الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

شعرية العتبات النَّصية في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطَّار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
* **أمال مخاليف**

إشراف الأستاذة:
وسيلة مرباح

((رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ

أَمْرِنَا رَشَدًا))

صدق الله العظيم

دعاء

اللَّهم إنّي أسألك خير المسألة وخير العمل وخير الثواب وخير المعاملة وخير المصادقة وخير الممات.

اللَّهم علّمني ما ينفعني وانفعني بما علّمتني وزدني اللّهم عِلْمًا.

اللَّهم إنّي أعوذ بك من علم لا ينفع وقلب لا يخشع ونفس لا تشبع وعين لا تدمع ودعوة لا يستجاب لها.

اللَّهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا باليأس إذا فشلت، وذكرني دائما أنّ الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح.

اللَّهم إذا أعطيتني النجاح لا تفقدني تواضعي، وإذا أعطيتني تواضعا لا تفقدني اعتزازي لكرامتي، واجعلني من الذين إذا أعطوا شكروا وإذا أذنبوا استغفروا، وإذا أوذوا فيك صبروا، وإذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا.

آمين

شكر وعرفان

الحمد لله الّذي رزقنا السّمع والبصر والفؤاد نعمًا ونحن له من الشَّاكرين، الحمد لله الّذي أنار درب العلم والمعرفة وأعاننا على إتمام هذا البحث، فله الحمد والشكر

ثم الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة **وسيلة مرباح** التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها لإنجاز هذا البحث

كما نتقدم بالشكر لكل من زرع التفاؤل في دربنا وقدّم لنا المساعدات والتسهيلات والمعلومات، فلهم منّا كل الشكر

كما نتقدم بالشكر إلى كل السادة الأساتذة بقسم اللغة والأدب العربي دون استثناء

والشكر الخاص والتقدير للأساتذة المناقشين

إلى كل هؤلاء أسمى عبارات الشكر والتقدير

مقدمة

مقدمة

تُعَدُّ الشّعرية أحد أهم المقاربات الأدبية والنقدية المعاصرة الّتي تسعى إلى التّعرف على جماليات الخطاب الأدبي، وسبر أغواره، ومدى قدرته على إثارة المشاعر الجمالية والانفعالات العاطفية لدى المتلقين، وقد استفادت مختلف الدّراسات من حقل الشّعرية وخاصَّة منها العتبات النّصية.

حيث أعادت الشّعرية poeties بنيوية كانت أم سيميوطيقية الاعتبار لهذا النَّص الموازي المُهمَّش، بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النَّص الإبداعي، وكل إقصاء لما هو خارجي يجعل هذا العمل ناقصًا مليئًا بالثَّغرات المنهجية والنواقص السَّلبية، ويُعَدُّ "جيرار جينيت Gérard Genette" من الأوائل الّذين أثاروا موضوع العتبات، وذلك في مقترحاته النَّظرية حول موضوع الشّعرية، عندما حاول تطوير آلياته النَّقدية الإجرائية بالانتقال من مجال النَّص المغلق إلى مفهوم النَّص الشامل أو الجامع، وذلك بالتَّركيز على المصاحبات المحيطة بالنَّص باعتبارها مفاتيح وعلامات تقوم بعدة وظائف.

فالعتبات النَّصية لها دور كبير في فهم النَّص، وتفسيره، وتأويله، والإحاطة به بشكل كامل فمن خلالها يتم الدُّخول إلى النَّص وفتح مغاليقه، وسبر أغواره، فهي تقوم بدور الدَّليل للمتلقي تقوده في مسالك النَّص ودروبه، فقد سعى النَّقد المعاصر إلى العناية تنظيرًا بعتبات النَّص، وذلك لما تشكله هذه المداخل من أهمية في قراءة النَّص والكشف عن مفاتيحه ودلالاته الجمالية، فهذه العتبات تعمل على إيجاد الرَّغبة في نفس المتلقي الّتي تدفعه بدورها إلى اقتحام النَّص.

ونظرًا للأهمية البالغة الّتي حظيت بها العتبات قمنا بإختيار موضوع بحثنا والموسوم "شعرية العتبات النّصية في المجموعة القصصية –مراسي المآسي– لرحمة خطّار" لأنّ هذه العتبات تساعدنا على فهم النَّص وسبر أغواره.

ولقد انبنى البحث على جملة الإشكالات، الأساسي منها: كيف ساهمت العتبات النَّصية في صناعة دلالات المجموعة القصصية؟ بمعنى آخر كيف تجلَّت شعرية العتبات النَّصية في المجموعة القصصية –مراسي المآسي– لرحمة خطّار؟ ، وأما الإشكالات الفرعية هي : ما مفهوم الشّعرية عند الغرب وعند العرب؟ وما مفهوم العتبات النَّصية؟ وهل كان اختيار القاصَّة لهذا العنوان والغلاف والعناوين الدَّاخلية موفقًا أم لا؟.

وحاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال هذا البحث، حيث كان لهذه الدّراسة دوافع نذكر منها:

–حداثة موضوع العتبات.

–محاولة تطبيق نظرية حديثة على جنس أدبي وهو فن القصّة، ومحاولة معرفة ما تحمله هذه الدّراسة من قيمة علمية أو أدبية تجعل الدَّارس يطَّلعُ على مادتها ويكشف عن مكوّناتها.

وقد إعتمدنا على المنهج السيميائي بوصفه الأقدر على فك شفرات العتبات النَّصية لأنّه يقوم على التَّأويل والبحث عن الدَّلالات.

والخطَّةُ المتَّبعةُ للإجابة عن هذه الإشكالية هي تقسيم البحث إلى مقدّمة وفصلين وخاتمة.

فجاء الفصل الأوَّل بعنوان: المهاد النَّظري لمصطلحات الشّعرية والعتبات وكان مقسّما إلى عنصرين، وتطرَّقنا في العنصر الأوَّل إلى مفهوم الشّعرية ونشأتها عند الغرب والعرب، والعنصر الثَّاني تطرَّقنا فيه إلى مفهوم العتبات وأنواعها.

أمَّا الفصل الثَّاني فقد ورد بعنوان: "أنواع العتبات النَّصية في المجموعة القصصية "–مراسي المآسي– لرحمة خطّار" وينطوي تحته جملة من العناصر من بينها شعرية عتبة العنوان وشعرية عتبة الغلاف وشعرية عتبة الصّورة وشعرية عتبة الإهداء.

وأخيرا تَضَمَّنَ البحث خاتمة لخَّصت أهم النتائج الّتي توصَّلنا إليها عبر مراحل الدّراسة المختلفة يتبعها قائمة المصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

واعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع لَعلَّ أهمَّها:

–المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار.

–مفاهيم الشّعرية لحسن ناظم.

–فن الشّعر لأرسطو.

–عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) لعبد الحق بلعابد.

–عتبات الكتابة في الرّواية العربية لعبد الملك أشبهون.

–شعرية النَّص الموازي لجميل حمداوي.

وككل بحث علمي واجهتنا مجموعة من الصُّعوبات والعراقيل نذكر منها:

–حداثة الموضوع المدروس وطبيعة طرحه.

–تَشَعُّب الموضوع وكثرة المادة العلمية واختلاط الآراء حول العتبات، إضافة إلى صعوبة الحصول على بعض المراجع المتخصّصة الّتي تخدم الموضوع لكن تَشَعُّب موضوع العتبات لم يقف حاجزا أمام رغبتنا المُلحَّة في إنجاز هذا البحث وإتمامه والتوصُّل إلى النتائج المنشودة.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدَّم بجزيل الشُّكر والتَّقدير والامتنان للدكتورة المشرفة "**وسيلة مرباح**" الّتي احتضنت هذا البحث من أوَّله إلى آخره بالتَّوجيه والنُّصح والإرشاد، كما نتقدَّم بالشكر إلى كل من ساعدني في هذا البحث.

وآخر المنى أن يكون هذا البحث المتواضع موفّقًا، نسأل الله تعالى أن يتقبَّل منَّا العمل والله المعين، ومنه وحده نستمد التَّوفيق.

