الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلّية الآداب واللّغات

قسم: اللّغة والأدب العربي

شعرية العتبات النّصية في الخطاب الشّعري عند محمود درويش: دراسة في نماذج مختارة

مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطّالبين:

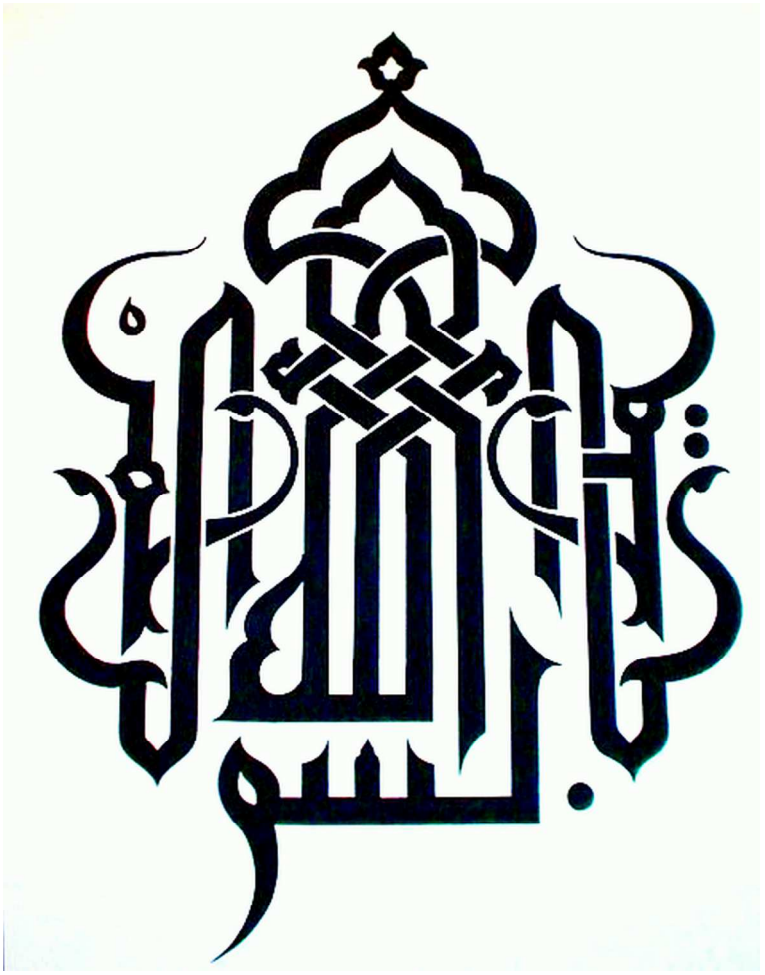
* عبد الوهّاب سعدي
* الحفصي عبادة

إشراف الدّكتور:

* لخميسي شرفي

الاسم واللّقب	الرتبة	الجامعة	الصّفة
د/ كمال رايس	أستاذ محاضر ب	جامعة تبسّة	رئيسًا
د/ لخميسي شرفي	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسّة	مشرفا ومقرّرا
د/ عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسّة	عضوا مناقشًا

السّنة الجامعيّة: 2018 م – 2019 م



وقل اعملوا

فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون

شكر وعرفان:

الحمد لله الّذي هدانا لهذا وما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله ، الحمد لله العليِّ ذي الكرم ربِّ الورى الوهّاب مسبغ النّعم ؛ يسرّنا أن نتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذ المشرف : الدّكتور لخميسي شرفي الذي أفاضَ علينا ، بالنّصح والتّوجيه والإرشاد ، طوال بحثنا ، وجاد علينا بملاحظاته التي كانت قلائد وعلامات نسترشد بها . كما نشكر له صبره علينا ، وسعة صدره ورحابته في تلقي هناتنا وسقطاتنا . كما نتقدّم بالشّكر للأستاذ سعدي جموعي الّذي لم يبخلْ علينا بأوج عطائه ، وبما آتاه الله ؛ فقدّم لنا النصح فأحسن ، ووجّه فأصاب ، جعله الله لنا سندًا وقدوة ، نقتدي بها ونسير على منوالها . والحمد لله في بدء وفي ختم .

مقدمة

مقدّمة:

خطاب المقدّمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، النصوص الموازيّة، المناص، هي مصطلحات عديدة لحقل معرفي واحد، أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصيّة التي تعتبر إحدى أهم سمات تحوّلات الخطاب الأدبي بشكل خاص والخطابات المعرفية الّتي تقتسم معه إشكاليات القراءة والتفاعل والإقناع والتواصل بشكل عام، ولم تكن هذه المصطلحات تثير الاهتمام قبل توسّع مفهوم النص، ولم يتوسّع مفهوم النص إلاّ بعد أن تمّ الوعي به والتعرّف على مختلف جزئياته وتفاصيله، ولقد أدّى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصّي والعلاقات الّتي تصل النصوص بعضها ببعض، والّتي صارت تحتلّ حيّزا هاماً في الفكر النقدي الحديث والمعاصر الغربي منه والعربي.

وقد اهتمّت السيميائيّة الحديثة بدراسة الإطار الّذي يحيط بالنص ويسَيّجُه أو ما يعرف بالنصوص الموازية، لما لها من أهميّة كبيرة في فهم خصوصيّة النص الأدبي وتحديد مقاصده الدلاليّة والتداوليّة ودراسة العلاقات الموجودة بينها، ونقل مركز التلقّي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدّته الدراسات النقديّة الحديثة مفتاحا مهمّا في دراسة النصوص المغلقة وإضاءة مجاهلها.

وبالنظر إلى الدراسات السابقة من رسائل ومذكرات، نجد أنّها لم تلمّ الإلمام الكافي بالنصوص الموازيّة بل اكتفت برصد بعض منها كما في مقالين، الأوّل بعنوان " بنية العُنوان في شعر محمود درويش"، والثّاني "فعل القراءة وإنتاج المعنى، قراءة في "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش، ورسائل تنوعت بين دكتوراه وماجستير وماستر، كالرموز المحورية في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة، كفعالية النص الغائب في ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش، و" تداوليات العنوان في الخطاب الشعري المعاصر" محمود درويش

أنموذجا. إذْ أنّ أغلبها قد ركّز على شعرية العنوان فقط، وهذا ما دفعنا إلى محاولة رصد العتبات النّصية المبثوثة في نماذج منتقاة من شعر محمود درويش؛ في إطار علاقتها بالبنية الكبرى لأعماله الشعريّة.

ولأنّ شعر الفلسطينيّ محمود درويش يعدّ من بين أثرى النّصوص الأدبيّة المعاصرة بالعتبات النصيّة، وأغناها على الإطلاق بمختلف أنواع العتبات؛ بدءًا بـ(العنوان الرئيس، العنوان الفرعي، الإهداء، المقدمة، القراءات النقديّة...)، إلى جانب ما تزخر به هذه النصوص الشعريّة من معاني الثورة ضدَّ الظلم (الاحتلال الصّهيوني) وضدّ الاستكانة والخوف والدّعوة إلى نفض الغبار ومساندة شعب فلسطين وأخذ القدوة منه ومن شجاعته أمام الاحتلال الصهيوني الغاشم؛ فقد ارتأينا تسليط الضوء على مجموعةٍ من نماذج الدّواوين كـ: الأعمال الأولى، الأعمال الجديدة الكاملة من شعره: عاشق من فلسطين، أوراق الزّيتون، أرى ما أريد، كزهر اللّوز أو أبعد، لماذا تركت الحصان وحيدا، لا تعتذر عمّا فعلت ... مع العمل على الربط بين نصّ كلّ ديوان (المتن) وبين ما يحيط به من نصوص موازيّة، وهذا ما دفعنا إلى طرح جملة من التساؤلات، و منها:

ـ ما مفهوم النص الموازي/ المحاذي، وما هي أنواع العتبات النّصيّة؟ وما هي طبيعة العلاقات القائمة بين النّصوص الشّعرية والنّصوص الموازية لها؟

ـ كيف تسهم العتبات النّصيّة في صياغة واستبناء العوالم والأكوان الدّلاليّة في نماذج منتخبة من المتن الشّعري عند محمود درويش؟

- ما هي أهمّ الأبعاد الشّعريّة والجماليّة التي تضفيها العتبات النصّية على التّجربة الشّعريّة؟

ـ وأخيراً إلى أيّ مدى تشكّل الدّواوين (النّماذج الشّعريّة) التي خُصّت بالدراسة كافيةً للإلمام بظاهرة حضور النصوص الموازيّة في الأعمال الشعريّة، واستكناه الأبعاد الشّعرية

لهذه النّصوص؟ وهل سيمكّننا الوقوف على شعريّتها من فكّ مغاليق هذه النّصوص واستكناه عوالمها؟

وقد اتّبعنا في معالجة هذه الإشكاليات، والإجابة عن هذه التّساؤلات، منهجا وصفيّا (بنيويّاً) كما استثمرنا المنهج السيميائي في قراءة بعض العتبات النّصية كعتبة الغلاف. وقد استثمر بحثنا عدداً من المصادر والمراجع والدّراسات الّتي أحاطت بالنّصوص المحاذية، وعوّل عليها، نذكر من بينها:

- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص.
- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص.
- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدّلالة.
- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص.

بالإضافة إلى عدد من الرّسائل والأطروحات، من أهمّها:

- رسالة ماجستير بعنوان: شعرية النصوص الموازيّة في دواوين عبد الله حمادي.
- رسالة ماجستير بعنوان: بنية النّصّ الشّعري في شعر محمود درويش "كزهر اللّوز، أو أبعد" أنموذجا.
- رسالة ماجستير بعنوان : شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي.
- أطروحة دكتوراة بعنوان: شعريّة القصيدة وسؤال هوّية (قراءة سيميائيّة في المتن الشّعريّ لمحمود درويش).
- أطروحة دكتوراة بعنوان: الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة تحليليّة.

واستوجبت الإجابة على هذه التّساؤلات، ومعالجة هذه الإشكاليات، تقسيم البحث إلى مقدّمة وفصلين ابتدأ كلٌّ منهما بتمهيد وانتهى بخاتمة لكلٍّ منهما، وخاتمة نهائيّة، إضافة إلى ملحق، وكانت خطّة البحث وفق الآتي:

*/ الفصل الأوّل المعنون بـ: الشّعريّة، النّص، والعتبات النّصية: المفاهيم والمرجعيات. وهو الفصل النّظري الّذي أحاط بالمتعاليات النصّيّة وتضمّن ثلاثة عناوين فرعية هي:

أولا: مفهوم الشّعريّة في اللّغة وفي حقل النقد الأدبي.

ثانيا: العتبات النصّيّة في اللّغة وفي حقل النقد الأدبي.

ثالثا: النصّ الموازي وتعدّد المصطلح.

*/ الفصل الثاني وهو الفصل التطبيقي المعنون بـ: شعريّة العتبات في خطاب محمود درويش الشّعري، وجاءت عناصره كالآتي:

أولا: النص المحيط الداخلي وشعرية الداخل.

ثانيا: النص الفوقي الخارجي وشعرية الخارج.

ثمّ ختمنا ثمرة جهدنا بخاتمة تضمّنت أهم النتائج المتوصّل إليها من خلال الدراسة.

أمّا الصعوبات الّتي واجهتنا في أثناء إنجاز الدراسة فهي متعلّقة ببعض المراجع أوّلا لصعوبة الوصول إليها، وثانياً لعدم حصولنا على ترجمةٍ عربيّةٍ لبعض المراجع ككتاب "seuils". ولا يسعنا في الأخير إلا أن نحمد الله على مَنِّه وفضلِه.

الفصل الأول:

الشعرية، العتبات النصية، والنص:

المفاهيم والمرجعيات

تمهيد:

لقد بلغ النّص الشّعري ذروته واِكتمل نضوجه لاسيما الحداثي منه والمعاصر، في إضفاء صورة كاملة تمهّد الطّريق للقارئ من خلال ما يقدّمه النّص في كونه طابعا جريئا تبدّت معه الكتابة من حالة هروب وفارقة لمصطلح الشّعر، إذْ غذا الشّعر نفسه يلج نحو ما يسمّى خارج الشّعر حين صار يحتفي بأنماط جديدة لم تعهد آن ذاك أو لم تلق الاِهتمام والرّواج الكافيين في القصيدة العربية القديمة.

لقد آلت الشّعرية العربيّة الحديثة عن شعريّة المقروء إلى شعرية المرئي، آخذة بعين الاِعتبار أنّ التفاعل النّصي لا ينبثق من جسد النّص فقط أو من ثنايا لغته وصوره، أو مفاصيله التّكوينية، لقد صار يتعدّاه إلى أكثر من ذلك بكثير، أي تعدّداه إلى ما قبل الكتلة النّصية ولوجاً إلى ما هو خارج هذه الكتلة، وهو ما يعرف باسم النّص الموازي (Le Paratexte) الذي بات خارج إطار الهوامش أو من سقط المتاع.

كثُر الحديث اليوم عن مصطلح النّصّ الموازي، وخاصّة عندما أُثيرت إشكالية القراءة من جديد، أو القراءات للنّص الأدبي، خصوصًا، واللّغويَّ عمومًا. يطرح هذا العنصر جانبا إشكاليا، ضمن شعرية النّص الموازي، عبر تداخل سؤال الوضع الاِعتباري، في علاقته الجدلية بفضائيّة هذا النّص. فهل النّصّ الموازي جزء من النّصّ أم هو مجرّد "عتبة" و"ذيل" و"تكملة" ؟هل هو جزء من الفضاء الدّاخلي للنّصّ أمْ أنّه مجرّد "كلام غفل" يتموضع خارج حدوده ؟

هلْ هو دليل، دالّ أو مدلول ؟ هل هو بنية جزيرية معزولة، أم سيرورة دلائليّة تقع داخل حدود النّصّ وخارجه في آنٍ؟[1]

[1]- نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، 2007م، ص 26.

أوّلاً: مفهوم الشّعريّة في اللغة وفي حقل النقد الأدبي: "La poétique":

يُعدُّ مصطلح الشّعريّة من أهمّ المصطلحات التي لطالما كان لها الرّواج الكبير في شتّى مجالات النّقد والأدب عمومًا، والحديث والمعاصر خصوصًا، إذْ كان نتاجًا حاصلا للتواصل في كلا الثّقافتين العربيّة والغربيّة، وبالرّغم من هذا فإنّ الاِهتمام بهذا المصطلح كان يصبّ في دائرة التّفكير النّقدي العربي، أوّلاً، ثم والاهم الغرب بعد ذلك، وسنعرض لكلٍّ منهما فيما يأتي، آخذين في الحسبان أولويّة اِهتمامات العرب بالشّعريّة، وفضلهم البالغ في الرّقي بهذا المصطلح والكشف عن أغواره.

1-الشّعريّة في النّقد الأدبي العربي الحديث:

1-1- الشّعريّة في اللغة:

أ-لسان العرب:

تجمع معظم المعاجم أنّ مادّة "شعر" تدلّ على العلم والفطنة وهذا أورده "اِبن منظور" في معجمه "لسان العرب" يقول: "تدلّ مادّة "شعر" على العلم والفطنة، يُقال شعر به، أي علِمٌ وأشعره به أعلمه وشعر به عقِله، كما تُطلق على الكلام الموزون المقفّى، يُقال: شعر رجلٌ أي قال الشّعر، والشّعر منظوم القول، وقائله: الشّاعر، وسُمّي شاعرًا لفطنته وشعرٌ شاعرٌ جيّد: أريد بهذه العبارة المبالغة والإشارة... والشّعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية إنْ كان كلّ علمٍ شعرًا"[1]

ب-مقاييس اللّغة:

[1]- ابن منظور{أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم}: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مادّة "شعر"، ص 2273.

يذهب اِبن فارس في معجمه هذا إلى أنّ مادّة "شعر" تدلّ على: "الشّينُ والعَينُ والرّاءُ أصلان معروفان، يدلُّ أحدهُما على ثباتٍ، والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ."

فالأصل قولهم شَعرتُ بالشّيء، إذا عَلِمْتُه وفطِنتُ له، وليتَ شِعري -أي ليتني علِمتُ- قال قومٌ أصلُه من الشَّعْرةِ كالدُّربَة والفِطنةِ، يُقال: شَعَرْتُ شِعرةً قالوا: وسُمّيَ الشّاعر لأنّه يفطِنُ لما لا يفطِنُ له غيره."[1]

1-2- الشّعريّة في الاِصطلاح:

إنّ العناية بموضوع الشّعريّة في الدّراسات النّقديّة العربيّة القديمة تبدو جليّة قدر الإمكان، قبل الدّراسات الحديثة، وهذا تحت مسمّيات عديدة ومختلفة، خاضوا في مجالها الكثير، وعلى قول الدّكتور "ضبع إبراهيم": "لقد تشكّلت الشّعريّة العربيّة على النّقدي من خلال الدّراسات القرآنيّة التي سعت في المقام الاوّل لتفسير النّصّ القرآني والكشف عن وجوه إعجازه وإعجاز لغته، وقد كان هؤلاء النّقّاد البلاغيّون أكثر جرأةً في بحثهم، حيث رأوا أنَّ البرهنة على إعجاز القرآن تتطلّب العودة إلى النّصّ الشّعريّ ومن ثمّ عولجت بعض قضايا الشّعريّة."[2]

[1]- أحمد بن فارس: مقاييس اللّغة، دار الفكر للنّشر، 1979م، ص 194.

[2]- إبراهيم ضبع: قصيدة النّثر وتحوّلات الشّعريّة العربيّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط 1، 2003م، ص 291.

"فالشّعريّة Poetic كلمة يونانيّة أصلًا، وهي مرتبطة بالفنّ الشّعريّ خاصّةً، وبالتّالي فهي نظريّة معرفيّة، مرتبطة بفنّية العمل الشّعريّ وجماليّاته"[1]، ويمكن لنا تقسيم لفظة "Poetics" باعتباره مفهومًا لسانيًّا حديثا إلى ثلاث وحداتٍ "Poet" وهي وجدة معجميّة تعني في اللّاتينيّة الشّعر أو القصيدة، و"ic" هي وحدة مرفولوجيّة تدلّ على النّسبة وتُشير إلى الجانب العلميّ لهذا الحقل المعرفيّ وأمّا "s" فهي تدلّ على الجمع."[2]

كما أنّ الشّعريّة مصدرٌ صناعي، ينحصِر معناه في اِتجاهين اِثنين يمثّل الأوّل (فنَّ الشّعر وأصوله التي تُتّبَع للوصول إلى شعرٍ يدلّ على شاعريّة ذات تميّز وحضور)، ويمثّل الثّاني (الطّاقة المتفجّرة في الكلام المتميّز بقدرته على الاِنزياح والتفرّد وخلْق حالة من التوتّر)."[3]

تواجهنا على مستوى السّاحة النّقديّة العربيّة جملة من المفاهيم المتباينة لمصطلح الشّعرية، وهذا دليل قاطع على عدم التّوفيق لدى الدّارسين والنّقّاد حول ترجمة واضحة وموحدة، ولنا فيما يأتي بيان لأهمّ دارسيها نذكر منهم:

1-2-1 عند صلاح فضل:

فـ "صلاح فضل" يقصد بها "مجموع الإجراءات اللّغويّة التي تمنح لغة الأدب خصوصيّة مميزة تفصلها عن أنماط التّعبير الفنّية واللّغوية، هذه الخصوصية تتميّز بأنّها منبثقة من الأدب وماثلةٌ في الأبنية التّعبيريّة."[1]

---

[1]- محمّد دراسة: مفاهيم في الشّعريّة، (دراسات في النّقد العربي القديم)، دار جرير للنّشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 15.

[2]- رابح بوحوش: الأسلوبيّات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنّابة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 57.

[3]- أيمن اللّبدي: الشّعريّة والشّاعريّة، دار الشّروق للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص 22.

1-2-2 حسن ناظم:

"حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم الشّعريّة" يرى أنّ: "القصدَ بعلم الشّعريّة تلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث (العمل) الأدبي عبر اِستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجلّيًا لبنية عامّة، لا يشكّل هذا الخطاب إلاّ ممكنًا من ممكناتها أي الأدبيّة."[2]

يمكن تلخيص مجموع هذه الإجراءات ضمن "أصناف الخطاب وصيغ التّعبير والأجناس الأدبيّة التي يقوم عليها كلّ نصّ متفرّد بذاته."[3]

1-2-3 كمال أبو ديب:

أمّا "كمال أبو ديب" فبدوره خصّص لها هو الآخر مفهومًا واسعا ومتطوّرًا في الآن ذاته، في كتابٍ سمّاه "في الشّعريّة": "فالشّعريّة خصّيصة علائقيّة، أي أنّها تُجسِّد في النّصّ شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلًّا منها يمكن أنْ يقع في سياقٍ آخر دون أنْ يكون شِعريًّا، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّناتٍ أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلقٍ للشّعريّة ومؤشّر على وجودها." [4]

1-2-4 محمّد بنيس:

---

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعدم النّصّ، دار توبقال، القاهرة، ط1، 1996م، ص 187.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشّعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 17.

[3]- جيرار جينت: مدخل لجامع النّصّ تر: عبد الرّحمان أيّوب، ط2، دار توبقال، الدّار البيضاء، بيروت، 1986م، ص 81.

[4]- كمال أبو ديب: في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1991م، ص 14.

لقد عمد "محمّد بنيس" إلى تأسيس شعريّة خاصّة تتّسم بالتّجاوز والتّغيير والاِنفتاح، وهي كلّها آلياتٌ يتحقّق بموجبها ما يسمّيه هو بالإبدال، إنّها شعريّة حداثيّة تقوم على الاِختلاف والتّمايز أو التّغاير، رافضةً حيّزها الزّماني والمكاني من أنْ يتحوّل إلى مدٍّ حلزوني دائري، واللّغة في هذه الشّعريّة تُبنى على منطق التعدّد في الممارسات النّصّية، بلْ هي لغة التّناسل الدّلالي، والإيقاعُ فيها ملتحم بمعنى النّصّ ويبطل من أنْ يكون شكلًا موسيقيًّا خاليًا من المعنى، بِاختصار يمكن القول إنَّ الشّعريّة التي نادى بها بنيس هي شعريّة الاِنفتاح والتّجاوز والتّغيير."[1]

1-2-5 عبد الله الغذّامي:

في حين يقترح الدّكتور "عبد الله الغذّامي" في كتابه "الخطيئة والتّكفير" بديلاً آخر لمفهوم الشّعريّة أطلق عليه "الشّاعريّة"، حيث برّر اِختياره لهذه التّسمية معلنًا أنّ: "مصطلح الشّعريّة يتوجّه بحركةٍ زئبقيّةٍ نافرةٍ نحو الشّعر، ولا نستطيع كبْح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذّهن ليقترح بديلًا أخر وهو الشّاعريّة، التي ينبغي أنْ تكون مصطلحاً جامعًا يصف اللّغة الأدبيّة في النّثر والشّعر، وبقوم في نفس العربي مقام poetics في نفس الغربي، ويشمل مصطلحي الأدبيّة والأسلوبيّة."[2] ويضيف قائلًا: "بأنّها الكلّيات النّظريّة عن الأدب، نابغة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناولٌ تجريدي للأدب مثلما هي تحليلٌ داخليٌّ له."[3]

---

[1]- بشير تاوريرت: الشّعريّة والحداثة، دار أرسلان للنّشر، دمشق، ط1، 2008م، ص 132.

[2]- عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتّكفير، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط6، 2006م، ص 22.

[3]- المرجع السّابق، ص 23.

فالشّاعريّة في تصوّره "اِنتهاكٌ لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها اِنعكاسًا للعالم أو تعبيرًا عنه أو موقِفًا منه إلى أنْ تكون هي نفسها عالمًا آخر، ربّما بديلًا عن ذلك العالم، فهي إذًا سحرُ البيان."[1]

2-الشّعريّة في النّقد الغربي:

لقد عرف مفهوم الشّعريّة تطوّرًا وتوسّعًا كبيرين مع وفود بحوث الشّكلانييّن الرّوس، خاصّة حينما تعلّق الأمر بالبحث اللّساني في الوظيفة الشّعريّة، وهذا عائد إلى اللّغوي الشّهير "رومان جاكبسون" R. Jacobson الذي كان أوّل المنظّرين للشّعريّة كان يُعرف بِاسم الأدبيّة، فالأدبيّة أسبق من الشّعريّة وهذا ما جاء في مؤلّفه "قضايا الشّعريّة". فجاكبسون عالج الأدب بوصفه عملًا لغويًّا حيث اِستند إلى أنّ "جوهر الشّعر هو الصّوت، فهدفه ليس التّوصيل مثل النّثر، وإنّما هو ينبني على الكلمة في حدّ ذاتها."[2]

فالأدبيّة مقياسٌ سيميائيٌّ يبحث في الخصائص النّوعيّة للعمل الإبداعي كالصّورة، التّشبيه والمجاز...

2 -1 الشّعريّة عند رومان جاكبسون:

فقد خصّ جاكبسون الشّعريّة حينما ربطها بوظائف اللّغة معتبرًا إيّاها "ذلك الفرع من اللّسانيّات الذي يعالج الوظيفة الشّعريّة في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة وتهتمّ الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعريّة لا في الشّعر فحسب، حيث تهيمن هذه

[1]- المرجع السّابق، ص 27.

[2]- توفيق الزّيدي: أثر اللّسانيّات في النّقد العربي الحديث، الدّار العربيّة للكتّاب، تونس، د-ط، 1988، ص 61.

الوظيفة على حساب الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتمّ بها أيضًا خارج الشّعر حيث تعطي الأولويّة لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعريّة."[1]

2 -2 الشّعريّة عند تودوروف:

تسعى الشّعريّة في مفهوم "تودوروف" Todorov إلى معرفة القوانين العامّة التي تحكم وتنظّم ولادة كلّ عملٍ ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النّفس وعلم الاِجتماع... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب نفسه، فالشّعريّة إذنْ مقاربة للأدب مجرّدةٌ وباطنيّةٌ في الآن نفسه. فليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو الموضوع الذي تُعنى به الشّعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذٍ لا يعتبر إلاّ تجلّيًا لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلاّ إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص والسّمات المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي (الأدبيّة)."[2]

2 -3 الشّعريّة عند جون كوهن:

وفي مقابل ذلك جاءت شعريّة "جان كوهن Jean Cohen لتُضفيَ في الخطاب الشّعري نوعًا من اللّغة الممارسة، ففي مقدّمة كتابه "بناء لغة الشّعر/ بنية اللّغة الشّعريّة" يقول: "علمٌ موضوعه الشّعر، وكلمة الشّعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشّعريّة تر: محمّد الوالي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبيّة، الدّار البيضاء، ط1، 1988، ص 35.

[2]- تزفيطان تودوروف: الشّعريّة تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1987م، ص 23.

فيه، كانتْ تعني جنسًا أدبيًّا هو (القصيدة) التي تتميّز بدورها بِاستخدامها لأبياتٍ، ولكنّ اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقّفين أخذت الكلمة معنى أكثر اِتّساعًا على أثر تطوّر، يبدو أنّه مع الرّومنتيكيّة، ويمكن تحليله بصفة عامّة غلى الطّريقة الآتية: بدأ المصطلح أوّلًا يتحوّل من السّبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذّات. وهكذا أصبحت كلمة "شعر" تعني التأثّر الجمالي الخاص الذي تُحْدِثه القصيدة، ومن هنا أصبح شائعا أنْ نتحدّث عن المشاعر."[1]

ولعلّ ما يمكن تحصيله من هذا التّعريف يمكن إدراجه فيما يأتي:

† الشّعريّة علمٌ موضوعه هو علم الشّعر وهو في رأي كوهن مرتبط بالتّأثير الجمالي أو الاِنفعالات الشّعريّة.

† تفريقه بين ما هو شعريٌّ وما هو نثريٌّ.

3 -الشّعريّة والقراءة:

إنَّ الشّعريّة صلة متجذّرة وأكيدة بنظريّة القراءة والاِستقبال، وهذا راجعٌ إلى "أنّ النّصوص الأدبيّة لا توجد على رفوف المكتبات، ولكنّها عمليّات ترميزٍ لا تتحقّق ولا تتجسّد إلاَّ من خلال القراءة. إنَّ النصَّ أيّاً كان سيظلّ منقوصًا حتّى يتهيّأ له القُرّاءُ، يمدّونه بالطّاقة والوجود بمالهم من خبرات وتجارب وفهم."[2]

"إنَّ الظّاهرة الادبيّة ليست إلاّ علاقة جدليّة بين النّصّ والقارئ، فضْلًا عن ذلك، فإنَّ الشّعريّة لكي تُتِمَّ مشروعها على الوجه الأكمل أنْ تكشِف عن القيمة الجماليّة في النّصّ

[1]- جون كوهن: بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامّ لقصور الثّقافة، 1990، ص 17.

