــها
المَوْتُ ، يَا حَرْبُ لاَ أَبْقَيتِ مَزْرَعَةً إلاَّ وَقَـــدْ هَجَرَ المِحْراثَ رَاعِـــيها
إلاَّ وَقَدْ حَرَثَـــتْها النَّارُ وَانْـتَـــثَـرَتْ هَـامُ الضَّحَايا بُذُورًا فِي نَوَاحِيـــا
المَوتُ، يا نَارُ ثُورِي، يا دِمَا انهَمِرِي يَا لَحْمُ كُنْ مِزَقاً يَـا رِيـــحُ ذُرِّيـــها!
لقدْ تَبـــرَّمَتِ الدُّنـْـيَا بِهُدْأَتِهـــا فَقَوِّضِـيها عَلَـى أَشْلاءِ أَهْـــلِـيـهـــا[1]

إنّ الحرب على الرغم ممّا تأخذه من مظاهر مادية محسوسة، هي صدام إرادات من طراز خاص، إنّها، بعبارة أخرى، صراع حضاري وفكري بلغ حدّه الأقصى من التوتر والعنف فصار عصِيا على الحوار ولغة الجدل المنفتح، لذلك لابد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 1، ص، ص111،112.

الأرض، وأن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى، مدمّرة وفاجعة، ولابد للأرض من أن تتّسع لشظايا هذا الصراع الدامي بينهما.[1]

وإزاء هذا الصدام المدوّي يجد الشاعر نفسه مرتبطا بوطنه أعمق الارتباط، ذلك بأنّ هذا الصدام يستهدفه في أعمق خصائصه: ثقافته، ولغته، وتراثه. إنّه يستهدف قصائد الشاعر مثلما يستهدف دمه، وعلى الرغم من أنّ الحرب هي عدوان على وطن كامل، إلّا أنّها تأخذ، بالنسبة للشاعر، شكلَ عدوان شخصي عليه، حضاريا ونفسيا، يهدف إلى الحاق الأذى بأعزِّ ما ينتسب إليه: قصائده؛ أعني روحه وهي تخرج إلى الكون في ثياب من لغة وحنين. إنّ الشاعر حين يهبُّ لمواجهة العدوان والكراهية فإنّما يعبّرُ عن ولاء عميق لوطنه، مجسّدا في أشكال بالغة البهاء من اللغة والثقافة.[2]

وتلك حال الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ذلك الشاعر الفذ و المكافح العنيد من أجل المثل الإنسانية العليا، والمناضل من أجل الحرية والكرامة والعزة، ليؤكّد لعدوه أنّ هذه الأرض المحصّنة بالبسالة والحكمة ستظل لأصحابها كما كانت، "وهو حين يسعى إلى التعبير عن هذه الصورة، فإنّهُ لا يجد كمالها إلّا في رسم الصورة المقابلة، الواقعة في الجانب الآخر؛ نَعني صورة العدو، حيث يستبدل بالحياة الموت، وحيث تساق الطفولة والأشجار والأغاني إلى مذبحة كبرى"[3].

كما قد يدل النشيد العظيم على صوت السلام، على ضحكات الأطفال وفرحهم، يقول الشّاعر:

مِنْ صَدَى ضِحكِهِم وَهُو رُوحُ السَّلامْ
تَرْتَـــمِي فِـــي الـــدُّرُوبْ
سَاذَجاً مِثْلَ آمَالِ تِـــلْكَ القُلُوبْ
لِتَقِيَهـــا بشاعةَ مـــوْتِ الحُرُوبْ

1: علي جعفر العلاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مج 7، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م/مارس1987م، ص 40.

2: المرجع نفسه، ص 40.

3: علي جعفر العلاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، ص 40.

وَتُبْقِي مَلاعِبَهـــــا فِـــــي سَـــــلامْ
يـــــا نـــشـيـــــدَ السّـــــلامْ![1]

على خرير المياه، على أصوات العصافير، على تساقط الأمطار وهزيم الرعود:

مِن خَريرِ المياهْ
وهي تنسابُ فوقَ سفُوحِ الجبالْ
في سَواقِي الشمالْ
مِن أغَاني الرُعَاهْ
في مرُوجِ الجَنوبْ[2]

كما يدلّ النّشيد العظيم على صوت الشعراء الذين يعبّرون عن آمال الشعب وأحلامهم، ويدافعون عن أوطانهم وأهليهم من كلّ الأهوال، يشحذون الهمم ويبعثون الحماس، من أجل غايتهم؛ دوحة الأمان، يقول الشّاعر:

مِن نَشيدِ الخَلَاصْ
في فمِ الثَائِـــــــــرينْ[3]
الحياةُ التـي تَستَحِثُّ الزمـــان
نحوَ يومٍ ترى فيهِ وجهَ الأمانْ
يـــــوم يحصُدُ فلّاحنا ما بذَرْ
يومَ لا يـقتُلُ العاطـلينَ الضَّـــجَرْ
يـــوم لا نُطْرِقُ الرأسَ خوفَ النَّظرْ
في العيونِ الأُخَرْ![4]

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 1،ص 131.
2: المصدر نفسه، ص 125.
3: المصدر نفسه، ص 134.
4: المصدر نفسه، ص 136.

" **لعنة الشيطان**":

لقد كان المجتمع العراقي يعاني من تجزيئية مزدوجة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا: فالسلطة السياسية، إمّا غريبة عنه كليا(وال تركي، أو حاكم إنكليزي)، فهي لا ترى فيه أكثر من مورد لجباية الضرائب والخدمة في الجيش بالنسبة للعثمانيين، أو مصدر يموّلها بالمواد الخام والضرائب، وسوق لتصريف البضائع بالنسبة للإنكليز. وإما طارئة عليه، متنكّرة لمصالحه وتطلّعاته... ومثل هذه السلطة هي، في كل الأحوال، ذات طبيعة استبدادية-استغلالية.[1]

تحكي القصة الشّعرية عن وطن حلت عليه لعنة ووباء، كان الاستعمار والمتواطئون معه من الطامعين والخونة، عن أرض أصبحت ساحة للمعارك وحلبة للقتال، بين أصحاب الأرض الذين يقاتلون من أجل النفس والعرض والكرامة والأرض، وبين المستعمر الطامع، الذي يسلب الناس حقوقهم ولا يريد لهم أن يعيشوا بسعادة وهناء، فحلّ عليهم مثل اللعنة وتفشّى فيهم. يقول الشاعر:

ما لِتِلكَ النُفُوسِ قَـــــد ثَـــمَلَتْ بالإثمِ في كَأسِ شهْـــوَة مَـــجنُـــونَهْ
ما لِتِكَ الأبصَار ليستْ تَرى البُؤسَ المُسَجَّى في النَظرَة المِسكينَهْ
ما لِتِلكَ الأسمَاعِ سُدَّتْ عن الآهَاتِ، عنْ صَرخةِ القلوبِ الطَعِينَهْ
أعْيُنٌ لا تَرَى سِـــــوَى لَمْعَةِ التَّبْـــــرِ ، وسَمْعٌ لمْ يَهْوَ إلّاَ رَنِيـــــــنَهْ[2]

فـ" لعنة الشيطان" تحكي قصة وطن وأرض دنّستها أيدي الإجرام وعاثت فيها فسادا، ودنّست كل شيء طاهر ومقدّس، حتى صار لا يسمع منها إلّا أصوات الألم والأنين والوجع، أصوات أناس عاشوا القهر والحرمان والتشرّد وعدموا الوسيلة للوقوف في وجه تلك اللعنة، ودحرها بعيدا عنهم، ممّا دفع البعض للاغتراب. يقول الشاعر في ذلك:

أيُّهَا الهَاربَان من قَدَسِ إبليسَ ، ومِنْ هَيْكَلِ اللَّظَى ، والدُّخـانِ

1: عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمي الثانية، (د، ط)، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، 1985م.
ص 111.

2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 1، ص 13.

اضْـــرِبَا حَيْـــثمَا تَشَاءَان فِي الأَقطَارِ بَـــحثاً عنْ رَأفَةِ الـــرَحمَنِ
سوفَ لَنْ تُبْصِرَا على الأرضِ إلَّا نَـارَ إبلِيس، في دم الإنسان!
أيّـــها الخـــارجَانِ عَنْ طاعة الشيطان ، بُـــوءَا بلعنةِ الشيطان!
أيُّ ليلٍ كَـــأنَّهُ شَهـــوَةِ المُجرمِ يَلْـــظَى فيـها سَعِـــيرَ الشُـــرُور[1]

هذه اللعنة تطارد شخصيات القصّة الشعرية وتضيّق عليهم، تدفعهم للهروب، ولكن أين المفر؟ وقد اسْتَشْرَت هذه اللعنة في جميع أنحاء الوطن، إنّهم يفرّون منها إليها. يقول الشاعر موضّحا هذه الحقيقة:

أيّـــــها الهاربان من قَدَسِ إبليس ، ومنْ هَيكَلِ اللَّـظَى والدخانِ
هـــذه شِرعَةُ العَفَافِ ، خُـذاها واخرُجا من هَيَـــاكلِ الشيطانِ
أرضُ إبليس لا يُدنِّسُ ثَـــرَاهَا بعدَ هذا الهَوَى عَفَافٌ ثَـــانِ!
سوف يبقى الشَّرُّ العظيمُ عليها ما ثَوَى الإثمُ في دَمِ الإنسان..![2]

يا صبر أيوب

إنَّ أوّل ما نلاحظه في هذا العنوان هو المفارقة التي يحملها، حيث ذهب الشّاعر إلى وضع عنوان تجاوز فيه نداء العاقل إلى غير العاقل، حيث تجاوز أيوب لينادي صبره، والنّداء لا يكون إلّا للعاقل، والمفارقة هنا جاءت للدّلالة على حجم المعاناة التي يكابدها الشّاعر في ظلّ الظروف القاهرة التي يمرُّ بها وطنه جراء الحروب.

إنَّ تنامي الوعي السياسي في العراق جعل الشاعر العراقي يعيش قلب الأحداث وينغمس فيها، فالأديب يتأثّر بالحياة الخارجية ويستنبط أدبه من حياة المجتمع الذي يعيش فيه.[3] وتلك حال الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، كما لجأَ إلى التوظيف الديني في تركيبة العنوان حيث استدعى شخصية النبي أيوب عليه السلام التي ترمز إلى الصبر، كما جاء في قوله تعالى﴿ وَ

1: المصدر نفسه، ص 15.

2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 1،ص 23.

3: يوسف نظري، علي حيدرى: دراسة أنواع التوظيفات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد واستدعاء الإمام الحسين(ع) في شعره، مجلة الآداب/ملحق(1)، العدد 127، جامعة شيزار، كانون الأول 1440ه/2018م، ص182.

خُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِبْ بِهِ وَ لَا تَحْنَثِ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نِعْمَ العَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾[1] سورة ص الآية 44.

إنّه عنوان يجعل القارئ للوهلة الأولى يتوقّع أنَّه سيواجه حتما في القصيدة معاناة كبيرة، قد تصل إلى حجم معاناة النبي أيوب عليه السلام، وهذا النّداء الإشكالي ستكون القصيدة بأكملها إجابة له،[2] وخاصة قصيدة "يا صبر أيوب" التي حملت عنوان الدّيوان نفسه، إذْ يقول فيها:

وصَبْرَ كُلِّ العراقِيينَ يا جَمَلُ
صَبْرَ العِرَاقِ، وَ فِي جَنْبَيْهِ مِخْرَزُهُ
يَغُوصُ حَتَّى شِغَافُ القَلبِ يَنسَمِلُ
مَا هَدَّمُوا .. مَا اسْتَنْفَرُوا مِنْ مَحَارِمِهِ
مَا أَجْرَموا .. مَا أَبَادوا فِيهِ .. مَا قَتَلُوا
وَطَوقُهُمْ حَوْلَهُ .. يَمشِي مكَابَرَةَ
وَمِخْرَزُ الطَّوْقِ فِي أَحْشَائِهِ يَغِلُ
وَصَوتُ حَادِيهِ يَحْدُوهُ عَلَى مَضَضٍ
وجُرحُهُ هُوَ أيْضًا نَازِفٌ خَضِلُ
يَا صَبرَ أيوب .. حتَى صَبرُهُ يَصِلُ
إلى حُدُودٍ ، وهَذا الصَّبْرُ لا يَصِلُ[3]

شبَّهَ الشّاعر العراق الصَّابر بالجملِ الذي نُسِيَ المخْرَزُ تحت حمولته، فضَلَّ طوال المسير يحتمل الألم بلا جزعٍ ويحمل حملا فوق حمله، وتكمن المفارقة في أنَّ الشّاعر استخدم

1: القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1434ه/2013م، سورة "ص" الآية 44.

2: صليحة سبقاق: جمالية المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد-دراسة من منظور أسلوبية التلقي-، رسالة ماجستير، جامعة محمد لمين دبّاغين-سطيف2، 2016/2015م، ص131.

3: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج4، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق ص188.

التشبيه المقلوب حيث شبّه صبرَ الجمل بصبر العراق والعراقيّين، في حين أنّه كان من المفترضِ أنْ يشبّه صير العراق بصبر الجمل.

خلاصة ما استقيناه من مبحث العنوان: أنَّ الشاعر بدا واعيا بأهمّية العنونة في أعماله الشعرية من خلال وعيه بأنَّ الشعر" يبني علاماته اللغوية عبر العنونة المفارقة حاملا معه الدلالات التي يبعثرها العنوان شظايا، ليبني منها الكلام الواقعي من جديد، أو يعيد صياغته خلقا مدهشا".[1] إضافة إلى ذلك فأهميّة العنوان تكمن في كونه "العتبة التي يبدأ منها الاِتصال، هذه هي القاعدة التي يرتبط بها حضور العنوان".[2]

4- سيميائية الإهداء بنيته وأركانه:

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعيّة أو اِعتباريّة)، وهذا الاِحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/الكتاب)، وإمّا في شكل مكتوب يوقّعه الكاتب بخط يده في النّسخة المُهداة.[3]

4-1- أركان الإهداء:

4-1-1- مرسل الإهداء:

عادة ما يكون مرسِل الإهداء في كتاب معين، هو الكاتب نفسه. وهنا تنتصب شخصية المؤلّف برأس مالها الرّمزي، غير أنّ المؤلّف ليس المحفل الوحيد المسؤول عن هذه الممارسة النصية، ذلك أنّ بعض الترجمات مثلا، مثلما تحافظ على الإهداء الأصلي، فقد تضيف إليه إهداء جديدا يتمّ إرساله من قبل الذات المترجمة، ضمن سياق ثقافي واجتماعي مغاير للإهداء الأصلي.[4]

4-1-2- المُهدى إليه:

يمكن في هذا المحفل أن نميّز بين ثلاثة أنواع:[5]

1: بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط 1، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2001، ص 88.