الفصل الأوَّل:

مقاربة إصطلاحية للشِّعرية والعتبات

- أوَّلاً: الشّعرية المفهوم والنَّشأة
- ثانيًا: الشّعرية عند الغرب والعرب
- ثالثًا: العتبات المفهوم والأنواع

تمهيد

يعتبر مصطلح الشّعرية "poetics" من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدِّراسات الأدبية والنَّقدية الحديثة منها والمعاصرة، خاصة منذ بداية القرن العشرين لأنَّها تعتبر من أهم المقاربات النَّقدية المعاصرة الّتي استهدفت قراءة النّصوص والخطابات الأدبية والإبداعية والفنِّية من الدَّاخل بحثًا عن أدبيتها، أو شعريتها الجمالية ومن ثمَّة فهي نظرية معرفية ونقدية علمية تعنى بدراسة الفنّ الشِّعري بصفة خاصّة والاهتمام بالفنون الأدبية بصفة عامّة.

فالشِّعرية إذن هي دراسة للبنى المُتحكِمة في الخطاب الأدبي وهي لا تتحدّد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعًا وقد حضيت الشّعرية بعناية مختلف النُّقاد والباحثين في الآونة الأخيرة من خلال كونها علم يدرس فن الأدب ويستخرج القوانين الّتي يتم بواسطتها تشكِيل العمل الفنِّي.

أولا: الشّعرية المفهوم والنشأة

1-مفهوم الشّعرية

أ- لغةً

إنَّ البَّحث عن الأصلِ اللُّغوي لِكلمةِ " الشِّعرية" دافعٌ قويٌّ وأمرٌ مستلزم ذلك من أجلِ الكشفِ عن الجذورِ اللُّغوية المكوِّنة لها حتّى يسهل علينا فهم المصطلح وذلك بالوقوف عند مادة "شعر" في مختلف المعاجم العربية ومن بينها:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة "شعر" «شعر به، وشعر يشعر شعرا وشعر بمعنى علم، وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت والشّعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافيةَ».[1]

ونفس المعنى ورد في مقاييس اللّغة لابن فارس في قوله: «الشّين والعين والرّاء أصلان معروفان يدّلُ أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَم... شعرت بالشّيء اذ علمته وفطنت له وليت شعري أي ليتني علمت».[2]

كما جاء في المعجم الوسيط في مادة شعر «شعر فلان- شعرا: قال: الشّعر ويقال شعر له: قال له شعرا وبه شعورا أحس به وعلم وفلان في الشّعر وشعر فلان شعرا اكتسب ملكة الشّعر فأجاده».[3]

1- ابن منظور :لسان العرب، مادة (شعر)، المجلد 04، ج26، بيروت، لبنان، (د ت)، ص2273.

1- ابن فارس : مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، ص193- 194 (1273).

3- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص484.

كما ورد في قاموس المختار في مادة (ش ع ر) «شعر به شعرا وشعورا وشِعْراً علم به وفطن له وعقله وليت شعري فلانا ما صنع أي ليتني شعرت وأشعره الأمر وأشعر به أعلمه والشّعر غلب على منظوم القول شرفه بالوزن والقافية».[1]

ونخلص إلى القول من خلال هذه المفاهيم والتعاريف اللّغوية الّتي وردت في المعاجم العربية إلى أنّ الأصل اللّغوي للشّعرية يدلّ على معنيين المعنى الأوّل وهو الثّبات و المعنى الثّاني هو العلم والفطنة.

ب- اصطلاحًا

لا يوجد تعريف شامل وقاطع للشّعرية بل ما تزال خاضعة للمناقشة والطّرح وقادرة باستمرار على إيجاد عدد لانهائي من المفاهيم تبعا للعصر والثقافة والآراء وهذا راجع إلى تاريخ الشّعرية الطّويل وتعدد المدارس النّقدية والأدبية الّتي تولّت دراسة الشّعرية ومن بين هذه التعاريف نذكر:

«إنّ مصطلح الشّعرية يقابله في الإنجليزية poetics وفي الفرنسية poétique وكلاهما مشتق من المصطلح اللاتيني poetica المشتق بدوره من الكلمة الإغريقية poietikos وكلا ذلك مشتق من الفعل الإغريقي poiem بمعنى فعل أو ضع faire».[2]

والشّعرية poétics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، أمّا المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية الّتي تحكم الإبداع .

1- الطاهر أحمد الزاوي: مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس(د.ط)(د.ت)، ص331-332.

2- محمد جودت، وسالم لباد: في الشعر العربي الحديث، سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة، الجزء الأول، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، ط1، يناير2020، ص26.

ويبدو أننّا نواجه من جهة أخرى مفهوم واحد بمصطلحات مختلفة «ويظهر هذا الأمر في التراث النّقدي الغربي أكثر جلاء».[1]

ويقصد بالشّعرية «كل نظرية داخلية للأدب وقد تعني أيضا مجموعة من القواعد والقوانين المعيارية الّتي تحتكم إليها مدرسة أدبية وفنية ما، ويبقى المفهوم الأولّ هو المفضّل في التعريف البويطيقا على أساس أنّ الشّعرية عبارة عن القوانين والمكونات والسمات الّتي تميزّ فناّ أدبياً عن باقي الفنون والأجناس والأنواع الأدبية الأخرى».[2]

ومن هنا يقول جميل حمداوي أنّ موضوع الشّعرية «يعنى بقواعد الإبداع الأدبي والفنّي والجمالي والبحث في مكوناته الدّاخلية المحايثة والاستفادة من البنيوية اللّسانية والتركيز على النّسق التّفاعلي الدّاخلي وتفكيك النّصوص والخطابات وتركيبها ودراسة المستويات الصّوتية والإيقاعية والصّرفية والتّركيبية والدّلالية والبلاغية».[3]

ومنه فإنّ الشّعرية هي الّتي تعنى بالبحث في الخصائص الفنّية الدّاخلية للأدب فهي الّتي تجعل من عمل ما عمل أدبيا.

ثانيا: الشّعرية عند الغرب والعرب

ونحن إذا تتبّعنا مسار الشّعرية والمراحل الّتي مرّت بها فسنجد أنها مصطلح ثابت المفهوم ومتعدّد الدّلالات والمرادفات ومتباين المجالات ويعود ذلك إلى اختلاف وجهات نظر النّقاد ومجالات اشتغالهم وتكشف عنه عدّة رؤى ومتصّورات غربية وعربية أبانت عن أوجه

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص11.

2- محمد جودت، وسالم لباد: في الشعر العربي الحديث، ص27.

3- جميل حمداوي: الشعرية بين النظرية والممارسة، ط1، 2008، ص11.

الاختلاف والتّعدد والاشتباك في تعريف المفهوم ولذا وجب علينا البحث في جذور هذا المصطلح وأصوله انطلاقا من تيارين غربي وتيار عربي والممثلين فيما يأتي:

1- الشّعرية في التراث النّقدي الغربي

1-1- عند الغرب القدامى

أ- المحاكاة عند أفلاطون

يعتبر "أفلاطون" من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة وربطه بالفنون الإبداعية بالرغم من أنّ أفلاطون لم يصدر كتابا خاصا بالفن والشّعر إلاّ أنّ آراءه نجدها مبثوثة في محاوراته المختلفة حيث يرى أفلاطون أنّ الشّعر لا قيمة له إلاّ إذا كان «صادر عن عاطفة مشبوهة والهام يعتري الشاعر بما يشبه النّشوة الصّوفية أو النّشوة النبوية أو وجد الحب فلا تكفي الصّنعة وحدها لخلق الشّعر إذ أنّ شعر المرء البارد يظلّ دائما لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهم إلاّ أنّ هذا الإلهام لا ثمرة له إلاّ إذا صادف روحاً خيّرة ساذجة طاهرة بأناشيدها الفضائل فتربى عليها الأجيال».[1]

ومن خلال هذا القول يظهر أنّ الشّعر لا تتحددّ قيمته إلا إذا كان صادرا عن عاطفة وإلهام وهذا الإلهام لا ثمرة له إلاّ إذا صادف روحاً خيّرة تربّي الفضائل في نفوس الأجيال «فالمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي أول من استعمله سقراط وأفلاطون فقد قال سقراط : إنّ الرّسم والشّعر والموسيقى والرّقص والنّحت كلها أنواع من التقليد، فالوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: الأولى عالم المثل، والثّانية عالم الحسّ وهو صورة للعالم الأوّل والثّالثة عالم الظّلام».[2]

1- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر"دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002م، ص21.

2- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، ص11.