[2]- باعيسي عبد القادر: في مناهج القراءة النّقديّة الحديثة، دار حضرموت للدّراسات، اليمن، ط1، 2004م/ 1425ه، ص 89.

الأدبي، وهذا هو الدّور المهمّ الذي تلعبه نظريّة القراءة وجماليّة الاِستقبال والتلقّي، والذي يظهر في الكشف عن سرّ خلود النّصوص الأدبيّة الفذّة، ويكون القارئ فاعلًا أساسيًّا في تنشيط النّصّ للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيّرة عبر تاريخ تأويلاته. أيْ أنَّ قراءة النّصّ هي إعادة إنتاجٍ له."[1]

موجز القول أنّ الشّعريّة في مفهومها العام "البحثُ عن قوانين الإبداع"[2]، فهي علمٌ لا يجب أن يقتصر على الإفصاح عن البيانات الشّعريّة وحدها، بل لابدّ من الوصول إلى سرّ خلود النّصوص الأدبيّة الذي يفسّر اِرتباطها الوطيد بالشّعريّة.

[1]- ناظم حسن: مفاهيم الشّعريّة، ص 134.

[2]- أيمن اللّبدي: الشّعريّة والشّاعريّة، ص ص 22، 23.

ثانياً: مفهوم العتبات النّصّية في اللغة وفي حقل النقد الأدبي:Seuils

1 -العتبة النّصّية في النّقد الأدبي الغربي:

سينحصر سؤال الشّعرية في موضوعها الوحيد والذي طالما سارعت إليه ألا وهو سؤال العتبات النّصّية، وبالتّالي سينكبّ الاِهتمام من رومان جاكبسون إلى جيرار جينات وهذا عبر ممارسة هذا الأخير حوصلة معرفية أو تنويعا معرفيّا على سؤال جاكبسون ذاته، ممّا دفعه نحو إشكالية جديدة تمثّلت في جهة "العتبات"، وسنحاول فيما يأتي تحديد مفهوم دقيق للعتبات في الدّراسات الغربيّة لكونها السّاعي والمنظّر الأول لهذا المفهوم، ثمّ سنعرض لها في الدّراسات العربية لاحقا.

1-1:العتبة النّصّية في اللغة:

إذا ما حاولنا الإشارة إلى مفهوم العتبات النّصيّة لغةً سنجد أنّها صيغت بالمعنى نفسه الذي حملته عبارة النّص الموازي، فهما تحملان المعنى ذاته، فهذا لا يشكّل أي فارق إطلاقا وبالتّالي سنلج إلى مفهوم النّص الموازي لعدم ورود مفهوم للعتبة النّصّية.

يتركّب مصطلح Paratexte من مقطعين: أوّلهما هو Para وهو في اللّاتينيّة واليونانيّة صفة تحملُ عدّة معانٍ أهمّها:

- هي معنًا للشّبيه والمماثل والمساوي.
- تعني أيضا الموازي والمساوي للاِرتفاع والقوّة، أي بمعنى القرين والوزن بمقدارين والعدل والمساواة بين شخصين.
- تُعنى بتحاذي الجمل بين بعضها البعض.

والملاحظ في السّابقة Para إنّها كلّما أُلحِقت بكلمة حملت معنى من المعاني المذكورة كالمتوازي Parelle والواقية من المطرParapluie ...[1]

أمّا المقطع (Texte)، فنجد أنفسنا أمام كمٍّ هائلٍ من التّعريفات الخاصّة بالنّص، وكلّ حسب وجهة النّظر الخاصّة بالمعرفة والمرجعيات الفكريّة وكذا التّراكمات المعرفية التي بدأ منها، ولذلك فقد كثُرت تعريفاته حتّى تكوثرتْ دلالاته في علم النّفس، علم الاِجتماع، اللّسانيّات، والسّيميائيّات وتحليل الخطاب.. إلاّ أنّ أصله التّاريخي ينبثق من الثّقافة اللاّتينيّة يرجع إلى كلمة (Textus)، والتي تعني النّسيج والثّوب وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات... أمّا في مجال التّداولي للثّقافة العربية الإسلاميّة وجدناه حاملاً لمعنى البروز والظّهور، وغاية الشّيء ومنتهاه. والمدقّق في كلا التّعريفين سيجد تقاربًا واضحًا بينهما، حيث تُقِرّ كلا الثّقافتين بأنّ النّصّ هو بلوغ الغاية واِكتمالُ الصّنع.[2]

يشيرُ إلى هذا المعنى رولان بارت بقوله: "تعني كلمة نصٍّ Texte النّسيجَ Tissu ولكن، بينما صُنِّف هذا النّسيج دائما، وإلى الآن بوصفه إنتاجًا، وحجابًا جاهزًا، يقف المعنى (الحقيقة) خلفه إلى حدٍّ ما."[3]

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص) تق: سعيد يقطين، منشورات الاِختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 42.

[2]- المرجع نفسه: ص 43.

[3]- رولان بارت: لذّة النّص (الأعمال الكاملة)، تر: منذر عيّاشي، مركز الاِنماء، لبنان، ط1، 1992م، ص ص (108، 109).

من خلال التّعريف اللّغوي السّابق يمكن القول بأنّ العتبات النّصّية من المفاهيم التي لا يمكن تناولها، دون مواجهة صعوبات عدّة، تتجلّى في كونها منبعا لمجموعة من التناقضات، ولعلّ أهمّها ما طُرح سابقا من خلال التّعريف النّاتج عن طبيعة التّركيب المزدوج الذي يخضع له المفهوم والذي يتكون من أداة التّصدير Para والنّص Texte، التي تعتبر مصدرًا للاِلتباس سواء أكان في اللّغة الفرنسية فهي تعني في الوقت نفسه القرب من كذا، أو في لغات أخرى لا تخلو بدورها من إعطائها المعنى ذاته فـ Para هي أداة تصديرٍ فيها بعض المعاني المتناقضة كالقرب/ البعد، المشابهة/ الاِختلاف، الدّاخل/ الخارج...[1]

1-2-العتبة النّصّية في الاِصطلاح:

من مجموع خطاب المتعاليات النّصّية يهمّنا تخصيص القول في شعريّة النّصّ الموازي أو ما يُسمّى، في صياغة اِستعاريّة، خطاب العتبات. إذَ أنّ هذا النّوع من الشّعريّة، لم يتأسّس إلاّ في النّصف الثّاني من عقد الثّمانينيّات، وذلك بعد أنْ أشبع خطاب الشّعريّة وصْف المقولات الجوانيّة (الجوهريّة) لمفهوم النّصّ يقدّم Gérard Genette تعريفا مفصّلا للعتبات النّصّية في كتابه الموسوم بـ"Seuils" حيث جعلها نمطًا من أنماط المتعاليات النّصّية الخمس؛ حيث يرى هذا الأخير أنّه لا يكفي التّساؤل مع رومان جاكبسون Roman Jakobson عن تلك العناصر الضّروريّة التي تجعل من أيّ ملفوظٍ لغوي نصًّا

[1]- السّعدية الشّاذلي: مقاربة الخطاب المقدّماتي الرّوائي (مقدّمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الرّوايات العربيّة)، جامعة الحسن الثّاني- عين الشّق كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الدّار البيضاء، سلسلة الأطروحات والرّسائل رقم 06، د-ط، ص 18.

أدبيًّا، بل لابدّ كذلك من التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النّصّ كتابًا يقول: " النّصّ الموازي هو ذلك الذي يجعل من النّصّ كتابًا فيقترح نفسه بتلك الهيئة على قُرّائه وعلى الجمهور بشكلٍ عامّ."[1]

فالعتبات النّصّية هي تلك العناصر التي تساند النّصَّ وتصاحبه في رحلة اِكتساب الحضور والهويّة الثّقافيّة والنّوعيّة ضمن تداوليّة عامّة أو خاصّة، وهي في مجموعها تمثّل وسائل اِنخراط النّصّ في المؤسّسة الأدبيّة، أو هي مجموع العناصر التي تحيط بالنّصّ من أجل تقديمه بالمعنى المألوف وجعله حاضرًا وتسهيل تقبّله واِستهلاكه في هيئة كتاب.[2]

ويخصّص Gérard Genette هذا النّوع (العتبات) بحث كامل في كتابه "seuils، عتبات" لكنّه سيشير للعناصر المكوِّنة له في كتابه "طروس" "Palimpsestes"، يقول: "يرتبط النّصّ بهذا المعنى، بما أسمّيه نصّه الموازي ويمثّله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الدّاخلي، التّمهيدات، التّذييلات، التّنبيهات، التّصدير والتّمهيد والهوامش في أسفل الصّفحة والمقتبسات والعبارات التّوجيهيّة ...."[3]

من خلال هذه التّعريفات يتراءى لنا أنّه رغم المحاولات السّابقة في ضبط مفهوم دقيق للعتبات نسبيًّا تظلّ نوعًا ما قاصرة في درء اللُّبس النّاتج عن صعوبة تحديد الإطار، وفيما يأتي سنلج إلى تداول المصطلح في الدّراسات العربيّة التي اِستلهمته وكذا الإشكالات التي نتجت عن هذا التّوظيف.

---

[1]- نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص 25.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

[3]- المرجع نفسه، ص 22.

2 -العتبة النّصّية في النّقد الأدبي العربي:

2-1-العتبةُ في اللغة:

أ-لسان العرب:

ورد في لسان العرب في مادّة (عتب) العتبةُ هي أسكفة الباب التي تُوطّأ وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة السّفلى، والمعارضتان: العضادتان والجمع عَتب وعتبات والعتبُ الدّرج وعتب عتبة اتخذها، وعتب الدّرج مراقيها إذا كانت من خشب وكلّ مرقاة منها عتبة وفي حديث بن النحام قال لكعب بن مرّة وهو يحدّث بدرجات المجاهد: ما الدّرجة؟ فقال: إنّها ليست كعتبة أمك، أيْ أنّها ليست بالدّرجة التي تعرفها في بيت أمّك، فقد رُوي أنّما بين الدّرجتين كما بين السّماء والأرض، وعتَبُ الجبال والحزون مراقيها، وتقول عتْب لي عتَبة في هذا الوضع إذا أردتَ أنْ ترقى به إلى موضع تصعد فيه.[1]

ب-المعجم الرائد:

العَتبَةُ: ج عَتبَات وعَتَب. 1- خشبة الباب أو بلاطته التي يُوطأ عليها. 2- كلّ مرقاة من الدّرج. 3- الغليظ من الأرض. 4- الأمر الكريه. 5- الشدّة. 6- عَتباتُ الموت: شدائدهَ.[2]

2-2-العتبةُ في الاِصطلاح:

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج 1، ص 576.

[2]- جبران مسعود: الرائد {معجم لغوي عصري}، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص 539، {pdf}.

لقدْ أحدث مصطلح العتبات النّصّية في توظيفات واِستعمالات كل من جيرار جينيت وغيره، زخمًا واِضطرابًا كبيرين خاصّة في مجال التّرجمة داخل السّاحة العربيّة، وهذا نظرا للاِعتماد البالغ على التّرجمة الحرفيّة سواء في القاموس، أو اِعتماد السّياق والمعنى الذي أُريد به المصطلح في أصله المتواضع (لغته الاصليّة). وبناءً على هذا سنتعرّض لعدّة ترجمات للمصطلح فيما خصّ الدّراسات العربيّة المعاصرة.

1-2-2 سعيد يقطين:

فعلى سبيل الذّكر نجد الباحث المغربي "سعيد يقطين" يترجم مصطلح Paratexte بالمناصصات، حيث وضّح هذا الأخير، في كتابه الموسوم "بالقراءة والتّجربة" أنّها: "تلك التي تأتي على شكل هوامش نصّية للنّص الأصلي بهدف التّوضيح أو التّعليق أو إزالة الاِلتباس الوارد -يقول الباحث- وتبدو لنا هذه المناصصات خارجيّة ويمكن أنْ تكون داخليّة غالبًا." [1]

وفي كتابه الثّاني الموسوم بـ "اِنفتاح النّصّ الرّوائي (النّصّ والسّياق)" نجده ينحاز إلى كلمة المناص بديلًا لذلك، وهذا جرّاء الإدغام الصّرفي لكلمة المُناصصات ويجمعها على صيغة اِسم الفاعل المُناصات؛ فالمُناصُ Le paratexte، اِسم فاعل من الفعل ناص مُناصة

[1]- سعيد يقطين: القراءة والتّجربة (حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب)، دار الثّقافة، الدّار-البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص 208.

بضمّ الميم، وهو دلالة على المشاركة والتّفاعل، وهو كلّ ما يشتمل على العناوين والعناوين الفرعيّة والمقدّمات والذّيول، والصّور، وكلمات النّاشر... [1]

وفي تعريفه لها يرى: "أنّ المُناصة Paratextualité هي عمليّة التّفاعل في ذاتها. وطرفاها الرّئيسان هما النّصّ والمُناصُ، وتتحدّد العلاقة بينهما من خلال مَجيء المُناص كبنية مستقلّة بذاتها وهي تأتي مجاورة لبنية النّصّ الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التّفسير أو لشغلهما لفضاء واحد في الصّفحة عن طريق التّجاوز."[2]

2-2-2 محمّد بنيس:

وفي حين آخر نجد "محمّد بنيس" يفضّل اعتماد النّصّ الموازي بديلا للعتبات النّصيّة إذْ يقصد به الطّريقة التي يجعل بها النّصّ من نفسه كتابا يقترح ذاته بهذه الصّفة على قرّائه وعمومًا على الجمهور، فالنّصّ الموازي عنده هو بمثابة عتباتٍ تربطها علاقات جدليّة مع النّصّ، سواء بطريقة مباشرة، أو حتّى غير مباشرة، يصفه قائلا: "بأنّه تلك العناصر الموجودة على حدود النّصّ، داخل وخارجه في آنٍ، تتصل به اِتّصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدٍّ تبلغ فيه درجة من تعيين اِستقلاليته، وتنفصل عنه اِنفصالا يسمح للدّاخل النّصّي، كبنية وبناء، أنْ يشتغل ويُنتج دلاليته."[3]

3-2-2 لطيف زيتوني:

---

[1]- سعيد يقطين: اِنفتاح النّصّ الرّوائي (النّصّ والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001م، ص 97.

[2]- المرجع السّابق: ص 111.

[3]- محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (1 التّقليديّة)، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001م، ص 76.

ويترجمه "لطيف زيتوني" في مؤلّفه الموسوم بـ" معجم مصطلحات نقد الرّواية" بلوازم النّصّ Paratexte في قوله: "يتكوّن الأثر الأدبي من نصٍّ وهو عبارة عن جملٍ متتالية ذات معنى. وهذا النّصّ لا يظهر عاريًا بل ترافقه دائما مجموعة من اللّوازم المساعدة التي تحيطه وتعرّفه وتسهّل اِستقباله واِستهلاكه لدى جمهور القرّاء، فلوازم النّصّ هي ما يجعل النّصّ كتابا بنظر الجمهور."[1]

2-2-4 فريد الزّاهي:

أمّا "فريد الزّاهي" فيترجم مصطلح العتبات بالمحيط الخارجي أو محيط النّص الخارجي.[2]

2-2-5 يوسف الإدريسي:

أمّا فيما خصّ التّرجمة التي تتلاءم وتتوافق إلى حدٍّ كبير، وتعدّ الأقرب إلى هذا المصطلح فهي لـ "يوسف الإدريسي"، حيث يترجم هذا الأخير العتبات بعتبات النّصّ وهي في تصوّره عبارة عن: "بنياتٍ لغويّةٍ وأيقونيّةٍ تتقدّم المتون وتعقّبها لتنتج الخطابات الواصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها واجناسها وتُقنع القرّاء بِاقتنائها."[3]

إضافة إلى العديد من التّرجمات الأخرى كالنّصّ المؤطّر "لجليلة طريطر" والنّصّ المحاذ "لعبد العزيز شبيل"، وغيرهم...

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002م، ص 139.

[2]- فريد الزّاهي: الحكاية والمتخيّل، إفريقيا الشّروق، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991م، ص 09.

[3]- يوسف الإدريسي: عتبات النّصّ (بحث في التّراث العربي والخطاب النّقد المعاصر)، مقاربات، المغرب، ط 1، 2008م، ص 15.

وجلّ ما يمكن قوله وحصره على حدّ سواء، فيما خصّ التّعريفات السّابقة ارتكازها على أمرين جللين:

أوّلهما، يتحدّد في تنوّع وتعدّد المقابلات العربيّة للمفهوم الغربي الواحد ألا وهو Paratexte وكفى تتبّعه لنجد من ينعته بالخطاب الموازي، الإطار الموازي أو الموازي النّصّي، الجهاز المقدّماتي، أو الخطاب المحاذي، أو المكمّلات، أو المصاحبة النّصّية، أو ما يعرف بالمُناص.

وثانيهما، وهو مرتبط بالأوّل، لأنّ هذا التشعّب والتعدّد لم يبقَ منحصرا عند حدود المقابل فقط، وإنّما تعدّاه إشكالا في مجال التّوظيف فنتج عن ذلك تباين في تشغيل هذه المفاهيم، وخلطٍ وابتعاد أحيانا عن معناها، ووظيفتها، الشّيء الذي يؤدّي إلى إحداث ارتباك لدى الدّارس المهتم...[1]

حيث تشير الباحثة المغربيّة "السّعديّة الشّاذلي" إلى هذا الخلط من خلال ما قدّمه المغربي "سعيد يقطين" في كتابه "انفتاح النّصّ الرّوائي (السّياق والنّصّ)، حيث يحدّد المؤلّف أولا المقابل العربي للمفهوم الغربي بالمُناص، وهو مشتمل على العناوين والمقدّمات.. ليضيف بعد ذلك أنّ ما قصده بالمُناص هو بنية مستقلّة ومتكاملة بذاتها. وتُضيف أنّ الإشكال يكمن في ما وصفه الباحث سلفا بالبنية المستقلّة كون هذا المفهوم وباتفاق جلّة من الدّارسين -في نظرها- الذين اهتمّوا به حدّدته بمجموعة من المقدّمات والعناوين واسم الكتاب، وبيانات النّشر، وما إلى ذلك... فهي تبقى تحتلّ مكانا داخل فضاء الكتاب مع النّصّ أمّا الاستجوابات والمحاضرات والشّهادات والنّدوات والمقالات،

[1]- السّعدية الشّاذلي: مقاربة الخطاب المقدّماتي الرّوائي (مقدّمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الرّوايات العربيّة)، ص 35.

كلّها عتبات لها علاقة مع النّصّ الرّئيس، لكنّها لا تعدو محتلّة فضاء الكتاب -في بعض من الأحيان- فالخلط يأتي من عدم التطابق بين دلالة المفهوم الغربي وبين طريقة تشغيله من طرف الدّارس العربي.[1]

وفي الأخير أمكننا القول بأنّ هذه التّرجمات المتشعبة والمختلفة ساهمت إلى حدّ كبير في إضفاء أزمة المصطلح التي طالما عانى منها النّقد العربي المعاصر، ممّا نتج عنه صعوبة الفهم والتلقّي لدى القارء العربي، وهذا يدعونا وبإلحاح إلى المسارعة في مجاراة وتبنّي أسلوب موحّد، من خلال فتح دائرة بحث تسعى للنّظر في مختلف مفاهيم الأدب والنّقد عموما -وليس مصطلح العتبات النّصّية[2]- للِانتقال بعدها إلى التمّعن في الظّواهر الأدبيّة المختلفة ومعالجتها.

3-أقسام العتبات النّصّية (النّص الموازي):

1/**النص الموازي الداخلي: peritexte** أو النص المحيط، وهو كلّ ما يدور في فلك النّصّ من ملحقات نصية تتصل بالنص مباشرة كالغلاف، اِسم المؤلف، العنوان، صورة الغلاف، بيانات النّشر، الإهداء، الاِستهلال، التّصدير والمقدمات، والهوامش...، إلى غير ذلك ممّا حلّله جينيت في أحد عشر فصل الأولى من كتابه "عتبات".[3]

2/النص الموازي الخارجي: epitexte أو النص الفوقي ويشمل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات والإعلانات، وهو كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس

---

[1]- المرجع السّابق: ص 35.

[2]- كمال بن عطيّة: سؤال العتبات في الخطاب الرّوائي، دار الأورسية، الجزائر، ط 1، 2008م، ص 20.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، ص 49.

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، وينقسم هذين القسمين إلى أقسام نعرضها كالآتي:[1]

2-1: النص المحيط النشري: peritexte éditorial والذي يضم تحته كل من{ الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة....}

2-2: النص المحيط التأليفي peritexte auctorial والذي يضم تحته كل من {اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد...}.

2-1: النص الفوقي النشري: epitexte editorial ويندرج تحته كل من { الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...}

2-2: النص الفوقي التأليفي: epitexte auctorial وينقسم بدوره إلى قسمين:

2-2-1: النص الفوقي العام: epitexte public 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.

2-2-2: النص الفوقي الخاص: ويندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات {confidences}، والمذكرات الحميمية والنص القبلي {avant texte}...[2]

[1]- المرجع السّابق: ص، ص(49، 50).

[2]- المرجع السّابق: ص، 50.

إذن فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله مع جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص و مدلوليته الإنتاجية والتقابلية.

ثالثاً: مفهوم النص في اللغة وفي حقل النقد الأدبي: Le paratexte:

1-النص في اللغة:

إذا أردنا أن نبحث عن مفهوم النص في معاجمنا اللّغوية العربية فسنجد أنه يدور حول عدة معان أهمها: الظهور والارتفاع والتحديد والاستقصاء إذ نجد في:

أ-لسان العرب:

إن المتأمل في لسان العرب لابن منظور يجد أن مادة نَصَصَ: النّص: رَفعُك الشيء، نصَّ الحديث ينصه نصّاً: رفعهُ، وكل ما أُظهر فقد نُصَ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصَّ للحديث من الزُهري أي أرفع له وأسند، يقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصَصْتهُ إليه، ونصَّتِ الظبية جَدْيهاَ: رفعته. ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.[1]

ب-المعجم الرائد:

نصَّ يُنُصُّ نصًّا، 1-على الشيء: حدّده. 2- القولَ أو الفعلَ: رفعه وأسنده إلى صاحبه، 3- الشيء: رفعه وأظهره، 4- العروس: أقعدها على المنصة، 5- المتاع: جعل بعضه فوق بعض، 6- هُ: استقص مسألة عن الشيء حتى استخراج ما عنده، 7- الناقة: استحثها لتسرع، 8- عُنُقهُ: نصبه، رفعهُ.[2]

ج-المعجم الوسيط:

نصَّ الشواءُ-نصيصاً: صَوَّت على النّار، والقْدرُ: غلَت، وعلى الشيء-نصاً: عيَّنهُ وحدّدَهُ.

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص 97{pdf}.

[2]- جبران مسعود: الرائد {معجم لغوي عصري}، ص 807،{pdf}.

يقال: هو ينصُّ أنفهُ غضباً، والدّابةُ استحثها شديداً.

ناصَّ غريمَهُ: استقص عليه وناقشه، انتصَّ الشيءُ: ارتفع و استوى واستقام.[1]

وقد جاء في قول امرئ القيس:[2]

وجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ ليسَ بِفَاحِشٍ إذاَ هِي نَصَّتهُ ولا بِمُعطَّلِ.

نستخلص من قراءتنا لهذه المادة المعجمية أن النص يعني: الرفع بنوعيه الحسي والتجريدي، وأقصى الشيء وغايته، والاستقصاء والإظهار وله صلة بالاستقصاء.

2- النص في حقل النّقد الأدبي:

2-1: النص في النقد الأدبي الغربي:

يختلف تعريف من ناقد إلى آخر ومن مدرسة نقدية إلى أخرى وذلك حسب اهتمامات كلٌّ منها:

2-1-1: الشكلانيّون الروس:

يعد الشكلانيون الروس أول من نبه إلى النص منظومة هي تحدد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية، وليس أي موضوع نفسي، أو اجتماعي، أو تاريخي إلى غير ذلك.

فقد بزغت في روسيا، في أواسط العقد الأول من القرن العشرين، حركة أدبية نقدية تزعمها شكلوفسكي، جعلت همها تكريس على الأدب، من أساس تحديد موضوع الدراسة

[1]- شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد حلمي، عبد العزيز النجار: المعجم الوسيط، ط4، مجتمع اللغة العربية، مصر 1425ه-2004م، ص 926، {pdf}.

[2]- أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني: {المتوفى سنة 486ه شرح المعلقات السبع تقديم عبد الرحمان المصطفأوي}، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1425ه-2004م، ص 39. {pdf}.

الأدبية إلى، وقدْ نشأتْ هذه الحركة بفضل جهود تجمّعين أدبيين هما: حلقة موسكو اللّسانيّة الّتي تكونت سنة 1915، وكان جاكبسون أبرز أعضائها، وكانت تطمح بحكم تخصّصها اللّغوي إلى توسيع مجالات الألسنيّة لتشمل الشعرية.[1]

وأما الحلقة الثانية فمركزها سان بطرسبورغ ويطلق عليها اسم أوبوياز opoiaz ، واسمها الكامل هو: جمعية دراسة اللغة الشعرية من روادها بوريس ايخنباوم، وأوسيب دريك، وبوريس توماشيفسكي وغيرهم، وكلهم مهتمون بتحديد موضوع الدراسة الأدبية.[2]

استرشد الشكلانيون بمبدأين اثنين أولهما: هو أن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية، أي ما يجعل النص أدبيا ومن هنا اهتمامهم بالنص الأدبي وحده، دون مرجعه النفسي والاجتماعي والتاريخي، وثانيهما يتعلق بمفهوم الشكل، فقد رفضوا النظرية النقدية التقليدية التي تجعل النص الأدبي شكلا ومضمونا، وقالوا: "إن الخطاب الأدبي يتميز ببروز شكله."[3]

---

[1]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب العربي، 2000، ص 25-{pdf}.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]- محمد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1996، ص 22. {pdf}.

يقول شكلوفسكي :"إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده هو الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو".[1]

لقد أصبحت الأدبية أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا هي محل الدراسة، وموضوع علم الأدب، فوجد الشكلانيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، وخاصة الأدوات، كالقافية، والإيقاع، والجرس، والمفردات، والبنيات واللغة العامة.[2]

يتضح من خلال ما سبق أن الشكلانيين اهتموا بدراسة المادة الأدبية بمعناها الدقيق، والعناصر التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا، وعملوا على إقامة نظرية لدراستها وتمييزها، دون المرجعية النفسية، أو الاجتماعية أو التاريخية، كما أنهم كانوا مخصصين وصِفة الشكلانيين أطلقها عليهم خصوصهم، بحسب قول ايخنبأوم.

وقد أكد جاكوبسون على وظيفة اللغة في خلق القواعد الشكلية وقد لخص مبدأ الشكلانيين بعبارة واحدة وهي "أن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية" [3] أي العناصر والمميزات التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا.

2-1-2: عند البنيويين:

---

[1]- حبيبي بلعيدة: "شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي"، رسالة ماجستير، إشراف. بن غنيسة نصر الدين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1434ه-2013م، ص 18.

[2]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 97-{pdf}.

[3]- محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص 25.

ظهرت البنيوية أول الأمر كمنهج علمي تحليلي في حقل الألسنية، أتاحت للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي، قبل أن تصبح منهجا عاما تستخدمه العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبي، والتحليل البنيوي للأدب يعتبر النص بنية ذات دلالة فيحصر موضوع دراسته في تحليل النص الأدبي وحده، مستبعدين النظر إلى المبدع والظرف الاجتماعي.[1]

ومنه يتضح أنّ البنيوية تقتصر على دراسة النص بمعزل عن أي مؤثرات أخرى، وإنما تهتم بالأثر الأدبي كنص قائم بذاته ودراسة أنساقه وبنيته ولغته وعلاقاته. ونجد تأكيد ذلك عند رولان بارت الذي يقول:" إنما النص في حد ذاته هدف، فالأدب ليس إلا لغة، أي نظام من العلامات، وليس جوهره في الرسالة التي يحملها، وإنما هو في نظامه بالذات".[2]

وفي هذا السياق يقول تودوروف:" إن مفهوم النص لا يتموضع في نفس المستوى مع مفهوم الجملة أو العبارة، أو المركب...إن أهم ما يحدده هو استقلاليته وانغلاقه...".[3]

إن ما نستنتجه من هذين التعريفين، هو أن كليهما يؤكد على انغلاق النص واكتفائه بذاته، وأنّه يخلق قوانينه الداخلية بنفسه، وهذا ما يجعله كيانا مستقلا يمكن دراسته والتعامل معه دون الحاجة للرجوع إلى أي اعتبارات أخرى يمكن أن تكون سببا في تمييع دراسته وإخراجها من طابعها الأدبي المحض.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 27.