2: خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية، (د، ط)، 168.

3: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 93.

4- نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص 54.

5: المرجع السابق، ص، ص 97، 98.

أ/ المُهدى إليه العام: ويتحدّد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسّسات ثقافية، أو منظّمات إنسانية، أو أحزاب سياسية، أو رموز وطنية وقيم حضارية.

ب/ المُهدى إليه الخاص: وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه اللّذين تربطهم به علاقة شخصيّة (ودٌّ ومحبّة).

ج/ الإهداء الذّاتي: ويرى فيه **جيرار جينيت** أصدق إهداء، كونه إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود، فالإهداء الذّاتي أنْ يُهديَ الكاتب لذاته الكاتبة أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه.[1]

وقد استطاعت رسالة الإهداء تاريخيا أن تنمّي رسائل أخرى غير مدح المهدى إليه، كأن تقدّم معلومات حول مصادر العمل وتكوّنه، أو شروح حول شكله أو دلالته، لتنتقل وظيفته كإهداء إلى وظيفة استهلالية، من مخاطب أول(المهدى إليه) إلى ثان(القارئ)، وهذا ما يدخله في نطاق النصوص الموازية. وهذا الانتقال يحصل لا إراديا، ولا يمكن تفاديه، وذلك ما أكّده **فيلدينج** Fielding حيث قال:« في الحقيقة لقد تركت نفسي تنقاد إلى كتابة استهلال، فيما كنت أنوي انجاز مجرّد إهداء، لكن كيف يمكن تفادي ذلك؟»[2].

وهذا يجعل من الإهداءات رسائل ذات دلالة ضمنيّة، يكشف من خلالها القارئ فحوى النص و الاِتّجاه الثّقافي وحتّى السّياسي للذّات المبدعة.

وقد اخترنا في دراستنا إهداءين: يتموقع الأول في ديوان " لغة الكبرياء" في المجلّد الرابع من الأعمال الشعرية للشاعر، أمّا الثاني فنجده في ديوان " في لهيب القادسية" في المجلّد الثالث، وجاء الإهداء الثالث في ديوان "طيبة" من المجلّد الأول، وقد جاء الإهداء الأول في الصيغة التالية:

إلى اخوتي

شعراء العراق

الذين وقفوا في القادسية

وقفتهم المشهورة

1: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص98.

2: نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص 49.

واضعين دمهم على راحتهم

وهم يذودون عن شرف العراق [1]

يندرج هذا الإهداء ضمن النوع الخاص، وقد خصَّ به الشاعر شعراء العراق الذين وقفوا إلى جانبه وإلى جانب أرضهم، يذودون عنها شرَّ الطامعين، فكانوا لسان حال شعبهم وصوتهم العالي، وإذا تأمّلنا في الكلمات والجمل التي تضمّنها الإهداء سنجد أنّ هناك صلة كبيرة بينه وبين عنوان الديوان " لغة الكبرياء آخر دواوين القادسية"، فلغة الشعر هي لغة الكبرياء، والوجدان، والعاطفة، إنّها اللغة التي تنبع من عمق النفس فتكون محمّلة بمشاعر جيّاشة. ويمكن القول " إنّ الإهداء يتضمّن تلميحا للمعنى الاصطلاحي الذي يذهب إليه العنوان".[2]

وقد خصَّ الشاعر قصيدة له بعنوان الديوان نفسه وهو(لغة الكبرياء)، ويقول في مقطع منها:

باسْمِكَ الآن أبدأ مُنْعَطَف الأبجديّةِ في لُغَتي
سَأميلُ على رِئَتي
كُلُّ أورِدَتي
سوف أربطُ أعناقها
قاتلاً وقتيلْ
وسأمنعُها أن تَسِيلْ
ولتَكُنْ مفرداتي بكَ الآنَ
أشرِعةً للرَّحيلْ
هل رأى أحَدٌ عرَباتٍ وأغطيةً ودروعاً
تَراكَضُ من بين أوراقه؟
كلَّما خطَّ حَرْفاً
رآهُ يُكَوِّرُ هيئَتهُ

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 4، ص310.

2: ابتسام محمد نايف، اسراء حليم علي: عتبة الإهداء في مؤلّفات د، رحمن غركان، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، الجزء3، عدد28، جامعة القادسية، 2018م، ص118.

يتحوّل سُرفَةَ دبّابةٍ
مدفعًا ، ثم يركضُ
الكلمات تصير جنودا وتركض
يسمعُ صوتَ الرصاصِ
هديرَ المدافعِ
يسمع حتى صراخَ الجنودِ
يهبّون أو يسقُطونْ
غيظَهم..
وأنينَ جراحاتِهم
يبصرُ الدمَ بين السطور[1]

لغة الكبرياء، لغة النفس الأبيَّة التي ترفض الضّيم وتقف له بالمرصاد، حيث تتحوّل فيها الكلمات إلى جنود وأسلحة مشحونة بالكبرياء والأنفَة ورفض الظلم.

هذا، ويبيّن لنا الإهداء الذي توجه به الشاعر ذاتيا إلى إخوته الشعراء، العلاقة الوطيدة، والرّابط القوي بينهم، رابط الشعر، والأرض، والوطن، والانتماء، والأخوّة، باعتبار أنّ الإهداء رسائل حميمية تعبّرُ عن الإخلاص والوفاء والودّ. كما أنّ ذكرَ الشاعر للمكان " القادسية" يوطّد هذه العلاقة الحميمية بين الشعراء والأرض التي بذلوا حياتهم وكلمتهم في سبيلها.

أما الإهداء الثاني فقد جاء في الصيغة الآتية:

أيها الرّجل الذي تزهو كل كلمة من كلمات هذا الديوان
أنَّ فيها نبضاً من رجولته ومن كبريائه ..
إلى بطولتك وبطولة جندك
إلى مروءة شعبك العظيم
وهو يدفع بدمه
عن حرمات العرب جميعا ..
هذه القصائد المخضّبة بالدم

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج4، ص، ص 332 ،331.

عبد الرزاق عبد الواحد[1]

يندرج هذا الأخير ضمن الإهداءات العامة، وقد توجّه به الشاعر إلى وطنه العراق بما فيه، شعبه، خصاله، رموزه الوطنية، وهو بذلك" لا يخصُّ فئة طبقية محدّدة، هي أوسع من أن تكون هيأة أو مؤسّسة أو رمزا ثقافيا أحاديا".[2]

من خلال التأمّل في صيغة الإهداء ومحتواه يمكننا أن نسْتشرفَ الكثير حول المتن، فعبارات(الكبرياء، الرجل، البطولة، المروءة، يدفع بدمه) تشير إلى التضحية، وإلى النّضال، والدفاع عن الأرض والكرامة والعرض، والإباء والعظمة والشموخ، ونبذ الظلم والتطاول على الناس، والمتأمّلُ كذلك في عنوان الديوان آخر دواوين القادسية " في لهيب القادسية" يجد أنّه يعضد هذه الدلالات ويوضحها، كما يضيف إليها المكان الذي يعمّق الدلالة ويثبّتُها.

فلهيب القادسية يشير إلى تلك الحرب الثائرة والمعارك الدائرة التي يقفُ في خضمّها الشعب العراقي الذي يتحلّى بالبطولة والإباء والشموخ، وذكر المكان كذلك يبيّن صلة الشعب الوثيقة بأرضه ووطنه، ما يزيد فيه الإصرار على الدّفاع عنها وبذل نفسه من أجلها .

ويمكن أن نرصد هذه الدلالات أيضا في القصائد الداخلية للديوان سواءً على مستوى العنوان أو على مستوى المتن، مثل عناوين القصائد: " كفؤها يا عراق" ، "لبيك يا غضب" ، " قلبي عليك"، وغيرها من القصائد المحمّلة بمعاني التضحية ومحاربة من يريد بالعراق شرا ودحضه بقلب أبي صامد يذودُ على أرضه، يقول الشاعر في قصيدة " نسجنا لهم درع الفُراتين":

ألا أيّها المُسْتَنفَرون إلى الرَّدَى ... جبالُ حَديـــدٍ لا يُصدُّ انـــحِدَارُهـــا
وأنتُمْ عليها انفُسٌ قد تَلاحَمـــتْ ... مع النّار حتى جَلَّ فيها انصِهَارُها
فمَا عادَ يَدرِي خَصمُكم أينَ جَمرها ... جَحِيمُكُمُو هَـــذِي، وأيـــنَ شِرارُهـا
وما عادَ يَدرِي، والدُّرُوعُ، ومَن بِها ... مَزِيجٌ من الفُولاذِ، كـــيفَ انشِطَارُها!
ألا أيُّهَا المستَنفَرُون إلى الرَّدَى ... وحَسبُ المَـــنايا أنَّ أهـــلِي مَزارُها!
وأنَّا مَدَى التاريخ كُـــنَّا وَقـــودَها ... وأنَّـــا على كَـــرِّ الليالِي مَنارُها[3]

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 3، ص07.

2: ابتسام محمد نايف، اسراء حليم علي: عتبة الإهداء في مؤلّفات د، رحمن غركان، ص119.

3: المرجع السابق، ص48.

وما هي إلّا صَرخَةٌ؛ واعروبَتنا وكَفٌّ من الأحوَازْ يُدمى سوارُهـا!
و« لبَّيكِ».. دَوَّى ملءَ بغداد رَجعُها وزَلـــزَلَ كلُّ المَشرقَينِ انفجارُهـــا![1]

تمدّنا هذه المعطيات النظرية بالعديد من الأساسيات الأوّلية التي تحقق لعتبة الإهداء في شعر" عبد الرزاق عبد الواحد" بعض خصوصياتها سواء تعلّق الأمر بطرائق الصوغ أم بأفق الاِنتظار الذي تفتحه أمام القارئ، وبذلك تكتسي هذه العتبة أهميّتها حيث تستحضر قصدية عنوان الديوان وتعمل على تأكيده منتقلة في ذلك من البعد التخييلي الذي ينطوي عليه العنوان إلى بعد واقعي مرجعي تتضمّنه صيغة الإهداء في الديوان، وهي الصيغة التي حددها المؤلف.[2]

وقد جاء الإهداء الثالث في الصّيغة الآتية:

لا أومن بشيء إيماني بالإنسان.
وإلى أنبل ما في كلّ إنسان
إلى الطّيبة فيه
أهدي هذه القصائد.

عبد الرزاق عبد الواحد[3]

ويندرج هذا الإهداء ضمن النوع العام، حيث توجّه به الشّاعر إلى أنبل ما في كل انسان، إلى الطّيبة التي تسكنه، وهو بذلك- الإهداء- موجّه إلى الانسانية جمعاء، كما صرّحَ الشّاعر في هذا الإهداء بإيمانه بالإنسان وبذلك الجانب النبيل فيه، الذي يجعل منه انسانا حقّا، ويجسّد هذه الدّلالة عنوان الديوان الموسوم بـــ "طيبة"، كما تجسّده القصائد الدّاخلية سواء على مستوى تركيبة عناوينها أو على مستوى متنها. حيث تناول فيها جملة من القضايا

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 3، ص53.

2: عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 28.

3: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 1، ص31.

الإنسانية كالحق في الحياة، والدفاع عن الأرض ورفض الاستعمار، والعيش الكريم، وتتجلّى هذه الدّلالات في عناوين القصائد التالية: " لابدّ أن نعيش"، "دم الآخرين وحقّ الحياة"، "الطفولة الخائفة"، يقول الشّاعر في قصيدة "دم الآخرين وحق الحياة":

فَرَنسَا أذْكُرِي، كُلُّنَا أَقرِبَاءْ
وهذِي الدّماءُ كتلكَ الدّماءْ
وما هَدَّ ذاكَ الجدارَ الرَّهيبْ
من الدّمِ فيكِ، وما زلزَلَهْ
وما أنزَلَ المِقْصَلهْ
على عُنُقِ الجَّورِ فيكِ وما حَوَّلَ المَهْزَلهْ
إلى ثورة وانتِصارْ
فرنسا اذكُرِي الشَّعبُ ثَارْ
وشعبٌ لشعبٍ قريبْ
وفي كلّ شعبٍ لَهيبْ
إذَا جُنَّ شَدَّ العُرى
وهَزَّ أذَلَّ العبيدْ[1]

تتجلّى إنسانيّة الشّاعر ونبله وطيبتهُ في احساسه بالآخرين ومشاركتهم همومهم وآلامهم، حيث انتقل وتجاوز الروح الوطنية إلى الروح القومية العربية، حيث أهدى هذه القصيدة(دم الآخرين وحقّ الحياة) "إلى المناضلين الأحرار في المغرب العربي"[2]، وتحدّثَ بلسانهم متوَعّدا فرنسا ومُذكّرًا إيّاها بأنَّهُم أقرباء، وأنَّ الدّماء التي تجري في عروقهم دماء واحدة ألا وهي دماءٌ عربية.

بهذه الصورة ينفتح الإهداء ليكشف عن ميثاق صمني بين الكاتب والقارئ، وكأنَّه دعوة من المبدع إلى جمهوره لمساندته وموافقته أو على الأقلّ مناقشته فيما يذهب إليه. كما أنَّ للإهداء غايات أخلاقية وتربوية، وله أيضا غايات أيديولوجية من خلال تضمينه لحالة

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص44.
2: المصدر نفسه، ص43.