ومن خلال هذه الأقوال يتّضح أن "أفلاطون" فسّر الشّعر انطلاقا من فلسفته المثالية إلاّ أنّ تفسيره كان يأتي في سياق حديث عن الأخلاق هادفا أساسا إلى تبيان أثر الشّعر في سلوك المواطنين وبالتالي فأحكامه الأدبية ذات مرجعية أخلاقية لا فنّية فالأعمال الفنّية في نظر أفلاطون تبتعد بثلاثة درجات عن الحقيقة الأصلية فالأعمال الفنّية تقليد التّقليد.

وقد اعترض" أفلاطون" عن الشّعر التّمثيلي الذي وصفه بأنّه شعر المحاكاة فهو لا يبيّن للسّامعين طريق الصّواب والخير «أماّ الشّعر الغنائي والملحمي والتعليمي فقد قرظه وأعجب به لأنّ الشاعر يستطيع بهذه الأساليب البسيطة الّتي لا تستطيع المحاكاة أو التّمثيل أن يعبّر عماّ بذاته من حقائق ومثل سامية خالدة هي وحدها الجديرة أن يهدف إليها الشّعر... ويؤكد على ضرورة ارتباط الجميل بما هو خيْر ومنفعة، ولا يطلب في مدينته الفاضلة إلاّ أناشيد مدح الآلهة والأبطال»[1] وبذالك فإنّ أفلاطون يرحّب بالشّعر الغنائي والملحمي لأنّ الشّاعر يستطيع من خلاله التّعبير عما بذاته من حقائق ومثل خالدة.

ب- المحاكاة عند أرسطو: ويعدّ أول من وفّر التّنظير الأدبي وبالتّالي للشّعرية مقومات الميلاد والظّهور وذلك من خلال كتابه "فن الشّعر" حيث يعدّ كتاب أرسطو من أقدم الكتب الّتي تواجهنا في هذا المجال والذي «ترجمه العرب القدامى أبو بشر متى بن يونس 328هـ تحت عنوان أبو طيقا».[2]

واعتبر "أرسطو" أنّ الفنّ عامة هو محاكاة ويطرحها «بوصفها قانون للفنّ بشكل عام، غير أنّ الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص الّتي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل وتختلف المحاكاة ذاتها حسب أرسطو على وفق الوسائل والمصوّغات والطّريقة» [3]

1- أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ت)(د. ط)، ص50.

2- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص21.

3- المرجع نفسه، ص21.

أي أنّ أرسطو أعطى قانونا للفنّ عامة مماّ أوجد اختلاف بين الفنون وهذا الاختلاف مبني على أساس المحاكاة والخصائص والمميّزات الّتي تتكون منها.

ويعدّ "أرسطو" أنّ المحاكاة هي أصل الشّعر وذلك من خلال قوله: «ويبدو أنّ الشّعر بوجه عام قد نشأ عن سببين كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية.

1. فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته ويفرق الإنسان سائر الأحياء في أنّه أكثرها استعداد للمحاكاة، وبأنّه يتعلّم عن طريقها معارفه الأولى.
2. أنّ الإنسان يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة».[1]

ومن هنا "أرسطو" يرجع الشّعر إلى سببن هما المحاكاة والثّاني هو استمتاع النّاس برؤية النّاس من جديد ومن هنا فإنّ مهارة الفنّان وقدرته على الصّياغة والتّشكيل تدعو إلى الإعجاب بالعمل الفنّي وهذا بسبب تقنيته الفائقة «والشّعرية عند أرسطو محاكاة وتنحصر المحاكاة في أجناس شعرية ثلاثة عنده المأساة، الملهاة، الملحمة وهي تتلخّص في الشّعر الموضوعي ولذلك ذهب "أرسطو" إلى أنّ الشّاعر ينبغي أن يكون أوّلا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان ولذلك فإنّ أرسطو لا يقيم وزنا للشعر الغنائي في شعريته وذلك لأنّ عصره هو عصر الشّعر الموضوعي بامتياز» [2] ويتّضح من خلال هذا القول أنّ المحاكاة عند أرسطو تنحصر في ثلاث أجناس شعرية هي المأساة والملهاة والملحمة إضافة إلى أنّه لم يقم وزنا للشعر الغنائي لهذا نجده «يقيم الشّعر على أساس المحاكاة، لا الوزن مخالفا لما

1- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية(د. ط)(د. ت) ص79.

2- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د. ط)، 2000، ص19.

كان سائد في عصره وذلك لأنّ النّاس كانوا يرون أنّ الشّاعر هو الّذي يستخدم الوزن حتّى ولو كان ما يقوله يتعلق بالطبّ أو الطّبيعة».[1]

وإذا كان "أرسطو" قد اهتم بالناحية الشكلية في الفنّ الشّعري، وجعل الشّعر صفة فنّية وأنّ فن الشاعر إنما يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشّعري حتّى يكتب الصفة الشّعرية مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشّعر فإنه أيضا «لم يهمل شخصية الشاعر إذ يطلب منه أن يكون ملتزما بمواقف أخلاقية تدعو إلى الفضيلة وتشجع الشاعر على محاكاة الفضلاء من الناس وتجنب محاكاة الأدنياء من البشر».[2]

ومن هنا يمكننا القول بأنّ المحاكاة الأرسطية لا تعني نسج الواقع فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدّم رؤية فنّية وجمالية لها وهذا عكس ما ساد لفترات طويلة لدى الكثيرين عن تصور المحاكاة والذي جعلوه مجرد نسج للواقع. فالشاعر له الحق في التعبير عن مختلف وجهات نظره فهو في ذلك «شأنه شأن المصّور أو أي محاك آخر فإنّه يجب عليه_بالضّرورة_ أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث.

أ- أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون.

ب-أو كما يحاكي عنها أو يظنّ أن تكون.

ج-أو كما يجب أن يكون».[3]

ومن خلال هذا القول يتّضح أنّ "أرسطو" يمنح للشاعر الحقّ في التّعبير شأنه شأن أي شخص آخر وذلك بإتباعه الطرق الثلاثة الّتي ذكرناها سالفا ومادة الشاعر في ذلك هي

1- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص26.

2- المرجع نفسه، ص27.

3- أرسطو: فن الشعر، ص215.

«اللّغة الّتي قد تكون ذات كلمات نادرة ومجازات كما يحق للشاعر_أيضا_ أن يجري على الكلمات التحويلات اللغوية».[1]

1-2-عند الغرب المحدثين

أ- الشّعرية عند تيزفيتان تذوروف T. Todorov

اقترن مصطلح الشّعرية بالنّاقد الغربي " تذوروف Todorov" وهو في طليعة النّقاد الّذين عنوا بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لها في النقد الحديث منذ الستينيات وحتّى الوقت الحاضر إذ نجده وظف مصطلح "الشّعرية" في جل مؤلفاته ويؤكد "تذوروف Todorov" في كتابه "الشّعرية" «أنّ العمل الأدبي هو موضوع الشّعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي».[2]

ومن خلال هذا التعريف يتّضح أن الشّعرية هي نظرية باطنية للأدب تسعى للوصول إلى القوانين الدّاخلية الّتي تنظّم الخطاب وتحدد خصائصه الفنّية والأدبية ومن الواضح أن نظرية "تذوروف Todorov" للشّعرية هي أنّها «لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة الّتي تنظّم ولادة كل عمل فهي تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته».[3]

ومما سبق نستنتج أن شعرية "تذوروف Todorov" هي البحث في الخصائص الفنّية والأدبية للأدب أو العمل الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطّابع الفلسفي

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص21.

2- تيزفيتان تذوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص23.

3- المرجع نفسه، ص23.

والتاريخي ولهذا نجد «أنّ العلاقات بين الشّعرية والعلوم الأخرى الّتي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا هي علاقة تنافر».[1]

ويتّضح من خلال هذا القول أن علاقة التنافر الموجودة بين الشّعرية والعلوم الأخرى ناتجة عن كون الشّعرية تعد موضوعها هو البحث في الخصائص الفنّية والأدبية للعمل الأدبي واستنطاقها وليس جعل العمل الأدبي هو موضوعها مثلما فعلت باقي العلوم وهذا ما يحددّ طبيعة الصراع فالشّعرية حسب "تذوروف Todorov" «مقاربة باطنية ومجرّدة للأدب تبحث في الخصائص الدّاخلية الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي».[2]

ويرى تذوروف Todorov أنّ الخطاب النّاشئ حول الأدب والذي ينشأ مع نشأة الأدب ذاته يتجسد في موقفين «يرى أوّلهما في النّص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة ويعتبر ثانيهما كل نص معني تجليا لبنية مجرّدة فيسمى الأوّل تأويلا ويسمى الثّاني علما على أن هذا الأخير ينظر إلى النّص الأدبي نظرة بنيوية تجعل منه تجلياً لبنى كامنة فيه تستنطقها قوانين داخلية ممّا يجعل الاستغلال على مستوى نص أدبي بهذا المفهوم هدفه وضع القوانين العامة الّتي يكون هذا النّص النوعي نتاجاً لها».[3]

وجاءت الشّعرية فوضعت حدّا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبية «فهي تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته فهي إذن مقاربة للأدب مجرّدة وباطنية في الآن نفسه».[4]

ويحدد تذوروف Todorov مجالات الشاعرية في ثلاث هي:«

1- تيزفيتان تذوروف: الشعرية، ص24.

2- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد التاسع، 2013، ص369.

3- تيزفيتان تذوروف: الشعرية، ص22.

4- المرجع نفسه، ص23.

1. تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2. تحليل أساليب النّصوص.

تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية الّتي ينطلق منها الجنس الأدبي لذلك فإنّ الشاعرية تحمل مساحة كبيرة في علم الأدب».[1]

ولهذا «فالشاعرية انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبير عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن ذلك العالم فهي إذا (سحر البيان) وما السحر إلاّ تحويل للواقع وانتهاك له يقلبه إلى (لا واقع) أو هو (تخيل) على لغة القرطاجنّي أي يتحوّل العالم إلى خيال».[2]

ومن خلال هذه الأقوال نجمل القول أن الشّعرية عند "تذوروف Todorov" هي مجموع الخصائص والقوانين العامة الّتي تحدد أدبية النّص ومن ثمة فإن من مهامها الأولى والأخيرة ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته وإنما الكشف عن خصائص الخطاب الأدبي، أي أدبية الأدب.

ب- الشّعرية عند رومان ياكسيون Roman Jackobson

إن أول ما يطلعنا بشأن الشّعرية هو كتابه "قضايا الشّعرية" و"الوظيفة الشّعرية" وعن مفهوم الشّعر أماّ عن محتواه فيقول «أنّ محتوى مفهوم الشّعر غير ثابت وهو متغير مع الزمن» [3] كما أشار لفرادة الشاعرية وميّزها بقوله «أنّ الوظيفة الشّعرية أي الشاعرية هي

1- عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتابة، ط4، 1998، ص23.

2- المرجع نفسه، ص28.

3- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص369.

كما يراها الشكلانيون عنصرا فريدا، عنصرا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، عنصر ينبغي تعريبه والكشف عن استقلاليته».[1]

فالقضية الأساسية في شعر "رومان جاكبسون Roman Jackobson" هي أن «موضوع الشّعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثر فنياً؟»[2] أي أنّ علم الأدب موضوعه يتجاوز البنية المعطاة (الأدب) إلى النفاذ إلى المكونات والعناصر الّتي من خلالها تشكلت هذه البنية وتحددت ماهيتها كأثر فنّي ويرى "جاكبسون Jackopson" أنّ الشّعرية «تهتم بقضايا البنية اللّسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرّسمية وبما أنّ اللّسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللّسانية فإنّه يمكن اعتبار الشّعرية جزء لا يتجزأ من اللّسانيات»[3] وكنتيجة للعلاقة الوثيقة الّتي تربط الشّعرية باللّسانيات باعتبار الشّعرية إحدى ميادين المعرفة الّتي تقارب النّصوص اللّغوية، ربط "جاكبسون Jackopson" الشّعرية بعلم اللّسانيات فهي لديه «ذلك الفرع من اللّسانيات الّذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشّعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية».[4]

وعليه فالمركز الأساسي في شعرية "جاكبسون Jackopson "هي الأدبية وباعتبار الأدب كلام بمعنى أنّ مادته الخام هي اللّغة واللّسانيات على حدّ قوله «هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبيانات اللّفظية ولكي نستوعب مختلف البيانات كان لزاما عليها ألا تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنّحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول».[5]

1- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص369.

2- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص35.

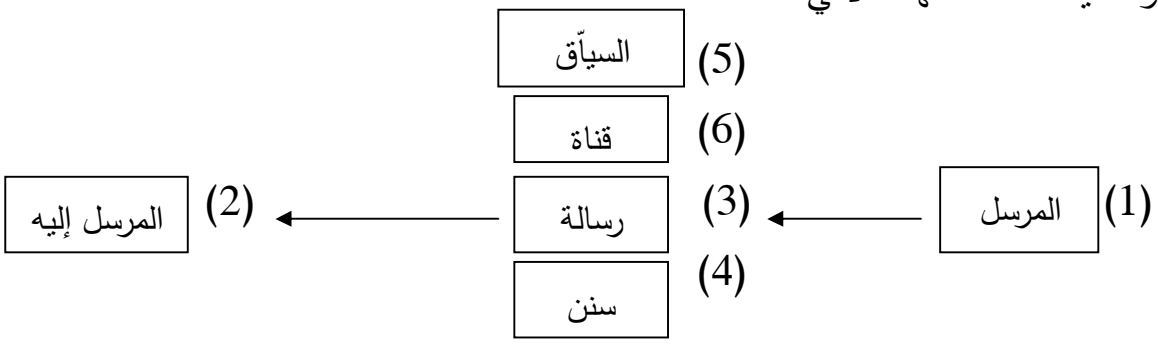
3- المرجع نفسه، ص24.

4- المرجع نفسه، ص35.

5- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص369.

إنّ «النّموذج التقليدي للّغة كما وضّحه على وجه الخصوص بوهلر Buhler يقتصر على ثلاث وظائف انفعالية وإفهامية ومرجعية وتناسب الفهم الثلاثة لهذا النموذج المثلث ضمير المتكلم أو المرسل وضمير المخاطب أي المرسل إليه وضمير الغائب بأصح التعبير أي شخصا ما أو شيئاً ما نتحدث عنها».[1]

ثم حدد "جاكبسون Jackobson "خطاطة لإستعاب عناصر الرسالة بوصفها فعلا تواصليا فحددّ شكلها كالآتي: [2]



مخطط عوامل التواصل اللفظي.

كما وضع جاكبسون Jackobson مخطط وهو ما أسماه بـ"الوظائف اللّغوية" الّتي تبلورت عن عوامل الاتصال وهي:[3]

مرجعية

انفعالية شعرية افهامية

انتباهية

ميتالسانية

واستخلص "جاكبسون Jackobson" من نموذجه السابق مفهوم الوظيفة الشّعرية فقد ركز" جاكبسون Jackobson "عليها كونها أرقى حساسيات الأدب الذي يرفع القول الأدبي

1- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص30.

2- الطاهر بومرز: التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م، ص34.

3- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص33.

من مرجعيته العادية إلى سياق جمالي: «فالشّعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشّيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وتشكيلها الخارجي ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وتيمتها الخاصة»[1] وهذا ما يعطي للرسالة طابعها الجمالي.

ج- الشّعرية عند جون كوهين Jean Cohen

عرّف "جون كوهين Jean Cohen" الشّعرية بقوله «الشّعرية علم موضوعه الشّعر»[2] وقد كان لكلمة الشّعر معنى لا غموض فيه كانت تعني «جنسا أدبيا هو القصيدة حيث أخذت الكلمة معنى أكثر اتّساعا مع بداية الرومانتيكية وبدأ المصطلح يتحوّل أوّلا من السبب إلى الفعل ومن الموضوع إلى الذّات وهكذا أصبحت كلمة الشّعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة وبعده تعدّد استخدام المصطلح فأصبحت كلمة الشّعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنّية راقية ويمكن أن يشير هذا اللّون من المشاعر».[3]

ونظرا لهذا الاتّساع في استعمال المصطلح ولأسباب منهجية رأى "جون كوهين Jean Cohen " «أنّه من الأفضل أن نحدد في البدء حقل البحث وأنّ لا نعالج إلاّ الجوانب الأدبية –بالمعنى الحقيقي للمصطلح– من الظّاهرة الشّعرية وهذا يعني لنا تحليل الأشكال الشّعرية في اللّغة وحدها فقط»[4] ولهذا يذهب "جون كوهين Jean Cohen" إلى أنّ

1- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص19.

2- جون كوهين: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر(د. ط)، 2000، ص29.