[2]- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،{دون ط}، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ص 22. {pdf}.

[3]- المرجع نفسه، ص 22.

2-1-3: عند تودوروف tzvetan todorov:

جاء بعد الشكلانيين الرّوس وانطلق من أعمالهم، مطورا إياها في الوقت نفسه، ويبدأ تودوروف مقالته عن النص في مؤلفه "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة" بقوله:" تجد الألسنية بحثها بدراسة الجملة... ولكن مفهوم النص لا يقف على المستوى نفسه الذي يقف عليه مفهوم الجملة، أو القضية، أو التركيب، وكذلك هو متميز عن الفقرة التي هي وحدة منظمة من عدة جمل".[1]

ثم يقول:" النص يمكن أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتابا بكامله، وإنّ تعريف النص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصّتان اللّتان تميزانه، فهو يؤلف نظاما خاصّا به، لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتم به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه، هي علاقة اقتران وتشابه".[2]

إنّ ما نستنتجه من هذين التعريفين هو أن النّصّ منغلقٌ ومكتف بذاته ويخلق قوانينه وانتظامه بنفسه، دون الاهتمام بالمؤلف والسياق الخارجي.

كما يضيف: "النّص نظام جافٌّ، أو تضميني، وذلك لأنه نظام ثان بالنسبة إلى نظام أساسي للدلالة، فنحن حين نحلل الجملة نميز بين مقومات صوتية، وتركيبية، ودلالية، وكلك نحن نميز مثلها في النص، دون أن تكون من نفس المستوى"[3]. ويقول في كتابه "الشعرية": "ونستطيع إذا تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها

[1]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 15-{pdf}.

[2]- المرجع نفسه، ص 15.

[3]- المرجع نفسه، ص 15.

بالمظهر الفظي، من النص أو التركيبي، أو الدلالي. وهذا التفريغ موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحثنا، رغم أنه يسمى بأسماء مختلفة ويُصاغ في جزئياته طبقا لوجهات نظر متنوعة، فعلى هذا النحو قسمت البلاغة القديمة مجال دراستها إلى: الأداء {اللفظي} والإنشاء {التركيبي} والابتداع {الدلالي}، وكذلك قسم الشكلانيون الروس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبية، ونظم، وغرضيه".[1]

هذا وإنْ دلّ على شيء فإنما يدل على أن مفهوم النص لا يتموضع في المستوى نفسه مع مفهوم الجملة، فالنص في رأيه نظام تضميني نستطيع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه أو مقومات: لفظي، تركيبي، ودلالي، دون أن تكون لهذه المقومات القيمة نفسها في تحليل النص.

وفي هذا السياق يقول:" هناك في النص المظهر اللفظي: وهو مؤلف من العناصر الصوتية، والقاعدية التي تؤلف جمل النص، ثم هناك المظهر التركيبي: والذي يمكن تبيينه بالرجوع إلى العلاقات التي بين الوحدات النصية، أي الجمل، ومجموعات الجمل، وهناك

[1]- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص 32.

* تزطيفان تودوروف: فيلسوف بلغاري كاتب غير روائي مؤرخ وناقد أدبي، نشر 21 كتابا بما في ذلك شعرية النثر، وغزو أمريكا، الأصل والذاكرة، الحديقة المنقوصة، وكتاب مدخل الأدب ألعجائبي، والأدب في خطر، وقد ركزت اهتماماته التاريخية حول قضايا حاسمة مثل: غزو الأمريكيتين ومعسكرات الاعتقال النازية والشالينية.

أخيرا المظهر الدلالي، الذي هو إنتاج معقد للمضمون الدلالي الذي توحي به هذه العناصر والوحدات".[1]

فكما أنّ النّسيج المادّي يتكوّن من السّدى واللُّحمة والمنوال... فإنّ النّصّ يتكوّن من الحروف والكلمات المجموعة بالكتابة.[2]

2-1-4: عند جوليا كريستيفا jullia kristiva:

في مقالتها" النص المغلق"، حيث تتحدث جوليا كريستيفا عن إيديولوجية الرواية، أي وحدتها، ووظيفة التداخل النصي فيها، وتحلل ما يتعلق بهذه الوظيفة، وتبدأ جوليا تحليلها بقولها:" بما أن السيميائيات ليست فقط خطابا، فإنها تتخذ كموضوع لها، ممارسات سيميائية عديدة تعتبرها عبر لسانية، أي متكونة من خلال اللسان لكن غير قابلة لان تختزل في المقولات التي تلصق به في أيّامنا هذه".[3]

من هذا المنظور تحدد النص كجهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذا إنتاجية وهو يعني:

---

[1]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 16.

[2]- محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص 16.

[3]- جوليا كريستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997، ص 21،-{pdf}.

*جوليا كريسيفا: أديبة وعالمة لسانية ومحللة و فيلسوفه فرنسية من أصل بلغاري،من مواليد 24 يونيو 1941، ببلغاريا، هي مؤسسة جائزة سيمون دي بوفوار، تنتمي إلى تيار ما بعد البنيوية، لديها كتب ومقالات تعالج التّناص والسيميائية والسيرة الذاتية والسياسية وتحليل الفن.

أ-أنّ علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع هادفة بناءة، ولذلك فهو قابل للتأول عبر المقولات المنطقية لا غبر المقولات اللسانية الخالصة.

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

والمقصود منه أن النص هو أكثر من خطاب، لأنه يفيد توزيع نظام اللغة، كاشفا في الأساس عن العلاقة التي بين كلمات الإخبار المباشر فيه، وبين الملفوظات السابقة عليه. إذ هو يمثل عملية تناص تتقاطع فيها ملفوظات متنوعة، وعلاقته باللغة هي بإعادة توزيع نظامها، هدما وتفكيكا ثم إعادة بناء ليكون قابلا للتناول.

كما تبرز في مقالة لها حول النص وعمله أن للنص توجيها مزدوجا تقول في ذلك:" فالنص خاضع لتوجيه مزدوج: نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه {لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين}، ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب. فهذان السجلان ذوا الاشتغال المستقل قابلان للانفصال في إطار ممارسة قاصرة وغير ناضجة، حيث لا يمس تعديل النسق الدال التمثيل الإيديولوجي، وقد يكونا بالمقابل قابلين للاتصال في النصوص التي تسم بميسمها الكتل التاريخية".[2]

ومنه فالكشف عن خصوصية النص ضرورة تستدعي ميلاد علم جديد كفيل بوعي هوية النص وتميزه، وهذا العلم الجديد سيكون السيمولوجيا التي تتعامل مع النص باعتباره أكثر من الخطاب ويندرج ضمن عدة ممارسات سيميولوجية، تنظر إليها كعبر لسانية.

---

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص 21.

[2]- المرجع نفسه، ص 10.

تقول:" إن وصفا وضعيا للطابع النّحوي أو اللانحوي ليس كافيا لتحديد خصوصية النص كما نقرأه هنا، ولا يمكن لتلك الدراسة أن تدعي توفير نسق من القواعد الصورية القادرة على التغطية الشاملة لعمل الدلالية... ومن ثم تنطرح مشكلة إثبات حق الوجود لخطاب يكون قادرا على إنتاج معرفة خاصة بالاشتغال النصي، وإعطاء الانطلاقة للمحاولات الأولى لبناء هذا الخطاب، ويبدو لنا اليوم أن السيميائيات تمنح أرضية مفتوحة لبلورة ذلك الخطاب".[1]

2-1-5: عند رولان بارت R.barthes

أفاد R.barthes من تحليلات كريستيفا للنص وطوّر من خلالها رؤيته له ليستنتج تعريفا أوسع وأشمل، حدده بأنه:" عبارة عن ممارسة دلالية تعيد للكلام طاقته الحيوية الفاعلة، وينهض بها فاعل متعدد الجوانب وهذا يفضي إلى أن النص عبارة عن إنتاجية مستمرة العطاء، وليس منتجا أو مجرد منتوج عمل، انه الساعة ذاتها التي يتصل فيها الفاعل أو كاتب النص بقارئه أو متلقيه، لذلك فهو يعتمل طول الوقت ولو كان مثبتا مقيدا بالكتابة، فانه لا يكف عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج".

كما 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]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 14.

[2]- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، ط1، دار لو سوي، باريس، 1992، ص 09.

من خلال هذين القولين يتضح أنّ النص عبارة عن إنتاجية غير محدودة مستمرة الإنتاج تتخطّى الحدود التقليدية أو ما يعرف بموت المؤلف ليتجه نحو قراءات ودلالات جديدة. يعمل عليها طوال الوقت.

كما يؤكد بارت على أن النص إنتاج حيث يدخل دائما القارئ في الاعتبار، فقد عَدَّ النص نسيجا و حجابا جاهزا يكمن وراءه المعنى متخفيا فيقول: "فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة أن النص يتكون ويضع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحْيينا عمليات استحدثت الألفاظ لاسْتطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت".[1] فالنص يصنع ويتكون من كلمات وجمل ومعان تتميز بالانسجام والترابط والتماسك فيما بينها، فهو يشبه النسيج الذي تقدمه العنكبوت من ذاتها، فالكاتب أو المؤلف يوازي العنكبوت، والشبكة توازي مكونات النص.

وفي هذا السياق يعد رولان بارت النص إنتاجية شأنه شان 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 ينتجه القارئ في عملية مشتركة لا مجرد استهلاك هذه

[1]- بشير ابرير: تعليمية النصوص بين النظرية والتطبيق: ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ص 88.

المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنّما تعني اندماجا في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف".[1]

لقد وسّع بارت مفهوم النص فهو عنده نشاط وإنتاج، وهو بهذان الأخيران يصير قوة متحولة، ثم هو ملتقى للمعارف واللغات والثقافات أساسه النقل عن ومن النصوص المختلفة، إذ يتناصّ ويتفاعل مع غيره من النصوص السابقة والتالية له، ومع ممارسة القراءة يسهم في التأليف والبناء، وعليه فالنص نسيج مشترك بين المبدع والقارئ.

2-1-6: عند جاك ديريدا:

عرف النص مفهوما آخر عند التفكيكيين وعلى رأسهم جاك ديريدا jack derida الذي شرح التطور الحاصل في مفهوم النص الأدبي منذ الستينات في دراسته المعنونة بـ: living on border liens يرى فيها أنّ النّص له مفهومان: واحد قديم والثاني جديد، فأما القديم " يرى النص واضح المعالم والحدود، نص له بداية ونهاية، له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص، له عنوان ومؤلف، وهوامش، وله أيضا قيمة مرجعية، حتى إنْ لم يكن محاكاة للواقع الخارجي".[2]

إن كل هذه المواصفات تمثل حدود النص الأدبي، إلا إن هذه الحدود سرعان ما ألغيت مع مجيء التفكيك الذي أصبح ينظر إلى النص على أنه" لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا، أو مضمونا يحده الكاتب أو هوامشه بالشبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي

[1]- المرجع نفسه، ص 88.

[2]- حليمة خلفي: إشكالية المنهج في تجربة محمد نيس النقدية، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، ص 71،{pdf}.

تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى، و هكذا يجتاح النص النص كل الحدود المعينة له حتى الآن، إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها فيتجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا".[1]

ومن هنا فان ديريدا يقترح تصورا جديدا للنص الأدبي يلغي فيه الحدود، كما أنه يشير إلى نقطة مهمة وهي تكوين النص من جملة الآثار أو النصوص السابقة، التي يصعب معها تحديد حدود النص الأدبي، وقيامه على مرجعية تخرجه من انغلاقه، واعتباره بنية منفتحة.

ولهذا ركّز التفكيكيون على التناص باعتباره الأساس الأول للانهائية المعني في اِستراتيجية التفكيك، فجاك ديريدا هو الذي فتح الباب على مصراعيه للبحث في إستراتيجية النص من وجهة نظر تفكيكية حرة، فالنص عنه نسيج تداخلات منفتحة ومغلقة.

2-2-النص في النقد الأدبي العربي:

إن مفهوم النص لم يقتصر على النقاد الغربيين فقط، وإنما كان للعرب نصيبهم من ذلك، فقد بحث علماؤنا في النص ونظروا له ولم يتوقفوا عند التنظير، فقد قدموا إسهامات علمية في مجال التنظير والتطبيق النصي نذكر من بينهم:

2-2-1 عند محمد مفتاح:

يأخذ النص موضع التساؤل عند محمد مفتاح حيث يقول:" ماهو النص؟ ثم يجيب على سؤاله قائلا: "أهم ضابط للنص هو الانسجام وهو يضم عدة عناصر، وفي هذا المفهوم خلاف، يمكن أن تتكلم عن مفهوم الإنسان ومفهوم التنضيد، فمفهوم التنضيد هو المرحلة

[1]- المرجع نفسه، ص 71.

الأولى أي العلاقة بين الجمل: واو العطف، فاء السببية إلى غير ذلك، اِرتباط الكلام بعضه ببعض وتراصّه، ونقصد بمفهوم الاتساق العلاقة المعنوية من الجمل، علاقة عموم بخصوص أو علاقة تضمّن ومفهوم الانسجام هو أعم، انسجام النص مع العالم الواقعي، إذ أن كل نص هو كل متتالية من الأفعال الكلامية المترابطة، فالنص عبارة عن متتالية من الجمل بينها علاقة من العلاقات، ومتى انعدمت هذه العلاقة لا يبقى هناك نص".[1]

مما سبق يتضح لنا أن محمد مفتاح ضبط النص بخاصيتين هما: الاتساق والتنضيد، فالتنضيد هو الترتيب ترتيب كل الجمل وتراصها كنسيج، ثم الاتساق وهو علاقة الجمل أو النص بالفضاء الخارجي.

كما يُجمِل مجموعة من التعريفات المتعلقة بالنص في قوله:" مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة، مدونة كلامية، يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة، وإنْ كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل".[2]

أما قوله حدث فيعني أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، أما الوظائف المتعددة للنص فمنها:

-**تواصلي**: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، ونقل تجارب إلى المتلقي.

-**تفاعلي**: حيث يقيم النص علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع.

---

[1]- دهيمي حكيم: "تشكل مفهوم النص في المنظور النقدي الغربي والعربي،" مجلة الأثر، العدد 21، ديسمبر 2014، ص 158.3

[2]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985، ص 120، {pdf}.

-**توالدي**: حيث أن النص متولد من أحداث تاريخية، ونفسية، ولغوية وتتناسل منه أحداث. لغوية أخرى لاحقة به.

2-2-2: عند عبد الله الغذّامي:

يقول في كتابه الخطيئة والتفكير:" النص و محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن موضوعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها".[1]

يذهب الغذامي في قوله مؤكدا على لغوية النص، مستعين بنظرية جاكوبسون اللغوية، وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي كما يشخصها جاكوبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة: مرسل، رسالة، مرسل إليه، سياق، شفرة، وسيلة اتصال.

يقول "يتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص ولا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بطرفي الرسالة، ولكنها تتحول لتصبح هي غاية نفسها، وهدفها هو غرس وجودها في عالمها الخاص بها، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها".[2]

3-2-2: عند سعيد يقطين:

يعرف سعيد يقطين النص بأنه:" بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة... وهذه البنية النّصية المنتجة نحدده هنا زمنيا، بأنها سابقة على النص، سواء كان هذا السبق

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006، ص 10،{pdf}.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا، مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب أو الضمن يحدث التفاعل النصي بين النص المحلل والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزأ منه، ومكونا من مكوناته"[1]

مما سبق يمكننا القول بأن سعيد يقطين لم يكتفِ بتعريف النص كونه بنية دلالية، بل أشار إلى علاقته بغيره من النصوص، في ضوء التفاعل النصي، واستعمل هذا الأخير مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص interttextualitè.

كما يقول: "نظرنا إلى النص ككلّية_ أو بنية ضلالية، ساهمة كل وحداته، وعناصره، ومكوّناته في بنائه وتبنينه، ومن خلال عملية التلقي تتم إعادة بنائه وفق هذا الكل".[2] ومعنى ذلك أن كل بنيات النص متكاملة ومنسجمة في خلق هذا البناء، وإقامته بهذا الشمل أو ذاك، باختلاف الخلفيات النصية المنطلقة منها، وفي إطار القيم النصية التي تنتج فيها دلالات النص.

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ص 92، {pdf}.

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

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص 91.

2-2-4:عند عبد المالك مرتاض:

من أشهر النقاد العرب الذين اهتموا بتعريف النص فهو يعرفه بكونه :" شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والايديولوجية تتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا، من اجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقرؤيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراء".[1]

نستشف من هذا التعريف فكرتين: أولهما أن عبد المالك مرتاض استقى مفهومه للنص من المرجعية اللسانية، والبنيوية والإيديولوجية التي تسهم بتضافر في إخراجه إلى حيّز الفعل والتأثير، كما يجعل من الخطاب كلا والنص جزءا، يضاف إلى ذلك جعل النص نشاطا مستمرا ومتجددا اعتمادا على نظرية القراءة التي تعد تكملة للنص المكتوب وتساهم في بنائه، كما يرى أن النص لا ينبغي أن يحدد بمفهوم، ولا الفقرة التي هي وحدة كبرى، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصا.

والمفهوم الشائع للنص أنه شكل لغوي يمتاز بطول معين كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلقة، أو كتابا. ولكن الفكر النقدي المعاصر ضبط هذا المفهوم ولم يربطه

[1]- دهيمي حكيم:" تشكل مفهوم النص في المنظور النقدي الغربي والعربي،" مجلة الأثر، العدد 21، 2014، ص 159/ نقلا عن حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 49،{pdf}.

بالقياسات الشكلية الخارجية حيث يرى أن النص يمكن أن يتطابق مع جملة كما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل وبعرف باستقلاليته وانغلاقه.[1]

مما سبق نخلص إلى القول أن تعريف النص لا يرتبط بالطول أو عدد الجمل حيث أن كمية النص ليست شرطا في تعريفه، فالنص يمكن أن يتكون من جملة واحدة أو كلمة أو فقرة.

2-2-5: عند نور الدين السدّ:

ينطلق نور الدين السد من رؤية لسانية، لا تعتمد تقسيم الخطاب إلى نفعي وآخر فني، بل تصنف النص تصنيفا نوعيا، وبذلك أصبح النص الأدبي عنده لا يمثل إلا أحد الأنواع النّصية العديدة، ومنها: النّص الديني، النص القضائي، والنص السياسي وغير ذلك من النصوص الأخرى ففي هذا السياق يقول: "إن القارئ، والسياق، ووسائل الاتساق، أركان جوهرية وحاسمة في تمييز النص عن اللاّنص، فمتكلم اللغة، العارف بخصائصها، هو وحده القادر على أن يحكم بنصية ما تلقاه، إمّا يشكّل كلاًّ موحّدا، وإما إنه جزر من الجمل والتراكيب لا يربطها رابط، لذلك كان الاتساق اللغوي مقوما أساسيا في الحكم على نصية أي نص من عدمها".[2]

---

[1]- حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 43، {pdf}.

[2]- ملفوف صلاح الدين: "مفهوم النص في المدونة النقدية العربية،" مجلة الأثر، عدد خاص، المركز الجامعي الجزائر، 2012، ص 134/ نقلا عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ص68، {pdf}.

من خلال ما سبق يتضح أن نور الدين السد اعتمد على تصنيف النص بحسب نوعه، ولا يعتبر أيّا كان من الجمل والتراكيب نصل إلا إذا توفرت النّصية، أي ما يجعل النص نصًّا، ونذكر من ذلك: معرفة اللغة والإلمام بخصائصها، والترابط والاتساق بين أجزاء النص، الذَيْن يجعلان منه كلا واحدا يصيب مبتغاه، سواء عند المبدع أو المتلقي، ونحد توضيح ذلك في قوله:" إنَّ الترابط بين أجزاء النص أبرز الخصائص التي تسم النص بالنصية، فالنص ليس مجموعة جمل فقط، لأن النص يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا، نثرا أو شعرا، أو حوار، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في لقاء هيئة، والنصية تميّز النص عمّا ليس نصّا ، فالنصية تحقق للنص وحدته الشاملة، ولكي تكون لأي نص نصية، ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة".[1]

ولتوضيح ذلك نضرب المثل الآتي (اِقطفْ قليلا من الزهور، ضعها في مزهرية قاعة الاستقبال)، غني عن البيان أن الضمير(ها) في الجملة الثانية يُحيل قبليا إلى (الزهور) في الجملة الأولى، وما جعل الجملتين متسقتين هو وظيفة الإحالة القبلية للضمير (ها)، وبناءً على ذلك فالجملتان تشكلان نصًّا.

لقد حرّرت اللّسانيات في القرن العشرين النّصّ من الخضوع إلى الأحكام المعياريّة والصّراعات الإيديولوجيّة، وخلّصته من الذّاتية المفردة، فلم يعد يخضع إلاّ لقانونه الدّاخلي

[1]- المرجع نفسه/ نقلا عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ص 69، {pdf}.

ونظامه الخاصّ كما يقول المسدّي: "النّصّ الأدبي يفرز أنماطه الذّاتيّة وسننه العلاميّة والدّلاليّة، فيكون سياقه الدّاخلي هو المرجع لقيام دلالته، حتى لكأنّ النّصّ هو معجم لذاته".[1]

3- المتعاليات النصية عند جيرار جينيت Gérard genette ومرحلة التّجاوز:

عَبْر النّصية، ما وراء النصية. التّعالي النصي، transsexualité هو المصطلح الذي برز نتيجة تنمية جيرار حينيت لمفهوم التناص، من خلال بحثه الدائب عن الشعرية التي تتجاوز النصوص الأدبية وتميزها، إنّها تكريس للبحث عن سر الأدبية، والإجابة عن هذا السؤال الذي صاغه رومان جاكوبسون، ما الذي 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 a l'architect الذي صدر سنة 1979، حيث اعتبر جامع النص أو معمارية النص هو موضوع الشعرية، يقول في ذلك:" ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أيْ مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة".[2] وبعد بحثه في نظرية الأجناس الأدبية وتتبع حضورها منذ ظهور شعرية أرسطو و أفلاطون وصولا إلى عصر متأخر، أي من زمن اختزالها في المحاكاة إلى زمن تحولها إلى التعبيرية وما بعدها، انتقل إلى الحديث عن

[1]- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ط1، درا الطليعة، بيروت، 1983، ص 33.

[2]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص: تر، عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1986، ص 5،{pdf}.

النص وأثر الولوج إلى عالم التعالي النصي la transcendance textuelle [1]. وتبنى فيه موضوعا جديدا للشعرية وهو المتعاليات النصية، ويقول في ذلك: "في الواقع لا يهمني النص حاليا إلاّ من حيث تعاليه النصي، أيْ أنْ اعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي، بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا. وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر".[2]

ومن هنا يتجه وعي جيرار جينيت نحو حقل المتعاليات النصية، باعتباره موضوعا جديدا للشعرية، وسيأخذ اسم جامع النص في البداية ثم المتعاليات النصية لاحقا، ويقصد بهما معرفة علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليها، وقد أصدر كتابه" أطراس" عام 1982، وتبنى فيه هذا الموضوع.

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 ماهو نصي، ومنها ماهو خارج نصي، أيْ جزء من بنية السياق الواسع للحركة المادية والتاريخية".[3]

---

[1]- سليمة لوكام:" شعرية النص عند جيرار جينيت من الاطراس إلى العتبات،" مجلة التواصل، ع 23، المركز الجامعي، سوق أهراس، 2009، ص 32.

[2]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص 90.

[3]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دووان عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، إشراف يوسف وغليسي، جامعة منتوري قسنطينة، 1427ه-2006م، ص 32.

وقد استطاع جيرار جينيت حصر تلك العلائق في خمسة أنماط وهي:

التناص Intertextualité

الميتانصية Méta textualité

الجامع النصي Archtextualité

التعالق النصي Hypersexualité

النص الموازي Parasexualité

3-1-التناص intertextualité:

التناص في أبسط صوره يعني أن يتضمّن نص أدبيا ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي ليتشكل نص جديد أو متكامل.

وترى رائدة هذا المصطلح جوليا كريستيفا أنَّ التناص هو:" النقل لتغيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع، أو تحويل... وهو عيّنة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه"[1] إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى... إنّ التناص يندرج

[1]- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص 11.

في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور عمل النص.... وهو نص منتج".[1] أيْ أنَّ النص يتشكل من خلال عملية إنتاج من نصوص مختلفة.

النّص إنتاجية، وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع أساسها الهدم والبناء، كما أنَّ" النص أيضا حركة إعادة تنظيم، إنّه مرور محموم ينتج عبر الهدم... إنّه هجرة للنصوص، وفيما بعد يكمن عملها في إعادة صنع ما قامت به سابقا، وذلك عبر إعادة كتابة ما خطته الرئيسة السابقة بقلم الرصاص".[2]

أما التناص عند جيرار جينيت فيحدَّد بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، وهو عنده جزء من المتعاليات النصية ويمكن لهذا الحضور أن يتجسّد في ثلاثة إشكال كبرى هي:

أ/ الشاهد la citation: 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.

[1]- المرجع نفسه: ص 12.

[2]- جوليا كريستسفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997، ص 95.

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]

وقد تفرّد الغذامي بمصطلح تداخل النصوص، هذا الأخير ينهض بمهمة التناص أو التناصية، وهو يعده من نتاج السيمياء ومن الشريحة، وفي سياق تعريفه للتناص ينتقل الغذامي من كريستيفا ورولان بارت، ليشير إلى عدة من التعريفات التي تتصل بالتداخل والنص المتداخل، فالنص المتداخل هو"نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسّد المدلولات سواء وَعِيَ الكاتب ذلك أو لم يعِ".[2]

إنّ قراءتنا للتعريفات السابقة تجعلنا نخرج بخلاصة مفادها، أنّ التناصَّ عبارة عن قراءة لنصوص أخرى سابقة، أو تأويل لهذه النصوص، وإعادة بنائها، بحيث يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل 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.

3-2-الميتانصية métatextualité:

[1]- سليمة لوكام:" شعرية النص عند جيرار جينيت من الاطراس إلى العتبات،" مجلة التواصل، ع 23، المركز الجامعي، سوق أهراس، 2009، ص 34،{pdf}.

[2]- موسى لعور: التناص في رواية الجازية والدراويش لابن هدوقة، رسالة ماجستير، إشراف، بلقاسم دفة، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1429ه-2008م، ص60.

النصية البعدية أو الواصفة، أو ما فوق النصية هي علاقة النقد والتعليق التي تصل بين نص وآخر، بحيث يتضمن الثاني حديثا عن الأول، ولا تبدي هذه العلاقة حاجة إلى معرفة ما إذا كان هذا الحديث صريحا معلنا، أو ضمنيا مضمرا، 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.[1]

ويعرفه جيرار جينيت في كتابه "مدخل لجامع النص" 1979 بقوله:" أضع تحت مصطلح ما فوق النصية الذي يفرض نفسه قياسيا على الزوج التقابلي: اللغة/اللغة الواصفة، علاقة الوصف النصي الذي تقرن التحليل بالنص المحلل، وينتج نقاد الأدب منذ قرون نصا واصفا دون علم منهم بذلك".[2]

ثم يعرّفه في كتابه "أطراس الأدب في الدرجة الثانية" 1982، بقوله :"التعالي النصي transcendance 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]

---

[1]- سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من الاطراس إلى العتبات، ص35.

[2]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص5.

[3]- جيرار جينيت: "أطراس الأدب في الدرجة الثانية، تر، المختار حسني،" مجلة فكر ونقد، عدد 16، ث2، الرباط، المغرب، فبراير 1999، ص 132،{pdf}.