الغليان الاجتماعي والمدّ السياسي وحالات الانكسار التي يعيشها الكاتب وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عادل حر وديمقراطي. فضلا عن غاية البوح والمكاشفة حين تتمكّنُ الذات من التّنفيس عمّا يجيش بداخلها من تناقضات.[1]

تتجلّى الغايات الأخلاقية والتّربوية في إهداء الدّوان بصفة عامة، حيث توجّه به إلى الإنسانية جمعاء، أمّا الغايات الأيديولوجية والسياسية فتتجلّى في القصائد الداخلية كقصيدة "دم الآخرين وحقّ الحياة" التي توجّه بها إلى المناضلين الأحرار في المغرب العربي، الثائرين في وجه الاستعمار الفرنسي.

في آخر هذا المبحث يمكن القول: أنَّ الإهداء عتبة نصية لها أهمّيتها التي تجعل الباحث يقف عندها، فهو ليس حَشوًا زائدًا بقدر ما يساهم في كشف خبايا النص وتحليل شفراته وفكّها، من خلال ما يحمله من غايات كالتي ذكرناها سابقا.

5- سيميائية التّصديرُ:

التصدير مصاحب نصّي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنّه الاستشهاد بامْتِياز على حدّ تعبير **أنطوان كومبنيان** Antoin Compannian ويوضع على رأس عمل(نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل)لأجل توضيح بعض جوانبه، وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل(النص) ويكون محاذيا لحافته، أي في موقع قريب جدا منه،(بعد الإهداء إن كان موجودا) وقبل التمهيد أحيانا.[2]

وكذلك الشأن عند جيرار جينيت حيث يعدّه اقتباسًا بجدارة، يمكن أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو في فصوله، تلخّص فحواه، كما يمكن أن يكون لغويا أو في شكل رسوم أو صور ويظهر غالبا بين الاهداء والمقدّمة.[3]

1: يوسف العايب: الإهداء كمصاحب نصي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح قراءة في الأبعاد الدّلالية والوظيفية، مجلة جسور المعرفة، المجلّد الخامس، العدد2، جامعة الشهيد حمّه لخضر-الوادي(الجزائر)، جوان 2019م، ص188.

2: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرةص 58.

3: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إى المناص، ص 107.

5-1- وظائفُ التّصدير:

يرى "جيرار جينيت" أنّ للمقتبسات (التّصديرات) مجموعة من الوظائف أهمّها:[1]

أ/ وظيفة التّعليق التي تتمثّل في إضاءة النّص فهما وتفسيرا وتأويلا, و خاصة إضاءة العنوان المقابل بشكل من الأشكال.

ب/ الوظيفة الثانية للمقتبسات هي شرح النص وتفسيره بغية بناء المعنى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة, ويعني هذا أنَّ للمقتبسات وظيفة دلالية إلى جانب الوظيفة الموازية (خدمة العنوان).

ج/ تتمثّل الوظيفة الثّالثة في الاِحتفاء بالمقتبس منه وتعضيد النّص وتقويته بمؤلّفين متميّزين ذوي شهرة واسعة وصيت ذائع.

أي أنّ التصدير يأتي كشرح للنص الأصلي وللعنوان، وكتدعيم له من خلال الاستشهاد بأقوال أو رسوم لمؤلّفين أو أشخاص ذوي صيت وشهرة ومعرفة كبيرة.

حفلتْ أعمال "عبد الرزاق عبد الواحد" بالعديد من التصديرات، ومن بين ما ألفيناه تصديران في المجلّد الأول(في القصة الشعرية" لعنة الشيطان"، وفي ديوان "النّشيد العظيم")، وتصديران في المجلّد الثاني(ديوان "من أين هدوؤك هذي الساعة"، وفي ديوان " الخيمة الثانية")، بيد أنّنا سنركّزُ في دراستنا على اثنين منهما، وقد اخترنا لذلك التصدير الذي جاء في القصة الشعرية، وقد جاء فيه:

" **وكانت الأصوات تترامى من بعيد، كأنّها منبعثة من جوف كهف عميق** "

كما أفصح لنا العنوان عن موضوع القصّة الشعرية التي تصوِّرُ مجتمعا يعيش واقعا مشلولا بالتخلف والركود؛ واقع يعاني من هبوط مادي وروحي يكاد يعمُّ شؤون الحياة جميعا، ويكاد الانفصام والتناشز بين ظواهره وتجلياته يكون السمة الغالبة التي تسم طبيعة الحياة فيه.[2] فالتصدير يزيد في هذا التصوير، إذ بات لا يسمعُ من ذاك المجتمع إلّا أصوات القهر، والألم، والأنين، جرّاء اللّعنة التي حلَّتْ بهم، جرّاء الحربِ التي ثارَت بينهم، الأصوات تترامى هنا

1- جميل حمداوي: شعريّة النّصّ الموازي عتبات النّصّ الأدبي، ص 167.

2: عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية،ص 111.

وهناك تسْتَجْذي القلوب الرحيمة، والنّفوس الأبيَّة، عسى ترفعُ عنهم الظلمَ والغُبنَ، وترفعُ عنهم هذا العذاب، ولكن ما من مجيبْ، كما يقول الشاعر:

مَا لِتِلكَ النُّفـــوسِ قَـــــدْ ثَـــمَلتْ بالإثمِ في كأس شـــهوة مجنونهْ
مَا لِتِلكَ الأَبصَار ليستْ ترى البؤسَ المُسَجّى في النَّظْرَة المِسكِينهْ
مَا لِتِلكَ الأَسمَاع سدَّتْ عَنِ الآهَاتِ، عنْ صرخةِ القلوب الطَعِينهْ
أعـــيُنٌ لا تَرى سوى لَمَعَةَ التَّبرِ، وسَمْـــعٌ لـمْ يَهوَ إلّا رَنِـــينَهْ![1]

إنّها أصوات تترامى، وصرخات تعلو، وأسئلةٌ تعزِفُ نغمَة الآهِ، وخلفَها كلّ مقهورٍ ومخذُولٍ، تبحثُ عمَّن يحضُنها، ويأويها، ويواسيها، عساها تعانِقُ الأملَ، عساها تعودُ محتَفلةً، ولكن يالَ حظِّها فقد عادت تَجُرُّ ذيولَ خيبتِها.

أمَّا التصدير الثاني فقد جاء فيهِ:

" **عبد الرزاق عبد الواحد الشاعر الإنساني** "

الدكتور صلاح خالص

كتبَ هذا التصدير بقلم صلاح خالص، فهوَ تصدير غيْرِي، ولأنّ هذا الأخير يعتبر من الاستشهادات، فإنَّ هذا التصدير شهادة بالإنسانية في حقِّ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، والشّهادة على الشاعر شهادة على نصوصه، التي بدورها تشهدُ على إنسانيّته، فالمواضيع التي في هذا الدّيوان تخدُم القضايا الإنسانيّة، فهو لا يتحدّثُ بلسانه أو لسان قومه، وإنّما يتحدّث بلسان الإنسانيّة جمعاء.

وعنوان الدّيوان "النشيد العظيم" لم يشذ عن توكيد هذه الإنسانيّة، فالشاعر أرادَ ايصال صوته إلى الكون أجمع، ويؤكّدُ على ذلك صلاح خالص في مقدّمة الدّيوان بقوله:

" **شاعر فذّ من شعراء الكفاح العنيد من أجل المُثُل الإنسانية العليا.. شاعر فذ من شعراء النضال من أجل الحرية والكرامة الوطنية..**" [2]

1: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص13.

2: المصدر نفسه، ص96.

6- سيميائية المقدمة بنيتها وأركانها:

المقدمة عنصر بنائي وعتبة قرائية لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية، وتمهّد الدخول إلى عالم المتن الشعري، إنّها حقل معرفي يسترعي الاهتمام في غمرة الثورة النصية المتحققة على الساحة الإبداعية، "إنَّها ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل هي العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بها، إنها نصّ محمّل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلِّف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلِّف ذاته".[1]

ويندرج الاِهتمام بالمقدمة باعتبارها أوّلا وقبل كل شيء نصا موازيا يمتلك عدة وظائف وأهداف تعين الغرض من التأليف وطريقة تنظيمه، وبالإمكان حصر بعض العناصر في المركبات القاعدية الآتية:[2]

_الاعتبار التصديري والاِفتتاحي الذي تملكه المقدمة، وهو اعتبار يمنحها سلطة توجيه القراءة.

_ احتواء المقدمة وهذا هو المأمول فيها تدقيقا، على تصور المؤلف للكتابة وغايته من التأليف، وتلك سمة مميزة تعين شكل الأطروحة التي تبرزها محتويات نص الكتاب.

_ انطلاق المقدمة في عرضها لمنهج المؤلف في الدراسة، وتحديد أدواته الإجرائية في تمظهرات اصطلاحية، لها أهميتها الخاصة في القراءة والتحليل.

_ تشكل دراسة المقدمة منحى آخر في قراءة العمل الأدبي نفسه انطلاقا من العلائق الجدلية التي تربط المقدمة بالعمل.

_ اعتبار لأهمية الأسئلة التي تبرزها المقدمة، وهي أسئلة عادة ما تلامس جملة من القضايا المرتبطة بتصور الأدب والنقد على حد سواء فأسئلة المقدمة وتساؤلاتها الظاهرة منها والضمنية، هي المصدر المنهجي الكامن وراء الهدف من التأليف، ومن ثم فإن الوقوف عند

1: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، (دون طبعة)، إفريقيا الشرق الأوسط، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص 53.

2: عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ص 40.

طرائق صوغها أمر أساسي، وخصوصا حين يحرص الكاتب فيها "على تزويد القارئ بمعلومات عن السياق أو سبب كتابة النص".[1]

6-1- أركان الخطاب المقدّماتي

6-1-1- المرسل

يمكن أن نميّز في هذا المحفل بين ثلاث أجناس خطابية مؤسسة عليه:

أ/ المقدمة الأصلية الذاتية: ونعتها بالأصلية راجع لكونها تكتب من طرف الكاتب الحقيقي، أو المحتمل عموما بعد النص، ويكون زمن ظهورها بظهور الطبعة الأولى للكتاب، وبذلك تتحدّد وظيفتها أساسا في تأمين قراءة جيّدة للنص، من طرف القارئ، وذلك بتوجيهه عن طريق المعلومات التي يقدّمها المؤلّف.[2]

ب/ المقدّمة العاملية: وهي وضعية أقل تداولا، وتتأسّس انطلاقا من تكفّل أحد شخوص العمل التخييلي خاصة، بمهمة تقديم العمل، انطلاقا من زاوية نظر سردية محددة بمقصدية المؤلّف، واستيطيقا الكتابة التي يصدر عنها المؤلّف.[3]

ج/ المقدّمة الغيرية: وهي وضعية تلفّظية متداولة بوفرة، وتحتل موقعا أساسيا ضمن سلمية ترتيب أجناس الخطاب المقدّماتي، وينهض بإنجازها طرف آخر، غير المؤلّف أو العامل، وذلك للنهوض بوظائف استهلالية، قد تبقى شبه شاغرة في المقدّمات الأخرى.[4]

6-1-2- المرسل إليه:

إنّ المقدّمة كنص موازٍ لا تقول فقط : هذا الذي هو كائن، ولكنّها تؤكّد أيضا: هذا الذي يجب أن تقتنعوا به، قصد اقناع المتلقي، وقد بيّن "**جينيت**" أنَّ الخطاب المقدّماتي يتوجّه إلى القارئ، وليس إلى الجمهور الذي يشكّل قاعدة عريضة من قرّاء الكتب؛ لأنّه يشمل أشخاصا

1: جون فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحري، ط1، دار القاهرة للكتاب مصر، 2001م، ص 251.

2: السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي" مقدمة حديث عيسى بن هشام" وإنشاء الروايات العربية، ص 49.

3: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص67.

4: المرجع نفسه، ص67.

لا يقرأون، ولكنّهم يطّلعون على بعض عناصر الكتاب، كالاسم، والعنوان من خلال المكتبات، أو مقالات نقدية، أو صحفية.[1]

كما تتمتع المقدمات باعتبارات عدة، منها ما هو مرتبط بشكلها ومنها ما هو مرتبط ببنائها مما يحيلنا على وجود أنواع المقدمات منها:[2]

أ/ **المقدمة الرسالة**: وهي جواب عن سؤال أحدهم إلى المؤلف لتكون حافزا على التأليف. سؤال حقيقي أو متخيّل تلقّاه الشّاعر أو استوحاه من الواقع الذي يعيشه فدفعه إلى الكتابة والنّظم.

ب/ **المقدمة التي تتخذ الشعر مثالا لها**: ونجدها في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن يكون التقديم من جنس المقدم له.

ج/ **المقدمة النقدية**: وتدخل في حوار مع الكاتب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة، مع مساءلة وعدم الاستسلام لما يقدّمه. وهنا تبرز أصالة الكاتب. أي تسائله بإلحاح ولا تسلِّم بما يقوله.

وعبر تتبّعنا للخطاب المقدّماتي في أعمال "عبد الرزاق عبد الواحد" آثرنا تسليط الضوء على مقدمتين لعملين شعريين وهما:

ـــــ ديوان "طيبة"، مقدّمة لعبد الوهاب البياتي.

ـــــ ديوان "النشيد العظيم"، مقدّمة لصلاح خالص.

تقوم المقدمة على مفارقة عجيبة قد لا تتسم بها غيرها من النصوص، ذلك أنها على المستوى المكاني تتصدّر الصفحات الأولى للكتاب، لكنّها على المستوى الزمني تكون آخر ما يكتب، ومن ثم تتأرجح الملفوظات التي تحتويها بـــ "ما يراد قوله" و "ما قيل" أو "ما تم إنجازه" و "ما ينتظر إنجازه"، فالعبارات التي تتخللها تحيلنا على زمن كتابتها سواء قبل أو بعد المتن.

1: السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي" مقدمة حديث عيسى بن هشام" وإنشاء الروايات العربية، ص 57.

2: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص 44.