3- المرجع نفسه، ص29.

4- المرجع نفسه، ص30.

الشّاعر لا يتكلم كما يتكلم النّاس جميعهم لغة شاذة، وهذا الشذوذ يمنحها أسلوبا وعليه «فالشّعرية هي علم الأسلوب الشّعري».[1]

وتطرقَ "جون كوهين Jean Cohen" إلى قضية الانزياح فمقولته الّتي انطلق منها للوقوف على الشّعرية تتألف من مرحلتين:

1-عرض الانزياح.

2-نفي الانزياح.

والانزياح عنده هو خطأ متعمد يراد من ورائه الوقوف على التصحيح الخاص وهذه المرحلة الأولى، فالانزياح شرط ضروري في أي شعرية عنده ولكن الشرط الثّاني وهو الأهم هو نفي الانزياح أو تصحيحه أو قابليته للتأويل والقراءة لا أن يكون الانزياح عبثا ولا معقولا فهذا ما يشرحه هذا النّاقد في قوله «الشّعرية سياق ذو وجهين متعالقين متزامنين: الانزياح ونفيه، تهديم البنية وإعادة التبنين، وينبغي لكي تحقق القصيدة شعريتها في وعي القارئ أن تكون دلالتها مفقودة أوّلا، ثم يتم العثور عليها» [2] ويتضح من خلال هذا القول أن الشّعرية تكمن في الدّهشة الّتي تولدّها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكيب اللّغوية والقارئ من طبعه الملل بسرعة، فلابد من الحين والآخر أن يكون للمؤلف القدرة الكافية لخلق نوع من الإثارة من خلال مفاجأة القارئ، والمفاجأة لا تحدث إلاّ من خلال خرق اللّغة والانزياح عن المألوف «فالانزياح Ecart هو خرق القواعد والخروج على المألوف واحتيال من المبدع على اللّغة اللّاشعورية لتكون تعبيرا غير عادي عن عالم غير عادي فاللّغة يبدعها الشّعر بقول كلاما لا يمكنه قوله بشكل آخر، ولا يكون الانزياح هدفا في حدّ ذاته خوفا من الإبهام التّام، وإنما هو وسيلة لخلق الجمالية الشّعرية، ويؤدي الانزياح وظيفته

1- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص119.

2- المرجع نفسه، ص119.

الدّلالية والشّعرية إذا كان مقبولا من المتلقي» [1] أي أنّ الوظيفة الشّعرية والدلالية هي هدف كل كاتب، فهي تضفي أثرا نوعيا على المتلقي من خلال إضفاء خصائص وسمات قد تسهم في إنتاج وتوليد مَعَانٍ جديدة والكشف عن علاقات لغوية جديدة فالمبدع يقوم بكسر ما تألفه الأذن واعتادت على سماعه فيشكل بذلك خرقا لأفق التوقع، وذلك من خلال «الطّاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر».[2]

2- الشّعرية في التراث النقدي العربي

لقد نشأ مفهوم الشّعرية العربية خلال فترات وأحقاب كان الشّعر العربي يتشكّل فيها عبر العصور المختلفة منذ القديم حتّى يومنا هذا.

2-1- الشّعرية عند العرب القدامى

أما عند الفلاسفة العرب فكانت الشّعرية متّصلة بنظريات الفلاسفة الغرب.

أ- **الشّعرية عند الفارابي:** فمفهوم الشّعرية عند "الفارابي" أخذ عمقا واسعا في خصائصها الجوهرية فيعرّف الشّعر أو الأقاويل الشّعرية بأنها «هي الّتي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الّذي فيه القول»[3] أو أنّها هي «الّتي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء»[4] وأهم ما يمكن أن يتضمنه مثل هذين التعريفين للشّعر هو أنه "محاكاة" وقد ميّز "الفارابي" بين جملة من الأقاويل ومنها الأقاويل الشّعرية وذلك من خلال قوله: «أن الألفاظ لا تخلو من أن تكون إمّا دالة وإمّا غير دالة و الألفاظ الدّالة منها ما هي مفردة ومنها ما

1- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص119.

2- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص16.

3- فرحات الأخضري: نظرية المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين، مجلة مقاليد، العدد الخامس، ديسمبر 2013، ص177.

4- المرجع نفسه ، ص117.

هي مركبة، والمركبة منها ما هي أقاويل ومنها ما هي غير أقاويل والأقاويل منها ما هي جازمة ومنها ما هي غير جازمة، والجازمة منها ما هي صادقة ومنها ما هي كاذبة، والكاذبة منها ما يوقع في ذهن السّامعين الشيء المعبّر عنه بدل القول، ومنها ما يرفع فيه المحاكي للشيء وهذه هي الأقاويل الشّعرية».[1]

وإذا كانت المحاكاة هي أساس الشّعر فإنّ الوزن أيضا هو قوامه ويمكن أن تتنوع الأقاويل الشّعرية إماّ بتنوع الأوزان وإمّا بتنوع المعاني وتأكيدا منه على أهمية عنصري الشّعر الأساسيين قوله: «فقوام الشّعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء وينطق بها في أزمنة متساوية ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره وإنماّ في أشياء يصير بها الشّعر أفضل، وأعظم في قوام الشّعر هو المحاكاة وعلم الأشياء الّتي بها المحاكاة وأصغر هما هو الوزن»[2] ومن هنا فإن "الفارابي" يتحدّث عن ضربين من ضروب الحديث في الشّعر هما: «

-الضّرب الأول: يختص بالأوزان والقوافي.

-الضّرب الثاني: يختص بالأقاويل والأقاويل فيها ما هو برهاني وهو جازم الصّدق وفيها ما هو جدلي وهو ما بعضه صدق وبعضه كذب ويرى "الفارابي" أن الأقوال الشّعرية تختص بالكذب مطلقا والكذب المقصود هنا ليس عكس الصدق كما الشّأن في الحديث العادي وإنّما هو الكذب الذي عناه أرسطو و الذي أشار إليه قدامه حيث قال: أعذب الشّعر أكذبه».[3]

1- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص31.

2- المرجع نفسه، ص32.

3- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، مصر، القاهرة، ط1، 1994م، ص127.

ويظهر أيضا مفهوم الشّعرية من خلال قول الفارابي «...والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيّة أولا ثم الشّعرية قليلا».[1]

ويعني "الفارابي" بلفظة "الشّعرية" هنا السمات الّتي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، حيث تؤدي هذه السمات –في الأخير– إلى ظهور أسلوب شعري طغى على النّص.

ب- الشّعرية عند ابن سينا

ويعرّف "ابن سينا" الشّعر بقوله: «أنّ الشّعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه متساوٍ لعدد زمان الآخر ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول واحد».[2]

والكلام المخيّل عند ابن سينا هو الكلام الذي تذهل له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر وبرأيه أنّ «الشّعر جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللّحن الذي يتنغّم به فإنّ اللّحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكن عرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن فإنّ من الأوزان ما يطيش ومنها ما يُوَقِرْ».[3]

1- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص291.

2- عثمان موافى: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الجزء الأول (د. ط)، 2000، ص26،27.

3- محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1984، ص79.

ويرى "ابن سينا" «أن السبب المولد للشّعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ المحاكاة، والسبب الثاني حب للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثمّ قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلّتين تولّدت الشّعرية وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطابع وأكثر تولدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشّعر طبعا، وانبعثت الشّعرية منهم بحسب غريزة كل منهم وقريحته في خاصة وبسبب خلقه وعلاماته».[1]

ومن هنا يمكننا القول أن مفهوم الشّعرية عند "ابن سينا" يعني علل تأليف الشّعر الّتي يحصرها في المتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام وهما المحفزّان على تأليف الشّعر، ولهذا فإن مفهوم الشّعرية عنده مرتبط بغريزة الإنسان الّتي تحقق له المحاكاة.

وفي الأخير ومن خلال تقصينا لمفهوم الشّعر عند الفارابي وابن سينا نستخلص منه ما يلي:

- ✓ التخيل والمحاكاة هما الحدّ الأول والمقوّم الأساسي لهوية الكلام الشّعري.
- ✓ اعتبار الوزن تاليا من حيث أهمية مقومات الشّعر يأتي بعد التّخييل والمحاكاة.
- ✓ القافية ليست من لوازم الشّعر عند الفارابي وهي خاصة بالشّعر العربي فقط في تصور ابن سينا.

1- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص291.