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

3-3-الجامع النصي archtextualitè:

النصية الجامعة أو معمارية النص، يعرفه جيرار جينيت في كتابه "مدخل لجامع النص" introduction l'architextualité وبقول ذلك:" ليس النص هو موضوع الشعرية، بل 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".[2]

ثم يقول:" وأخيرا أضع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي

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

[2]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص5.

تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ولنصطلح على هذا المجموع حسب ما يحتمه الموقف جامع النص".[1]

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] لقد كان جامع النص وسيلة جيرار جينيت لقراءة نظرية الأجناس، فهي التي تحدد انتماء نص ما في جنس من الأجناس الأدبية.

ومن هنا جاء نعته لها بالعلاقة البكماء تأسيسا على إحالتها الأثر على جنس، ومن ثم تغدو هذه العلاقة أساسية بالنسبة إلى إنتاج النص إذ أنّها تؤطّر انخراطه في نظم ثم تأسيسها سلفا، وأساسية أيضا في تلقي هذا النص، ذلك أن القراء يذهبون مذاهب مختلفة ومتباينة في تفضيلهم للأجناس الأدبية.[3]

3-4-التعالق النصي hypersexualité:

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

[1]- المرجع نفسه، ص 91.

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

[3]- سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من الاطراس إلى العتبات، ص36.

المتفرعة hypersexualité 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".[1] 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 transformation إذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر دون الاستشهاد به أو التحدث بالضرورة".[2]

بناءً على ما سبق يتظهر التعالق النصي من خلال توليد نص لنص آخر عن طريق التحويل أو المحاكاة فالنص المتعلق أو المحول إليه يسعى دوما إلى محاكاة النص المتعلق أو المحوّل، والنّسج على منواله، فهو بالنسبة له نص نموذجي يتملك سلطة يمليها عليه، فهو بالنسبة له نص نموذجي يمتلك سلطة يمليها عليه، ومن ثم فالتعالق النصي يتجاوز التناص بمفهومه العادي ليشتمل النص ككل عكس التناص الذي يمس أجزاء منه فقط.

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

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

وقد عرفه أحد النقاد بكونه:" الصلة المسماة بالشرح، وهي تجمع نصا بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة أو يسميه، وتشتمل هذه الصلة العلاقات النقدية التي تفسر النص وتتحدث عنه دون أن تستشهد به، وقد تقوم هذه العلاقات باستجواب النص أو محاورته، وإبراز عيوبه لتجاوزها".[1]

وقد ميّز جينيت بين ثلاث أنواع للتعالق النصي وهي:

المحاكاة الساخرة: Parodies

التحريف الهزلي: Travestissement

المعارضة: Pastiche

ويصل جيرار جينيت في معرض دراسته إلى أن جوهر المحاكاة هو تحويل ساخر للموضوعات الجادة، إلى موضوعات هزلية، مع استعمال التعابير الأصلية للمؤلف المحاكي، أما التحريف الهزلي فيرتبط بتحويل الأسلوب لا الموضوع، في حين أن المعارضة تختص بتحويل موضوع منحط بأسلوب سامي، وينتهي في الأخير إلى أن هناك علاقتين أساسيتين تربط النص السابق والنص اللاحق، هما علاقة التحويل وعلاقة المحاكاة، وبذلك يجسد التعالق مظهرا كليا لأدبية النص إذ لا يوجد اثر أدبي لا يتعالق نصا مع نص آخر.[2]

3-5-النص الموازي paratexte:

[1]- حبيبي بلعيدة: شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي، مذكرة ماجستير، إشراف بن غنيسة نصر الدين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1434ه-2013م، ص 50.

[2]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 48.

اقتفاء لآثار جينيت، يطلق النص المصاحب على مجموع الملفوظات التي تحيط بالنص، العنوان، العنوان الفرعي، التقديم، فهرس الموضوعات... إن النص المصاحب مجعول لإجلاء حضور النص وضمان حضوره في العالم وتلقيه واستهلاكه.[1]

يرد هذا المصطلح بعدة توجهات، النص الموازي، المناص ، المناصة، متبين النصية، مرافقات النص، الموازيات النصية، وكلها تشير إلى العلاقة القائمة بين النص ومحيطه الفضائي، فيرى يعيد يقطين:" أن المناصصة 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، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز".[2]

أما عند محمد بنيس في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية" فإنّه يرى أنّ تمظهر النّصّ الموازي كنسيج يحيط بالنّصّ الرّئيس، وعن طريقه نقتحم أغوار المتن، ندخل فضاء الرّمزي والدّلالي، وهو يقصد به: "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

[1]- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008، ص 91،{pdf}.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح الروائي النص والسياق، ص 111.

وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود إشارة للعابر أمام الكتاب_النص، ومصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد للمسالك".[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 تجترح تلك العتبات نصا صادما للمتلقي، وله وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص.

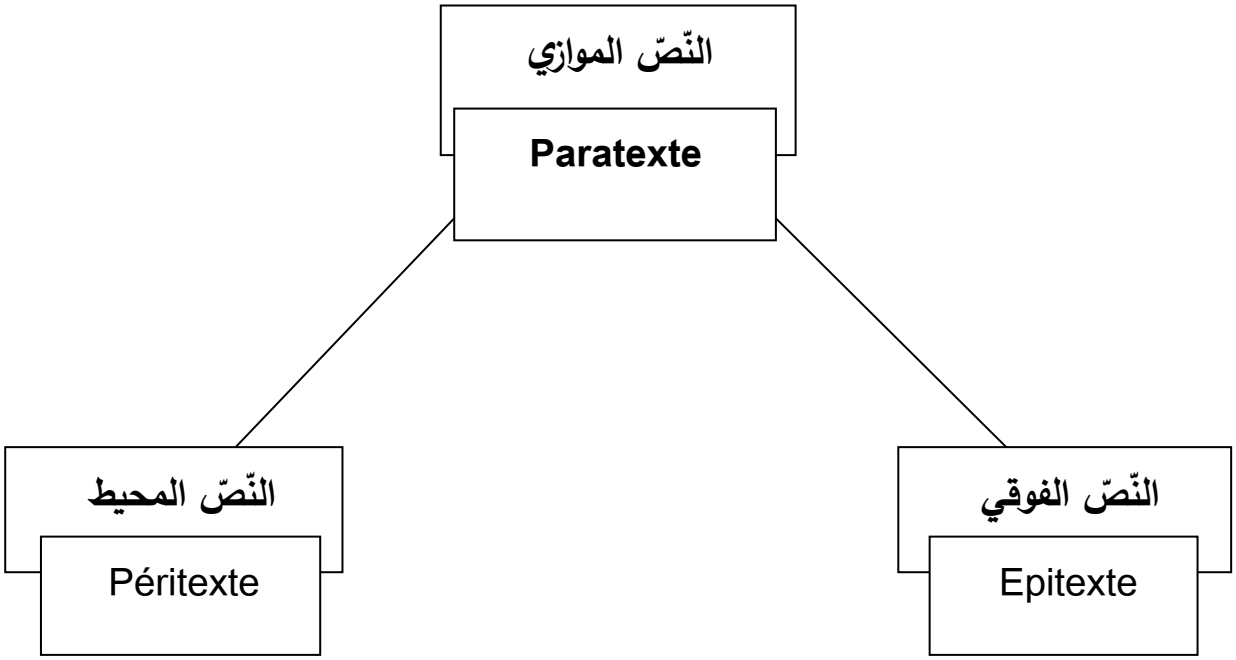
لقد انخرط جينيت كباقي السيميائيين والشعريين في مسائلة النص ومكوناته السردية، وكيفية بينتها، منطلقا من تعاريفه اللسانية والسيميائية، من كونه مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة، ولمنطقة قابلة للحفر والتأويل.[2]

وقد أراد أن يوسع من منطقة هذا الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتلخفة للنص، لأنه رأى بأن النص-الكتاب قلما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونة تعمل على إنتاج معنى، ودلالته، كاسم الكتاب والعناوين، والإهداء، وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع إن يضع مصطلح المناص paratexe أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص ولكن يوازي النص الأصلي فلا يعرف إلا به ومن

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته 1التقليدية، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 76،{pdf}.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 27.

خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره، وقراءته قصد محاورتهم والتفاعل معهم.[1]



يتعلّق بخارجيّة النّص	يتعلّق بفضاء النّص
1 –الاِستجوابات	1 -العنوان
2 –الحوارات	2 -مقدّمة
3 –القراءات النّقديّة	3 -هوامش

نضيف شكلًا آخر للنّصّ الموازي، هو ذلك الذي "نكوّنه من مجموع الكلمات والجمل والمقاطع التي يُبرزها الشّاعر إبرازًا خاصًّا ككتابتها بأحرف سميكة أو كبيرة مقارنة مع جاراتها".[2]

[1]- المرجع نفسه: ص 28.

[2]- رشيد يحياوي: الشّعر العربي الحديث، "دراسة في المنجز النّصّي"، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1998م، ص 25.

4-النص الموازي وتعدد المصطلح:

خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص...الخ، أسماء عديدة كحقل 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 وفي الآتي سنستعرض المسار التاريخي لمصطلح النص الموازي وتعدد ترجمته قبل ومع وبعد جيرار جينيت.

4-1-النص الموازي قبل ج،جينيت:

إذا أردنا ذاكرة مصطلح المناص قبل "جينيت" ، فلا بد علينا من البحث عن تمظهراته المفاهيمية وتجلياته المصطلحية عند كتاب سبقوا " جينيت" في ملامسته هذا المصطلح، وان لم يخصصوا له كتابا كاملا، أو عنوا بتقسيماته وأفهم مبادئه ووظائفه، وبعد البحث وجدنا من بينهم:

***ك،دوشي:** 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]

***ج.ديريدا:** في كتابه التشتيت 1972 وهو يتكلم على خارج الكتاب hors livreالذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات محللا إياها، فهي دائما تكتب لتنتظر محوها، الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النسيان لا يكون كليا فهو

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 29.

يبقى على أثره trace وغلى بقاياه ليلعب دورا مميزا وهو تقديم précéderوتقدمه présenterالنص لجعله مرئيا visible قبل أن يكون مقروءا lisible.

***ج،دوبوا**: في كتابه L'Assommoir D'E,ZOLA société discours Idéologie 1973 نجد أن دوبوا قد تعرض لمفهوم المناص وهو يدفع بالتحليل لمصطلح الميتانص méta texteمعينا حدوده وعتبته.

***فيليب لوجان**: في كتابه الميثاق السير ذاتي 1975 بتعرضه لما سماه 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).[1]

***م،مارتن بالتار**: في كتابه l'écrit et les écrits problèmes d'analyse et considération didactique الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية، إذ نجد هذا الكتاب قد استعمل مصطلح المناص لأول مرة بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي سيعالجها 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

[1]- المرجع نفسه: ص 30.

تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب ، وعناوين الفصول، والفقرات الداخلة في المناص".[1]

* ما جاء في مقالة **ه،ميتيرون** حول العنونة 1979،أو في كتابه اللاحق خطاب الرواية1980 لما تكلم 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، والنشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر للغلاف)، وهي التي تعين الكتاب كمنتوج سلعي قابل للشراء والاستهلاك من طرف القارئ.[2]

إلى جانب بعض الدراسات التي اعتنت بعنصر أو أكثر من عناصر المناص، وجاءت متفرقة في كتاباتهم.

4-2-المناص عند جيرار جينيت:

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

4-3-المناص بعد.جيرار جينيت:

[1]- المرجع نفسه، ص 30.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 32.

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 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] . وقد نال هذا المصطلح الذكر والدراسة الوافرة في الثقافتين الغربية والعربية.

إذ نجد أن هذا الانفتاح قد وجد صداه، حيث خصصت له مجلة الشعريات poétiqueعدد مميزا (العدد69، لشهر جانفي 1987) فدرسته في مجالات عده فلسفية وثقافية وبصرية، كما نجد كتاب مهم أخذ منحا تطبيقيا للمناص، ومركزا على المناص ألنشري، أو مناص الناشر الذي لم يركز عليه كثيرا عند. جينيت، خاصة في بعده التداولي، وهو كتاب 1992 la périphérie du texte لفيليب لان.

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

فسعيد يقطين يترجم مصطلح le paratexte بالمناصصات في كتابه "القراءة والتجربة"،[2] ولكنه يستعمل في كتابه "انفتاح النص الروائي" مصطلح "المناصة"،[3] بعد ذلك

---

[1]- المرجع نفسه، ص 25.

[2]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016، ص 5.

[3]- سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الروائي (النص والسياق)، ص 97-99.

يوظف مصطلح "المناص" في كتبه اللاحقة "من النص المترابط"[1]و "الرواية والتراث السردي".[2]

أما عبد السلام الربيدي فنجده قد استعمل في كتابه النص الغائب مصطلح التوازي النصي والنص الموازي ثم انتقل بعد ذلك إلى تسميته بالنص المصاحب في ذلك:" وما نقترحه هنا رغم الميل إلى ما استقر من اصطلاح في ظل هذا التخبط بإطلاق المصطلحات الكثيرة في الوطن العربي، هو تسميته بالنص المصاحب للنص العمدة، وفي هذا، ومن وجهة نظرنا، تحديدا للهوية المقامية للنصين لا فصل بينهما".[3]

كما نجد مصطلح النص الموازي عند محمد بنيس في مؤلفه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالا ته"،[4]

وعند رشيد يحياوي في كتابه "الشعر العربي الحديث"، دراسة في المنجز النصي، كما استعمله الناقد جميل حمداوي في مقال له بعنوان لماذا النص الموازي؟[5]

ويترجم فريد الزاهي مصطلح le paratexte بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي،[1] ويترجم الباحث التونسي محمد العمادي المطوي مصطلح la paratextualité

---

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص96-106.

[2]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 50-89-128.

[3]- عبد السلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ط1، دار غيداء، عمان، 2011، ص 131.

[4]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته1 التقليدية، ص 77.

[5]- سعيدة تومي: العتبات النصية في التراث النقدي العربي، مذكرة ماجستير، المركز الجامعي محند أولحاج بالبويرة، 2008-2009، ص 38.

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.[2]

أما عبد العالي بوطيب، فيستعمل المناص[3]، على غرار ترجمة سعيد يقطين،[4] ولكن عبد الفتاح الحجمري يختار النص الموازي مثل محمد بنيس،[5] ويستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح الموازيات.[6]

وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب تروّ مجموعة من المصطلحات التي أوردها جيرار جينيت على النحو التالي:[7]

المتعاليات النصية: Trantextualité

النصوصية المرادفة: Paratextualité

النصوص الشمولية: Architextualitè

---

[1]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ص 04.

[2]- المرجع نفسه، ص 06.

[3]- محمد الهادي المطوي: من العالي النصي إلى المتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، العدد 32، تونس، 1997، ص 196.

[4]- جريس مخول: العتبات النصية والنص الموازي للكتّاب لأدونيس نموذجا، أطروحة مقدمة في نطاق الواجبات لنيل اللقب الثاني في الأدب العربي، جامعة حيفا، 2009، ص 6.

[5]- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص من البنية إلى الدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص (09، 43، 44).

[6]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ص 07.

[7]- المرجع نفسه، ص 07.

النصوصية الشاملة: Hypertextualité

ما وراء النصوصية: Métatextualité

ونجد عند السوري "محمد خير البقاعي" مصطلح الملحقات النصية، وهي ترجمة جيدة ودقيقة كما نرى، لأن النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج،[1] واستعمل المختار حسني مصطلح النصية الموازية،[2] واستعمل المقداد قاسم مصطلح الترافق.[3]

وعليه، فالنص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية، ولها عدة وظائف دلالية وجمالية وتداولية، حيث يسهل الدخول إلى المتن ويزين الكتاب وينمقه، كما يساهم في استقطاب القارئ و إغوائه.

[1]- المرجع نفسه، ص 08.

[2]- المرجع نفسه، ص 08.

[3]- المرجع نفسه، ص 08.

خاتمة الفصل:

من خلال دراستنا في هذا الفصل وصلنا إلى عدة نتائج أمكن ذكرها كالآتي:

- ❖ إنَّ النصَّ هو نقطة البدء في كل قراءة نقدية، شكل جملة من النظريات والقراءات المختلفة، لأن كل ناقد ومدرسة يسعى من جهته إلى أن يتناوله بما أوتي من أدوات نقدية ومفاهيم تحليلية وهذا يجعل كل قراءة نقدية احتمالا من بين احتمالات عديدة وهو ما يؤطر مقولة انفتاح النص على كل التفسيرات والتأويلات.
- ❖ المتعاليات النصية عند جيرار جينيت مصطلح متطور ومرادف لمصطلح التناص عند جوليا كريستيفا.
- ❖ من أبرز النقاد العرب المحدثين اللذين تناولوا مصطلح المتعاليات النصية نجد سعيد يقطين، غير أنه يفضل مصطلح تفاعل النصوص مرادفا لمصطلحي التناص والمتعاليات النصية.
- ❖ يتموضع النص الموازي بوصفه أحد عناصر المتعاليات النصية ليشكل نصا إلى جانب النص الأصلي (المتن) يحيط به ليحقق أفق انتظار لدى القارئ المتلقي ويقوم بعملية البوح لما يحمله النص الأصلي ويوضح مقاصده ويفك مغاليقه.

الفصل الثّاني:

شعريّة العتبات في خطاب

محمود درويش الشّعريّ

تمهيد:

تعتبر مقاربة النصوص الموازية من الاهتمامات الحديثة التي بدأت تتبلور نتيجة تطور الدراسات المختلفة المرتبطة بتحليل الخطاب، والدراسات التي تهدف الى استقصاء أبعاد النّص الأدبي، حيث تشكل هذه النصوص منطقة عبور بين النص وخارجه بدأ من الصفحة الأولى للغلاف والتي تضم: العنوان، اِسم الكاتب، علامات النشر... حتى الصفحة الأخيرة التي تحمل ملحقا أو تعليقا، إضافة إلى كل النتاجات المختلفة المثبتة داخل الكتاب أو خارجه، وتكمن أهميتها فيما يمكن أن توفره للمتلقي من مساعدة على استهلاك النص وتلقيه، وربط علائق تواصلية معه، ومن خصوصياتها "كنصوص تطرح بدورها مشاكلها الخاصة بالقراءة، وتثير أسئلة بخصوص مكوناتها ووظائفها المختلفة".[1]

وكان لابدّ أنْ يتعمّق الاِختيار أكثرَ، نظرًا لاِنجرار الخطاب النّقدي في مقارباته نحو القضايا النّصّية الكُبرى، نحو "قضايا المتن" تاركًا العنوان (مفتاح القراءة)، ومعه منجمُ النّصّ المُوازي: الإهداء، كلمة النّاشر، المقدّمة، الهوامش، الفاتحة والخاتمة النّصّيتين، الغلاف، ...إلخ، طيَّ النّسيان والتّهميش، كما لو أنَّ "المتنَ" ذاتيُّ الكينونة، مكتفٍ بنفسه، يُحقّق حضوره في العالم بمَعزلٍ عن النّصّ الموازي، مع العلم أنّ المُوازيات النّصّية هي التي تُهيّئُ "المتنَ"، ليكون كائنًا متميّزًا، فاِنتقاله من حالِ الهيوليّ إلى الكينونة والوجود (المقصود

[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.

به هنا هو الشّكل) مرهونٌ به. ومن هنا، تتراكم خطورة العُنوان، ومعه المُوازيات النّصّية، في كونه مفتاحًا لفعل القراءة، ولذلك كان لابدّ منْ قلْب المعادلة رأسًا على عقبٍ، ليشغفَ الاِهتمامُ بهذا المُكمِّل والمُتمّم، ويتوسّع: فلا يُكتفى بالقبضِ على نصّية "العُنوانِ" فحسب، وإنّما يُتّخذُ العنوان أداةً لتفكيك النّصّ وتحليله وتفسيره وتأويله، لتكشِف القراءة بذلك عن الاستراتيجيّة التي يُنتجها المؤلِّف في عَنونة نصّه، وكذلك عن استراتيجيتها، بالانطلاق من العُنوان في محاصرة النّصّ ومطاردته.[1]

[1]- خالد حسين حسين: في نظريّة العُنوان مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصّية، دار التّكوين، د- ط، د- ت، ص ص 06، 07.

أولا: النّصّ المحيط الداخلي وشعرية الدّاخل (فضاء النّصّ):

1- شعرية الغلاف:

الغلاف هو الصفحة الأولى التي يطالعها متلقي الكتاب ومن خلال انفعاله بها تتشكل بنور علاقته بينه وبين النص، بحكم هذه العلاقة الحالة النفسية والمستوى الثقافي، ونوعية التعليم، والدرجة العلمية، والتكوين الإيديولوجي، والبيئة والنشأة والدين، ولأهميته اِقتصاديا، وإشهاريا وفنيا، وقد زاد 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]

فالغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص و 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، ومَقصديته 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،

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

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.[1]

إرتأينا في دراستنا هذه تسليط الضوء على صفحة الغلاف لثلاثة دواوين من شعر محمود درويش، وقد أوردناهم كالآتي:

1-1 صفحة غلاف ديوان: "لا تعتذر عمّا فعلت":

يحتوي غلاف مدوّنة " لا تعتذر عمّا فعلت" من الجهة الأماميّة على اسم المؤلف "محمود درويش " يتصدّر الجانب العلوي للصفحة بخطٍّ أبيض متوسط الحجم، وعنوان الديوان الذي يتمركز تحته بخطٍّ أصفر غليظ، بحجم كبير بارز ، أمّا الحيّز الباقي والأكبر فتشغله صورة مصاحبة على الجهة اليسرى، وهي صورة المؤلف التي تثبت هويّته وتؤكد ملكيّته للكتاب، حضر فيها اللون القرمزي الذي يلوّن وجهه، واللون الأسود الذي يصبغ شعره وبذلته مع اللون الأبيض، إضافةً إلى لونٍ رماديٍّ وبنفسجي يزينان فضاء الغلاف.

ومن هنا تشتغل الصورة المصاحبة على انشاء فضاء يقيم صرحها الدّلالي يحاور العنوان، بل تخبر بأنها صاحبة العنوان، ولا يخفى على احد الدور البارز الذي تلعبه الألوان في حياة الإنسان، إذ أصبحتْ مع مرور الوقت تحمل دلالات فنية كانت أو ثقافيّة، أو اجتماعية،

[1]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016م، ص 106.

أو رمزيّة، أو نفسيّة، أو دينيّة، وغيرها، وخاصة في الشعر" ذلك الشعر الذي ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء كانت منظورة أم مستحضرة في الذهن"[1]، ونرصد في هذا السياق ما وقف عليه الباحث سعيد جبر أبو خضرة الذي انطلق من مقاربة مفاهيميّة للّون يرى فيها أنّه علامة لغوية" تقوم بتوليد الدّلالات الإيحائيّة، والاجتماعيّة، والدينيّة، والنّفسيّة، التي ينطوي عليها المدلول، وعليه فإن ثراء اللون دلالياً يُسهم في تشكيل لغة شعريّة موحية"[2].

إذْ نجد أنَّ اللّون الأصفر الذي سُطِّر به الدّيوان لونٌ قوي باهرٌ، إنّه لون الشّمس الذي يُضيءُ الكون، الأكثر دفئًا، الأكثرُ بوحًا، لون الحكمة، وقد ورد الأصفر في آيات قرآنيّة للدلالة على المرض والموت والفناء، وكما استخدم في وصف جهنّم، واستخدم أيضا للدّلالة على البهجة والسرور﴿ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾ [3] [سورة البقرة 69].

فكما لهذا اللّون دلالات إيجابيّة فله دلالات سلبيّة، كالقهر، وتأنيب الضمير، والابتلاء والتّعاسة ... يعود على النّفس باللّوم،[4] حيث ينقل لنا المؤلّف (الشاعر) آلامه

[1]- أحمد رحاحلة، وحنان العمايرة: شعريّة الألوان في ديوان محمود درويش "لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي"، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، مج 29 (10)، 2015، جامعة البلقاء تطبيقيّة، الأردن، ص 1932.

[2]- المرجع السّابق: ص 1932.

[3]- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم بالرّسم العُثماني، دار ابن الهيثم، القاهرة، (سورة البقرة- الآية-69-)، ص10.

[4]- ضاري مظهر صالح: دلالة الألوان في القرآن والفكر الصّوفي، دار الزّمان للطّباعة والنّشر، دمشق-سوريا، ط01، 2012، ص 57.

وأحزانه عند دخوله لمنزل أمّه بعد سنوات طوال قضاها مغترباً، وتحسّره على ما فات، وقد جسَّدت هذه المعاني قصائد الديوان، إذْ نراه يسترجع ذكرياته القديمة أمام صورته ونجد ذلك في قصيدته التي حملت عنوان الديوان نفسه "لا تعتذر عمّا فعلت":

لا تعتذر عمّا فعلت- أقول في

سرّي. أقول لآخري الشّخصي

ها هي ذكرياتك كلّها مرئيّة

ضجرُ الظّهيرة في نعاس القطّ /

عرف الدّيك /

عطر المريميّة /

قهوة الأمّ /[1]

أمّا اللون الأبيض الذي سطر به اسم المؤلف فيحمل دلالات الصفاء والاستقامة التي تثبت التزام الشاعر بقضيّته، ومدى حبذِه وتعلقه بأرضه، التي تغرَّب عنها سنيناً، بينما يدل اللونين الرماديُّ و البنفسجي على الهمِّ والحزن ولون الضباب، الضباب الذي يظهر على الغلاف والصورة التي تبدو مهمّشةً داخلهُ، والتي توحي بألم الغربة والحزن المصاحب لها.

[1] - محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، "ديوان لا تعتذر عمّا فعلت"، ص 29.

أمّا الجهة الخلفية للغلاف فنجد فيها اسم المؤلف، وعنوان الديوان، والصورة المصاحبة نفسها ودار النشر(رياض الريس للكتب والنشر)، و مقطع من قصيدة" في القدس".

1-2- صفحة غلاف ديوان: "أوراق الزيتون":

نجد على غلاف هذا الديوان اِسم المؤلف يتركز في الجهة السفلية للغلاف بخط متوسّط الحجم، وعنوان الديوان يقع في أعلى الصفحة بخطٍ كبير الحجم، وحيثيات النشر تقع في الجزء السفلي على الجهة اليسرى، أمّا الصورة المؤلف فتتمركز في أسفل الجهة اليمنى، إضافة إلى رسمة لأوراق زيتون تقع في أعلى الجهة اليسرى، وما نلاحظه كذلك طغيان اللّون الأخضر على الصفحة، حيث شمل اِسم المؤلِّف وعُنوان الدّيوان والصّورة و غصن الزيتون.

إنَّ الشكل البصري للغلاف لم يبقى عنصرا معزولا مكتفي بمعناه في داخله، بل أصبح منفتحا على النص، دالاً ثريّا يوجّه إلى المتلقي ولا يشكّل امبراطوريّة مستقلة، أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إنّ الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقّى من الأشياء، لم يكن في إمكانها أن تتجنّبَ الاِرتماء في لعبة المعنى[1].

عَنْونَ الشّاعر ديوانه بـِ "أوراق الزّيتون" وأرفقه بصورةٍ لها، لاِقترانها بدلالة التجدّد والبقاء والحياة، حيث شكّل من خلالها صورا متعدّدة المذاقِ واللّونِ والمظهرِ، ويكفيه فخرا أنّ هذه الشّجرة المباركة قدْ ذكرتْ في القرآن، وأقسم بها المولى عزّ وجلّ، واِستطاع

[1] - روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 175.

من خلال ذلك كلّه "نقلَ الجماليّات الظّاهريّة للنّبات إلى دلالاتٍ باطنيّةٍ تخدم رؤياه ومنطلقاته الفكريّة، إذْ أخرج النّبات من الطّبيعة السّائدة ليضعها في علاقاتٍ اِتحاديّة مع الإنسان الفلسطينيّ الذي يبحث عنْ الحياة والحرّية، فيراهما في قوّة اِخضرار النّبات وسموقه وصلابته وتاريخيّته."[1]

اِسْتوحى الشّاعر محمود درويش في توظيفه للزّيتون دلالاتٍ ومعانٍ اِرتبطتْ بالمقاومة الفلسطينيّة الثّائرة ضدّ العدوّ الصّهيونيّ، حيث أخذ من لونه الأخضر دلالة التجدّد والاِزدهار والحياة، ومن تجذّره في الأرض دلالات الصّمود والإباء اللّذان تميّز بهما الشّعب الفلسطينيّ الذي تشبّث بأرضه وثبتَ على المقاومة والوقوف في وجه المحتلّ الصّهيونيّ، ونجد هذه المعاني التي زخرتْ بها صفحة الغلاف بدء من العنوان إلى اِسم المؤلّف والصّورة المُصاحبة، في القصائد الدّاخليّة للدّيوان.