إضافة إلى ذلك فمن سلبيات المقدّمة السابقة على المتن هو عدم استقرار التصور الكامل عن المتن والمحتوى،[1] على خلاف كتابتها بعد الانتهاء من المتن حيث تكون عند الكاتب لمحة وتصوّر واضح للمتن، فيبدع في كتابة المقدّمة ويبرز فيها القضايا التي عالجها والأسباب وراء ذلك.

عند اطّلاعنا على المقدّمتين السابقتين تبيّن لنا أولا: أنّها تنتميان إلى نوع المقدّمة الغيرية، أي أنّهما ليستَا من تأليف صاحب هذه الأعمال، كما جاءتَا في الطبعة الثانية، ثانيا: أنَّها كتبت بعد المتن، أي بعد تأليف هذه الأعمال. ويظهر ذلك من خلال ما قاله أصحاب هذه المقدّمات:

"غمرتني وأنا اكتب هذه المقدّمة لديوان صديقي الشاعر الموهوب عبد الرزاق عبد الواحد "طيبة".[2]

" يسرّني أن أقدِّم هذا المجموع الشعري لشاعر فذّ من شعراء الشعب.."[3]

" وفي هاتين القصيدتين الرائعتين اللّتين نقدّمهما للقراء تتجلى إنسانية عبد الرزاق عبد الواحد بأروع مظاهرها وأجلى وجوهها".[4]

إضافة إلى ذلك فإنّ المقدّمتان تعتبران جوابا عن سؤال حقيقي أو متخيل تلقاه المؤلف(الشاعر) من الشعب المضطهد والبائسين من الناس يحثونه على التأليف، لمساندتهم ونشر قضيتهم والدخول معهم في خضم ما هم فيه." فالكلمة تفعل أكثر من فعل النار، وتستطيع أن تخترق حصارها".[5]

إنَّ للمتلقّي وجودًا فعلياً وحضورًا جلياً في كتابات الأدباء والنّقاد، وتعدّ المقدّمات أبرز الخطابات المتوجّهة إلى القارئ، وبفقدها يخسر الطرفان كثيرا من إضاءات النص، فلا يمكن

1: ياسر جلال شعبان محمد: عتبة النص قراءة في مقدّمات دواوين شعرية، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بأسيوط، العدد37، الجزء الثاني، 2018م، ص869.

2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص27.

3: المصدر نفسه، ص96.

4: المصدر نفسه، ص99.

5: غسان كتفاني: أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948م/1966م، ط1، دار منشورات الرمال، قبرص، 1966م، ص 19.

اسقاط القارئ لأنَّه حاضر بالضرورة قبل التأليف، وأثناء الكتابة، وبعد الانتهاء حينَ يُجَوِّدُ الكاتب عباراته فيقدّم ويؤخّر، ويمحو ويضيف، ويراعي قواعد الإعراب، وخصائص اللّغة. فضلاً عن المشاركة الفاعلة فيما يكتبه الأديب ويلزم به في منهجه، وهذا كله من دلائل حضور المتلقي.[1]

إذا كان موضوع الدّيوان هو الطّيبة المتجذّرة في قلوب البسطاء من النّاس، تؤكّده وتعضده المصاحبات النصيّة السابقة (كالعنوان، وعناوين القصائد الداخلية، وصفحة الغلاف)، فإنّ المقدّمة(مقدّمة الديوان) هي الأخرى لم تخرج عن توكيد هذا الموضوع، حيث يقول عبد الوهاب البياتي في مقدّمة الديوان:" أنّ عبد الرزاق عبد الواحد استطاع أن يعبّرَ بشيء من الطلاقة واليُسرِ عن هموم البسطاء من النّاس، وعن مخاوفهم وأعيادهم الأرضية وحبِّهم لكلّ ما هو جميل ومقتهم لكلّ ما هو قذر وبشع وكريه.."[2]

بحسب هذه المقدّمة فإنَّ عبد الرزاق عبد الواحد يتحدّث بلسان كلّ مضطهَد وكلّ بائس فقير، واستطاع أن يعبّر عمّا يختلجُ في صدورهم، ويلامسَ فيهم الطّيبة والإنسانية، ذلك الجانب الخيِّر و النبيلُ في الإنسان، الذي يدفعهُ إلى الكفاح من أجل العيش والتمسّك بالحياة، فـــــــ:

مَن استَكَـانَ ماتْ
ومَنْ أرادَ أن يعيشَ أعجَزَ الجحيمْ
عنْ سَلبهِ الحياةْ..![3]

وبعبارة أخرى فإنَّه استطاع أن يعبّرَ عن المضمون الذي يزهرُ على شفاه البسطاء، ويزرعُ فيهم الأمل، ويحُثّهم على الاستمتاع بالحياة رغم ما فيها من صعوبات، حيث يرفعُ صوته إلى صوتهم ويقول:

لاَ بدَّ أنْ نَمضِي لِنُثبِتَ أنَّ تيّارَ الحياةْ
أقْوَى مِنْ المُتَعفّنينْ

1: ياسر جلال شعبان محمد: عتبة النص قراءة في مقدّمات دواوين شعرية، ص892.
2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص28.
3: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص 42.

أقوى منْ الخَوفِ الحَقِيرِ ومنْ دُموعِ اليَائِسِينْ
لا بدَّ أنْ نَمضِي ولَوْ فوقَ الأَسِنَّةِ والحِرابْ
لا بدَّ مِنْ أنْ لاَ نَهابْ
شَيءٌ عظيمٌ أنْ تُحَاوِلَ.. أنْ تَرى شيئاً عظيمْ
أن تَستَحيلَ إلى دمٍ يَغْلي وقَلبٍ من جحيمْ
شيءٌ عظيمْ
أنْ تُبصِرَ الخَيرَ المُقدّسَ في الطريقِ، وفي البُيُوتْ
أَلَّا تَرى طفلاً يَموتْ![1]

بعد قراءتنا لمقدّمة ديوان "النّشيد العظيم" اتَّضح لنا أنّها مقدّمة وقراءة نقدية في الآن نفسه، إذ قام صلاح خالص* أثناء كتابته لهاته المقدّمة بتحليل القصيدتين اللّتين ينطوي عليهما الدّيوان.

إنّ المقاومة فعل إنسانيٌّ متجذّرٌ في كلّ نفسٍ تتطلّعُ للحريّة، تختلفُ وسائله وأدواته وأغراضهُ، ولكن تتّفقُ وتتّحدُ غاياته وأهدافهُ، ومن بينها الكلمة التي تسطّرُ قصائد المقاومة، والثبات، والصّمود، والشجاعة، والشّاعرُ "عبد الرزاق عبد الواحد" " كان دائما في طليعةِ الصفوف يتلقّى ضربات أعداء الوطن وخصوم البشرية بصبرٍ وعناد، شاحذاً قلمهُ لمقارعة الظلم ومكافحة الاستبداد دون كلك أو ملل".[2]

فالثّورةُ للكلّ وليست حكراً على أمّةٍ دون غيرها،" والمبادئ الثلاثة: الحريّة والإخاء والمساواة إرثٌ إنسانيّ عامٌ لكلّ الشعوب وفي كلّ الثقافات، فالدّفاع عن الثورة، أو مشروعيّة الثورة، أو شرعية الثورة، أو واجب الثورة، أو حق الثورة، كلّها تفيد مضمونا واحدا وتعبّر عن

1: المصدر نفسه، ص55.

*: صلاح خالص: ولد في البصرة سنة 1925م وتوفي في بغداد سنة 1986م، عاش حياة حافلة دار فلكها في مدارات السياسة والصحافة والجامعة والأدب، وهو من مؤسّسي اتحاد الأدباء الذي أصدر مجلة "الأديب العراقي".

2: المصدر السابق، ص 96.

مقصدٍ واحد"[1]،" فالشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد لم يلقِ سلاحه أبداً في المعركة الكبيرة الدّامية التي خاضها شعبنا الجبار ضد أعداء الإنسانية وعبيد الاستعمار ودعاة الحرب والدّمار"[2]، من أجل تحقيق الحريّة المطلقة في استقلال تام،" أي تستطيع الذّات الانتقال من الرغبة إلى التحقّق ومن التمنّي إلى الفعل، من أنا أريد إلى أنا أفعل، الأولى الرغبة والثانية القوة".[3] ونجد ذلك واضحا في المقدّمة إذ يقول صلاح خالص عن الشّاعر:« إنّه من أبناء هذا الشعب الذي رفضوا تسخير أنفسهم لخدمة الاستعمار والتمسّح بأذيال أذنابه، بل آمنوا بحقّهم وكافحوا من أجله واثقين بالنّصر، حتى كانت ثورة 14 تموز الجبّارة».[4]

وتتجلّى دلالة النشيد العظيم في المقدّمة في كونه تلك الصرخات – صرخات الشعب- التي عزفها الشّاعر نشيدا عظيما يتفجّر بالكبرياء، والعزّة، والأنفَة، والكفاح، تَبدَّدَ الظلم بفضلها بعد أُمَّةٍ من الطغيان والاستبداد، ولكن" عبد الرزاق عبد الواحد لن يكفّ عن الغناء، فهو شاعر السلام، شاعر السعادة البشرية والرّفاه الإنساني، لذا سيبقى شعره وغناؤه يردّد آمال الإنسانيّة في السلام والسعادة والرّفاه".[5]

يقول في القصيدة الأولى من الدّيوان التي حملت عنوان " الحرب ":

المَوتُ ، يا حَربُ لا أبْقَيتِ مَزرَعَةً إلّا وقَــدْ هَجَرَ المِحْرَاثَ راعْـــيهَا
إلّا وقد حرثــتها النّار واــتـثَـرَتْ هامُ الضحَايا بُذورًا في نَواحِيهَــا
المَوتُ.. يا جُثثَ الأطفَالِ، ارتَفعِي قُــربانَ لحمٍ لِـــرَبِّ النّــار تَأْلِيهــا
و يا مُدى مزِّقي الأرحَامَ واقتَلعِي مِن جَوفِها الطِّفــلَ شَحماً ثُمَّ ألقيهــا[6]

صرخات ألم، وأنين، وحرقة، وقهر جرّاء الويلات التي جرّتها الحرب وراءها، الحرب التي لا تُبقي ولا تذَر، التي تأكل الأخضر واليابس.

1: حسن حنفي: فيشته فيلسوف المقاومة، (د ط)، المجلس الأعلى للثقافة، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2002م، ص79.

2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص 97.

3: حسن حنفي: فيشته فيلسوف المقاومة، ص98.

4: المصدر السابق، ص 99.

5: المصدر نفسه، ص 99.

6: المصدر نفسه، ص 111.

ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

مِيعــادُ أُسطُورَة الألوانِ قَد حانَـا يـا صَرخةَ العَبدِ، هِزّي الكونَ إيـذانـا
وَفَجّري في دَمِ الطَّاغوتِ عاصفةً تُـرديــهِ أو يَفهَمَ الإنسانَ إنســانــا
تَفَجَّــري واملأِي الآفــاقَ مُوجِــدَةً حَـتَـى تَفـَـــتَّحَ أبصَـارًا ، وآذانــا[1]

صرخات غضب وسخط وحنق، تعالت وتناثرت كحممٍ ملتهبة هنا وهناك إيذانا بانتهاء عصر الظلام، وانبلاج صبحٍ جديد تنحسِر فيه العاصفة التي تجلب الأسى والخراب، ويعلو فيه نشيد السلام، وتُعْزَفُ فيه الحياة نغمة عذبة، ورقيقة، ونقيّة كنقاء الطبيعة البعيدة عن ضجيج الحروب:

" نشيد السلام يتردّد من الكون كله: من الطبيعة بجبالها ووهادها وسواقيها ومروجها، من البشر كلهم، من الطفل الصغير والأم الرؤوم والكادح المتعب والسجين المصفّد بالأغلال، ومن كلّ هؤلاء البشر الذين يملؤون حنايا وزوايا الطرقات، ومن كلّ صورة من صور الكون وكلّ مظهر من مظاهر الحياة".[2]

هذه الدلالات الكامنة بين ثنايا المقدّمة، جسّدها الشاعر في قصيدة "النشيد العظيم" حيث يقول:

من خريرِ المياهْ
وهيَ تنْسابُ فوقَ سُفُوحِ الجِبَالْ
في سَواقِي الشّمالْ
منْ أَغَانِي الرُعَاهْ
في مُرُوجِ الجَنوبْ[3]
. . .

ويقول في مقطع آخر من القصيدة ذاتها:

مِنْ نَشِيدِ الخَلاصْ

1: المصدر نفسه، ص 116.
2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص 102.
3: المصدر نفسه، ص 125.

في فمِ الثّائرينْ
وانطِفاءِ الرّصَاصْ
في دَمِ المُنْشِدينْ[1]
. . .
ويقول في مقطع شعري آخر يتفاءلُ فيه بحياة كريمة، وعيش رغيد:
الحياةُ التي تَسْتَحِثُّ الزمَانُ
نَحوَ يومٍ تَرى فيه وَجهَ الأمانْ
يومَ يَحصُدُ فلّاحُنا ما بـذَرْ
يومَ لا يَقتُلُ العاطِلين الضَّجَرْ
يومَ لا نُطرِقُ الرّأسَ خوفَ النَّظرْ
في العُيونِ الأُخَرْ![2]

يرنو الشّاعر إلى حياة يعيش فيها الناس آمنين مطمئنين لا يعكّر صفوهم شيء، لا يعانون جوعا ولا يرقُبون خوفا.

بعد الانتهاء من هذا المبحث يمكننا القول : أنَّ المقدّمة عتبة نصيّة لها أهمّيتها الكبرى في التعليق على النص وتلخيصه، وخاصة إنْ كانت من نوع المقدّمة النقدية الغيرية، كالأمثلة التي تناولناها بالدّراسة، حيث كان لها إسهام في الوقوف على دلالات النص وتِبيَانِ جملة من الأسباب التي دفعت إلى كتابة المتن.

ثانيا: النص الفوقي

هو كل ما تبقى من المناص بعد دراستنا للنص المحيط، وتندرج تحته كما ذكرنا سابقا كل الرسائل والخطابات الموجودة خارج الكتاب(عامة أو خاصة)، فتكون متعلّقة به ودائرة في

1: المصدر نفسه، ص 132.