2-2- الشّعرية عند النقاد البلاغين

احتلّ الشّعر مكانة مرموقة في الثقافة العربية القديمة وحظيّ باهتمام وعناية عند العرب لم يحظى بمثلها عند سائر الأمم وخاصة عند النّقاد والبلاغين الّذين حاولوا إعطاء مفهوم جامع ومانع للشّعر كُلٌّ حسب وجهة نظره ومن بين هذه التعاريف نذكر ما يلي:

أ- الشّعرية عند ابن طباطبا

لقد حاول "ابن طباطبا" العلوي تعريف الشّعر وبلورة مفهومه انطلاقا من سعيه إلى وضع عيآر ينبني على مجموعة من القوانين فاصلا في ذلك الشّعر والنثر حيث بدأ ابن طباطبا كتابه بتعريف الشّعر وهذا أمر طبيعي لأنّ تعريف أي شيء هو الخطوة الأولى لتحديد ماهيته ويعرّفه على أنّه: «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم، بما خص به النّظم فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض الّتي هي ميزانه، ومن اضطراب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتّى تعتبر معرفته المستفادة كالطّبع الذي لا تكلف معه».[1]

ومن خلال هذا التعريف يتّضح أن "ابن طباطبا" يضع الوزن أساسا للشّعر كما أنّه لا يهتم بالتّخييل أو المحاكاة وهذا ما أكّده رمضان الصبّاغ في قوله: «فهو لا يضع غير الشّعر في ذاته باعتباره بنية لغوية قائمة على أساس الطّبع والذّوق، أما من لم يستقم ذوقه في رأي ابن طباطبا فإنّه لا بد محتاج إلى معرفة العروض والحذق به».[2]

1- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص8.9.

2- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1995، ص29.

ومعنى هذا أنّ "ابن طباطبا" يحدّد الشّعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات فيرى جابر عصفور أن: «هذا التعريف لا يهتم بالجانب التخيلي من الشّعر، من حيث مصدره، أو تأثيره، وإنما يهتم بالشّعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطّبع والذّوق».[1]

ومن خلال ما ورد في هذه الأقوال والتعاريف يتضح بأن "ابن طباطبا" يرى بأنّ الشّعر هو كلام منظوم، ربطه بصحة الطّبع والذّوق اللّذان يصح بهما العروض أمّا من اضطرب عليه الذّوق والطّبع فقد اختل عنده ميزان العروض ولو كان له حذاقية فيه.

كما أنّ "ابن طباطبا" لم يتحدث في تأصيله للظاهرة الشّعرية إلى مجموعة من الآليات الّتي تنظّم هذه الصناعة إذ على الشاعر: «أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه منها التوسّع في علم اللّغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيّام النّاس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشّعر والتصرّف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها»[2] ومعناه أنّ الشاعر يجب أن يتسلّح بأهم الآليات الّتي تأصّل للشّعر وذلك بمعرفة علوم اللّغة والإعراب وأيّام النّاس وأنسابهم.

كما أنّ "ابن طباطبا" لم يتحدث عن تعريف الشّعر وما يلزم الشاعر من أدوات فحسب، بل دخل في تفاصيل كتابة القصيدة أو صناعتها فيقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّصَ المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكرة نثرا وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ الّتي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه، والوزن الذي يُسِلْسُ القول عليه».[3]

1- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص43.

2- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

3- المرجع نفسه، ص10.

أي أنّ الشاعر هو الذي يختار الألفاظ والقوافي والأوزان الّتي تناسب القصيدة وتجعلها سلسة وسهلة.

ب- الشّعرية عند قدامة بن جعفر

ويعد "قدامة بن جعفر" (397هـ) من أوائل النّقاد الذين وضعوا حدّ للشعر وهو الذي كان مؤداه «أنّ الشّعر كلام موزون مقفى يدل على معنى».[1]

فقد انطلق في تصور الشّعرية بوصفها تحدد أركان للشعر تتمثل باللّفظ والوزن والقافية فقد كان «عمود الشّعر ممثلا للأسس الشّعرية العربية وهي شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرةْ سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقارنة في التشبيه والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتّى لا منارة بينهما».[2]

ويتّضح من خلال هذا التعريف أنّ الشّعر عند "قدامة بن جعفر" هو كلام منظوم ولكن هذا التعريف يظلّ غير مسلّم به، بحيث نجد من النّثر ما يكون موزونا ولا علاقة له بالشّعر ومن هنا «يؤكد قدامة بن جعفر على أن الشّعر صناعة، وبذلك يكون ضروريا أن يحدّد الصفات الّتي تؤكد على جودته وتلك الّتي ينطوي عليها رديء الشّعر وقد رأى بأنّ اللّفظ والوزن والقافية والمعنى هي ما يقوم به الشّعر ويمكن الحكم عليه بالجودة أو عدمها بالرجوع إليها».[3]

1- عثمان موافى: في نظرية الأدب، ص28.29.

2- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص26.

3- عثمان موافى: في نظرية الأدب، ص28.29.

فقوام الشّعر عند" قدامة "هي الوزن والقافية واللفظ والمعنى فيمكن الحكم على رديء الشّعر وأجوده بالعودة إلى هذه الصفات والخصائص ويرى" قدامة بن جعفر" «أنّ الشاعر يحاول الوصول إلى الطرف الأجود من الشّعر ولا يعجز عن ذلك إلاّ إذا ضعفت صناعته أو انعدمت فينتهي إلى غاية الرّداءة أو يقع بين الغايتين أو النقيضين، وفي كل حال من الأحوال يظلّ يقول كلاما موزونا مقفى يدل على معنى لكن قيمة القول تتحدّد في النهاية بمدى القرب أو البعد في الغاية المثالية وهي الشّعر الحق الذي يهدف إلى الوصول إلى صناعة الشّعر، ومصطلح العلم بمعناه القديم، فالصناعة هي العلم المتعلق بكيفية العمل».[1]

فقدامة يسّر على أن الشّعر كلام موزون مقفى يدل على معنى ولكن قيمة قوله تكمن في الغاية المثالية الّتي يهدف إليها الشّعر وهي صناعة الشّعر الذي يعني العلم بكيفية العمل.

ج- الشّعرية عند ابن رشيق القيرواني

وابن رشيق القيرواني يوافق على تعريف قدامة ابن جعفر إلاّ أنّه يضيف إليه شيئاً واحدا وهو النّية وهذا في قوله: «الشّعر يقوم بعد النّية على أربعة أشياء وهي اللّفظ والوزن والمعنى والقافية لأنّ من الكلام موزونا مقفى وليس شعر لعدم الصّدق والنيّة»[2] فابن رشيق: «هنا يركز على النّية والقصد في القول الشّعري، وإن غابت عنه هذه الخاصيّة بعد عن الشّعرية، ولم يكتف ابن رشيق باللّفظ، بل عدّة جسما روحه المعنى، وسميّ الشاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره».[3]

1- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص47.

2- عثمان موافى: في نظرية الأدب، ص21.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص104.

ومن خلال تعريف "ابن رشيق القيرواني" نلاحظ أنّه قد حافظ على جوهر تعريف قدامة ولم يزد عليه إلاّ كلمة النيّة وهذا لا يستدعي ذكر هذه اللّفظة في تعريف الشّعر لأنها خاصة به وحده ولكنّها عامة في كل عمل وصناعة أدبية.

د- الشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني

يعدّ "عبد القاهر الجرجاني" من أهم النقّاد العرب الذين درسوا الشّعرية حيث اتّخذ موقفا نقديا معارضا لنظرية عمود الشّعر فهو لا يعتمد على الوزن والقافية فقد كانت نظريته باطنيا تدل على تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشّعر فضلا على أنّ الجرجاني يصرّح بذلك من خلال قوله: «بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كل الكلام خيرا من كلام أي أنّه ليس للوزن مدخل في ذلك».[1]

وأوجز "الجرجاني" معاني النّظم بعبارات ذات دلالة جديدة وذلك من خلال قوله: «فالنّظم توخي معاني النّحو أنّه العمل على وقف قوانين علم النحو وأصوله» [2] أي أنّ نظرية النّظم «تتموقع هنا في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدّتها وهذه العلاقة تربط النّظم والنّحو، وفي ضوء هذه العلاقة النّظم- النّحو يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسرا ومثيرا في الوقت نفسه ومركز الإثارة –هنا- هو المعنى المتمخض عن العلاقة النّظم-النّحو».[3]

ويتضح من خلال هذه الأقوال أنّ "عبد القاهر الجرجاني" يرى بأنّ شعرية العمل الإبداعي تكمن في نظرية العلاقة القائمة بين نظرية النّظم والنّحو فهو يركزّ على هذا الشّرط فيقول: «اعلم أن ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو" وتعمل

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص28.