ولعلَّ روحَ التّفاؤل هي سمةٌ من سماتِ محمود درويش، وكأنّه دومًا كان يحُثّث شعبه على النّصر والتّحرير من المحتلّ، وإنْ كنّا نحسُّ في هذه الرّوح التفاؤليّة المنبعثة من الأبيات قوّة عزْمٍ، وقدرة على الصّمود والتحدّي؛ فلأنّه لولا الأمل والرّؤى الاِستشرافيّة لغدٍ جميلٍ ما صمدتِ الشّعوب، وصدق الشّاعر الطّغرائي "الأصْبهاني" في "لامية العجم" في قوله:

[1]- عاطف خلف سليمان العيايدة: الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة تحليليّة، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، 2015م، ص 164.

أُعلِّلُ النّفسَ بالآمالِ أرقُبها ما أَضْيقَ العيشَ لولا فسحةُ الأمل.[1]

فقدْ أنْشدَ في قصيدته "عن الصّمود" قائلًا:[2]

لو يَذْكر الزّيتون غارسه

لصارَ الزّيتُ دمْعًا !

يا حِكمةَ الأجداد

لوْ من لحمنا نُعطيكَ دِرْعًا !

لكنَّ سهلَ الرّيح،

لا يُعطي عبيدَ الرّيح زرعا !

إنّا سنقلعُ بالرّموشِ

الشّوكَ والأحزان .. قلعا !

وإلى ما نحمِلُ عارنا وصليبنا !

والكونُ يسعى ..

سنظلُّ في الزّيتون خضرته،

وحوْلَ الأرض درعا!![1]

[1]- نبيل محمّد رشاد: الصّفديُّ وشرحُه على لامية العجم دراسة تحليليّة، مكتبة الآداب، كلّية التّربية جامعة عين شمس- القاهرة-، 2008م/ 1428ه، ص 208.

[2]- محمّد مصطفى القطاوي: تظافر النّحو والدّلالة في ديوان "أوراق الزّيتون" للشّاعر محمود درويش دراسة تحليليّة، قسم اللّغة العربيّة، كلّية الآداب، جامعة الأقصى -فلسطين، مجلّة الزّرقاء للبحوث والدّراسات الإنسانيّة، مج 15، العدد 01، 2015م، ص 166.

فلْننظرْ إلى الفعل المضارع (يَذكُرُ)، وَ (لصارَ) النّاسخ للماضي، وَ (نعطيكَ)، فكلّها موشّاةٌ بالأملِ والرّجاء، ولها دلالةُ الثّبوتِ والدّيمومة، والتحدّي في (لا يعطي)، إذْ يأخذ التحدّي عند الشّاعر بُعْدًا آخر في المضارع الاِستقباليّ القريب، أمّا في الفعل (سنقلع) المؤكّد بـ (إنّا)، والصّمود والثّبات في المضارع الاِستقباليّ النّاسخ (سنظلُّ)، فهي ألفاظٌ فيها إيحاءٌ على الحياة لما لها من دلالةٍ على الحركة؛ فهي أفعالٌ ذات مؤشّراتٍ مستقبليّة وهي تُعنَى دومًا بالتقدّمِ نحو الغدِ المُشْرقِ والمستقبلِ الواعدِ.[2]

1-3- صفحة غلاف ديوان: "عاشق من فلسطين":

تحتوي صفحة هذا الديوان على صورة مصاحبة للشاعر محمود درويش شغلت الحيز الأكبر للغلاف من الجهة العلوية بلون ترابي، لون الأرض، وهذا كفيل بأن يعطينا دلالة للعنوان وللمتن الشعري، دلالة عشقه لفلسطين وتعلقه بها، الأرض التي يكثر فيها الزيتون، وتمركز تحتها اسم المؤلف بخط متوسط الحجم جوزيُّ اللون، بينما نجد عنوان الديوان يتمركز في الجزء السفلي على الجهة اليسرى للغلاف، بخط أسود صغير الحجم.

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، "أوراق الزّيتون"، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، بيروت-لبنان، ط01، 2005م، ص ص 48، 49.

[2]- محمّد مصطفى القطاوي: تظافر النّحو والدّلالة في ديوان "أوراق الزّيتون" للشّاعر محمود درويش -دراسة تحليليّة-، ص 166.

إنَّ حضورّ اللّونين التّرابي والأسود في صفحة الغلاف يكْشفان عمّا في أعماق الشّاعر الذي اِهتمّ بالتّراب؛ فالتّراب لدى "درويش" هو الشّعر، والتّراب والأرض هو فلسطين، ففلسطين داخل كلّ سطرٍ من شعره، وداخل كلّ كلمة مثل قوله في قصيدته "أبي":

غَضَّ طرفاً عن القمرْ

وانحنى يحضُن التراب

وصَلّى ..

لسماءٍ بلا مطر

ونهاني عن السّفر ![1]

يتّضح لنا من خلال قوله: (غضّ طرفا عن القمر وانحنى جفن التراب)، عن مدى رفضه وابتعاده عن الجانب الرومانسي من خلال تجاهله للقمر الذي يعدُّ رمزا من الرموز الرومانسيّة ويتّجه الشاعر في ذلك إلى الواقعيّة الفلسطينيّة المقاومة والمُكافحة والمتشبّثة بهذا التّراب وتقدّسه.[2]

كما نجده في قصيدة "برقيّة من السّجن" يرسِل أشواقه ومحبّته:

أقولُ للنّاس، للأحباب: نحنُ هنا

أسْرى محبّتكم في الموكب السّاري

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ص 153.

[2]- فيروز كروش: الصّورة الشّعريّة في ديوان "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش، مذكّرة ماستر، جامعة منتوري -قسنطينة-، 2011م، ص 25.

في اليوم، أكبر عامًا في هوا وطني

فعانقوني عِناق الرّيح للنّار.[1]

2- شعريّة العنوان:

2-1- مفهوم العنوان لغة:

عبر تتبع الدلالة اللغوية للعنوان في 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.**

والعُنَّةُ والعِنَّةُ: الاعتراض بالفضول، والعُنُنُ: المعترضون بالفضول، الواحد عانٌّ وعَنُونٌ، قال: والعُنُنُ جمع العَنين وجمع المَعْنون. يقال: عُنَّ الرجلُ وعُنَّ وعُنِنَ وأعْنِنَ، فهو عنينٌ مَعنُونٌ مَعَنٌ مُعَنْنٌ، وأعْنَنْتُ بِعُنَّةٍ ما أدري ما هي أي تعرضت لشيء لا أعرفه، ومنه حديث سطيح في ذم الدنيا: ألا وهي المُتَصَدِّيَةُ العنون أي التي تتعرض للناس، والعَنُّ: المصدر، والعَنَنُ: الاسم وهو الموضع الذي يعُنُّ فيه العانُّ، والعِنانُ: لجام الفرس.[2]

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ص 116.

[2]- ابن منظور{جلال الدين محمد بن مكرم}، لسان العرب، مج 13، دار صادر، بيروت، ص 290-291.

وعَنَنتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذا أي عرّضْته له، وصَرَفتُهُ إليه، وعَنَّ الكتاب يعُنُّهُ عَنًّا وعَنَّنَهُ: كعَنونه، وعَنْونتُهُ وعَلْوَنتُهُ 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.[1]

ب-في المعجم الرائد:

عَنَّ يَعِنُّ و يَعُنُّ: عنًّا وعنَاً وعُنُوناً:1-له الشيء: ظهر أمامه (عنَّ له سِرْبٌ من الحيوانات)2-عن الشيءِ: أعرض عنه وارتدّ، 3-الكتاب: كتب عنوانه، 4-اللجام: جعل له عِناناً، 5-الفرس: حبسه بالعنان، 6-هُ: سبَّهُ.[2]

ج-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

[1]- المرجع نفسه، ص 294.

[2]- جبران مسعود: المعجم الرائد، ط7، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، 1992م، ص 565.

وصرَّفه إليه والعنوان ما يستدل به على غيره، ومنه عنوان الكتاب.[1]ومنه فالعنوان هو الظهور والاعتراض والأثر.

2-2-مفهوم العنوان اصطلاحا:

يعد العنوان في الأعمال الإبداعية بمثابة الرأس للجسد، أو البوابة للمنزل، وهو في الدراسات السيميائية عنصر أساسي ومركزي في عملية القراءات النقدية، إذ لا يمكن للقارئ الولوج إلى النص وفك مغاليق العمل الإبداعي إلا عبر المرور أولا بعتبة العنوان، كون هذه الأخيرة تعد نصا مكثفا موازيا للنص الأدبي الكلي (المراد مقاربته)، وفي الواقع ثمّة مقارباتٌ تعريفيّة عدّة للعنوان في الدّرس النّقدي الحديث، وفي أولاها يستصعِبُ النّاقد الفرنسي جيرار جينيت صياغة تعريف للعنوان نظرا للإشكاليّات التي تنتابُ هذه البِنية اللّغويّة، من كونه الباب الرئيس للعمل الإبداعي، غير أنّ هناك باحثًا فرنسيّا آخر -وقبل جيرار بكثير- قدْ صاغ تعريفًا جامعًا مانعًا للعنوان، ونقصد بذلك ليو هوك Leo Hoek ، وغيره وهنا بيانٌ لأبرز من خاض أشواطًا في محاولة ضبط تعريف محدّد وشاملٍ لمصطلح العنوان نذكر منهم:

[1]- شعبان عبد العاطي عطية: أحمد حامد حسين، جمال مراد حلمي، عبد العزيز النجار: المعجم الوسيط، ط4، مجمع اللغة العربية، مصر، 1425ه-2004م، ص662-663.

2-2-1: ليو هوك: يقول:" 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]

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

2-2-2: كلود دوشي: 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

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، 1429ه/م2008، ص 67.

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

[3]- مسكين حسنية: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، السانيا، إشراف، داود محمد 2014/2013، ص 32.

روائية".[1] فالعنوان يقوم بوظيفتين، فمن حيث هو وسم للعمل الإبداعي، يقوم كذلك بالترويج له وإشهاره، لجلب القراء إليه، وبقوله رسالة سننية يجعل العنوان إشارة وعلامة سيميائية موجهة للتلقي، حاملة لدلالات متشابكة تحيل إلى واقع اجتماعي.

2-2-3جيرار جينيت: يعتبر جيرار جينيت 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 مكثفة من الدلالات. التي تتطلب مجهودا في التحليل، سواء كانت مركبة من مفردات قصيرة أو جمل طويلة. وفي هذا الإطار اِقترح جينيت ثلاثة مصطلحات لتبويب ما يبدو لنا عنوانًا: العُنوان (Titre)، العنوان الفرعي(Sous-titre)، وبيانُ النّوع، وبتصييغ هذه العناصر رياضيّا تكمن الكتابةُ: جهاز العنوان= العنوان + العنوان الفرعي + علامة التّجنيس (بيانُ النّوع). غير أنّ الجهاز

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

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

بهذه المكوّنات لا يتمتّع بصفةٍ اِستغراقيّة، ويبقى مكوّنٌ آخر خارج المنظومة، أي العنوان الدّاخلي الذي يتجلّى داخل النّص سوء أكان على شَكْل مؤشّراتٍ أو رموزٍ هندسيّةٍ وعلى هذا النّحو يمكن تعديل الصّيغة السّابقة على النّحو الآتي[1]:

جهاز العنوان= العنوان الدّاخلي + العنوان الخارجي (العنوان الفرعي + علامة التّجنيس/بيان النّوع).

2-2-4:جميل حمداوي: يعتبر هذا الأخير 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".[2]

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 قابل لتطبيق هذه الإجراءات "فلا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثّل المقاربة السميوطيقية التي نتعامل مع العناوين، على أساس أنّها علامات وإشارات ورموز

[1]- خالد حسين حسين: في نظريّة العُنوان مغامرةٌ تأويليّة في شؤون العتبات النّصيّة، دار التّكوين، د-ط، ص 78.

[2]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016، ص 62.

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 الطباعي 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.

2-2-5: محمد فكري الجزار: له كتاب بعنوان "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" والذي يعتبر من بين الدراسات القيّمة التي اهتمت بالعنوان تركيبا ووظيفة حيث يجعل "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدن 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.

وعليه فالعنوان علامة أو مجموعة علامات تقوم بعدة وظائف، تعيينية، تحمل اسم الكتاب وتدل عليه وإحاليّة إذ يُحيل العنوان على دلالات النص ومحتواه الكلي والوظيفة الاغرائية تكون بالترويج للكتاب لجذب جمهوره المستهدف.

2-2-6:بسّام 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".[1]

وعليه فالعنوان عنده مجموعة من العلامات الحاملة لدلالات مكثّفة، وهي بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، وتكون أول ما يشدّ انتباه، وينّمي 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.

2-2-7 محمد مفتاح: تحدث الناقد محمد مفتاح عن العنوان في الفصل الأول من كتابه "دينامية النص تنظير وإنجاز"، حيث يراه:" المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة".[2] بمعنى أن العنوان تتوزع دلالته وتتناسل بفضل التلقي،

[1]- حبيبي بلعيدة: "شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي"، رسالة ماجستير، إشراف. بن غنيسة نصر الدين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1434ه-2013م، ص 58/ نقلا عن قطوس موسى بسام، سيميائية العنوان، ط1، عمان، 2001، ص 6.

[2]- زهرة مختاري: خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مذكرة ماجستير، جامعة سانية وهران، إشراف عبد الوهاب حيراوي، 2012/2011، ص26.

لتكشف دلالة النص المعنون، ولأنّ العنوان أول ما يصادفه المتلقي من العمل الإبداعي، فهو بمثابة الرأس من الجسد.

2-3- 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:(titresous): وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ...).

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

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

[2]- المرجع نفسه: ص 67.

بتلك الحدة، فما ذهب إليه كل من "دوشي" و"هويك" بأنه هو المؤشر الجنسي للكتاب جانب للصواب.[1]

إنَّ 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، فقلما نجد عنوانا متصدرا وحده، فهو دائما خاضع لهذه المعادلة:

عنوان + عنوان فرعي

عنوان + مؤشر جنسي [2]{indication générique}

ويقول جاك ديريدا في شأن العنوان:" انه ليست هناك نظرية للعنوان يمكنها أن تتجلى عن طُبّولوجيا، ليس هناك عنوان بدون تحديد صارم لسنن طبولوجي".[3]

إنَّ 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

[1]- المرجع نفسه: ص 68.

[2]- المرجع نفسه: ص 68.

[3]- حبيبي بلعيدة: "شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي"، رسالة ماجستير، ص60.

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[1]، ويمكن حَصْرُ العُنوان على النّحو الآتي[2]:

العُنوان= أنْ يأتيَ مفردًا ويندرج ضمنه (الاِسم، الحرفُ، أو الفعلُ)، أو يأتيَ مركبًا ويندرج ضمنه (شبه الجملة، الجملة التامّة، أو اكثر من جملة).

2-4 النّص الموازي في دواوين محمود درويش:

اِندفع درويش عبر مساره الشّعريّ كلّه إلى توكيد سيادة الاِسم على منظومة المعنى، ومنذ الدّواوين الأولى تمّ إرساءُ الاِسم عبر الشّبكات العلامية كلّها بوصفه ركنا ركينا ووتدا مكينا في المشهد الدّلاليّ. ولقدْ أوغل درويش في الاِحتفاء بالأسماء، حتّى ليظنّ القارئ أنَّ الكونَ الدّلاليَّ كلّه لا يَنبني إلاّ بعد رُسُوِّ سؤال الاِسميّة على كامل النّسيج الشّعريّ.[3]

ومنْ خلال مراجعتنا لأغلب عناوين الدّواوين، فقدْ وقع اِختيارنا على ثلاثة دواوين سنوردها كالآتي:

---

[1]- 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.

[2]- عبد السّتّار عبد الله صالح، السيّد جاسم محمّد جاسم: المرجع السّابق، ص 190.

[3]- شمس الدّين شرفي: شعريّة القصيدة وسؤال هوّية (قراءة سيميائيّة في المتن الشّعريّ لمحمود درويش)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراة العلوم في اللّغة والادب العربي، 2014م- 2015م، ص 16.

2-4-1 ديوان "عاشق من فلسطين":

نحن أمام معطى لغوي في تركيبة نحوية اِصطلح عليها النُّحاة اِسم الجملة، والتي تعني تمام المعنى، ونهاية علاقة الإسناد أو المركّب الإسنادي، وهو ما تألّف من مسند ومسند إليه[1]، وفي هذه التّركيبة بالذّات فالعنوان عبارةٌ عن مركّبٍ حُذِف المسند إليه ألا وهو المبتدأ، وذُكِر مسنده وهو الخبر الذي جاء في صيغة اِسمِ فاعل متبوع بجارٍّ ومجرور.

ومن المعروف أنَّ الجملة الأِسميّة هي كل جملة اِبتدأت باسم، عكس الجملة الفعلية التي تبدأ بفعل، كذلك فمن دلالات الاسم الثبات والإطلاقية (جوهر ثابت لا يتغيّر)، وعنوان الديوان هنا يتكوّن من:

عاشق: اِسم فاعل. (خبر لمبتدأ محذوف).

منْ: حرف جر.

فلسطين: اِسم مجرور. (جار ومجرور / شبه جملة).

عاشق: اسم فاعل من العشق، وهو المحبُّ الولهان، وغالبا ما يرتبط العشق بالمرأة، بينما نجده في الديوان قد ارتبط بالمكان.

فلسطين: اسم مكان، وهي من البلدان العربيّة ن تقع في الشرق الأوسط وعاصمتها فلسطين.

[1]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، ط01، دار ابن الهيثم مصر، القاهرة، 1426ه/2005م، ص 09.

من خلال اِطّلاعنا على عنوان الدّيوان (التّركيب+ الدّلالة) نجد أنَّ الشاعر محمود درويش قد التحم مع أرضه إلى درجة العشق والهيام، وأيُّ عشق !إنَّها الأرض والوطن، والهوية، والانتماء، والأم، فلا وجود للذَّات خارجها، انّها علاقة الروح بالجسد، "ويمكن ارجاع ذلك إلى العلاقة الجدليّة بين المكان (فلسطين) والحدث (العشق)، فهذه العلاقة عادة ما تدفع الشعراء إلى ربط الاحداث بالأمكنة، ولذلك فبعض الامكنة ونتيجة لحمولتها الدّلاليّة يمكن أن تختصر موضوع القصيدة فتكون عنوانا لها."[1]

ومن جهة أخرى فهو يشكو الألم العميق الذي يجتاح صدره، والعذاب الذي عان منه في أرضه المباركة جرّاء ممارسات الاحتلال الصهيوني، ونجد صدى هذا الألم في قصيدته التي حملتْ عنوان الدِّيوان "عاشق من فلسطين"، حيث يقول:

عيونكِ شوكةٌ في القلبِ

توجعني ... وأعبدُها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع ... أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدُها

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

أعزَّ عليَّ من روحي

وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين

بأنَّا مرة كنَّا، وراء الباب، اثنين ! [1]

اِفتتح الشّاعر قصيدته بصمْتٍ ناطقٍ اِعتمدَ فيه على لغة ودلالات العيون، ففي صمتها كلامٌ بليغ، يجوب كلّ خواطره ومكنوناته التي تفيضُ بكلّ دلالات الحبّ، الشّوق، الوجع والألم. إنَّ هذا الحبَّ وهذه المعاناة يبثّان في الإنسان الفلسطينيّ الصّمودَ والكفاح والاِستمرار في ظلّ أملٍ لا يخبو من أجل هدفٍ سامي لا ينْبو، وهو ما يدفعُ الشّاعر إلى حماية معشوقته، من الرّيح الحاملة للتّغيير والدّمار وسُكون اللّيل الذي يُسرُّ الذّكريات ويفتحُ الجوارح، فيطلِق العنان لنهرٍ دفّاق، نهر الأحزان والوحدة والخوف والحرمان.

وفي بحثنا عن دلالة الرّيح وجدنا أنّها تحمِلُ دلالتين متضادّتين، إذْ أنّها أوّلا، رمزٌ للخرابِ والشّتاتِ والدّمار والموتِ، فقدْ اِعتقدت الأمم السّابقة والشّعوب القديمة بوجود آلهة، حين كانتْ تغضب على قومٍ ما تسلّط عليهم أداتها التّدميريّة الفتّاكة وهي الرّيح[2]، ومع نزول القرآن جاءتْ بعض آياته مؤكّدة للدّلالات السّابقة ذاتها، إذْ وردتْ لفظة الرّيح في سياق آيات دالّة على الدّمار والموتِ والجدْب والتّخريب، وذلك حين ترِدُ بصيغة المفرد أيْ (الرّيح)، كقوله تعالى: ﴿ فلمّا رَأَوْه عَارضًا مُسْتقبِلَ أَوْدِيتِهم قَالُوا هَذا عارضٌ مُمْطِرنا بلْ

---

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى1، ديوان "عاشق من فلسطين"، ص87.

[2]- عاطف خلف سليمان العيايدة: الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة -تحليليّة، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، 2015من ص 101.

هوَ ما اِسْتَعجلْتُمْ به ريحٌ فيها عَذابٌ أليمٌ [24] تدمّرُ كلَّ شيْءٍ بأمْرِ ربّها فأصبحوا لا تُرَى إلّا مساكِنُهُمْ كذَلكَ نجْزي القوْمَ المُجْرِمينَ [25]﴾[1].

أمّا إذا وردت بصيغة الجمع (رياح) فالدّلالة مغايرة للمعنى الاول، إذ تدلُّ على الحياة والتجدّد والخصب والخير والرّحمة بما لها من فوائد كنقل السحاب إلى الأرض المَوَاتِ الجرداء وإحيائها، وتلقيح النباتات، وتوفير الطّاقة، وتحريك السفن في البحار إحياء للبشرية، كقوله تعالى:﴿ومِنْ آياتِه أَن يرسِلَ الرِّيَاح مُبَشِّراتٍ ولِيُذيقَكم منْ رحمتِه ولتجريَ الفلك بأَمرِه ولتبتغوا من فضْلِه ولعَلَّكم تشْكُرون﴾[2]، وقدْ جاءتْ الرّيح في القصيدة بمعناها الأوّل السّلبي.

ويؤكّد الشّاعر صموده ونضاله في العديد من القصائد، حيث نجده يصرخ في وجه المحتلِّ الصّهيوني بأنّه سيفعل المستحيلَ إبان الحرّية واِسترجاع الأمن والسّلام، فيُنْشد في قصيدته "نشيدٌ" قائلا:

تعالوا يا رِفاقَ القيْدِ والأحزان

كيْ نمشي

لأجملِ صفّةٍ نمشي

فلنْ نُقهرْ

[1]- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم بالرّسم العُثماني، (سورة الأحقاف- الآية- 24-25-)، ص 505.

[2] - القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم بالرّسم العُثماني، (سورة الروم- الآية- 46-)، ص409.

ولنْ نخسرْ

سِوى النّعش ![1]

ويُضيف قائلا:

إلى الأعلى

حَناجرنا

إلى الأعلى

محاجرنا

إلى الأعلى

أمانِينا

إلى الأعلى

أغانينا

سنَصْنع من مشانِقنا

ومِنْ صلْبان حاضرنا وماضينا

سَلالِمَ للغدِ الموعود

ثمَّ نصيحُ: يا رضوان !

اِفْتحْ بابَكَ المَوْصُود ![1]

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ديوان "عاشق من فلسطين"، ص 157.

ويُضيف في موضعٍ آخر في قصيدة عنوانها "في اِنتظارِ العائدين" قائلا:

عبَثًا أحدِّقُ في البعيد

سأظلُّ فوْقَ الصّخْرِ .. تحْتَ الصَّخْرِ .. صامد[2]

و في ظلِّ الذّكرياتِ الماضية يقِفُ الشّاعر عند حالةِ الفلسطينيّ الذي يرى نفسه في الأسْرِ حتّى وإنْ لمْ يكنْ كذلك، نجده يقول في "قصائد عنْ حبٍّ قديم":

.. ونعْبُرُ في الطّريق

مكبَّلين ..

كأنَّنا أسرى

يديَّ، لمْ أدْرِ، أمْ يدُكِ

اِحْتستْ وجعاً

مَنِ الأُخرى؟[3]

و في ظلِّ هذه الظّروف، يبقى متمسّكا ببصيصِ أملٍ يترقّبُ منْ خلاله العودة لوطنه الحبيب، الذي تغرّبَ عنه وهو بأمسِّ الحاجة إليه، صرّح في قصيدته "صَوْتٌ من الغابة":

أقولُ للغِرْبان: لا تنْهشي

فربّما أَرْجعُ للدّارِ

---

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ديوان "عاشق من فلسطين"، ص 158.

[2]- المرجع نفسه، ص 122.

[3]- المرجع السّابق: ص 147.

وربّما تشْتي السّما

ربّما ..

تُطْفِئُ هذا الخَشَبَ الضّاري!

أنْزِلُ يومًا عنْ صليبي[1]

2-4-2 ديوان "أوراق الزّيتون":

من خلال المستوى المُعجميّ يمكن للقارئ أنْ يتعرَّفَ على المعنى الرّئيس للعُنوان، وما تُفْضي إليه من معانيَ أخرى قدْ تؤدّي إلى الدّلالة المقصودة من العنوان وصلته بالنّصّ الذي بدوره قدْ يؤيّد هذا المعنى أو يخالفه، خاصّةً إذا كان معنًى رامزا يُشيرُ إلى النّصّ بصورةٍ غير مباشرةٍ، وهو ما نجده في عنواننا "أوراق الزّيتون"، فالبُعْد المُعجمي[2] لهذا الدّيوان يتكوّن من كلمتين هما:

1-أَوْرَاقٌ، (الوَرق) ج م وَرَقةٌ: يُقال وَرَقُ الشّجر، يَرِقُ، ورْقًا، خَرَجَ ورقُهُ وظهر وَرَقُهُ تماما، الوَرَقُ من الشّجر: ما تبسّط وكان له خطٌّ ناتِئٌ في وسطهِ تكْتنِفُهُ حاشيتاهُ، 2- الدّنيا. 3- جمال الدّنيا وبهجتها، الورِقةُ: شجرةٌ وَرِقَةٌ: كثيرة الوَرقِ.[3]

---

[1]- المرجع السّابق: ص 120.

[2]- فاطمة بخيت، سعيد بزرك بيكدلى، ناصر نيكوبخت، كبرى روشن فكر: "رسالة من المنفى" لمحمود درويش و "نامه" لأحمد شاملوك (دراسة مقارنة)، مجلّة الجمعيّة العلميّة الإيرانيّة للّغة العربيّة وآدابها، العدد 33، 2014م، ص 07.

[3]- شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد حلمي، عبد العزيز النجار: المعجم الوسيط، مجتمع اللغة العربية، ط4، مصر 1425ه-2004م، ص 1026.

1-الزّيتون ج م زَيْتونةٌ: شجرٌ مُثْمِرٌ زَيْتيٌّ تُؤْكَلُ ثِمارُهُ بَعْدَ مَلْحِها، ويُعْصَرُ منها الزّيتُ. 2-ثمارُهُ.[1]

ينتمي العُنوان في مُستواه النّحوي إلى النّمط الاِسمي، حيث يتّضح ذلك من خلال الصّيغة الاِسميّة له والّتي تشكّلتْ في شكل مركّبٍ إضافيّ، وهو ما تركّب من مضافٍ ومضافٍ إليه حيث حكم الجزء الثّاني منه مجرورٌ دائما[2]، وإبتداهُ بكلمة أوراق، التي هي اِسمٌ مرفوعٌ ومعرّفٌ بالإضافة، أمكن تقديره بمُبتدإٍ مضاف إلى لفظة الزّيتون.