2: المصدر نفسه، ص 136.

فلكه، مثل: الاستجوابات، والقراءات النقدية، والحوارات، والمراسلات، واللقاءات صحفية كانت أو إذاعية أو تلفزيونية...[1]

عبر تتبّعنا للنص الفوقي في أعمال عبد الرزاق عبد الواحد وجدنا ندرة في النصوص الفوقية التي نشتغل عليها، سوى بعض القراءات النقدية بين رسائل جامعية ومقالات، ولقاءات تلفزيونية وصحفية كانت في أغلبها حديثا عن حياة الشاعر وتجربته الشعرية، أغنتنا عنها القراءات النقدية.

ومن الأسباب التي ترجع إليها ندرة هذه النصوص هي الإهمال بصفة عامة، سواء من جهة الشّاعر نفسه، حيث أنَّه لم يسعى إلى نشر أعماله والتشهير بها لتحظى بالاهتمام والدّراسة، أو بالأحرى صنع مكانة لنفسه. ومن جهة أخرى المجلّات التي اِهتمّت بالرّداءة على حساب الإبداع وهذا ما يؤكده عبد الوهاب البياتي في مقدمة لأحد دواوين الشاعر عبد الرزاق "النشيد العظيم"، حيث يقول:« فما هي أسباب عدم ذيوع اسمه وانتشار شعره على نطاق واسع مثلما ذاع وانتشر شعر الآخرين إذن؟؟... أعتقد أنَّ شاعرنا –هنا- مسؤول بعض المسؤولية أولا، فقد كان باستطاعته أن يدرك أنَّ الشاعر قد كُتِبَ عليه أن يناضل من أجل مكان تحت الشمس وأن يصنع مصيره هو بنفسه. ويقع اللوم على مجلّاتنا ثانيا، التي لم تفسح لشعره حيّزا وهي التي اعتادت أن تنشر الكثير من تافه الشعر في أكثر الأحيان، وعلى أيَّامنا البشعة هذه التي لا تتيحُ للموهوبين منّا حياة كريمة يستطيعون فيها أن ينتجوا في جوٍ من الأمن والطمأنينة، متحرّرين من العوز والفاقة التي كثيرا ما أخمدت مواهبهم».[2]

القراءات النقدية 1-

ترتكز القراءة النقدية على القارئ بصفة خاصة كعنصر فاعل في إنتاج النصوص، وفك أنظمتها المشفّرة وتأويلها، من خلال عملية القراءة والتفاعل مع النص ونقده، أي" العمل على خلق حوارية بين النص والقارئ"[3]، " من أجل الانغماس في فلك النص إلى حدِّ الاستقصاء"[1].

1: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 135.

2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص28.

3: حبيب مونيسي: فعل القراءة النشأة والتحول مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، (د، ط)، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2002/2001، ص162.

وبناءً على ذلك تعمل القراءات النّقديّة خصوصاً على خرقِ دفاعات النّص والتأرجح بين سلطة النّص وسلطة القارئ(النّاقد)، ولا يحقّق نصّ المؤلّف مقصديّته ووظيفته الجماليّة إلاّ من خلال فعل التحقّق القرائي،[2] يقول بسام قطوس:« فالنص إنْ لم يكن نصاً يحفّزني على التفكير والتأمّل ويؤزّم علاقتي باللغة، فإنّه لن يمنحني متعة البحث واعمال الفكر والتحصّل على المتعة...إنّها عمليّة كشف عن مخبوءاته وفضح أسراره وإيماءاته وسدّ شقوقه، وذلك لا يتم إلّا بالاستغراق في النص والاحتيال عليه ومراودته عن نفسه»[3].

كذلك فللقراءة وظيفتان: الأولى إشهاريّة يستفيد منها الكاتب والنصّ معا والثّانية وظيفة تشهيريّة في كثيرٍ من الأحيان تضرّ الكاتب ونصّه، وفي بعض الأحيان تفيدهما معاً، حيث تسهم في شهرتهما، فالوظيفتان نابعتان من الرّوح التّقييميّة الكامنة في الدّراسات والقراءات النّقديّة كافّة، مهما اِختلفت مناهجها.[4]

في رحلة بحثنا عن القراءات النقدية ألفينا خمس دراسات وهي:

ـــــ البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، لميسون سليمان محمد الشريعة ، رسالة ماجيستير، جامعة جرش.

ـــــ جمالية المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد- دراسة من منظور أسلوبية التلقي-، لصليحة سبقاق، رسالة ماجيستير، جامعة محمد لمين دباغين-سطيف2.

ـــــ طاقية الإخفاء، دراسة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، لفاضل ابراهيم محمد الحمداني ،(د، ط)، دار الإمام، طرابلس، لبنان.

1: المصدر نفسه، ص163.

2: روفية بوغنوط: شعريّة النّصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، ص 238.

3: روفية بوغنوط: شعريّة النّصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي،/ نقلا عن، بسام قطوس: تمنع النص متعة التلقي، قراءة في ما فوق النص، ط1، اصدارات اللجنة الوطنية للإعلان، عمان، 2002م، ص34، ص36.

4: أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا"، مجلة مقاليد، العدد 7، جامعة الملك سعود، 2014، ص 301.

ـــــ استدعاء شخصية الحسين(ع) والحر الرياحي في شعر الصابئة المندائيين عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجا، لحسين عباسي وآخرون ، مجلة حوار الدراسات العربية، العدد 20، القسم الأول.

ـــــ دراسة أنواع التوظيفات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد واستدعاء شخصية الحسين(ع) في شعره، ليوسف نظري، وعلي حيدرى ، مجلة الآداب، العدد 127، جامعة شيراز.

بيد أنّنا سنركّز في هذا العنصر على الرسالتين الجامعيتين فقط، إذ رأينا أنّهما تخدمان الدراسة.

تضمّنت الرسالة الجامعية التي حملت عنوان "البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد" دراسة لبعض أعمال الشاعر، على مستوى عنوان الديوان وعلى مستوى القصائد الداخلية، وممّا جاء فيها:" نجد في ديوانه" النّشيد العظيم" التوق إلى النصر، والشعور بالأمل بالرغم من كدر الحياة، إذ كان للأمل مكانته الخاصة في النفوس كما في ديوانه " طيبة". وقد برز في هذه المجاميع صوت الشاعر المنفرد ليعبّر عن ذاته وهمومها، ويحمل هم الناس البسطاء وآمالهم بالحرية والنصر، وذلك ما يؤكّد عليه البياتي في مقدمة الديوان".[1]

وعند الوقوف على عناوين العديد من القصائد في دواوينه تجد أنّها تحمل مضامين مستقاة من واقع الحياة اليومية فتحمل هموم الناس البسطاء، ففي ديوانه " طيبة" نلاحظ العناوين الآتية(من حياتنا، لابد أن نعيش، بشير، الطفولة الخائفة، الحرب والسلام، شيء لم أفقده) كما أنّها تحمل روحا غنائية خطابية تعبّر بصورة مباشرة عن طيبة الإنسان، وعن حلمه البسيط، في العيش الكريم.[2] يقول الشاعر عبد الرزاق في إهداء قصائد ديوان "طيبة":

لا أؤمن بشيء إيماني بالإنسان
وإلى أنبل ما في كلّ إنسان
إلى الطّيبة فيه[3]

1: ميسون سليمان محمد الشريعة: البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، رسالة ماجستير، جامعة جرش، يناير 2015، ص 52.

2: المرجع نفسه، ص52.

3: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص31.

ومن ديوان "النشيد العظيم" هذه أبيات من قصيدة "الحرب" وقد صوّرت أبشع صور الدمار الإنساني التي تخلّفه الحرب، فقد مادت بأهلها حتى صور الشاعر جثث الناس بالبذور التي يبذرها الفلاح، الشاعر يتحدّث باسم الإنسان في أي مكان.[1] يقول الشاعر:

تلكَ الْقُبورُ انظُرِي مَـادَتْ بِأَهْلِيهَا وازَّلــزَلتْ وتشَظَّى كُـلُّ مَـا فيها
أَلْقَتْ هَيَاكِلَهَا لِلنَّارِ وانْدَلَعَتْ فانْهَدَّ سَـافِلُهـا وانْهَارَ عـالِيـهَا
فتـــــارةً ثـورةُ الإنسـانِ تَدْفَعُهـا وتَـارةً صرخةُ الشَـــيطَانِ تَثْـنِيهـــا
الموتُ، يا حَـربُ لا أبقَيتِ مَزرعةً إلّا وقدْ هَجَرَ المِحْرَاثَ راعِيهَـا
إلّا وقدْ حَرِثَتها النَّـارُ وانْتَشَرَتْ هَامُ الضَحَايا بُذُورًا في نَوَاحِيهَـا[2]

وقد أسهمت هذه الدراسة في إضفاء الوضوح والتحليل الوفير لبعض جوانب العتبات كالعنوان والعناوين الداخلية والإهداء، والربط بينها.

أمّا الرسالة الجامعية التي حملت عنوان" جمالية المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد" فقد ساعدت في قراءة عتبة اسم المؤلّف، وإضفاء لمحة على حياته، ومن بين ما جاء في هذه الدراسة نذكر:" كلّ المفارقات التي عاشها الشعب العراقي انعكست على حياة الشاعر بصفة أكثر مفارقة وحدّة، لأنّها مسّت أهمَّ الجوانب التي تشكّل الفرد: الدّينية والسياسية والعرفيّة، فانبثقت عنها من رحم معاناة الشاعر قصائد طوال كانت مثالا للقصيدة المفارقة".[3]

كما عرجت الدراسة على بعض المفاهيم التي تخصّ عتبة العنوان، إضافة إلى تسليط الضوء على بعض القصائد وتحليلها من خلال دراسة المفارقة فيها، وممّا جاء في ذلك:" أنّ الأعمال ذات الاشتغال المفارق تتّصف عناوينها بالاختلاف والإيحاء، إذْ يسعى المبدع إلى وضع عنوان يحمل دلالات متنافرة بين عناصره اللغوية، باعتباره سؤالا إشكاليا، سيكون النص بأكمله

1: المرجع السابق، ص55.

2: عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج1، ص،ص109، 111.

3: صليحة سبقاق: جمالية المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد- دراسة من منظور أسلوبية التلقي-، رسالة ماجستير، جامعة محمد لمين دباغين-سطيف2،

محاولة للإجابة عنه، فيعلن عن طبيعة النص بشكل كلّي أو جزئي بشكل غير يقيني أحيانا، ولا تكتمل يقينيته إلّا باكتمال النص".[1]

كان لهذه القراءات النقدية دورها الفعّال في تسليط الضوء على جوانب من شعر عبد الرزاق عبد الواحد ، والعمل على تحليل بعض الدواوين على المستوى العنواني، وعلى مستوى متنها الداخلي، كما كان لها أهمية في إثراء هذه الدراسة من خلال الوقوف على جوانب من خطاب العتبات المدروسة.

خاتمة الفصل

يمكن القول أخيرا أنَّ:

ـــــ عتبات النص المحيطة والفوقية تؤدّي دورا كبيرا في إعانة المتلقي على الولوج الصحيح إلى عالم النص الأدبي.

ـــــ تساعد المتلقي في فكّ مغاليق النص وتوجيه قراءته باعتبارها مصاحبات مكثَّفة الدّلالة تختزل مضمون النص الأصلي وتدلّ عليه وتحدّد هويته، فهي تتماس مع المتن بطرائق مباشرة وغير مباشرة كالعنوان والمقدّمة والقراءات النقدية، وغيرها من العتبات الأخرى التي تعمل على إضاءة النص الداخلي من أجل تأويله والوقوف على خصائصه الجمالية والفنية.

1: المرجع نفسه، ص70.

الخـــــــــاتمة:

في ختام بحثنا وعبر رصدِنا لتجلّي العتبات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد خَلُصنا إلى جملة من النتائج وهي:

ـ رغم تعدُّد الدراسات والمفاهيم الغربيّة لمصطلحَي السيميائية والعتبات إلّا أنَّنا نلفي ثباتاً في التسمية، في حينِ أنَّ الناقد والباحث العربي يقع دائما في أزمة الإشكال الاصطلاحي وتعدّد المصطلحات.

ـ يقوم التأويل السّيميائي على سيرورة منفتحة يمكن القول أنَّها منتهية ولا منتهية في الآن نفسه، منتهية بالنسبة لهذه الدراسة كنقطة توقفٍ قد تكون مؤقّتة، ولا منتهية إذ أنّها قراءة من عديد القراءات الأخرى السابقة والتي لم تحصل بعد.

ـ تعدُّ المتعاليات النصية ثمرة بحث جيرار جينيت في مفهوم التناص، وتقوم هذه الأخيرة على ركنين أساسيين هما: المكتبة النصية المفتوحة، والتعامل مع النصوص بالقراءة والتأويل، ويعتبر القارئ (المتلقي)ركيزة أساسية في العملية التناصية.

ـ إنَّ السلطة التي يمارسها التناص تجعل النص متمرّدا على الحدود الثقافية والز مكانية ويلغي سلطة المؤلف، وتجعله يقيم علاقات وتفاعلات مع العديد من النصوص الأخرى، ما يزيده ثراء ودلالة ويجعل منه حقلا يستحقّ الخوض فيه بالتأمّل والدّراسة.

ـ العتبات مادة نصية موجّهة في أغلبها إلى القرّاء، لها أهمّيتها المحدّدة بمواقعها الاستراتيجية ووظائفها وأدوارها.

ـ تُحدَّدُ العتبات كونها نصوصًا تصاحب النص الأصلي وتدخل معه في علاقات مباشرة وغير مباشرة تدُلُّ عليه وتلخِّصُ فحواه.