2- المرجع نفسه، ص26.

3- المرجع نفسه ، ص26.

على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه الّتي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم الّتي رسمت لك، فلا تُخلُ بشيء منها».[1]

وقد ميّز "الجرجاني" بين «دور اللّغة المعيارية وهي تلك اللّغة الّتي تؤدّي أغراضنا الحياتية وبين دور اللّغة الدّاخلية أو ما سمّاه بوضوح "معنى المعنى" ذلك الذي تؤدّيه اللّغة الشّعرية وقد اهتم الجرجاني بإبراز الفوارق وأوجه الاختلاف بين هذين المستويين اللغويين كما عنيّ أيضا بإبراز درجة التفاضل بين اللّغة الشّعرية نفسها وقد رأى بأنّ شعرية اللّغة تكمن في حسن النّظم ودقة الوضع».[2]

وتظهر علاقة النّظم بالشّعرية من خلال كون النّظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النّص، ولا يشترط "الجرجاني" الوزن والقافية في الشّعر فالشاعر لا يستمد تأثيره وجماله من الوزن والقافية أو المعنى بل من النّظم فالمتلقي عندما ينفعل مع نص شعري معيّن يكون ذلك لأن الشاعر قدّم وأخّر وعرّف ونكّر وحذف وأضمر وأعاد وكّرر وقد أكّد الجرجاني دور الاستعارة والكناية في تحقيق الشّعرية خاصة في الشّعر وذلك من خلال قوله: «فما التقديم والتأخير والحذف والذكر والمجاز والتشبيه والاستعارة إلا سمة من سمات الشّعرية لأنّ الشّعرية عنده ليست في اللّفظة المفردة بل في موقعها في النّص ومدى ملائمة اللّفظة المفردة للمعنى الّتي تليها».[3]

من هنا فإنّ "عبد القاهر الجرجاني" لم يهتم بالوزن والقافية وانّما بالدّور الذّي تلعبه اللّفظة من خلال موقعها في النّص وكيفية تأثيرها في الملتقي وجذب انتباهه.

1- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص81.

2- علاء الدين رمضان السيد: البويطيقا (فن صياغة اللغة الشعرية) مجلة علامات، ج28، م7، صفر 1419هـ/ يونيو1998م، ص278.

3- زهير أحمد محمد المنصور: قضايا الأسلوب عند رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)، اصدار الزرقاء، مدينة الثقافة الأدبية، عمان، الأردن، (د. ط)، 2010، ص89.

هـ- الشّعرية عند حازم القرطاجنّي

وقد تطرّق "حازم القرطاجنّي" إلى موضوع الشّعرية فقد كانت مرحلته تُعد مرحلة اكتمال ونضج لأنّه اضطلع على أعمال سابقة فهو يرى أنّ حقيقة الشّعر وجوهره تقوم على التّخييل والمحاكاة وذلك يتضح من خلال تعريفه: «الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحببّ إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما يقصد تكريهه، بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوّة صدقه أو قوة شهرته وكل ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب أو التّعجب حركته للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها».[1]

فتعريف "حازم" للشعر «يتميّز بالدّقة، الّتي تكمن في أدائه لوظيفة محدّدة يظهر فيها العنصر الشّكلي في الشّعر من ناحية وزنه وقافيته، كما تظهر فيها الخاصية الإبداعية الّتي تتمثّل في عنصر التأثير والتّلقي».[2]

ويتضح من خلال هذا التعريف أنّ "حازم القرطاجنّي" يفرّق بين الشّعر الجيّد والشّعر الرّديء، فالشّعر الجيّد في رأيه هو ما كانت محاكاته حسنة وتأليفه حسن كذلك، وكذبه حفيّا وبه غرابة أمّا الشّعر الرّديء فهو الذي يخلو من الصّفات، والشّعر عنده يقوم على ثلاثة أركان رئيسيه وهي التّخييل والمحاكاة يضاف إليهما الوزن والقافية الّتي لم تكن لديه دليلا على الشّعرية فهي ليست نظما حتّى لو كان لهذا النّظم غرض، وهي لا تقوم على الوزن قارّا بوجود صافي الأقوال الخطابية الّتي هي نثر وفي ذلك يقول: «فما كان من الأقاويل القياسية

1- عثمان موافى: في نظرية الأدب، ص28،29.

2- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، 366.

مبنيّا على تخيل وموجود فيه المحاكاة فهو يعدّ قولا شعريا سواء أكانت مقدمته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو منظومة».[1]

وقد أعطى "حازم" أهمية للتخييل ممّا جعله الأساس في الشّعر فنجد قول حازم القرطاجنّي: «التّخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه وأسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض».[2]

وقد اقترب "القرطاجنّي" من مفهوم الشّعرية عندما لمّح إلى إمكانية اشتمال النثر على عناصر الشّعرية لتوافر عنصري التخيل والمحاكاة فيه، ولكي يكون خليقا بهذه التسمية، عليه أن يثير إغرابا ويحدث تحبيبا للسامع وتفطن "القرطاجنّي" إلى أهمية الإغراب وعدّه من الأركان الأساسية للشعرية إذ يقول: «إنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها».[3]

فالإغراب إذا ما اقترن بالخيال يجعل منه أكثر تأثيرا على المتلقي، فيكون الخيال خلاقا لصور جديدة لم تألفها نفوسُ المتلقين.

وقد لمّح "حازم القرطاجنّي" إلى بعض عناصر الاتّصال اللّغوي وعلاقتها بالأدب «من قبل جاكبسون Jackobson بسبعمائة عام حيث ذكر أنّ الأقاويل الشّعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات الّتي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيّل الّتي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه الّتي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات

1- رباب هاشم حسين: مفهوم الشعر عند جابر عصفور -دراسة فنية- مجلة كلية التربية الأساسية، بغداد، العدد السادس والخمسون، 2009، ص50.

2- محمد جودت، وسالم لباد: في الشعر العربي الحديث، ص35.

3- المرجع نفسه، ص36.

هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له».[1]

فهذه أربعة عناصر من عناصر جاكبسون Jackobson مذكورة لدى "القرطاجنّي" يحدّدها "عبد الله الغذّامي" كالآتي: «

ما يرجع إلى القول نفسه: الرسالة.

ما يرجع إلى القائل: المرسل.

ما يرجع إلى المقول فيه: السيّاق.

ما يرجع إلى المقول له: المرسل إليه».[2]

ثم يشير "القرطاجنّي" إلى تركيز الوظيفة الأدبية على الرسالة وعلى توحّدها مع السيّاق حيث هما عمود هذه الوظيفة ويأتي المرسل والمرسل إليه كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة ويركز "القرطاجنّي" على: «اللّغة فهي لبّ التجربة الأدبية وهي حقيقتها وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللّغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختبار وإجادة التأليف».[3]

لقد استطاع "حازم القرطاجنّي" أن يستنطق النّصوص الأدبية بعقل واع، وذوق رفيع ليحدد بصورة شمولية القوانين والنّظم الّتي تتولّد منها شعرية النّصوص ثم يصوغها لنا في شكل نظرية يتم الارتكاز عليها في إنتاج الشّعرية وتحليلها وكشف أبعادها من ناحية أخرى.

1- عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص17.

2- المرجع نفسه ، ص17.

3- المرجع نفسه ، ص17.

2-3- الشّعرية عند العرب المحدثين

تختلف الشّعرية العربية الحديثة عن الشّعرية القديمة من حيث اتّساع مفهوم الشّعرية من جهة ومن حيث ارتباطها بشعرية الغرب من جهة أخرى، فالشّعرية الحديثة مغايرة للقديمة كونها وسّعت من مجال دراستها ليشمل أنواع الخطاب الأدبي في حين انحصرت الشّعرية العربية القديمة بدراسة صناعة الشّعر وقوانينه.