وعند اِنتقالنا إلى المُستوى الدّلالي يمكِن أنْ نتعرّفَ أوّلاً على دلالة العُنوان الظّاهريّة، حيث أنَّ الزّيتونَ منْ أكثرِ الأشجار التي لها قدرة على التكّيف مع البيئة الجغرافيّة التي تنمو وتترعرع فيها، وهي من الأشجار المعمّرة التي لها قدرة كبيرة على التجذّر في الارض والثّبات والرّسوخ، وقدْ عُرِفتْ منذ أقدم الحضارات، ووظّفها الشّعراء الشّعراء اليونانيّون القدامى كرمزٍ[3] للوجود على الأرض نظرا لخضرتها الدّائمة وعمرها الطّويل وخيرها الوَفير، ويكفي هذه الشّجرة عظمةً لورودها في الكتب السّماويّة، وعلى رأسها القرآن الكريم فقدْ أولاها المرتبة الرّفيع، إذْ ذكرها المولى تبارك وتعالى في كتابه العزيز، وفي مواضعَ متعدّدة، وأقسم بها.

[1]- شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد حلمي، عبد العزيز النجار: المعجم الوسيط، ص 408.

[2]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، ص 10.

[3]- عاطف خلف سليمان العيايدة: الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة -تحليليّة، ص 168.

إذا تأمّلنا فيما سبق، يتّضح لنا المعنى الكامن وراء العُنوان والذي كُتِبتْ من أجله القصائد الدّاخليّة، ألا وهو المقاومة الفلسطينيّة، وما صاحبها من معاناة وقهرٍ ومآسي، وقدْ عنْون درويش ديوانه "بأوراق الزّيتون" دلالةً منه على أرضه التي اِشتهرت بزراعتها ، إضافةَ إلى زخْر هذه الشّجرة المباركة بمعاني القداسة والخلود والاستمراريّة والثّبات أمام جرّافات العدوّ الصّهيونيّ، الذي يحاول اِقتلاعها من جذورها وهي دعوةٌ من درويشَ للشّعب الفلسطينيّ الأبيّ للصّمود والثّبات، يقول في قصيدته "عن الصّمود":

لو يَذْكر الزّيتون غارسه

لصارَ الزّيتُ دمْعًا !

يا حِكمةَ الأجداد

لوْ من لحمنا نُعطيكَ دِرْعًا !

لكنَّ سهلَ الرّيح،

لا يُعطي عبيدَ الرّيح زرعا !

إنّا سنقلعُ بالرّموشِ

الشّوكَ والأحزان .. قلعا !

وإلى ما نحمِلُ عارنا وصليبنا !

والكونُ يسعى ..

سنظلُّ في الزّيتون خضرته،

وحوْلَ الأرض درعا!![1]

ومن هنا يظهر أنَّ إصرار الصّمود على البقاء والثّباتِ والتجذّر في أعماق الأرض التي يحاول العدوّ وإلغاءها وطمْسَ هوّية الشّعب الفلسطينيّ فيها، وهذا من خلال حرف التّوكيد "إنَّ" المرتبط بالضّمير الجمعيّ الفلسطينيّ "إنّا"، وإرتباطه بالجمل الفعليّة الدّالّة على الإصرار والتحدّي ومقاومة العدوّ في المستقبل.[2]

وهذا دليلٌ كافٍ على أسطورة المقاومة فهي ذو طابعٍ إنسانيٍّ كونيٍّ شموليّ تجاوز الزّمان والمكان، ونجده يصرخ معلِنا عن اِنتمائه لأرضه العريقة وكذا اِنتماؤه العربي، وعن أصالته وتاريخه الذي فاق الزّيتون قِدما وتجذّرا، يقول في قصيدة "بطاقة هوّية":

سجّلْ!

أنا عربي

أنا اِسمٌ بلا لقب

صَبورٌ في بلادٍ كلُّ ما فيها

يعيشُ بفورةِ الغضب

جُذوري ..

قبْلَ ميلادِ الزّمان رستْ

---

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ص ص 48، 49.

[2]- أنور محمّد الطّورة: تحوّلات الرّؤيا الشّعريّة في شعر محمود درويش، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، 2016م، ص 105.

وقبْلَ تفتُّح الحقب

وقبْلَ السّرو والزّيتونْ

.. وقبْلَ ترعْرُعِ العشبِ[1]

ونجده في قصيدة أخرى بعنوان "عن إنسان" يُطَمْئِنُ شعبه بأنَّ هذا الكابوس المخيف سيزول عمّا قريب وهذا اللّيل الدّامس المَليءُ بالحزن والوحشة سيزول وتُمْحَى معه كلّ المآسي:

يا داميَ العيْنيْن، والكفّيْن!

إنَّ اللّيلَ زائلْ

لا غرفةُ التّوقيف باقيةٌ

ولا زَرَدُ السّلاسلْ!

نيرون مات، ولمْ تمُتْ وما ...

بعيْنيها تُقاتِلْ!

وحبوبُ سنبلةٍ تموت

ستملأُ الوادي سنابِلْ .. ![2]

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ص 81.

[2]- محمود درويش: المرجع السّابق، ص 21.

يؤكّدُ درويش في قصيدته على زوال كلّ مظاهر الاِضطهادِ والاِستبْدادِ وكلِّ الآلام للإنسان الفلسطينيّ (كغرفة التّوقيف، وزَرَد السّلاسل)، "كما حصل لنيرون الذي مات، أمام مدينته، -روما- التي ظلّتْ حيّةً تكافح ضدّ الظّلم والتعسّف والطّغيان، ولذا سيبقى الفلسطينيّ ثائرًا ومستمرّاً في مواصلة النّضال والكفاح والفداء والشّهادة، من أجل الأرض التي ستتجدّد فيها الحياة كما هي حبّات القمح بعد جفافها، تملأ الوادي سنابل."[1]

ونجده متمسّكا بخيط "الأمل" الذي يقود للخلاص والسّلام يقول:

ما زالَ في صحونكم بقيّةٌ من العسلِ

رُدّوا الذّباب عن صحونكم

لتَحفظوا العسلْ!

ما زالُ في كُرومكم عناقيدٌ من العنبْ

ردّوا بناتً آوى

يا حارسي الكروم

لينْضج العنبْ ..[2]

ويقول في قصيدة "رباعيّات":

المَمرُّ الشّائكُ المَنْسيُّ ما زالَ مَمرَّا

[1]- أنور محمّد الطّورة: تحوّلات الرّؤيا الشّعريّة في شعر محمود درويش، ص 105.

[2]- محمود درويش: المرجع السّابق، ص 22.

وستأتيهِ الخُطى في ذاتِ عامْ

عندما يكبُرُ أحفادُ الذي عمَّرَ دهرا

يقْلعُ الصّخرَ، وأنياب الظّلامْ ..[1]

إنَّ المقاومةَ مستمرّةٌ ما دامَ في الأرض فلسطينيٌّ يتنفّس وأشجار زيتونٍ تنقّي له الهواء وتبعثُ فيه الرّوح القتاليّة، حتّى في المنفى فصدى الصّوت يتخطّى كلَّ الحدود، فالشّاعر الذي يعاني في الغربة والحرقة على فراق الأرض والاحباب والأصحاب، أخذ يقول:

أقولُ للمذْياعِ .. قلْ لها أنا بخيرْ

أقولُ للعُصفور

إنْ صادَفْتها يا طيرْ

لا تنسني، وقُلْ: بخيرْ

أنا بخير

أنا بخير[2]

فكيف حالُ والدي؟

ألمْ يزلْ كعهده، يحِبُّ ذكر الله

والأبناء.. والتّراب .. والزّيتون؟

---

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ص 72.

[2]- المرجع السّابق، ص 42.

وكيْف حال إخوتي ...

وكيف حالُ جدّتي ...

وكيْفَ حالُ بيتنا ...

رسائلُ المشرّدين .. للمشرّدين ...

اللّيلُ - يا أُمّاهُ - ذئبٌ جائعٌ سَفّاحْ

يطارِدُ الغريبَ أينما مضى ..

ويفْتحُ الآفاق للأشْباحْ[1]

يتّضح جليًّا أثرُ المعاناةِ التي قاساها الشّاعر على وجه الخصوص، والإنسان الفلسطينيُّ في المنفى على وجه العموم، بعيدا كلّ البعد عن وطنه وأحبابه وخاصّة أمّه التي ترمز للحنان والطّيبة والدّفء والملجأ مقابل القسوة والغربة والتشّرّد منفيّاً.

رغم ذلك يظلُّ الشّاعر في اوجِ عطائه، يقود شوقه أملا، يكْسِرُ عَتمة اللّيل البهيم يعانق السُّبلا، على عجلٍ، على أملٍ، يخْبِر كلّ من يلقاه مرتجلا، بأنَّ الشّوقَ أضناهُ وأنَّ البُعدَ أبكاهُ. ليخبره على مَخَضٍ عن الذّكرى التي حُفِرت وعن الرّوح التي قُبرتْ، وما جهلا، يقول للإنسانِ الفلسطينيّ، للمظلوم، إنَّ الظُّلمَ لنْ يدومَ، اِمشِ لا تقنعْ بالهوان، واِمضِ نحو غايتك، نحو الامان، سوف تعود كرامتنا والوجود.

3- اسم المؤلف:

[1]- محمود درويش: ص 44، 45، 46.

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 بعدا إيحائيا وتنسيقيا جماليا، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى.[1]

ويقول جينيت في هذا السّياق: "يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلاقة الفارقة بين كتاب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا".[2] وهذا يحيلنا على أشكال يتخذها اسم المؤلف ونذكرها كالآتي:[3]

أ- إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فتكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب {anymat}.

ب- إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاِسم فني أو للشّهرة، فتكون أمام ما يعرف بالاسم المُستعار {pseudonymat}.

ج- إذا لم يدلّ أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول، أو ما يعرف بـ anonymat.

[1]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 50.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 63.

[3]- المرجع نفسه: ص 64.

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، وللاِسم دلالته فهو يعكس سيرته، ويخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا النص نوعا من الفضول لمعرفة مكنوناته الشخصية المقابلة ودواخلها.[1]

يتمركز اسم المؤلف "محمود درويش" في أغلب دواوينه في أعلى صفحة الغلاف, كما نجده في ديوان "**لا تعتذر عمّا فعلت**"، "**هي أغنية هي أغنية**"، "**كزهر اللّوز أو أبعد**". أمّا في ديوانه " **أرى ما أريد**" فقد توسّط صفحة الغلاف, بينما نجده في ديوانه "**يوميّات الحزن العادي**" يقع في أسفل الصفحة بخطٍّ غليظٍ بنفسجيّ اللّون، وفي كتابه (الأعمال الأولى بأجزائه الثلاثة)، وقدْ تعدّدت ألوانه بين(أبيض وأصفر وأحمر وبنفسجي وأسود...) وهي ألوان تعبّر عن الحالة النّفسية والوجدانيّة للشّاعر منْ مأساةٍ وُحزن فشجون، وسرور وأمل وصفاء، وقوّة وحب واشتياق ولقاء.

اِتّجه محمود درويش كاِسم شخصي نحو إنجاز الوظيفة -مؤلف منذ إصداره لديواني" أوراق الزيتون" 1964 و"عاشق من فلسطين" 1966"، بالإضافة إلى مزاولته للعمل الصّحفي والتزامه السياسي، وقد أفصحتْ بواكيره الشعريّة عن ولادة شاعر غنائي معاصر، اتّسعت أدواته الشعريّة منذ البداية لاحتضان آلام العذاب الفلسطيني، مع حرصه

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

على تحقيق الشّرط الشعري والجمالي لقصيدته وهو ما سيمنحه تميُّزا اِستثنائيا بين مُجايله من الشّعراء الفلسطينيين وبين أهمّ الشعراء العرب[1].

إنَّ الاِسم الشخصي بالنّسبة لمحمود درويش، بعد تجربة شعرية حيويّة ما تزال متدفّقة حتى الآن، لم يعد فقط اِسم الحالة المدنية، بل اسم المؤلف الذي بنى أسطورته الشعرية الشخصية، انطلاقا من تزواجٍ عسير بين الحلم الجماعي والشرط الجمالي... ولم تعدْ فلسطين الجرح السياسي أو الشخصي فقط، بل قصّة رمزية تعيد في الخطاب الشعري الذي يحمل توقيع محمود درويش، بناء مأساة كل الفراديس المفقودة مثلما تعيد بناء كل مآسي القتل في التاريخ أو المتخيل الإنساني ... ملتمسا لنصّه الانفتاح أكثر على غبطة الحب، من ضمن انفتاحه على سؤال الوجود، في غنائية ملحمية تعيد ترميم عناصر الذاكرة لمقاومة الموت والابقاء على وعد المستقبل.[2]

4- المقدمة "Préface":

4-1- المقدّمات:

"المقدمة عنصر بنائي وحقل معرفي يسترعي اهتماما كبيرا على الساحة الإبداعية، إنها نص مصاحب وعتبة قرائية لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية، وتمهّد الدخول إلى عالم

[1]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 347.

[2]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 347.

المتن الشعري"[1]، "إنها ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراء تناله إلاّ بها، إنها نصّ محمّل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلِّف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلِّف ذاته".[2] وقدْ ترِد متداخلةً مع عدّة مصطلحات أخرى كـ(التّمهيد، التوطئة، المدخل، الدّيباجة، الاِستهلال)، غير أنّنا لنْ نجد بينها فروقا كبيرة باِعتبار أنّ وظيفتها واحدة.

4-2- أهمية المقدمة:

يندرج الاِهتمام بالمقدمة باعتبارها أوّلا وقبل كل شيء نصًّا موازيًا يمتلك عدّة وظائف وأهداف تعين الغرض من التأليف وطريقة تنظيمه، وبالإمكان حصر بعض العناصر في المركبات القاعدية التالية:[3]

ـالاعتبار التّصديري والافتتاحي الذي تملكه المقدمة، وهو اعتبار يمنحها سلطة توجيه القراءة.

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

---

[1]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، إشراف يوسف وغليسي، جامعة منتوري قسنطينة، 1427ه-2006م، ص 62.

[2]- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، {دون طبعة}، إفريقيا الشرق الأوسط، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 53.

[3]- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 40.

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

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

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

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.

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

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

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

ج- **المقدمة النقدية:** وتدخل في حوار مع الكاتب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة، مع مساءلة وعدم الاستسلام لما يقدّمه وهنا تبرز أصالة الكاتب.

من خلال تتّبعنا لخطاب المقدمة في أغلب دواوين محمود درويش لَمْ نُلفِ سِوى مقدمة واحدة، جاءت في ديوان (**أرى ما أريد**)، استهلّ بها الشاعر ديوانه كعتبة أو كجسر نعبر من خلاله إلى المتن, أو كدفّة يوجه من خلالها المتلقي ويضمن قراءته وفهمه الجيد للنص.

تقوم المقدّمة على مفارقة عجيبة قد لا تّتسم بها غيرها من النصوص؛ ذلك أنها على مستوى المكان تعتبر أول مكتوب، لكنها على المستوى الزمني تكون آخر ما يكتب، ومن ثم تتأرجح الملفوظات التي تحتويها بـ "ما يُراد قوله" و "ما قيل" أو "ما تم إنجازه" و "ما ينتظر إنجازه"، فالعبارات التي تتخللها تحيلنا على أن المقدمة كتبت بعد الفراغ من كتابة المتن، في حين أن الملفوظات من قبيل: سأذكر- سأورد- يبيّن... وهي ملفوظات دالة على الحال والاستقبال، تفيد أن المقدمة كتبت قبل المتن.[1]

وما نلاحظه على مقدّمة ديوان (أرى ما أريد) أنها كُتبت قبل المتن, وقد اعتمد الكاتب فيها على الأفعال المضارعة، إذْ شهد الفعل المضارع حضورا مكثّفًا في الديوان، فقدْ ميّزها الفعلان(أرى وأريد) اللذان جاءا في صيغة المضارع بضمير المتكلم.

[1]- عبد الرزاق بلال: المرجع السّابق، ص 42.

فالفعل (أُريد) يشير إلى حرّية الاِختيار، الطّلب، الرّغبة، وتكراره مع الفعل(رأى) يدل على رغبة الشاعر في التعبير عن وجهة نظره الشخصية، وكأنّه يقول للقارئ: لك الحقُّ في أن ترى ما تريدُ.. أنا أرى ما أريد، وأنتَ رَ ما تريد، ومن أمثلة ذلك قوله:

أرى ما أريدُ

.. و أنا أنظرُ خلفي في هذا الليلْ

في أوراقِ الأشجارِ وفي أوراقِ العُمرْ

وأُحدّق في ذاكرةِ الماء وفي ذاكرة الرملْ

لا أُبصِرُ في هذا الليلْ

إلاّ آخرَ هذا الليلْ

دقّاتُ السّاعة تقضمُ عُمْري ثانيةً ثانيةً

وتقصّرُ أيضا عُمْرَ اللّيل

لمْ يبقَ من اللّيلِ ومنّي وقْتٌ نتصارعُ فيه .. وعليْه

لكنَّ اللّيلَ يعود إلى ليلتهِ

وأنا أسْقطُ في حفرةِ هذا الظّلّ ..[1]

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 3, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت-لبنان, ط1, 2005,ص 179.

إنّ تكرار الفعلين (أرى و أريد) في الديوان، لم يكنْ عنْ عبثٍ، فقد أراد الشاعر بذلك تبْئير فكرته وتأكيد هويته للقارئ. "القارئ الذي ينتظر منه ما يمكن أنْ يتماهى منْ مستقبلاته وأفق توقّعه في سياق القصيدة المقاومة، ليُلفت الشّاعر اِنتباه متلقّيه إلى أنّه صاحب قضيّة عاش في خضمها تجربة مليئة بالحرمان والقهر والاِستلاب والمُصادرة، ليس بوسعه إلاّ انْ يكون أمينا على تجربته وحارسًا لها ومعبّرا عناه أمثل تعبير."[1]

إضافة إلى دلالة الألوان الموجودة في الدّيوان سواء على مستوى المقدّمة، أو على مستوى القصائد التي تعكس الحالة الوِجدانيّة للشّاعر، والتّناقضات التي يرصدها في الكون حوله، إذْ نُلفي اللّون الأسود في مقدّمة الدّيوان (هذا اللّيل، في حُفرة، هذا الظلّ..) الذي يعكس دلالة المأساة والمعاناة التي يعيشها الشّاعر:

أرى ما أُريدُ من اللّيل: إنّي أرى [2]

وقدْ حملنا درويش معه على أجنحة الخيال غير المتكلّف إلى آفاقٍ أكثرَ رحابةً واِتّساعا، فأشار في مطولة (مأساة النّرجس- ملهاة الفضّة) إلى تعطّش شعبه للحرّية، وطوقه للاِنعتاق من العبوديّة، كما يطوق بياض النّرجس من رِبقةِ اِنطباق ليل المأساة

[1]- فيصل صالح القصيري: شعرُ المقاومة عند محمود درويش- من النّصّ إلى المصطلح- قراءة في قصيدة "بطاقة هويّة"، مجلّة آداب الفراهيدي، العدد 02، السّنة الأولى، معهد الفنون الجميلة/ الموصل، ص ص289، 290.

[2]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 3, ص 184.

عليهن فنجده يعبّر من خلال مقاطعٍ عن ذلك الامل والحلم مستعينا باللّيل كعنصر رمزيّ.[1] يقول:

في التِّيه متّسعٌ لأحصنة تشبُّ من السّفوح إلى الأعالي

ومن السُّفوح تخرُّ صوْب القاع، متّسعٌ لفرسانٍ يحثّون اللّيالي

إنَّ اللّياليَ كلّها ليلُ . وإنّ الموتَ قتلٌ في اللّيالي [2]

عبّر درويش في هذا المقطع عن دلالة الحرّية بِاستخدام مفردات تلائم مُبتغاه كالأحصنة التي تشبُّ نحو الأعالي مطاردة حرّياتها، وهي في التّيه الذي يعكس دلالة الأسر, كما نجد اللّون الأخضر يدلّ على الاملِ واِستفاقة الحياة، والنّبل والشّرف.[3]

يقول درويش:

أرى ما أريدُ من الرّوح: وجه الحجر

وقدْ حكّه البرقُ، خضراءُ يا أرضُ .. خضراءُ يا أرضَ روحي[4]

وقد ذُكِر اللّون الأخضر في القرآن الكريم، وله دلالة متميّزة عن باقي الألوان فهو لون الجنّة ولون الحياة، يقول المولى تبارك وتعالى في كتابه العزيز: ﴿ عَالِيَهُمْ ثِيابُ سُندُسٍ خَضْرٌ وإِستبرقٌ وحُلُّوَا وأساورَ منْ فضّةٍ وسَقاهُمْ ربُّهمْ شرابا طَهورًا﴾ [سورة الإنسان -

[1]- عاطف خلف سليمان العيايدة: الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة تحليليّة، ص 136.

[2]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 3, ص 228.

[3]- كلود عبيد: الالوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط01، 2013ه/1434ه، ص 92.

[4]- محمود درويش: الأعمال الأولى 3, ص 185.

21-]،[1] ﴿ أَلَمْ ترَ أَنَّ اللّهَ أنزلَ من السّماءِ ماءً فتُصبحُ الأرضُ مُخْضرّةً إنَّ اللّهَ لطيفٌ خبيرٌ﴾ [سورة الحجّ -63-]. [2]

ومن هنا كان للمقدّمة دورها البارز في إضاءة النّصّ وفكّ مغاليقه قبل الولوج إليه، وذلك عبر العلاقة الوثيقة بينها وبين عُنوان الدّيوان، وبين القصائد الدّاخليّة، بِاعتبارها نصًّا مُصاحِبًا يحمل في طيّاته غاية المؤلِّف (الشّاعر) الأساسيّة من العمل الإبداعيّ، إضافةً إلى لمحة موجزة عنه.

4-3- التّصديرُ:

يعرّف "جيرار جينيت" تصدير الكتاب/ العمل كاِقتباس يتموضع (يُنقش) عامّة على رأس الكتاب أو في جزء منه ... فتصدير الكتاب اِقتباسٌ بجدارة بإمكانه أنْ يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقّة على رأس الكتاب او الفصل، ملخّصا معناه فهو (ذو وظيفة تلخيصيّة).[3] فالتّصدير كالمقدّمة للنّص ذو قيمة تداوليّة، فهو يحمل دلالات مكثّفة تلخّص مضمون النّص كالعنوان، كما يمكن للتّصدير أن يأتي في شكل رسومٍ أو نّقوشٍ أو صورٍ ويظهر غالبا في أوّل صفحة بعد الإهداء وقبل الاِستهلال (المقدّمة).

[1]- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم بالرّسم العُثماني، دار ابن الهيثم، القاهرة، (سورة الإنسان- الآية- 21-)، ص 579.

[2]- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم بالرّسم العُثماني، (سورة الحجّ- الآية- 63-)، ص 339.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 107.

3-2-1- وظائفُ التّصدير:

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

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

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

-تتمثّل الوظيف الثّالثة في الاِحتفاء بالمقتبس منه وتعضيد النّص وتقويته بمؤلّفين متميّزين ذوي شهرة واسعة وصيت ذائع.[1]

4-2-2- التّصدير في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت":

صدّرَ محمود درويش ديوانه الأخير (لا تعتذر عمّا فعلت) بعباراتٍ لأبي تمام يقول فيها:

توارد خواطر ... و توارد مصائر

"لا أنتِ أنتِ

ولا الديارُ ديارُ [أبو تمّام]"[2]

[1]- جميل حمداوي: شعريّة النّصّ الموازي عتبات النّصّ الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016م، ص 167.

[2]- محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، "ديوان لا تعتذر عمّا فعلت"، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2009،ص 15.

ويفصح هذا الصدر عن تغيّر حاصل في النفس ويؤكدان أنّ دوام حالها وثباتها الفكري أو الوجداني أو حتى الوجودي لا يركن ولا يستقيم، فالإنسان يتغير بمرور الزّمن، وبما يتناسب مع مستجدّات الحياة بمختلف مجالاتها، وهذا التحوّل من أشدّ الأمور فاجعة وتشظّيا للذّات.

"وهذا التغيير الذي اِستشعره "أبو تمّام" هو عينه الذي لامس الأعماق الوجودية لدرويش؛ إذْ إنَّ التبدّل يصبح منوطًا بالآخر لا بالأنا الدّاخليّة وعليه يغدو مُجبرا على تقبّله والتّعايش معه، أو يعيش معه صراعًا مُحتدِما حتّى النّصر."[1]

فالشّاعر الذي سنحت له فرصة العودة إلى موطنه في زيارة خاطفة لم تتجاوز خمسة أيّام بعد حصوله على إذنٍ بالزّيارة، يقف مذهولا إزاء التّغيير الحاصل في معالمه، يجد نفسه غريبا، سائحا لا صاحب أرضٍ، ففلسطين اليوم ليست فلسطين الامس، "الأمر الذي جعله شديد الحيرة والضّياع والقلق فهو يرى نفسه متشظّية بين ماضيه وحاضره وقدْ عبّر درويش عن حيرته الشّديدة تجاه واقعه الصّادم، ورحلته الجديدة في البحث عن نفسه التي باتت ضائعة، تلك التي عايشت مكانه الطّفولي الهانئ، فتعود لتجدَ طللا دارسًا في اِنتظارها."[2]

[1]- جمانة حامد عويضة: بنية النّصّ الشّعري في شعر محمود درويش "كزهر اللّوز، أو أبعد" أنموذجا، دراسة تحليليّة، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2013-2014، ص 33.

[2]- جمانة حامد عويضة: بنية النّصّ الشّعري في شعر محمود درويش "كزهر اللّوز، أو أبعد" أنموذجا، ص 33.

كما اِستحضر درويش شخصيّة (لوركا) في أعماله الاخيرة، متأثّرا بالأيديولوجية الفكّريّة الشّيوعيّة التي تسرّبت إلى أعماله الشّعريّة، مثل قصيدة "لوركا" من ديوانه "اوراق الزّيتون"، إضافة إلى تصدير ديوانه "لا تعتذر عمّا فعلت" بعبارة لوركا:

"والآن، لا أنا أنا

ولا البيتُ بيتي" [لوركا] [1]

"وقدْ اِستحضر درويش هذا السّياق عندما عاد إلى بيت أمّه عام 1986م، وقد غادر فلسطين منذ عام 1970م، ووقف امام صورته وأخذ يخاطب (الأنا- الآخر)"[2] بالقول:

لا تعتذر عمّا فعلت- أقول في

سرّي. أقول لآخري الشّخصي

ها هي ذكرياتك كلّها مرئيّة

ضجرُ الظّهيرة في نعاس القطّ/

عرف الدّيك/

عطر المريميّة/

قهوة الأمّ/[3]

[1]- محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، ص 15.

[2]- أنور محمّود الطّورة: تحوّلات الرّؤية في شعر محمود درويش، رسالة دكتوراة، ص 48.

[3] - محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، "ديوان لا تعتذر عمّا فعلت"، ص 29.

وعندما يستذكر الشّاعر الماضي ويمرّ شريط الذّكريات سريعا أمامه: نعاس القط/ عرف الدّيك/ المريميّة/ قهوة الأم، يتساءل أهو الآن ذاك الذي كان؟ ويأتي في المقطوعة التّالية توارد الخواطر بين درويش و(لوركا):

... فسألتُ من هو؟

لمْ يجيبوني. همسْتُ لآخري ..

أهو الذي قدْ كانَ أنتَ .. أنا؟ فغضّ

الطّرْفَ ...[1]

4-2-3- التّصدير في ديوان "كزهر اللّوز أو أبعد":

اِفتتح "محمود درويش" عمله الشّعري "كزهر اللّوز أو أبعد" بعبارة "لأبي حيّان التّوحيدي" في كتابه الموسوم بـ "الإمتاعُ والمؤانسة":

"أحسن الكلام ما .... قامتْ صورته بين نظمٍ كأنّه نثرٌ، ونثرٍ كأنّه نظمٌ ..."[2]

وبما أنّ العناوين والاِقتباسات التي يعنوِنُ بها الكتّاب نصوصهم ليستْ عفويّة وغنّما تحمل دلالات مكثّفة حول تلك النّصوص يجب التوقّف عندها باِعتبارها مدخلا لصبر أغوار النّص.

[1]- المرجع نفسه: ص 30.

[2]- محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 2، "ديوان كزهر اللّوز أو أبعد"، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2009م، ص 163.

إنّ ما نستخلصه من هذا التّصدير (عبارة أبي حيّان التوحيدي)، هو محاولة لكتابة أحسن الكلام في سياق شروطٍ معلنة تتمثّل في تبديد الخصائص الشّكليّة لاهمّ جنسين من أجناس التّعبير الأدبي (الشّعر والنّثر)، أو تغليب أحدهما على الآخر، وهذا ما يندرج ضمن ما يُعرف بنظريّة تداخل الاجناس الأدبيّة.