ـ تعتبر عتبة الغلاف أولى العتبات التي تقع عليها عين وذهن المتلقي، ويكمن دورها في مهمّتين أساسيّتين فهي من ناحية تحيط بالنص وتحميه، ومن ناحية أخرى تشيرُ لمحتواه وتحدّد نوعهُ، فعنوان العمل المرسوم على الغلاف يلخّص محتوى النص ويشير إلى صاحبه وخاصة إن كان مصحوبا بصورة مصاحبة تعضد دلالته، فهذه الأخيرة عتبة سيميائية مهمّة تأتي مشحونة بالدّلالة، إذْ يُعدُّ الخطاب البصري أقوى تأثيرا من غيره ولو كان الشعرُ يتفوَّق عليه، هذا

بالإضافة إلى العلائق التي تربطها مع غيرها من العتبات ما يجعلها تشي بمحتواها ومحتوى النص.

ـ مهما كانت الدّلالة التي تختزنها العتبات النصية تبقى غير كافية للإلمام بجزئيات النص ككل، إذ لابدّ من الاطلاع على المتن الداخلي للوقوف على الدلالة الكلّية للنص.

ـ يعتبر اسم المؤلّف من العتبات المهمّة التي تصاحب العمل الأدبي، وتكمن هذه الأهمية في اثبات ملكيّة الأعمال لصاحبها، والتمييز بينها، كما أنَّ بعض الأعمال ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلّفيها، إضافة إلى ذلك فهذه العتبة ثابتة لا تتغيّر بتغيّر الأعمال أو الطبعات أو تغيّر صفحة الغلاف.

ـ استمدّ الشاعرُ عناوين دواوينه وقصائده من المتن الداخلي لها، وبذلك يلخّص كلٌّ منهما الآخر، وهذا يوضّح العلاقة بين النص وعنوانه، والأمر عينه ينطبق على جميع العتبات الأخرى في طريقة الصياغة ومصدرها.

ـ لم يكن الوقوف على تأويل العتبات بالأمر اليسير، فرغم أنّها بنياتٌ صغيرة الحجم إلّا أنَّ دلالاتها المكثّفة تجعل منها فضاءً رحباً يزخَرُ بالمعاني.

ـ يعدُّ التصدير فكرةً أساسيّةً يستندُ إليها الشاعر لدعم أقواله أو تلخيص فحواها، وعبر ترديده لصدى أصوات أخرى فإنَّه يستأنسُ بها ويثري ما أنتجهُ ويبرهِن عليه.

ـ يعدُّ العنوان من أهمِّ العتبات النصيّة المحيطة بالنص، يدلّ عليه ويلخّص مضمونه، وقد يخلو النص من بعض العتبات كالمقدّمة والإهداء والتصدير، لكنّه لا يخلو أبدا من العنوان، وهذا يجعل عديد الباحثينَ ينفردون به في دراستهم للعتبات.

ـ تعدُّ العتبات دوالاً سيميائيةً فاعلةً في النصوص التي تصاحبها، إذ تعتبرُ بؤرة من بُؤرِ التأويلِ القابلة للهدم والتفكيك والبناء، ولم تعد ذلك النص الغائبَ أو المسكوت عنه بل أصبحت مفتاحا مهما في الدراسات ولا يقرأ النص إلّا من خلالها.

ـ العتبات مادة نصية موجّهة في أغلبها إلى القرّاء، لها أهمّيتها المحدّدة بمواقعها الاستراتيجية ووظائفها وأدوارها.

ـ يُعدُّ الإهداء رسالة حميمية تعضُد العلاقة بين المؤلّف والمتلقّي وعتبة توحي بمضمون العمل المهدى بناء على القصدية في اختيار المهدى إليه وانتقاء عبارات الإهداء، وبالعودة إلى

الإهداءات المدروسة في هذا البحث فإنَّ الشاعر قد انتقى بعنايةٍ متلقّي الإهداء كما انتقى عباراته من نصوصه ليُسطّرَ بها إهداءاته ما يجعل دارسها يقف على لمحة من مضمون العمل الداخلي.

ـ يفوح خطاب المقدّمة بآراء الكاتب ونواياه من الكتابة، باعتباره آخر ما يسطَّر من التأليف ورغم أنَّ المقدّمتين اللتين مرَّت عليهما الدراسة من النوع الغيري وتعدَّان أقرب إلى القراءة النقدية، إلّا أنَّهما لم تشْذُوَا من البَوح بمعلومات عن العمل وعن ظروف إنتاجه، كما نَهَضتا بمهمّةِ التعليق على العنوان وعلى بعض ما جاء في العمل ووَفَّرا قراءة جيِّدةً له.

ـ يعدُّ عبد الرزاق عبد الواحد من الرَّعيل الأول لشعراء الحداثة في العراق تاريخيّا، فقد عاصر ما يسمّى بجيل الرّواد في الشّعر العربي المعاصر في فترة أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيّات، كالسيّاب والبيّاتي وبَلَند الحيدري وغيرهم، أين شهدَ الشعر العربي منعطفا جديدا تمثّل في ظهور قصيدة التّفعيلة، أمّا فنّيا فقد واكب عبد الرزاق عبد الواحد وسايَر تطوّرات الشعر العربي رغم أنّه كتب في الشعر العمودي وتألّق فيه أكثر إلّا أنّه قد أجاد وأبدع في الشعر الحر أو شعر التفعيلة على غرار روّاده، فهو ورغم ذلك كان أسلوبه مميّزا عن البقية وكان شعره مختلفا عنهم، فعلى خلافهم لم تتميّز تجربته في التفعيلة بذلك الغموض، والرمزية التي اكتنَفت أشعارهم والتي تعدّ أصلا من مميّزات الشعر الحر، فلغته قوية وسرُّ ذلك أنّه استمدّها من القرآن الكريم ومن المتنبّي كما قال هو ذلك عن نفسه عدّة مرّات، وما يثبت ذلك هو كثرة التناصَّات في شعره.

وخاتمة القول: نسأل الله أن تكون هذه الدراسة قد سدّت ثغرة من الدراسات الّتي تناولت العتبات، وسلّطت الضوء على جانب من جوانب شعر عبد الرزاق عبد الواحد، ولله الحمد في البدء وفي الختام.

مـــــــلحـــــــــق

" عبد الرزّاق عبد الواحد الشّاعر الإنساني "

إضاءة لحياة الشاعر:

عبد الرزّاق عبد الواحد أصله من جنوب العراق من محافظة ميسان حيث يقطن الصّابئة المندائيون في مناطقها وخاصّة في منطقة (الطّيب) حيث يتعمّدون في مياه نهر (الطّيب).

وُلد في بغداد عام 1930م وبعد ولادته اِنتقلتْ عائلته إلى محافظة (ميسان) وسكن في مدينة (العمارة) وقضى فترة طفولته هناك، ثمّ اِنتقلتْ عائلته إلى (بغداد) ثانيةً ودرس فيها. قُبل في دار المعلّمين العالية عام 1947م- 1948م عن رغبة عارمة منه في قسم اللّغة العربيّة وهو يَعدُّ هذه المرحلة –كما يذكر- أهمَّ مرحلة في حياته، فيها نضج أدبيًّا وسياسيًّا واِجتماعيًا، فقلدْ تعرّف على الكوكبة الشّعريّة التي أحدثتِ التحوّلاتِ الهائلة في القصيدة العربيّة، ثمَّ دشّن مع هؤلاء تجربته الشّعريّة، فمنهم منِ اِلتقاهم في الدّار- دار المعلّمين- ومنهم من تخرّج قبله كنازك الملائكة وسليمان العيسى قبل عامٍ، تاركين وارفًا من ظلالهما على حياة الدّار[1]. تخرّج من دار المعلّمين (كلّية التّربية) عام 1952م وعمل مدرّسا للّغة العربيّة في المدارس الثّانويّة، وقد عاصر عبد الرزّاق عبد الواحد وزامل روّاد الشّعر الحر (بدر شاكر السّيّاب) و (نازك الملائكة) و (شاذل طاقة)، حيث كانوا طُلّابا في دار المعلّمين (كلّية التّربية) حتّى نهاية أربعينات القرن الماضي. كتب الشّعر منذ صباه فكتب الشّعر الحرَّ ولكنّه كان يميل إلى كتابة القصيدة العموديّة (التّقليديّة) العربيّة بكلّ ضوابطها. فكان أغلب شعره تقليديّا نُقل إلى معهد الفنون الجميلة في بغداد لتدريس اللّغة العربيّة ثمّ عينا معاونا لعميد معهد الفنون الجميلة.[2]

---

[1]: فاضل إبراهيم محمّد الحمداني: طاقية الإخفاء –"دراسة في شعر عبد الرزّاق عبد الواحد"–، دار الإمام للطّباعة والنّشر والتّوزيع، طرابلس- لبنان، ص 13.

[2]: فالح نصيف الحجية الكيلاني: موسوعة شعراء العربيّة دراسة موسوعيّة لشعراء الأمّة العربيّة في عشرة مجلّدات، المجلّد التّاسع، شعراء العصر الحديث، الجزء الأوّل/ الجزء الثّاني، دار دجلة، د.ط، ص ص 525، 526.

وفي عام 1970م نُقلت خدماته من وزارة التّربية والتّعليم إلى وزارة الثّقافة والإعلام، فعمل فيها سكرتيرا لتحرير مجلّة الأقلام، وبعدها عُيّنَ رئيسا للتّحرير في مجلّة الأقلام. ثمّ مديرا للمركز الفولكلوري العراقي، ثمّ اصبح مديرا لمعهد الدّراسات التّغميّة، ثمّ عُيّنَ عميدا لمعهد الوثائقيّين لدار العرب، ثمَّ مديرا عامّا للمكتبة الوطنيّة العراقية، ثمّ أصبح المدير العامَّ لدار ثقافة الأطفال، ثمَّ عُيّنَ مستشارا لوزير الثّقافة والإعلام.[1]

عبدالرزّاق عبد الواحد شاعر مجيد فطحل قال الشّعر فأجاد فيه، وقدْ تقرّب كثيرا من شخصية (صدّام حسين) ومدحه كثيرا فنال حَضوةً كبيرةً ومكانةً واسعةً وكان إذا أنشد شعرا في مهرجان المَربد لا يتوانى أنْ يُصرّحَ بقوله (أنا شاعرٌ صدامي) ممّا منحه الكثير فارتقى نجمه في سماء الشّعر في العراق حتّى لُقّبَ (بشاعر أمّ المعارك) ومُنحَ الجوائز الكثيرة ومنها ما يلي:[2]

1- وِسام بوشكين في مهرجان الشّعر العاملي بطرسبرج 1976م.

2- مدِرع جامعة كامبردج وشهادة الاِستحقاق منها 1979م.

3- مِيداليّة (القصيدة الذّهبيّة) في مهرجان ستروكا الشّعريّ العالميّ في يوغوسلافيا 1986م.

4- جائزة صدام للآداب في دورتها الأولى ببغداد 1987م.

5- جائزة نوطي (الاِستحقاق العالي) من رئاسة الجمهوريّة العراقيّة 1990م وما يترتّب عليها من اِستحقاقات ماليّة واسعة.

6- الجائزة الأولى في مهرجان الشّعر العربي العالمي في يوغوسلافيا 1999م.

7- وِسام (آلاس)، وهو أعلى وِسام تمنحه طائفة الصّابئة المندائيّين للمتميّزين من أبنائها 2001م.

8- دِرع دمشق برعاية وزير ثقافة الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، في 24 و 25/ 11/ 2008م بمناسبة اِختيار (دمشق) عاصمة للثّقافة العربيّة، وحضر التّكريم عدد من كبار الأدباء العرب، وأُلقيَ فيه عدد كبيرٌ من البحوث والدّراسات.

---

[1]: المرجع نفسه، ص 526.

[2]: فالح نصيف الحجية الكيلاني: موسوعة شعراء العربيّة دراسة موسوعيّة لشعراء الأمّة العربيّة في عشرة مجلّدات، ص 526.

9- لُقّبَ بـ (شاعر أمّ المعارك) و (شاعر القادسيّة الثّانية) أثناء الحرب العراقيّة الإيرانيّة التي أحرقتْ بنيرانها البلدين وقتلت آلاف البشر من الطّرفين المتحاربين.

اِضطرّه الاِحتلال الأمريكي للبلاد للخروج من بلده العراق مَنفيا مَثله كمَثل كلّ الشّخصيّات ذات الأهمّية وجُلّ الكفاءات الثّقافيّة والأدبيّة والعلميّة إلى الخارج إلاّ أنّه أبى واستمرَّ في قول الشّعر وكتابته في المنافي كما كان يكتبه أثناء وجوده في العراق وممّا كتبه في منفاه وممّا قاله عام 2006م وبعد مرور ثلاث سنوات على اِحتلال بلاده يومَ وقفَ على الفُراتِ في منطقة (الرقّة) ودمعه سكبٌ ينهمل من عينيه ليمتزجَ بمياه الفُرات الخالد فيقول:

وقفْتُ على نهرِ الفُراتِ بأرضِكم
وعَيْنايَ فَرَطَ الوَجْدِ تنْهملانِ
فَقُلتُ لهُ يا ماءُ أبلغْ تَحيَّتي
إلى كُلِّ نفْسٍ في العِراقِ تُعانِي
وَخُذْ دمْعةً مِنِّي إلى كُلِّ نَخلةٍ
تَمُرُّ بهَا .. وَانْحبْ بألْفِ لسان
على كُلِّ غُصْنٍ في العِراقِ مُهَدَّلٍ
وَكُلِّ عَزيزٍ في العِراقِ مُهان
وَمُرَّ بأحفادي، وقُلْ قلْبُ جدِّكم
يَظلُّ عليْكمْ دامِيَ الخَفقَانِ
وَسلِّمْ على أَهْلي، ونَثِّرْ مدامِعِي
على وَطنِي يا مُسْرِعَ الجَريانِ
سَلامًا .. سَلامًا .. بعْدَ يوْمٍ وليْلةٍ
سَتشْتاقُ حدَّ الموْتِ للفَيضانِ.[1]

[1]: فالح نصيف الحجية الكيلاني: موسوعة شعراء العربيّة دراسة موسوعيّة لشعراء الأمّة العربيّة في عشرة مجلّدات ، ص 528.

توفِّيَ الشّاعرُ عبد الرزّاق عبد الواحد صباحَ يومِ الأحدِ 26 محرّم 1437 هجرية، الموافق للثّامن تشرين الثّاني (نوفمبر) 2015م، عنْ عمر ناهز الخامسة والثّمانين عامًا في باريس بعد مرض عُضال ألمَّ به وصارعه ودُفِن في باريس بحسب رغبة عائلته إلّا أنّه أوصى (إنْ تَحرّر العراق وعاد السّلام لربوعه وعادتْ الحياة إلى بغدادَ أنْ يُنْقل جُثمانه إلى بغداد ويُدفَن فيها).

للشّاعر العديد من الدّواوين الشّعريّة تِعدادُها تسعٌ وخمسون ديوانا أضِفْ إليها القصائد التي قالها في آخر أيّامه والقصائد التي لمْ تُنشرْ ومنها:

*لعنةُ الشّيطان.

*طيبة.

*قصائد كانتْ ممنوعة.

*أوراقٌ على رصيفِ الذّاكرة.

*خيمةٌ عل مشارفِ الأربعين.

*الخيمة الثّانية.

*في لهيب القادسيّة.

*أنسوكلوبّيديا الحُب.

*قمر في شواطئ العمارة.

*في مواسم التّعب.

*120 قصيدة حب.

كذلك نظم عشْر مسرحيّات شعريّة من ضمنها (الحُرُّ الرّياحي) و (الصّوت) و (الملكات) بالإضافة إلى ما كُتب إلى دار الازياء العراقية وكُتب اِثنتين وعشرين رواية شعرية للأطفال والعديد من الأناشيد الوطنيّة. وقدْ تُرجمت قصائده إلى لغاتٍ مختلفة منها الإنكليزية والفنلديّة والرّوسيّة والالمانيّة والرّومانيّة واليوغوسلافيّة.[1]

ومن المصادر التي تأثَّر بها إبداع عبد الرزّاق القرآن الكريم، فقدْ حفِظَ القرآن ووظّف الكثير من رموزه الدّينيّة في شعره، فقدْ حفظه وهو في الاِبتدائيّة بدءًا من الصّفِّ الخامس

[1]: المرجع نفسه، ص-ص 529- 534.

والسّادس وما بعدها، ومن المصادر الأخرى حفظه لديوان المتنبّي ونهج البلاغة عن ظهر قلب، وهو في الصّفّ الأوّل والثّاني من الكلّية، ممّا جعل شعره يتصف بالجزالة والرّصانة وقوّة التّأثير، فقدْ ساعده حفظه لديوان المتنبّي في فخامة التّركيب الشّعريّ والبناء الشّعريّ المُحكم، إذْ لا يستطيع القارئ لشعره أنْ يُسقِط كلمة واحدة من موقعها. كما أسهم ذلك في تجديد شعره وإغنائه بالعناصر الفنّية.[1]

اِستند الشّاعر في إبداعه أيضا إلى ثقافته الأدبيّة الواسعة، وإلى تجربة حياتية غنيّة، قُيّضَ له أنْ يعيشها في أحوالٍ متباينة ومستويات مختلفة، وإلى معاصرته لأمراء الكلاسيكيّة الجديدة في الشّعر العربي وعلى رأسهم الجواهري، ويعدُّ الجواهري مَثَله الأعلى، كما جابل عبد الرزّاق عددا من رموز الشّعر العربي الحديث، وآخرون من روّاد الحداثة الشّعريّة في العراق، عرفهم عن كثبٍ، ودارت بينهم أحاديث أدبية ومناقشات، وهو من الجيل الثّاني اللّصيق بالسّيّاب.[2]

وترجم البروفيسور "جاك بيرك" مجموعة من قصائده، والقسمين الأوّل والثّاني من ملحمته الصّوت إلى اللّغة الفرنسيّة، وقدْ أحدثتْ ترجمتها هزّة في أواسط السّوربون الادبيّة، ونُشرتْ له مجموعة قصائد مختارة في هلنسكي بعد ترجمتها إلى الفلنديّة. كما كَتبتْ عنه الموسوعات التّالية:

*موسوعة (Men and Women of Distinction) كامبردج، لندن 1979م.

*موسوعة (Dictionary of international biography) لندن 1979م.

*موسوعة (Men of Acheivement) كامبردج، لندن 1980م.

*موسوعة (Who is who) كامبردج، لندن 1981م.[3]

أعماله الشّعريّة:

نشر الشّاعر أوّل قصيدة عام 1945م في جريدة الوطن العراقية، عنوانها (إلى سائلة)، وهو طالبٌ في الإعدادية المركزية في الصّفّ الرّابع الأدبي، فضلا عن ذلك، أنَّ عبد الرزّاق نشأ في

[1]: ميسون سليمان محمّد الشّريعة: البنية الدّراميّة في شعر عبد الرزّاق عبد الواحد، رسالة ماجستير، جامعة جرش، كلية الآداب، يناير، 2015م، ص41.

[2]: المرجع نفسه، ص 42.

[3]: المرجع نفسه، ص 42.

عائلة متعلّمة، حيث كانت خالته الصُّغرى أكثر أفراد العائلة عناية به وتوجيهه إلى القراءة، فبدرت في نفسه حبَّ المطالعة والقراءة. يقول عبد الرزّاق في هذه القصيدة:

أَبِنتَ الشّقاءِ أَريقِي الدُّموعَ وإِنِّي أنينًا يفلُّ الضّلوعْ

وسِيري وُجوعَكِ يُهي خُطاكِ ونامِي وسَقْمُكِ يُدْمِي الهُجوعْ

صِلي بالنّهارِ بُكاءَ الظّلّامِ بِشكْوَى العُروبِ وَبَلْوَى الضُّلوعْ.

أَريقِي دُموعَكِ عَلَّ الدُّموعَ تُنَهْنِهَ آلامَ قَلْبٍ صَدِيعْ.[1]

وأوّل قصيدة تفعيلة عام 1949، نشرها في مجلّة البيان النّجفية. أمّا أوّل مجموعة شعريّة صدرت له عام 1950 بعنوان "لعنة الشّيطان" وصدر له العديد من الدّواوين بعد ذلك منها عشرة مجموعات شعرية للأطفال، وأخرى من المسرحيات الشّعريّة.

2- "لعنة الشّيطان" 1950م، وهذا الدّيوان قصّة شعريّة حازت على الجائزة الأولى لمهرجان العالية في بغداد.

2- طيبة 1956م.

3- النّشيد العظيم 1956م.

4- قصائد كانت ممنوعة 1963م أحرقتها الرّقابة.

5- أوراقٌ على رصيف الذّاكرة 1970م.

6- خيمةٌ على مشارف الأربعين 1970م.

7- الخيمة الثّانية 1975م.

8- كتب في قادسية صدام 1981م.

9- مسرحية الحرّ الرّياحي 1982م.

10- من أين هدوؤك... هذي السّاعة 1982م.

11- في لهيب القادسية 1983م.

12- سلاما يا ميّاه الأرض 1986م.

13- البشير الجزء الأوّل 1986م.

---

[1]- فاضل إبراهيم محمّد الحمداني: طاقية الإخفاء –"دراسة في شعر عبد الرزّاق عبد الواحد"-، ص 12.

14- يا سيّد المشرقين يا وطني 1987م.

15- هو الذي رأى 1989م.

16- حصار الخضر مسرحية 1989م.

17- يا صبر أيّوب، ديوان أمّ المعارك 1993م.

18- البشير الجزء الثّاني 1993م.

19- قصائد في الحبّ والموت 1993م.

20- الصّوت، ملحمة شعريّة في أربعة فصول 1972- 1993م.

21- لغة الكبرياء، آخر دواوين القادسية 1995م.[1]

تعدّ تجربة الشّاعر من أبرز التّجارب الشّعريّة المعاصرة، إذْ شكّلت حياةً شعريّة كاملة تمتدُّ قرابة ستّة عقود، جمعت بين جماليات القصيدة العربية التّقليديّة والرّؤى الجديدة المعاصرة، فكتب القصيدة العربية التّقليدية بطرائق حداثية، مرتكزا على معجمٍ شعري ثري ولغة ناصعة جزلة، فضلا عن تمرّسه بكتابة الانواع الشّعريّة، فبرع في كتابة المطوّلات، فهناك الكثير من القصائد الطّويلة التي اِنطوى جزء كبيرٌ منها على بعد دراسي، كما في قصيدة "صبر أيّوب" و"ملحمة الصّوت"، واِتّجه إلى كتابة المسرحيّات الشّعريّة المبنيّة على فكرة الصّراع والحوار وتعدّد الأصوات، كما في مسرحية "الحرّ الرّياحي" مستغلاً بذلك تجارب الشّعر الجديد بالاِنفتاح على الفنون الأخرى، كالقصّة والمسرح والدّراما.[2]

وأخيرا، يمكن القول بأنَّ الشّاعر عبد الرزّاق يمتلك تجربة شعريّة طويلة، اِتّسمتْ بالعمق والجاذبيّة، أغناها بمعجمه الشّعريّ الثريّ، الذي اِنعكس على عباراته وألفاظه وصوره وتراكيبه ولغته. فعبد الرزّاق "الإنسان والسّياسي ثمّ الشّاعر –أو كلّ ذلك في آنٍ واحد- اِنطلق في رؤيته للحياة من رؤية واقعيّة إنسانية متحرّكة. فمن خلال شعره حاول عرض الواقع في نسيج لغوي يعتمد الكلمة والمنطق والإقناع الدّاخلي، وقدْ جاء موقفه هذا في إطار وعي للواقع

[1]- ميسون سليمان محمّد الشّريعة: البنية الدّراميّة في شعر عبد الرزّاق عبد الواحد، ص، ص، 45، 46.

[2]: ميسون سليمان محمّد الشّريعة: البنية الدّراميّة في شعر عبد الرزّاق عبد الواحد، ص49.

وعلاقاته، فسعى إلى إعادة صياغة هذا الواقع بإطار جمالي وصولا لجعل الشّعر في خدمة الإنسان، يُسهِمُ في دفع حركة المجتمع إلى الأمام.[1]

ونختتم عملنا هذا بمقتطفٍ من روائعه، يقول عبد الرزّاق عبد الواحد:

يـــــــا صبر أيوب

من مأثُور حكاياتنا الشعبية أنّ مخرزا نُسِيَ تحت الحمولة على ظهر الجمل..

قالوا: وظلّ .. ولم تَشْعُر بهِ الابِلُ يَمشي، وَحاديهِ يَحدُو.. وهوَ يَحتَملُ
ومِخرَزُ الموتِ في جَنْبَيهِ يَنشَتِلُ حتى أَناخَ بِبَابِ الدارِ إذْ وَصَلوا
وعندما أَبصَروا فَيضَ الدِّما جَفَلوا صَبْرَ العِراقِ صَبورٌ أنتَ يا جَمَلُ!
وصَبْرَ كلِّ العراقِيينَ يا جَمَلُ
صَبْرَ العِرَاقِ، وَ فِي جَنْبَيْهِ مِخْرَزُهُ يَغُوصُ حَتَّى شِغَافُ القَلبِ يَنسَمِلُ
مَا هَدَّمُوا .. مَا اسْتَنْفَرُوا مِنْ مَحَارِمِهِ مَا أَجْرَموا .. مَا أَبَادوا فِيهِ .. مَا قَتَلُوا
وَطَوقُهُمْ حَوْلَهُ .. يَمشِي مكَابَرَةً وَمِخْرَزُ الطَّوْقِ في أَحْشَائِهِ يَغِلُ
وَصَوتُ حَادِيهِ يَحْدُوهُ علَى مَضَضٍ وجُرحُهُ هُوَ أيْضًا نَازِفٌ خَضِلُ
يَا صَبرَ أيوب .. حتَى صَبرُهُ يَصِلُ
إلى حُدُودٍ ، وهَذا الصَّبْرُ لا يَصِلُ

يا صَبرَ أيوبَ لا ثَوبَ فنخلَعُهُ إنْ ضاقَ عَنَّا.. ولا دارٌ فَنَنْتقِلُ
لكِنَّهُ وطَنٌ، أدنَى مَكَارمَهُ يا صبرَ أيوبَ، أنَّا فيهِ نَكتَمِلُ
وأَنَّهُ غُرَّةُ الأوطَان أجْمَعِها فَأَينَ منْ غُرَّةِ الأوطَان نَرتَحِلُ؟!
أَمْ أنَّهُم أَجمَعُوا ألَّا يُضلِّلَنا في أرضِنا نحنُ لا سَفحٌ ولا جبَلُ
إلا بيَارقَ امريكا وجَحفَلِها وهَلْ لِحُرٍّ غلى أمثَالهَا قِبَلُ؟
واضَيعَةَ الأرضِ، إنْ ظلَّتْ شَوامِخُها تَهوي، وَيَعلُو عليهَا الدُّونُ والسَّفِلُ

[1]: المرجع نفسه، ص49.

كَانوا ثلاثين جَيشًا، حولَهُم مَدَدٌ مِنْ مُعظَمِ الأرضِ، حتَى الجَارُ والأهلُ
جَمِيعُهُم حولَ حجمِ أَصغَرِهِم إلَّا مُروءَتَها.. تَندَى لها المُقَلُ
وَكانَ ما كانَ يا أيوب.. ما فعَلَتْ مَسعُورةٌ في دِيَارِ الناسِ ما فَعلوا
ما خَرَّبَتْ يَدُ أقْسَى المُجرِمينَ يَدًا ما خَرَّبَتْ واستَباحَتْ هذهِ الدُّوَلُ
هذِي التي المُثُلُ العُليَا على فَمِها وعِنْدَ كُلِّ امتِحَانٍ تُبصَقُ المُثُلُ!
يا صبرَ أيوب، ماذا أنتَ فَاعِلُهُ إنْ كانَ خَصمُكَ لا خَوفٌ، ولا خَجَلُ؟!
ولا حَياءٌ، ولا ماءٌ، ولا سِمَةٌ في وَجهِهِ.. وَهُوَ لا يَقضِي، ولا يَكِلُ؟
أَبَعدَ هذا الذي قدْ خَلَّفُوهُ لنا هذا الفَناءُ.. وهذا الشَّاخِصُ الجَلَلُ

يا صبرَ أيوب.. إنَّا مَعشَرٌ صُبُرٌ نُغضي إلى حَدِّ ثوبِ الصَّبرِ يَنْبَزِلُ
لكِنَّنَا حينَ يُستَعدَى على دَمِنا وَحينَ تُقطَعُ عَن أطْفَالنَا السُّبُلُ
نَضُجُّ، لا حَيَّ إلَّا اللهُ يَعلَمُ ما قَدْ يَفعَلُ الغَيظُ فينَا حينَ يَشْتَعِلُ!