5- الإهـداء: (في ديوان "أوراق الزّيتون":"إلى القارئ"+ ديوان "لماذا تركتَ الحصان وحيدًا"):

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله من الآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعيّة أو اِعتباريّة)، وهذا الاِحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل)، وإمّا في شكل مكتوب يوقّعه الكاتب بخط يده في النّسخة المُهداة.[1]

وتعتبر الإهداءات رسائل ضمنيّة ذات دلالة، إنّها أشبه بعقد ضمنيّ مع القارئ يعمل على كشف الاِتّجاه الثّقافي وحتّى السّياسي للذّات المبدعة.

5-1- محافل الإهداء:

5-1-1- مرسل الإهداء:

عادة ما يكون مرسِل الإهداء في كتاب معين، هو الكاتب نفسه. وهنا تنتصب شخصية المؤلّف برأس مالها الرّمزي، لتملأ كلّ فجوات التوقّع التي يمكن انْ يُثيرها السّؤال

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 93.

البسيط: من الذي ينهض بالإهداء في خطابٍ مكتوبٍ؟ ... وقدْ تضيف بعض التّرجمات إهداء جديدا مع الإهداء الاصلي.[1]

5-1-2- المُهدى إليه:

يمكن تسليط الضّوء في هذا المحفل على ثلاث أنواع :

أ-المُهدى إليه العام: ويتحدّد في العلاقات العامّة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والسّياسي. كما أكّد عليه جيرار جينيت في تساؤله عن مكان تموضع الإهداء، " ليبحث في تاريخ هذه التموضعات القانونيّة للإهداء، حيث وجده في القرن السّادس عشر يتّخذ من أعلى الكتاب أو رأسه مكان له، أمّا في الوقت الحالي فهو متموضع في الصّفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة"[2].

وهذا ما ألفيناه في قصيدة "إلى القارئ" التي اِندرجت ضمن ديوان وسمه بـ"أوراق الزّيتون"، وقد تموقع هذا الإهداء في الصّفحة التي عقبت صفحة العنوان مباشرة، إنّها "عتبةٌ نصّيةٌ لا تخلو من قصديّة في اِختيار المُهدَى إليه /إليهم وكذلك اِختيار عبارات الإهداء."[3] يقول محمود درويش:

الزّنبقاتُ السّودُ في قلبي

[1]- نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 2007م، ص 54.

[2]- المرجع نفسه: ص 95.

[3]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 54.

وفي شَفَتي ... اللّهب

من أيّ غابٍ جئتني

يا كلّ صَلبانِ الغضب ؟

بايعتُ أحزاني ..

وصافحتُ التشّرّد والسّغب [1]

يعلن الشّاعر المنفيّ على أرضه، عن حاجته إلى التواصل الذي يسمح له برسم ملامحه الخاصّة، من جهة ويحدّد هوّيته من جهة ثانية، ويعبّر عمّا يختلجه من أسى واِغتراب، فهو شاعرُ ثورة ومقاومة، وهو مدافعٌ عنْ كرامة وطنٍ وحياةٍ وشعبٍ، فالجملة الاِسميّة (الزّنبقات السّود في قلبي) تُكْسِبُ المعنى الحزينَ قوّةً وثباتًا، ودلالةُ (السّود) موشّاةٌ بالألم والحِداد، وكأنَّ هذه الزّنبقات مغلّفةٌ بالسّواد في موكبٍ جنائزي مشهود، إنَّ قلبه لا يُبصِر إلاّ السّوادَ، وهذه دلالة شعوريّة تُشعّها اللّفظة، وصوْغُ التّركيب.[2]

وفي إعلانه بيانٌ صريح لحنينه لأرضه، للطّبيعة والجمال، وقد اِستخدم اللّون الأسود كدلالة على الحداد ذلك أنّ للألوان معنى روحي "للّون الأسود دلائل، ومعاني اِرتبطت اِرتباطا وثيقا بحياتهم الاِجتماعيّة، وبالتّأكيد فإنّ اِستعاراتهم الرّمزيّة لم تكن لتأتي من

[1]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، "ديوان أوراق الزّيتون"، دار رياض الرّيس للنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005، ديوان أوراق الزّيتون، ص 15.

[2]- محمّد مصطفى القطاوي: تظافر النّحو والدّلالة في ديوان "أوراق الزّيتون" للشّاعر محمود درويش -دراسة تحليليّة-، ص 165.

قبيل الصّدفة أو مبتورة الجذور بل تستند بشكلٍ أو بآخر إلى الطّبيعة ومعطياتها، كما أنّها تستند من جانب آخر لانفعالات النّفس والعقائد."[1] كما يرى "كلود عبيد" "أنّ لون الحداد في الشّرق هو اللّون الأسود."[2]

ودماءُ أوردتي عصيرٌ من غضب!

يا قارئي!

لا ترجُ منّي الهمسَ!

لا تَرْجُ الطّربْ

هذا عذابي ..

ضربةٌ في الرّمل طائشة

وأخرى في السّحب!

حسبي بأنّي غاضبٌ

والنّارُ أوّلها غضب![3]

فالعُنوان (إلى القارئ)، يوحي برسالة يوجّهها الشّاعر إلى جمهوره القرّاء(بشكل عام)، ويظهر هنا وضوحُ الرّسالة الموجّهة إلى القارئ، والتي يصوّر فيها علاقة الشّعر بالحياة،

[1] - ضاري مظهر صالح: دلالة الألوان في القرآن والفكر الصّوفي، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق – سوريا، ط1، 2012، ص 201.

[2]- كلود عبيد: الالوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ، ص 65.

[3]- محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، ديوان أوراق الزّيتون،" ص 16.

ودوره في التّحريض على النّضال والثّورة (حسبي بأنّي غاضبٌ.. غضب)، إضافة إلى قدرةِ الشّاعر على التّكرار الفنّي، مشفوعة بإمكانيّة عاليّة على مزاوجة الأسماء والنّعوت المجرّدة والمشخّصة في تصاهر حيويّ يدفع العمل التّصويريّ والمجازيّ إلى مدى بعيد: (عصيرٌ من غضب) وبهذا الاِعتناق للغضب يختتم أيضا المقطع الاخير الذي يتضمّن تواضعًا، أي ميثاقا مبرما والقارئَ مباشرة. في هذه الأبيات تأكيد دالٌّ على متلقّي الإهداء.

ب-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]

ج-المُهدى إليه الخاص: وهم الاشخاص القريبون من أفراد أسرته وأصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصيّة (ودٌّ ومحبّة) وهذا النّوع قد اِندرج في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا"، في شكل خطابٍ موجّهٍ صاغه كالآتي:

"إلى ذكرى الغائبين

جدّي: حسين

جدّتي: آمنة

أبي: سليم

[1] - عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 98.

وإلى الحاضرة: حوريّة، أمّي"[1]

وفي هذا الإهداء توضيح لوجود علاقة متينة بين مرسل الإهداء والمُهدَى إليه، أي بين الشّاعر محمود درويش وأفراد عائلته، وبين عائلته والدّيوان، إضافة إلى هذا فقد ذهب بعض الباحثين والدّارسين إلى أنّ محتوى الدّيوان (القصائد) تمثيل لسيرة الشّاعر الذّاتيّة. حيث تفصح قصائد هذه الدّيوان على بنية سرديّة تدور أحداثها حول سيرة الشاعر وشعبه ووطنه، وأنّها نهلت من مَعين السّيرة الذّاتيّة لشاعر مبدعٍ ومثقّف ومشهود له بقراءته الواسعة وتمثّله للتّراث الإبداعي للإنسان العربي، ونهلت أيضا من مَعين سيرة الشّعب الفلسطيني وفلسطين التي اِستباحها اليهود، فبعثروا سكّانها في أرض الشّتات والمنافي.[2]

وأخيراً، فإنْ لمْ تُفلحْ قصائد درويش في تحرير فلسطين وشعبها، فإنّها أفلحتْ في صياغة مشروعٍ ثقافيٍّ تحرّريّ أشعل النّار من الجليد، مشروعٍ موحّدٍ للتحرّر من اللّجوء والاِحتلال والتّمييز والعنصريّة وهذه هي ركائز النّضال الفلسطينيّ، كما ساعدتْ على تخليص النّفوس من مشاعر الإحباطِ واليأسِ والاِنكسار أمام محاولات العدوّ الصّهيونيّ لاِستعبادها وقهرها، تحقيقاً لقول درويش:

---

[1]- محمود درويش: "لماذا تركت الحصان وحيدا"، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 1995م، 07.

[2]- خديجة بولحبال، كريمة حبري: تجلّيات الرّمز الأسطوري عند محمود درويش، في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا"، مذكّرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي، 2016-2017، ص 38.

سنستمرُّ في محاولتنا المتواضعة، كما يفعل أيُّ مشروع ثقافيّ مرتبط بمشروع الحرّية والتحرّر.[1]

ثانياً: النّص الفوقي الخارجي وشعريّة الخارج:

1- القراءات النّقديّة:

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، وتجسيده بعمليّات ملء الفراغات والبياضات، وتحديد ما هو غير محدّد وإثباتُ ما هو منفي، "إنّها عمليّة كشف عن مخبوءاته وفضح أسراره وإيماءاته وسدّ شقوقه وذلك لا يتمّ إلاّ الاِستغراق في النّص والاِحتيال عليه ومراودته عن نفسه. ويتمّ ذلك عن طريق الاِفتراض والتأويل، فالخطاب لا يصل إلينا مسافراً بل يصل مع حجاباته ونحن لا نقرأ ونفسّر الخطاب، ولكنّنا نقرأ هذه الحجابات سواء ما هو تجميلي منها أو تشويهي.[2]

إذاً للقراءة وظيفتان: الأولى إشهاريّة يستفيد منها الكاتب والنصّ معا والثّانية وظيفة تشهيريّة في كثيرٍ من الأحيان تضرّ الكاتب، وفي بعض الأحيان تفيدهما معاً، حيث تسهم في شهرتهما، فالوظيفتان نابعتان من الرّوح التّقييميّة الكامنة في الدّراسات والقراءات

[1]- عاطف خلف سليمان العيايدة: الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش، ص 139.
[2]- روفية بوغنوط: شعرية النّصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، ص 238.

النّقديّة كافّة، مهما اِختلفت مناهجها [1]، ومن خلال تتبّعنا للقراءات التّحليليّة (النّقديّة) لنصوص محمود درويش الشّعريّة، ألفينا عددا منها، فمن بينها:

أ-مقال بعنوان: "شعر المقاومة عند محمود درويش" بمجلّة آداب الفراهيدي، بقلم الدّكتور فيصل صالح القصيري، حيث تضمّن هذا المقال دراسة حول شعريّة محمود درويش المقاوِمة، وهذا جليٌّ في قصيدته المعنونة بِاسم "بطاقة هويّة"، حيث جاء فيه مايلي: "يتماهى في شعر محمود درويش عدد كبير ومتنوع من الثّنائيات الفاعلة ذات الأثر السّيميائيّ الجدلي التي يضِجُّ بها قاموسه الشّعريّ، فالأرض هي الحبيبة، والحبيبة هي الأرض، والأرض هي الأمُّ، والأمُّ هي الأرض، والحقيبة تقترن بالسّفر والمنفى، والبحر يذكّرُ بالتّيه والشّساعة والعمق والرّمز، والمقاومة والثّورة، والوجود والهويّة. لقد وعى محمود درويش منذ البداية الحاجة النّفسيّة والوجدانية والوطنية للقارئ الذي نتوجّه إليه القصيدة، ومن ثمّ كان عليه أنْ يُنتج قصيدة مشحونة بحسّ المقاومة وحرارة الاِنفعال بعيدا عن اللّين والتّميّع والسّطحية والاِنفعال المجرّد، قصيدة بحجم عذاب النّفي والتشّرّد والضّياع والكفاح المستمرّ، تحكي قصّة النّضال والكفاح لشعب أُقتلع منْ أرضه وتشرّد في الشّتات. يقول محمود درويش في هذا الصّدد:

ودماءُ أوردتي عصيرٌ من غضبْ

[1]- أبو المعاطي خير الرّمادي: "عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربيّة المعاصرة تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا"، ص 301.

يا قارئي

لا ترْجُ منّي الهمسَ

لا ترْجُ الطّربْ

فهو يخاطِب القارئ العام الذي يُنتظَر منه ما يمكن أنْ يتماهى من مستقبلاته وأفق توقّعه في سياق القصيدة المقاوِمة، ليفت الشّاعر اِنتباه متلقّيه إلى انّه صاحب قضية عاش في خضمها تجربة مليئة بالحرمان والقهر والاِستلاب والمُصادرة، وليس بمقدوره إلاّ أنْ يكون أمينا على تجربته وحارسا لها وعبّرا عنها أمثل تعبير بعيدا عن أساليب الهمس والطّرب والغناء والرّومانسيّة.[1]

ب-رسالة دكتوراه: "الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش" لصاحبها عاطف خلف سليمان العيايدة، حيث تطرّق في أحد فصولها (الفصل الثّاني) الذي عنونه بالرّموز الدّالة على الحرّية والعبودية، وهذا رصد لبعض ما جاء فيه: "وقدْ شحنت المعاناة شعر درويش بمعانٍ ودلالاتٍ مُتْرعة بالألم والقهر، ممّا جعله يوظّف رموزا للدّلالة على حجم القسوة وللظّلم الواقع على شعبه، فكان اللّيل من أكثر الرّموز اِلتصاقا بدلالة العبوديّة والسّيطرة، ففي قصيدة "رسالة من المنفى" يعلن درويش عن إحساسه بالغربة، وفقده أمل العودة لوطنه، وقدْ صوّر نفسه بطائر مقيّد الحرّية، فبدأ بلفظة اللّيل، ثمّ خاطب وطنه الذي رمز له بالأمّ بقوله: (أمّاهُ) مستنجدا بها، وقدْ شبّه اللّيل بالذّئب الجائع السفّاح، والمقصود به العدوّ

[1]- فيصل صالح القصيري: شعرُ المقاومة عند محمود درويش- من النّصّ إلى المصطلح-، ص 290.

الغسرائيليّ المطارد له ولأمثاله ممّنْ رفضوا سلْب حرّيتهم، فغدوا بسبب ذلك غربا ومنفيين، يقول:

اللّيلُ - يا أمّاهُ - ذئبٌ جائعٌ سفّاحْ

يطاردُ الغريب أينما مضى ...

ويفتحُ الآفاق للأشباحْ

وغابةُ الصّفصافِ لمْ تزلْ تعانِقُ الرّياحْ.[1]

وقدْ اِحتضنتْ نصوص درويش البنى المتضادّة الدّلالة، فأصبح المتنُ (النصّ) الدّرويشيُّ مرتكزا على ثنائياتٍ دلاليّة أسهمت كلّها في إثراء ميراث درويش الشّعري.

2-المجلاّت:

لقدْ وردتْ العديد من المقالات في "مجلّة الكرمل" التي كان محمود درويش رئيسا ومحرّرا فيها في الكثير من الأعداد، نذكر منها ما جاء في العدد السّادس (06) لمجلّة الكرمل بقلم محمود درويش، تحت عنوان " أنقذونا من هذا الشّعر"، حيث تناول فيه التّجربة الشّعريّة، والصّدى البالغ الذي يمكن للشّعر أنْ يؤوله، يقول درويش في هذا الشّأن:

"ماذا جرى للشّعر؟

[1]- عاطف خلف العيايدة: الرّموز المحورية في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة، ص 129.

إنَّ غصّات مالحة كثيرة تتجمّع في حلوقنا لتطلق صرخةً لا ندري كيف نسمّيها، لأنَّ الشّعر، الذي كان أحد أفراحنا القليلة، يُفْلتُ من حياتنا الآن بلا وداعٍ، أو بلا اِنتباه. ونحن، شعب الشّعر كما ندّعي، نشاهد سقوط أحد قلاعنا الأخيرة، دون أنْ نبدي رغبة في المقاومة.

كَمْ منْ مرّة ذهبت الرّوح إلى صوتها، في ساعات كانت تحتاج فيها إلى الغناء، فارتطمتْ بخيانتها على ورقٍ يزداد بياضا.

ولماذا نقدّم للشّعر هذا الاِعتذار؟

ألا إنّ الغناء الرّديء، اشدُّ رداءة من واقعٍ رديء. ألا إنّ بشاعة القصيدة أشدُّ إيلاما للنّفس من تكدّس القمامة في الشّوارع؟ ألا إنَّ نشاز الإيقاع يجرح النّفس أكثر ممّا تجرحه صفّارات الإنذار بأصواتها المبحوحة؟

ربّما. وربّما لأنّ الشّعر يتمتّع بهشاشة تجعل تعرّضه للخلل أكثر أنواع الكلام بشاعة. فهل نريد الاِدّعاء بأنّ الشعر لا يتحقّق... إنّن لا أعرف ما هو الشّعر. ولكنّني بقدر ما أجهل هذه الماهية أعرف تمام المعرفة ما ليس شعرا. ما ليس شعرا، بالنّسبة لي هو ما لا يغيّرني؛ ما لا يأخذ منّي شيئا ولا يعطيني لوعة أو فرحا، هو ما لا يقدّم لي أحد مبرّرات وجودي وإقامتي على هذه الأرض، هو ما لا يبرهن لي جدوايَ وقدرتي على الخلق، هو ما لا يقدّم

لي الوجود في كأس ماءٍ ينكسر، في اِختصار، إنَّ إدراكيَ لما ليس شعرا هو طريقتي في الاِقتراب من إدراك الشّعر، لأنّنا بالواضح نفسّر الغامض، وليس العكس."[1]

وهنالك حديث أجراه بينه وبين ناقد آخر أشبه بأنْ يُعَدَّ حورا، يقول درويش:

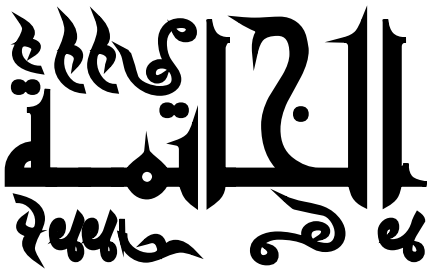
"قلت لناقد كبير: لماذا لا تتدخّل. لماذا لا تكرّس طاقتك النّقديّة الكبيرة لدراسة الشّعر الحديث في محاولةٍ لاِستنباط بعض القواعد والضّوابط، فتساهم في وضع حدٍّ لهذه الفوضى؟ قال: لا أفهم. ولا أستطيع القول إنَّ معظم هذا الشّعر، منذ الرّوّاد إلى النّقباء إلى الأنفار، ليس شعرا. وأخشى التعرّض لتهمة المحافظة من النقّاد الجدد، الذين يدرسون القصيدة الغامضة بمقال أشدَّ غموضا، لأنّي لا أؤمن بالبنيويّة بخاصّة، ولا أتقن تخطيط أسهمها وأقواسها وخرائطها!"[2]

[1]- محمود درويش: الكرمل فعلية ثقافية، رئيس التّحرير محمود درويش و سكرتير التّحرير سليم بركات، الاتحاد العام للكتّاب والصّحافيين، بيروت- لبنان-، مجلّة الكرمل، العدد 06، ربيع 1982م، ص 04، 05، 06.

[2]- المرجع السّابق: ص 07.

خـاتمة الفصل:

تؤدّي عتبات النص المحيطة والفوقيّة دورا كبيرة في مساعدة المتلقي على الولوج الصحيح في عالم النص الأدبي وفكِّ مغاليقه وتوجيه قراءته وتحديد مسارات خطوطها الكبرى، بالإضافة الى دورها في تحديد هويّة النص والإشارة إلى مضمونه بحيث تماس مع المتن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، مثل:(الغلاف والعنوان ، واسم المؤلف والمقدمة والحوارات والقراءات النقدية، والصّيغ الأيقونيّة من صور ورسوم...)، إضافة إلى أنّها تعمل على إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع جوانبه.



خاتمة:

من خلال تتبّع تجلّي النصوص المحاذية (العتبات النصّيّة) في شعر محمود درويش (نماذج من دواوينه)، خلصت الدّراسة إلى نتائجَ أمكن حصرها فيما يأتي:

1/ أنّ النّص هو نقطة البدء في كلّ قراءة نقديّة، ويشكّل جملة من النّظريّات والقراءات المختلفة، لأنّ كل ناقد ومدرسة يسعى من جهته إلى أن يتناوله بما أوتيّ من أدوات نقديّة ومفاهيم تحليلية، وهذا ما يجعل كل قراءة نقديّة احتمالا من بين احتمالات عديدة، وهو ما يؤطّر مقولة انفتاح النص على كل التفسيرات والتأويلات.

2/ النص هو ذاك النسيج من القول وتسلسل الجمل والمتواليات الّتي تتعلّق فيما بينها لتخلق عملا إبداعيا.

3/ النص بنية دلاليّة تنتجها ذات ضمن بنية نصيّة منتجة تتحدّد زمنيّاً بسبقها للنصّ، سواء كان هذا السبق بعيدا أو قريبا كما أنّها مستوعبة في إطار النص وعن طريق هذا الاستيعاب يحدث التفاعل النصّي.

4/ التناص يفترض حضور نص في نص آخر(بواسطة الاستشهاد، التلميح ...).

5/ ظهور المتعاليّات النصّية كنظريّة أوسع من نظرية التناص، ويعدّ هذا الأخير مجرّد عنصر منها إلى جانب عناصر أخرى(التناص، الميتانص، جامع النص، معماريّة النص، النص الموازي).

6/ النص الموازي هو مجموعة من النصوص المرافقة للنّص الأصلي والمحيطة به كالعنوان، العنوان الفرعي، صفحة الغلاف، المقدّمة، والإهداء، وعلامات النشر الّتي تساعد في تحليل النص وتضمن حضوره في العالم وتلقّيه واستهلاكه.

7/ حظيّ النص الموازي باهتمام كبير في الثقافة العربيّة والغربيّة خاصة عند جيرار جينيت الّذي أولاها الاهتمام الأكبر من خلال كتابيه الأطراس و العتبات.

8/ منْ أهمّ العتبات التي تسيّج الأثر الأدبي وتحيط به: اِسم الكاتب والعنوان والمقدّمة والصّيغ الأيقونيّة من صورٍ ورسوم...

9/ يمكن القول بأنّه لم يسبق من قبل وجود أيّ أثر أدبيّ بدون نصّ محاذٍ، في الوقت الذي يمكن أنْ يوجد النّصّ المحاذي دون وجود النّصّ المركزي.

يمكن تقسيم العتبات والنّصوص المحاذية / الموازية إلى قسمين رئيسيين هما:

أ- العتبات والنّصوص المحيطة: وتشمل فرعين الأول النّصوص/ العتبات الخارجية: ويندرج ضمنها العنوان، اِسم المؤلّف، وصورة الغلاف. أمّا الثّاني فهو النّصوص/ العتبات الدّاخليّة: وتشمل كلّا من الإهداء، الخطاب التّقديمي، والعناوين الدّاخليّة والحواشي ولها علاقة وطيدة بمحتوى الكتاب.

ب- النّصوص المحاذية اللّاحقة: وتتمثّل في الاِستجوابات الصّحفيّة والحوارات والاِعترافات والشّهادات...

10/ تعرف صفحة الغلاف بأنّها أول عتبة يتلقّاها القارئ ومن خلال اتّصاله بها تنشأ علاقة بينه وبين النص ممّا يجذبه لقراءته و كشف مكنوناته وذلك ما لاحظناه في صفحة غلاف الديوان.

11/ يُعدّ العنوان من أهم عناصر النص الموازي باعتباره كتلة مكثّفة مشحونة بالدّلالة وباعتباره اختزال واختصار للعمل الإبداعي، ممّا يحدّد هويّة النص ووجوده، ويساعد على تلقيه واستهلاكه.

12/ يعدّ اسم المؤلّف محمود درويش من بين العناصر المهمّة فلا يمكن تجاهله لأنّه يثبِّت هويّة العمل للكاتب بإعطائه اِسمه، إضافة إلى أنّه يعكس سيرة صاحبه.

13/ أسهمت القراءات النقديّة كغيرها ممّن سبقها من العتبات في تحليل قصائد الدّواوين وتبسيط محتواها، والإلمام بجزئيّاتها دراسة وتحليلا.

14/ إنَّ أهميّة النّصّ المحاذي ناشئة عن موقعه الحدّي المتنوّع، لذا يتعيّن على كلّ دارس أنْ يتوقّف عند أهمّية هذه العتبات من خلال موقعها في فضاء النّصّ بأشمله، وفي علاقتها بالنّصّ المركزي.

وخاتمة القول: نسأل الله أن تكون هذه الدراسة قد سدّت ثغرة من الدراسات الّتي تناولت شعريّة العتبات (النّصوص الموازية)، وسلّطت الضوء على جانب من جوانب شعر الفقيد الفلسطينيّ محمود درويش، ولله الحمد في بدء وفي خاتم.

الملحق

ملحق:

نبذة عن "محمود درويش"

حياته وإبداعه:

¤ "محمود درويش" -1941م- شاعرٌ فلسطينيّ يُعدّ منْ أبرز شعراء المقاومة الفلسطينيّة. وُلِد في قرية البروة التي تقع قريبا من عكا. لجأ مع أهله إلى لبنان وهو في سنّ السّابعة من عمره بعد أنْ اِحتلَّ اليهود قرية البروة عام 1948.م. وبعد عامٍ، عاد إلى فلسطينَ وسكن في قريةٍ تسمّى دير الأسد لاجئا في بلاده. أحبَّ الشّاعر القراءة والرّسم منذ الصّغر، وعمِل فيما بعد مدرّسا. دخل السّجون الإسرائيليّة اكثر من مرّة. كانت المرّة الاولى سنة 1961م. ثمّ كانت الثّانية عام 1965م. وسُجِن مرّة ثالثة عندما ألقى قصيدته "نشيد" في أمسية شعرية في الجامعة العِبريّة. وما بين 1965- 1967م سُجِن الشّاعر بتهمة النّشاط المعادي لإسرائيل. وذاع اِسم محمود درويش كشخصية عربيّة نضالية ضدّ الاِحتلال الإسرائيلي. وفي سنة 1969م، أُعتقِل للمرّة الخامسة بعد أنْ نسف الفدائيّون عدّة بيوت في حيفا وبعده أصبح الشّاعر عرضة للاِعتقال بعد أيّ تدبير صهيوني ممّا أدّى إلى نفيه خارج وطنه. تنقّل الشّاعر بين العواصم العربيّة والأجنبيّة واِستقرّ به المقام أخيرا في بيروت التي لمْ يتركها إلاّ في أعقاب الاِجتياح الاسرائيلي لها عام 1982م.

تميّز الشّاعر عن أترابه من شعراء الأرض المحتلّة، بغزارة الإنتاج وبساطة العِبارة وشمولية المضمون، وعمق الفكرة. وهي خصائص لمْ يتفرّد بها عن إخوانه الشّعراء

الفلسطينيّين المَنفيينّ داخل الوطن فحسب بل هي خصائص ميزته في مسيرة حركة الحداثة الشّعريّة أيضا والتي يُعدُّ درويش من أهمّ رموزها وأعلامها.

مرّ عطاء درويش الشّعريّ عند النقّاد بمراحل عديدة. ففي المرحلة الأولى، كان الشّاعر متمثّلا شعر غيره من الشّعراء الكبار وفي هذه المرحلة، صدر ديوانه "عصافير بلا أجنحة" 1960م، وتتمثّل المرحلة الثّانية بديوان "أوراق الزّيتون" 1964م، وفيها يظهر للعيان اِتّساع مخزون درويش من المقروءات الشّعريّة. ويلاحظ أنَّ شعر درويش في هذه المرحلة قد اِتّسم بالنّضج وركن للتطوّر، فهو يبدو أكثرَ رقّةً واقلَّ مباشرة واِبتعد فيه عن الخطابة والصّوت الصّاخب المرتفع، ومن أهمّ قصائده في هذه المرحلة قصيدته التي يقول فيها:

سجّل أنا عربيّ

ورقم بطاقتي خمسون ألف

والمرحلة الثّالثة تمتدُّ من عام 1966م إلى 1970م وفيها أخرج درويش إلى النّور أربعة دواوين، هي "عاشقٌ من فلسطين"، "آخر اللّيل"، "العصافير تموت في الجليل"، حبيبتي تنهض من نومها". وتعتبر هذه المرحلة الاخيرة من شعر درويش داخل الأرض المحتلّة. وتعدّ المرحلة الرّابعة الأكثر غِنى وتميّزا عن سابقاتها إذْ يمثّل هذه المرحلة ديوانه "أحبّك أو لا أحبّك"، "محاولة رقم 7"، "تلك صورتها"، "وهذا اِنتحار العاشق". أمّا المرحلة الخامسة

فهي مرحلة الغنائيّة الملحميّة التي اِبتدأتْ بديوان "أعراس"، واِمتدّتْ حتّى ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، وتخلّلها ديوانا "حصار لمدائح البحر"، أغنية ... هي أغنية".