يا سَيِّدي.. يا عِراقَ الأرضِ.. يا وَطَنًا تَبْقَى بِمَرآهُ عَينُ اللهِ تَكْتَحِلُ
لَم تُشرِقِ الشَّمسُ، إلَّا مِنْ مَشارِقِهِ وَلَم تَغِبْ عَنهُ إلّا وَهيَ تَبتَهِلُ!
يا أجمَلَ الأرضِ، يا مَن في شَواطِئِهِ تَغفُو وَتَستَيْقِظُ الآبادُ، والأَزَلُ
يا حَافظاً لمَسارِ الأرضِ دَورَتَهُ وَآمِراً كَفَّةَ المِيزانِ تَعْتَدِلُ

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1434ه/2013م، سورة "ص" الآية 44.

1/ المصادر:

أ-المعاجم:

1- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، مج 13، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان.

2- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ط01، دار المعارف، القاهرة، مصر.

3- جبران مسعود: الرّائد (معجم لغوي عصري)، ط07، دار العلم للملايين، بيروت، 1992م.

4- شعبان عبد العاطي عطية وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، مجمّع اللّغة العربيّة، مصر، 1425ه- 2004م.

5- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2010م.

ب-الدّواوين:

6- عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 1، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 2000م.

7- عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 3، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 2001م.

8- عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية، مج 4، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 2003م.

2/ المراجع العربيّة:

9- أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م.

10- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ط1، دار الأمان، لبنان، بيروت، 2012م.

11- السعدية الشادلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي "مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الروايات العربية"، (د. ط)، جامعة حسن الثاني- عين الشق، الدار البيضاء.

12- بسّام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2001م.

13- بشير ابرير: تعليمية النصوص بين النظرية والتطبيق ،ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007م.

14- جاب الله أحمد: الصّورة في سيميولوجيا التّواصل، محاضرات الملتقى الدّولي الرّابع السِّيمياء والنّصّ الأدبي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاِجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر بسكرة، 28-29 نوفمبر 2006م.

15- جميل حمداوي: الاِتجاهات السِّيميوطيقيّة (التّيارات والمدارس السِّيميوطيقيّة في الثّقافة الغربيّة)، ط01، مكتبة المثقّف، 2015م.

16- جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015م.

17- جميل حمداوي: شعريّة النّصّ الموازي عتبات النّصّ الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016م.

18- حبيب مونيسي: فعل القراءة النشأة والتحول مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، (د، ط)، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2002/2001م.

19- حسن حنفي: فيشته فيلسوف المقاومة، (د ط)، المجلس الأعلى للثقافة، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2002م.

20- حصّة عبد الله سعيد البادي: التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي أنموذجا- ، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، 2009م.

21- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية، (د، ط).

22- سعيد بنكراد: السِّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط03، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، 2012م.

23- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش س بورس، (د، ط)المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

24- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.

25- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م.

26- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005م.

27- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة مدخل إلى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، (د. ط)، دار إلياس العصرية، القاهرة جمهورية مصر العربية.

28- صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2002م.

29- عبّاس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، ط3، دار المعارف، مصر.

30- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، بيروت،لبنان،2008م.

31- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تق: إدريس نقوري،(د، ط) أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

32- عبد السلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة،ط1، دار غيداء، عمان، 2011م.

33- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص من البنية إلى الدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996م.

34- عبد القادر فهيم الشيباني: معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر، 2008م.

35- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر العربي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993م.

36- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م.

37- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة، الجزائر، 2007م.

38- عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمي الثانية، (د، ط)، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، 1985م.

39- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، (د ، ط) دار فرحة.

40- محمّد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته 1التقليدية، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

41- غسان كنفاني: أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948م/1966م، ط1، دار منشورات الرمال، قبرص، 1966م.

42- فاضل إبراهيم محمّد الحمداني: طاقية الإخفاء –"دراسة في شعر عبد الرزّاق عبد الواحد"-، دار الإمام ، طرابلس- لبنان.

43- محمّد عويس: العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، ط1، مكتبة الإنجاز المصرية، القاهرة، 1988م.

44- محمّد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، (د، ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

45- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، ط1، دار ابن الهيثم، القاهرة، مصر، 1426ه/2005م.

46- ميجان الرويجلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

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

48- هواري بلقندوز: المُعطى التّداولي لنظريّة العلامات في السِّيميائيّات الأمريكيّة المنطلقات والحدود، محاضرات الملتقى الدّولي الخامس السِّيمياء والنّصّ الأدبي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاِجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 15- 17 نوفمبر 2008م.

49- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2007م.

3/ المراجع المترجمة/الأجنبيّة:

50- إميل بنفنست: سيميولوجيا اللغة، تر: سيزا قاسم، /نقلا عن، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات.

51- أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، (ط منقحة)، المركز الثقافي العربي.

52- إيريك بويسنس: السِّيميولوجيا والتّواصل، تر وتق: جواد بنيس، ط02، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 2017م.

53- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السِّيميائيّة السّرديّة والخطابيّة، تر: جمال حضري، ط01، الدّار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، 2007م.

54- جوليا كريستسفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997م.

55- جون فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحري، ط1، دار القاهرة للكتاب مصر، 2001م.

56- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص: تر، عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1986م.

57- جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، تر، وتع، و تق : محمد خير البقاعي، نقلا عن/ محمّد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سورية، 1998م.

58- جيرار جينيت: "أطراس الأدب في الدرجة الثانية"، تر، المختار حسني، مجلة فكر ونقد، عدد 16، الرباط، المغرب، فبراير 1999م.

59- جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط1،دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2004م.

60- دانيال تشاندلر: أسس السِّيميائيّة، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، ط01، المنظمة العربيّة للتّرجمة، الحمراء، بيروت، 2008م.

61- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008م.

62- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر و تق: محمد البكري، ط2، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1987م.

63- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، ط1، دار لو سوي، باريس، 1992م.

64- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تق: عبد الفتاح كيليطو، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1993م.

65- شارلوت سيمور-سميث: موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009م.

66- عدد من الباحثين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، تر و تق: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1997م.

67- فيردنان دي سوسير: علم اللغة العام، تر: بوئيل يوسف عزيز، مر: مالك يوسف المطلبي، (دون ط)، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، 1985م.

4/ المجلّات والموسوعات:

أ-المجلاّت:

68- ابتسام محمد نايف، إسراء حليم علي: عتبة الإهداء في مؤلّفات د، رحمن غركان، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، الجزء3، عدد28، جامعة القادسية، 2018م.

69- أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا، مجلة مقاليد، العدد7، جامعة الملك سعود، 2014م.

70- بان صلاح الدين محمد: شعرية العتبات في رواية أنثى المدن لحسين رحيم، مجلة دراسات موصلية، ع42، جامعة الموصل، تشرين الأول 2013م.

71- حبيب بوهرور: الميتانصية Métatextualité في أدب ما بعد الحداثة العربي، مجلة آداب البصرة، ع 62، كلية الآداب والعلوم ،جامعة قطر، 2012م.

72- سليمة لوكام:" شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات،" مجلة التواصل، ع 23، المركز الجامعي، سوق أهراس، 2009م.

73- عبد السّتّار عبد الله صالح، السيّد جاسم محمّد جاسم: بنية العُنوان في شعر محمود درويش، دراسة سيميائيّة، مجلّة أبحاث، كلّية التّربية الاساسيّة، مج 8، العدد 03، جامعة الموصل، 2008م.

74- علي جعفر العلاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مج 7، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م/مارس1987م.

75- فاطمة بخيت، وآخرون: دلالة العنوان في "رسالة من المنفى" لمحمود درويش و "نامه" لأحمد شاملو(دراسة مقارنة)، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد33، 2014م.

76- محمّد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، ع3، مج24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996م.

77- محمّد سالم سعد الله: من الظاهرتية إلى التأويلية قراءة في المرجعيات والمفاهيم، مجلة فتوحات، ع 2، جامعة الموصل، العراق، جوان، 2015م.

78- نجاة عرب الشعبة: قراءة في عتبة اسم المؤلّف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة للّغات والآداب، جامعة قالمة، العدد 12، ديسمبر 2015م.

79- وداد بن عافية: السيمياء التأويلية مدخل إلى سيميولوجيا شارل ساندرز بورس، مجلة الآداب واللغات، ع8، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ماي 2009م.

80- ياسر جلال شعبان محمد: عتبة النص قراءة في مقدّمات دواوين شعرية، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بأسيوط، العدد37، الجزء الثاني، 2018م.

81- يوسف العايب: الإهداء كمصاحب نصي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح قراءة في الأبعاد الدّلالية والوظيفية، مجلة جسور المعرفة، المجلّد الخامس، العدد2، جامعة الشهيد حمّه لخضر-الوادي(الجزائر)، جوان 2019م.

82- يوسف نظري، علي حيدرى: دراسة أنواع التوظيفات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد واستدعاء الإمام الحسين(ع) في شعره، مجلة الآداب، العدد 127، كانون الأول، 1440ه/2018م.

ب-الموسوعات:

83- فالح نصيف الحجية الكيلاني: موسوعة شعراء العربيّة دراسة موسوعيّة لشعراء الأمّة العربيّة في عشرة مجلّدات، المجلّد التّاسع، شعراء العصر الحديث، الجزء الأوّل/ الجزء الثّاني، دار دجلة، (د.ط).

5/ الرّسائل والمذكّرات:

84- بن ضحوى خيرة: سيميائية الخطاب الشعري في النقد العربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014م-2015م.

85- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دووان عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، إشراف يوسف وغليسي، جامعة منتوري قسنطينة، 1427ه-2006م.

86- زهرة مختاري: خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة السانيا وهران، إشراف عبد الوهاب حيراوي، 2011م/2012م.

87- شاطر جميلة: النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2012م-2013م.

88- صليحة سبقاق: جمالية المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد- دراسة من منظور أسلوبية التلقي-، رسالة ماجستير، جامعة محمد لمين دباغين-سطيف2.

89- كريمة حميطوش: حدود التأويل في شروح المتصوّفة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017/05/25م.

90- كمال جدي: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، 2011م-2012م.

91- مسكين حسيبة: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران- السّانيا، 2013م/2014م.

92- موسى لعور: التناص في رواية "الجازية والدراويش" لـ بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1429ه-2008م.

93- ميسون سليمان محمد الشريعة: البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، رسالة ماجستير، جامعة جرش، يناير 2015م.
94- هيام عبد الكريم عبد المجيد علي: دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيَّار 2001م.

الفهرس:

فهـرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول: السيمياء والعتبات المفهوم والاتّجاهات	
تمهيد	06
أولا: السيمياء المفهوم والاتّجاهات:	07
1-: السيميائية في اللغة وفي حقل النقد الأدبي الحديث و المعاصر.....	07
1-1: السيميائية في اللغة	07
1-2: السيميائية في حقل النقد الأدبي	08
1-2-1: السيميائية في المنظور الغربي	08
1-2-2: السيميائية في المنظور العربي	16
1-2-2-1: السيميائية وتعدّد المصطلحات	16
1-2-2-2: السيميائية عند النقاد العرب الحداثيين	18
2-: اتجاهات السيميائية	21
2-1: الاتجاه الأمريكي	21
2-2: الاتجاه الفرنسي	23
2-2-1: السيميولوجيا السويسرية	23
2-2-2: سيميولوجيا التواصل	24
2-2-3: سيميولوجيا الدّلالة	25
2-2-4: مدرسة باريس السيميوطيقية	27
2-3: الاتجاه الروسي	28
3-: السيمياء والتأويل	29
4-: سيميائية العتبات النّصيّة	33
ثانيا: المتعاليات النصية:.....	34

1-: التناص	35
2-: النص الموازي.....	38
3-: الميتانصية	39
4-: التعالق النصي	41
5-: الجامع النصي.....	42
ثالثا: العتبات/النص الموازي وتعدّد المصطلح:.....	43
1-: النص الموازي قبل جيرار جينيت.....	43
2-: النص الموازي عند جيرار جينيت.....	45
3-: النص الموازي بعد جيرار جينيت.....	45
4-: أقسام النص الموازي.....	48
خاتمة الفصل.....	49
الفصل الثاني: سيميائية العتبات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد	
تمهيد.....	51
أولا: النص المحيط.....	52
1-: سيميائية الغلاف.....	52
2-: سيميائية اسم المؤلف.....	55
3-: سيميائية العنوان.....	57
3-1: مفهوم العنوان لغة.....	57
3-2: مفهوم العنوان اصطلاحا.....	58
3-2-1: لوي هويك.....	58
3-2-2: كلود دوشي.....	59
3-2-3: جيرار جينيت.....	59
3-2-4: جميل حمداوي.....	59
3-2-5: محمد فكري الجزار.....	60

3-2-6: بسام قطوس.....	61
3-3: أنواع العنوان عند جيرار جينيت.....	61
-4: سيميائية الإهداء بنيته وأركانه.....	73
4-1: أركان الإهداء.....	73
4-1-1: مرسل الإهداء.....	73
4-1-2: المهدى إليه.....	73
5-: سيميائية التصدير.....	80
5-1: وظائف التصدير.....	82
6-: سيميائية المقدّمة بنيتها وأركانها.....	83
6-1: أركان الخطاب المقدّماتي.....	84
6-1-1: المرسل.....	84
6-1-2: المرسل إليه.....	84
ثانيا: النص الفوقي.....	91
1-: القراءات النقديّة.....	92
خاتمة الفصل.....	96
الخاتمة.....	98
ملحق	102
قائمة المصادر والمراجع.....	112
فهرس الموضوعات.....	122