أمّا المرحلة السّادسة فيمثّلها ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيد" وهي الفترة التي فُتِر فيها حماس محمود درويش وتغيّرت فيها علاقته بالشّعر. فأصبح شعره ممعنا بالذّاتيّة والبكاء والحزن. حيث عاد شاعرا غنائيا مع اِهتمامه باللّغة والشّكل مع البعد الفلسفيّ. ويلاحظ أنّ الشّاعر في هذه الآونة بالذّات يهتمُّ بقصيدة النّثر إيمانا منه بضرورة التعايش بين كلّ أشكال التّعبير الأدبي والشّعريّ.[1]

¤ عاد من باريس واِختار الإقامة في رام الله فلسطين ومنها أعاد إصدار مجلّة الكرمل.

¤ بعد وفاته أصدر ورثته عن دار الرّيس قصائده المَتروكة بعنوان "لا أريد لهذي/ه القصيدة أنْ تنتهي".[2]

¤ ساهم في إطلاقه واِكتشافه الشّاعر والفيلسوف اللّبنانيّ "روبير غانم"، عندما بدا هذا الأخير ينشر قصائد لمحمود درويش على صفحات الملحق الثّقافيّ لجريدة الأنوار التي كان يترأس تحريرها محمود درويش، وكذلك كان له نشاط أدبي ملموس في السّاحة الأردنيّة، فقد كان من أعضاء الشّرف في نادي أسرة القلم الثّقافي.

الجوائز والإجازات:

---

[1]- علي مولا: محمود درويش الأعمال الكاملة مختارات، منتدى مكتبة الاسكندريّة، ص 04، 05، 06.

[2]- عادل محمود: الجوهرة المؤلمة محمود درويش، الهيئة العامّة السّوريّة للكتّاب –منشورات الطّفل- وزارة الثّقافة- دمشق، 2011م، ص 12.

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

- جائزة لوتس 1969.
- جائزة البحر المتوسط 1980.
- درع الثورة الفلسطينيّ 1981.
- لوحة أوروبا للشعر1982.
- جائزة ابن سينا في الاتّحاد السوفييتي 1983.
- جائزة لينين 1984.
- جائزة البحر المتوسط 1985.
- أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية 1997.
- جائزة العويس الثقافية مناصفة مع أدونيس 2004.[1]

مؤلفاته:

لقدْ تغنّت قريحة الشاعر الفذّ محمود درويش بعدد كبير من الأعمال حقّقت له الذّروة في مجاله الأدبي والشّعري، بقية راسخة الأذهان تمجيدا لسيرة الشّاعر نلفي بعضها:

أ- الشعرية:

- عصافير بلا أجنحة: عُكا، مطبعة كومر تسئيل، 1960 .
- أوراق الزّيتون: حيفا، مطبعة الاِتّحاد التعاونيّة، 1964 .

[1]- حسين حمزة: محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث، تح: ياسين كتّاني، ط01، ج01، 2011م، ص 03.

• عاشق من فلسطين: الناصرة، مطبعة أوفست الحكيم، 1966 .

• آخر الليل: عُكا، مطبعة الجليل، 1967 .

• العصافير تموت في الجليل: بيروت، دار العودة، 1970 .

• حبيبتي تنهض من نومها: بيروت، دار العودة، 1970 .

• أحبك أو لا أحبك، بيروت، دار الآداب، 1972 .

• محاولة رقم7: دار العودة، 1973 .

• تلك صورتها وهذا انتحار العاشق: بيروت، دار العودة، 1975 .

• أعراس: بيروت، دار العودة، 1977 .

• مديح الظلّ العالي: بيروت، دار العودة، 1983 .

• حصار مدائح البحر، بيروت، دار العودة، 1984 .

• هي أغنية، هي أغنية، بيروت، دار الكلمة، 1986 .

• وَردٌ أقل: بيروت، دار العودة، 1986 .

• أرى ما أريد: بيروت، دار الجديد، 1990 .[1]

• أحد عشر كوكبا: بيروت، دار الجديد، 1992 .

• لماذا تركت الحصان وحيدا: لبنان، رياض الريس، 1995 .

[1]- محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، رياض الرّيس للكتب والنّشر، يناير، بيروت- لبنان-، 2009م، ص ص ، 539، 540.

- سرير الغريبة: بيروت، رياض الريس، 1999 .
- جدارية محمود درويش: بيروت، رياض الريس، 2000 .
- حالة حصار: بيروت، رياض الريس، 2002 .
- لا تعتذر عمّا فعِلتَ: بيروت، رياض الريس، 2004 .
- كزهر اللوز أو أبعد: بيروت، رياض الريس،2005 .
- لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي: بيروت، رياض الريس،2009 .
- الأعمال الكاملة، المجلّد الاوّل: بيروت، دار العودة،1971 .
- الأعمال الكاملة، المجلّد الثّاني: بيروت، دار العودة، 1994 .[1]

ب- **النثرية:**

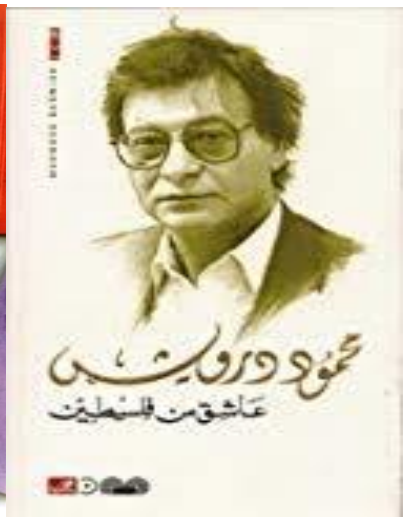
- شيء عن الوطن: بيروت، دار العودة، 1971 .
- وداعا أيّتها الحرب.. وداعا أيها السلام: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، 1974
- يوميات الحزن العادي، بيروت، دار العودة، 1976 .
- بيروت فلسطين الثورة: حيفا، منشورات البلد ،د.ت.
- في انتظار البرابرة، القدس، وكالة أبو عرفة، 1987
- ذاكرة للنسيان: بيروت، المؤسسة للدراسة والنشر،1987

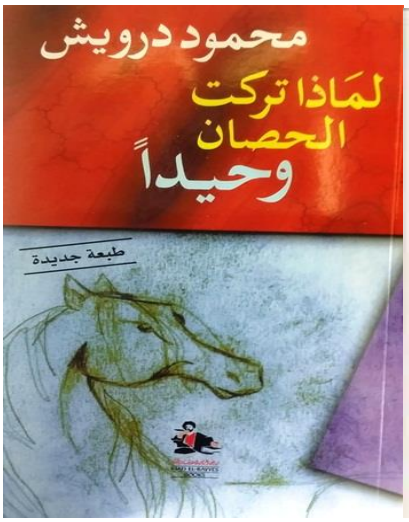
[1]- حسين حمزة: محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، ص 18.

- في وصف حالتنا: بيروت، (المؤسّسة) دار الكلمة، 1987
- الرّسائل محمود درويش سميح القاسم: حيفا، عربسك 1989
- عابرون في كلامٍ عابر: الدار البيضاء، دار توبقال، 1991
- في حضرة الغياب: بيروت، رياض الريس، 2006
- حيرة العائد: بيروت، رياض الريس، 2007
- أثر الفراشة: بيروت، رياض الريس، 2008. [1]

وفاته:

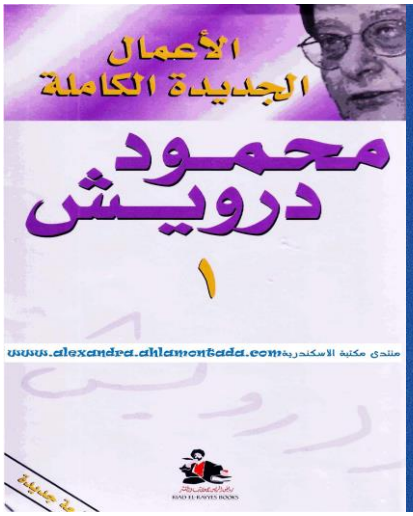
رحل درويش في 09 آب 2008 بالولايات المتحدة الأمريكيّة عام 2008م بعد عملية جراحية على القلب ودفن في رام الله، الضفّة الغربيّة.[2]

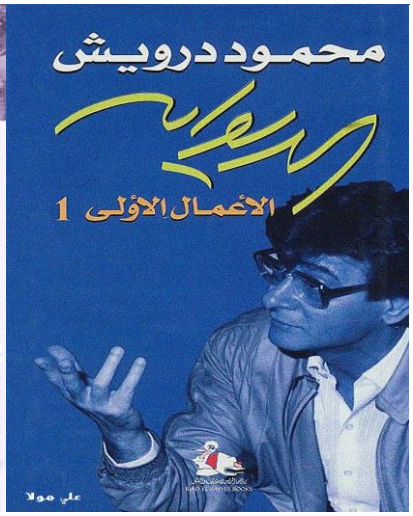




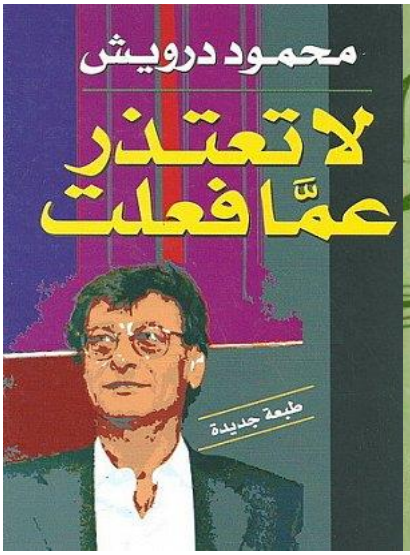
[1]- المرجع نفسه، ص 19.

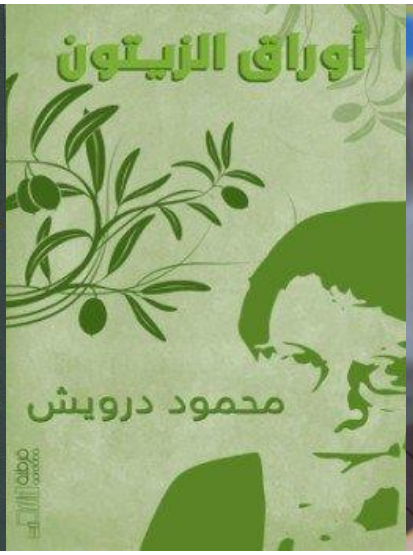
[2]- سمير إبراهيم: الأعمال الكاملة لمحمود درويش، دار أشرقت، القاهرة- مصر، ط01، 2015م، ص 07.

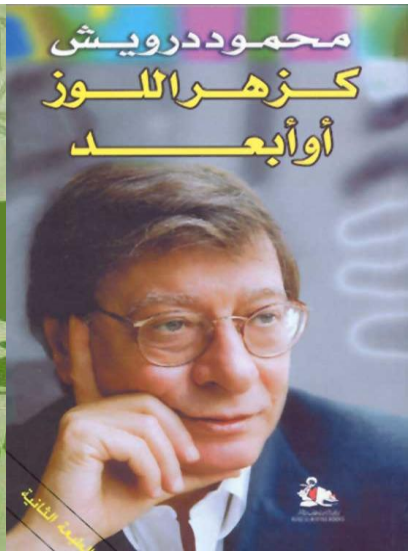

الأعمال
الجديدة الكاملة
محمود
درويش
١
www.alexandra.ahlamontada.com منتدى مكتبة الاسكندرية


محمود درويش
الأعمال الأولى 1
علي مولا

يوميات الحزن
العادي
Mahmoud Darwish
محمود درويش


محمود درويش
لا تعتذر
عمّا فعلت
طبعة جديدة


أوراق الزيتون
محمود درويش


محمود درويش
كزهر اللوز
أو أبعد

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/ المصادر:

أ-القرآن الكريم:

1)القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم بالرّسم العُثماني، دار ابن الهيثم، القاهرة، (سورة البقرة- الآية-69-).

ب-المعاجم:

2) إبن منظور{أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم}: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مادّة "شعر"، ط01، 1997.

3) أحمد بن فارس: مقاييس اللّغة، دار الفكر للنّشر، 1979م.

جبران مسعود: الرائد {معجم لغوي عصري}، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1992.

4) شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد حلمي، عبد العزيز النجار: المعجم الوسيط، ط4، مجتمع اللغة العربية، مصر 1425ه-2004م.

5) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002م.

ج-الدّواوين:

6) محمود درويش: "لماذا تركت الحصان وحيدا"، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 1995م.

7) محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 1، "ديوان أوراق الزّيتون"، دار رياض الرّيس للنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005م.

8) محمود درويش: الدّيوان الأعمال الأولى 3, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت-لبنان, ط1, 2005م.

9) محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 2، "ديوان كزهر اللّوز أو أبعد"، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2009م.

10) محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، "ديوان لا تعتذر عمّا فعلت"، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2009م.

11) محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، رياض الرّيس للكتب والنّشر، يناير، بيروت- لبنان-، 2009م.

2/ المراجع العربيّة:

12) إبراهيم ضبع: قصيدة النّثر وتحوّلات الشّعريّة العربيّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط 1، 2003م.

13) أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني: {المتوفى سنة 486ه شرح المعلقات السبع تقديم عبد الرحمان المصطفأوي}، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1425ه-2004م.

14) أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م.

15) السّعدية الشّاذلي: مقاربة الخطاب المقدّماتي الرّوائي (مقدّمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الرّوايات العربيّة)، جامعة الحسن الثّاني- عين الشّق كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الدّار البيضاء، سلسلة الأطروحات والرّسائل رقم 06، د-ط.

16) أيمن اللّبدي: الشّعريّة والشّاعريّة، دار الشّروق للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

17) باعيسي عبد القادر: في مناهج القراءة النّقديّة الحديثة، دار حضرموت للدّراسات، اليمن، ط1، 2004م/ 1425ه.

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

19) بشير تاوريرت: الشّعريّة والحداثة، دار أرسلان للنّشر، دمشق، ط1، 2008م.

توفيق الزّيدي: أثر اللّسانيّات في النّقد العربي الحديث، الدّار العربيّة للكتّاب، تونس، د-ط، 1988م.

20) جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015م.

21) جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ط2، شبكة الألوكة، 2016م.

22) حسن ناظم: مفاهيم الشّعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

23) حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م.

24) خالد حسين حسين: في نظريّة العُنوان مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصّية، دار التّكوين، د- ط، د- ت.

25) رابح بوحوش: الأسلوبيّات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنّابة، الجزائر، د.ط، د.ت.

26) رشيد يحياوي: الشّعر العربي الحديث، "دراسة في المنجز النّصّي"، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1998م.

27) سعيد يقطين: القراءة والتّجربة (حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب)، دار الثّقافة، الدّار- البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

28) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.

29) سعيد يقطين: اِنفتاح النّصّ الرّوائي (النّصّ والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001م.

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

31) سمير إبراهيم: الأعمال الكاملة لمحمود درويش، دار أشرقت، القاهرة- مصر، ط01، 2015م.

32) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعدم النّصّ، دار توبقال، القاهرة، ط1، 1996م.

33) ضاري مظهر صالح: دلالة الألوان في القرآن والفكر الصّوفي، دار الزّمان للطّباعة والنّشر، دمشق-سوريا، ط01، 2012م.

34) عادل محمود: الجوهرة المؤلمة محمود درويش، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب -منشورات الطّفل- وزارة الثّقافة- دمشق، 2011م.

35) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، 1429ه/2008م.

36) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، {دون طبعة}، إفريقيا الشرق الأوسط، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

37) عبد السّلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ط1، دار غيداء، عمان، 2011م.

38) عبد السّلام المسدي: النقد والحداثة، ط1، درا الطليعة، بيروت، 1983م.

39) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص من البنية إلى الدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996

40) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م.

41) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب العربي، 2000م.

42) علي مولا: محمود درويش الأعمال الكاملة مختارات، منتدى مكتبة الاسكندريّة.

43) فريد الزّاهي: الحكاية والمتخيّل، إفريقيا الشّروق، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991م.

44) كلود عبيد: الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط01، 2013م/1434ه.

45) كمال أبو ديب: في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1991م.

46) كمال بن عطيّة: سؤال العتبات في الخطاب الرّوائي، دار الأورسية، الجزائر، ط 1، 2008م.

47) محمّد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،{دون ط}، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

48) محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (1 التّقليديّة)، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001م.

49) محمّد درابسة: مفاهيم في الشّعريّة، (دراسات في النّقد العربي القديم)، دار جرير للنّشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

50) محمّد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1996م.

51) محمّد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، {دون طبعة} الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر، 1998م.

52) محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985م.

53) محمّد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999م.

54) مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، ط01، دار ابن الهيثم مصر، القاهرة، 1426ه/2005م.

55) نبيل محمّد رشاد: الصّفديُّ وشرحُه على لامية العجم دراسة تحليليّة، مكتبة الآداب،

56) كلّية التّربية جامعة عين شمس- القاهرة-، 2008م/ 1428ه

57) نبيل منصّر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، 2007م.

58) يوسف الإدريسي: عتبات النّصّ (بحث في التّراث العربي والخطاب النّقد المعاصر)، مقاربات، المغرب، ط1، 2008م.

3/ المراجع المترجمة:

59) تزفيطان تودوروف: الشّعريّة تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1987م.

60) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997م.

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

62) جون كوهن: بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامّ لقصور الثّقافة، 1990م.

63) جيرار جينت: مدخل لجامع النّصّ: تر: عبد الرّحمان أيّوب، ط2، دار توبقال، الدّار البيضاء، بيروت، 1986م.

64) جيرار جينيت: "أطراس الأدب في الدرجة الثانية، تر، المختار حسني،" مجلة فكر ونقد، عدد 16، ث2، الرباط، المغرب، فبراير 1999م.

65) دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008م.

66) رولان بارت: لذّة النّص (الأعمال الكاملة)، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء، لبنان، ط1، 1992م.

67) رومان جاكبسون: قضايا الشّعريّة تر: محمّد الوالي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبيّة، الدّار البيضاء، ط1، 1988م.

4/ المجلّات والموسوعات:

أ-المجلاّت:

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

69) أحمد رحاحلة، وحنان العمايرة: شعريّة الألوان في ديوان محمود درويش "لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي"، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، مج 29، (10)، 2015م.

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

71) دهيمي حكيم:" تشكل مفهوم النص في المنظور النقدي الغربي والعربي،" مجلة الأثر، العدد 21، 2014، ص 159/ نقلا عن حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م.

72) سليمة لوكام:" شعرية النص عند جيرار جينيت من الاطراس 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) فاطمة بخيت، سعيد بزرك بيكدلى، ناصر نيكوبخت، كبرى روشن فكر: "رسالة من المنفى" لمحمود درويش و "نامه" لأحمد شاملوك (دراسة مقارنة)، مجلّة الجمعيّة العلميّة الإيرانيّة للّغة العربيّة وآدابها، العدد 33، 2014م.

75) فيصل صالح القصيري: شعرُ المقاومة عند محمود درويش- من النّصّ إلى المصطلح- قراءة في قصيدة "بطاقة هويّة"، مجلّة آداب الفراهيدي، العدد 02، السّنة الأولى، معهد الفنون الجميلة/ الموصل.

76) محمّد الهادي المطوي: من العالي النصي إلى المتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، العدد 32، تونس، 1997م.

77) محمّد مصطفى القطاوي: تظافر النّحو والدّلالة في ديوان "أوراق الزّيتون" للشّاعر محمود درويش دراسة تحليليّة، قسم اللّغة العربيّة، كلّية الآداب، جامعة الأقصى –فلسطين، مجلّة الزّرقاء للبحوث والدّراسات الإنسانيّة، مج 15، العدد 01، 2015م.

78) محمود درويش: الكرمل فعلية ثقافية، رئيس التّحرير محمود درويش و سكرتير التّحرير سليم بركات، الاتحاد العام للكتّاب والصّحافيين، بيروت- لبنان-، مجلّة الكرمل، العدد 06، ربيع 1982م.

79) ملفوف صلاح الدين: "مفهوم النص في المدونة النقدية العربية،" مجلة الأثر، عدد خاص، المركز الجامعي الجزائر. 2012، ص 134/ نقلا عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر.

ب-الموسوعات:

80) حسين حمزة: محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث، تح: ياسين كتّاني، ط01، ج01، 2011م.

5/ الرّسائل والمذكّرات:

81) أنور محمّود الطّورة: تحوّلات الرّؤية في شعر محمود درويش، رسالة دكتوراة، ص 48.

82) جريس مخول: العتبات النصية والنص الموازي للكتاب لأدونيس نموذجا، أطروحة مقدمة في نطاق الواجبات لنيل اللقب الثاني في الأدب العربي، جامعة حيفا، 2009م.

83) جمانة حامد عويضة: بنية النّصّ الشّعري في شعر محمود درويش "كزهر اللّوز، أو أبعد" أنموذجا، دراسة تحليليّة، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2013-2014.

84) حبيبي بلعيدة: "شعرية العتبات في ديوان أسفار الملائكة لعز الدين ميهوبي"، رسالة ماجستير، إشراف. بن غنيسة نصر الدين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1434ه-2013م.

85) حليمة خلفي: إشكالية المنهج في تجربة محمد نيس النقدية، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف.

86) خديجة بولحبال، كريمة حبري: تجلّيات الرّمز الأسطوري عند محمود درويش، في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا"، مذكّرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي، 2016-2017م.

87) روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دووين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، إشراف يوسف وغليسي، جامعة منتوري قسنطينة، 1427ه-2006م.

88) زهرة مختاري: خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مذكرة ماجستير، جامعة سانية وهران، إشراف عبد الوهاب حيراوي، 2012/2011م.

89) سعيدة تومي: العتبات النصية في التراث النقدي العربي، مذكرة ماجستير، المركز الجامعي محند أولحاج بالبويرة، 2008-2009م.

90) شمس الدّين شرفي: شعريّة القصيدة وسؤال هوّية (قراءة سيميائيّة في المتن الشّعريّ لمحمود درويش)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللّغة والأدب العربي، 2014م- 2015م.

91) عاطف خلف سليمان العيايدة: الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش دراسة سيميائيّة تحليليّة، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، 2015م.

92) فيروز كروش: الصّورة الشّعريّة في ديوان "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش، مذكّرة ماستر، جامعة منتوري –قسنطينة-، 2011م.

93) مسكين حسنية: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، السانيا، إشراف، داود محمد 2014/2013م.

94) موسى لعور: التناص في رواية الجازية والدراويش لابن هدوقة، رسالة ماجستير، إشراف، بلقاسم دفة، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1429ه-2008م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
مقدّمة.....	أ-ث
الفصل الأول: الشّعريّة، العتبات النّصيّة، والنّص: المفاهيم والمرجعيات(ص 06- 68).	
تمهيد.....	6 -7
أولا: مفهوم الشّعريّة في اللغة وفي حقل النقد الأدبي.....	08
1-الشّعريّة في النّقد الأدبي الحديث.....	08
1-1:الشّعريّة في اللّغة.....	08
1-2: الشّعريّة في الاِصطلاح.....	09
1-2-1 عند صلاح فضل.....	10
1-2-2 حسن ناظم.....	11
1-2-3 كمال أبو ديب.....	11
1-2-4 محمّد بنيس.....	11
1-2-5 عبد الله الغذّامي.....	12
2-الشّعريّة في النّقد الغربي.....	13
2-1: رومان جاكبسون.....	13
2-2: تودوروف.....	14

2-3: جون كوهن.....	14
3-الشّعريّة والقراءة.....	15
ثانياً: مفهوم العتبات النّصّية في اللغة وفي حقل النقد الأدبي.....	17
1-العتبة النّصّية في النّقد الأدبي الغربي	17
1-1:العتبة النّصّية في اللغة.....	17
1-2:العتبة النّصّية في الاِصطلاح	19
2-العتبة النّصّية في النّقد الأدبي العربي	21
2-1:العتبةُ في اللغة.....	21
2-2:العتبة في الاِصطلاح.....	21
2-2-1 سعيد يقطين	22
2-2-2 محمّد بنيس.....	23
2-2-3 لطيف زيتوني.....	23
2-2-4 فريد الزّاهي	24
2-2-5 يوسف الإدريسي.....	24
3-أقسام العتبات النّصّية (النّص الموازي).....	26
1/النص الموازي الداخلي.....	26
2/النص الموازي الخارجي.....	26

ثالثاً: مفهوم النص في اللغة وفي حقل النقد الأدبي.....	29
1-النص في اللغة.....	29
2-النص في حقل النّقد الأدبي.....	30
2-1: النص في النقد الأدبي الغربي	30
2-1-1: الشكلانيّون الروس.....	30
2-1-2: عند البنيويين	32
2-1-3: عند تودوروف.....	34
2-1-4: عند جوليا كريستيفا.....	36
2-1-5: عند رولان بارت.....	38
2-1-6: عند جاك ديريدا.....	40
2-2-النص في النقد الأدبي العربي.....	41
2-2-1 عند محمد مفتاح.....	41
2-2-2: عند عبد الله الغذّامي.....	43
2-2-3: عند سعيد يقطين.....	43
2-2-4:عند عبد المالك مرتاض.....	45
2-2-5: عند نور الدين السدّ.....	46
3- المتعاليات النصية عند جيرار جينيت Gérard genette ومرحلة التجاوز.....	48

3-1-التناص.....	50
3-2-الميتانصية.....	52
3-3-الجامع النصي.....	54
3-4-التعالق النصي.....	55
3-5-النص الموازي.....	57
4-النص الموازي وتعدد المصطلح.....	61
4-1-النص الموازي قبل ج،جينيت.....	61
4-2-المناص عند جيرار جينيت.....	63
4-3-المناص بعد جيرار جينيت.....	63
خاتمة الفصل.....	68
الفصل الثّاني: شعريّة العتبات في خطاب محمود درويش الشّعري (ص 70- 132)	
تمهيد.....	70
أولا: النص المحيط الداخلي وشعرية الداخل.....	72
1-شعرية الغلاف.....	72
1-1 صفحة غلاف ديوان: "لا تعتذر عمّا فعلت".....	73
1-2- صفحة غلاف ديوان: "أوراق الزيتون".....	76
1-3- صفحة غلاف ديوان: "عاشق من فلسطين".....	79

2- شعريّة العنوان.....	81
2-1- مفهوم العنوان لغة.....	81
2-2-مفهوم العنوان اصطلاحا.....	83
2-2-1: ليو هوك.....	84
2-2-2: كلود دوشي.....	84
2-2-3:جيرار جينيت.....	85
2-2-4:جميل حمداوي.....	86
2-2-5: محمد فكري الجزار.....	87
2-2-6:بسّام قطوس.....	88
2-2-7 محمد مفتاح.....	88
2-3- أنواع العنوان عند جيرار جينيت.....	89
2-4 النّص الموازي في دواوين محمود درويش.....	91
2-4-1 ديوان "عاشق من فلسطين".....	92
2-4-2 ديوان "أوراق الزّيتون".....	98
3- اسم المؤلف.....	105
4- المقدمة.....	108
4-1- المقدّمات.....	108

4-2- أهمية المقدمة.....	109
4-3- التّصديرُ.....	115
4-2-1- وظائفُ التّصدير.....	116
4-2-2- التّصدير في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت".....	116
4-2-3- التّصدير في ديوان "كزهر اللّوز أو أبعد".....	119
5- الإهـداء: في ديوان "أوراق الزّيتون": "إلى القارئ " و"لماذا تركتَ الحصان وحيداً"	120
5-1- محافل الإهداء.....	120
5-1-1- مرسل الإهداء.....	120
5-1-2- المُهدى إليه.....	121
ثانياً: النّص الفوقي الخارجي وشعريّة الخارج.....	126
1- القراءات النّقديّة.....	126
2-المجلاّت.....	129
خـاتمة الفصل.....	132
خاتمة.....	134
ملحق.....	/
قائمة المصادر والمراجع.....	138
فهرس الموضوعات.....	152