أ- الشّعرية عند أدونيس

ويظهر ذلك جليًّا في كتابه "الشّعرية العربية" و"أدونيس" ينظر في مؤلفه هذا إلى الشفوية العربية نظرة تطويرية تاريخية وفق المحطات الّتي مرّ بها الشّعر العربي منذ النشأة إلى الحداثة الأخيرة مستظهرا أهم العوامل المؤثرة في الشّعرية العربية لاسيما القرآن الكريم الذي حقق معه نقلة نوعيه عند مرحلة الشفافية إلى التدوين والكتابة هذه الأخيرة الّتي نمطت الشّعر وفق معايير ثابته وصارمة رأى القدامى أنّها الحدّ المثالي للشعرية العربية، باعتبارها المستلهمة من الشّعر الجاهلي، الذين لا يفوتهم غيرهم في صناعة الشّعر، ويقول "أدونيس" في هذا: «ولد الشّعر الجاهلي نشيدا، أعنى أنّه نشأ مسموعا، لا مقروءا، غناءا لا كتابة كان الصوت في هذا الشّعر بمثابة السّم الحيّ، وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئًا آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام ولا يعجز عنه نقله الكلام، وبخاصة المكتوب وفي هذا ما يدلّ على عمق العلاقات وغناها وتعقّدها بين الصّوت والكلام وبين الشاعر وصوته».[1]

وبهذا «لا يعدّ أي كلام شعر، إلاّ إذا كان موزونا على الطّريقة الشفوية، الّتي حدّدها الخليل، وساد بذلك النّظر النّقدي إلى النّص الشّعري المكتوب كما لو أنّه نص شفوي بحيث

1- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص17.

استبعد من مجال الشّعرية كل ما تفرضه الكتابة، التأمل، الاستقصاء، الغموض» [1] وبتعبير آخر «أن الشفوية نطق والكتابة رسم ومع ذلك نظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه».[2]

بمعنى أنّ أي كلام يجب أن يصاغ على الطريقة الّتي حدّدها الخليل وإلا فإن هذا الكلام لا يعتبر شعرا حتّى أنّ النّص الشّعري المكتوب كان ينظر إليه بنفس نظرة الشّعراء للكلام الشفوي.

ونجد في كتابه الشّعرية العربية يحدد طبيعة علاقة الشّعرية بالحداثة وذلك من خلال فهمها بالنظر إليها من خلال سياقها التاريخي اجتماعيا وثقافيا وسياسيا وذلك من خلال قوله: «كانت السلطة بتعبير آخر، تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة بـ"أهل الأحداث" نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي وفي هذا ما يوضّح كيف أنّ عبارتي (الأحداث) و(المحدث) الّتين وصف بهما الشّعر الذي خرج عن الأصول القديمة تجيئات من المعجم الديني، وفيه يوضّح كيف أنّ الحدث بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكر».[3]

ونستنتج من هذا القول أنّ علاقة الشّعرية بالحداثة في الحياة العربية ناتجة عن الامتزاج والتداخل بين السياسي والدّيني، كما يشير إلى أنّ مسألة الحداثة الشّعرية في المجتمع العربي ليست ناتجة فحسب عن صراع داخلي وإنما عن صراع مع قوى خارجية وذلك في قوله: «أمّا مسألة الحداثة الشّعرية في المجتمع، تتجاوز حدود الشّعر بحصر

1- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص30.

2- المرجع نفسه، ص30.

3- المرجع نفسه، ص80.

المعنى، ويشير إلى أزمنة ثقافية عامة هي، بمعنى ما أزمة هوية فهي ترتبط بصراع داخلي متعدد الوجوه والمستويات، وترتبط كذلك بصراع المجتمع العربي مع القوى الخارجية».[1]

لكن مصطلح الشّعرية «تحوّل تحوّلا جذريا في المذهب الرومانسي فاستبدلت الشعبية بالنبل، والذّاتية بالموضوعية، والدّاخل بالخارج، والشّعر الغنائي بالشّعر الموضوعي فاتجه الشّعر إلى مخاطبة القلب، وغذّت لغته لغة العاطفة والوجدان وصار تعبير بعد أن كان محاكاة» [2] ومعناه أنّ الشّعر في المذهب الرومانسي أصبح تعبيرا عمّا يختلج قلب الشاعر من عواطف جيّاشة عكس ما كان سائد عند أرسطو الذي اعتبر أن جوهر الشّعر هو المحاكاة.

ومن هنا أصبح الشّعر عند المحدثين «ليس ذلك الكلام الموزون المقفى والمعتمد على الإيقاع بل هو الكلام الذي يقوم خارج المنطق والوصف والسرد، انّه تعبير عن عالم خفي بلغة سردية إنّه البحث عن حقيقة خيالية لا تصل إليها العلوم أو المنطق».[3]

ويرى "أدونيس" أنّه عندما «يكتب الشاعر قصيدة لا يعني أنّه يمارس نوعا من الكتابة وإنّما يعني أنّه يحيل العالم إلى شعر يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة صورة جديدة، فالقصيدة حدث أو مجيء، والشّعر تأسيس باللّغة والرؤيا، تأسس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشّعر تخطيًّا يدفع إلى التّخطي، وهو إذن طاقة لا تغير الحياة فحسب وإنمّا تريد إلى ذلك في نموها وعناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق».[4]

فالشّعر فعل إيجابي يغير الحياة ويساعد على تطورها ونموها إنّه خلق وتأسيس باللّغة والرؤيا وتحويل العالم إلى شعر ولذلك «كتابة الشّعر هي قراءة للعالم وأشياء أسماء

1- أدونيس: الشعرية العربية، ص 81.

2- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، 19.

3- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص55.

4- المرجع نفسه، ص 56.

جديدة، (إذ أن) اللّغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشّعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، حيث الشّيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر».[1]

فالشّعر بالنسبة إلى "أدونيس" هو خلق دائم ومتجدد وذلك عن طريق اللّغة الّتي تبتكر الأشياء وليس هذا فقط وإنمّا تبتكر ذاتها من خلال تجاوز معناها إلى معنى آخر يفهم من خلال فكّ شفراتها ورموزها.

ويرى "أدونيس" أنّ «الشّعر موسيقى لا يقوم على فكرة محدودة واضحة، وإنما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا في ما يشبه الترابط الهندسي، والقصيدة هي إيقاع كلمات والإيقاع الأصلي، تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنية أو مكانية وتنظيم في تدرج صاعد هابط، وهو إيقاع لا غاية له أي ليس له غرض نفعي معين، وهو يقوم على حركية الكلمات كمثل الإيقاع الأرابسكي الذي يقوم على حركة الخطوط ونظام الإيقاع هنا، انثناء وانكسار وتقاطع، حينا وهو حينا آخر تناظر أو تبادل أو تماثل، هكذا يسجن العالم مادة ويتحرر طاقة ودلالة».[2]

وهنا يشير إلى الإيقاع عنصر جوهري في الشّعر وهو إيقاع حرّ يقوم على حركية الكلمات.

ب- الشّعرية عند كمال أبو ديب

ومن بين النّقاد الذين تناولوا موضوع الشّعرية "كمال أبو ديب" وذلك وفق منظوم جديد إذ وصف الشّعرية بأنّها «خصيصة علائقية أي تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات الّتي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون

1- محمد جودت، وسالم لباد: في الشعر العربي الحديث، ص31.
2- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص59.

أن يكون شعريا، لكنّه في السيّاق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركيته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشر على وجودها».[1]

ومن خلال هذا القول يتضح أنّ الشّعرية تتكون من مجموعة من العلاقات في مختلف السياقات وليس مكوناتها وبالرّغم من هذا الاختلاف الموجود فإنها تؤسس للشّعرية إضافة إلى أنّه يصف مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنّه ضروري «فالشّعرية تحدد بوصفها بنية كليّة ولا تحدّد على أساس ظاهرة مفردة فنستنبطها من الوزن والقافية أو التركيب ولهذا فالتّحديد هنا، تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النّص على مستويات كافة».[2]

ويتضح من خلال هذا القول أنّ الشّعرية هي بنية متكاملة تتشكّل من خلال تفاعل وتلاحم عدّة عناصر ولا تتشكّل من كل عنصر على حدا.

ويرى "كمال أبو ديب" تصوره للشّعرية الحديثة في عناصر، أساسها الفضاء البصري للقصيدة والّذي يشكل جسما متميزا برؤيته الخاصة الّتي تختلف من قصيدة إلى أخرى ذلك الفضاء الذي تجسّده الطّاقة التشكيلية للغة، لتجعل منه نصاً محسوسا أو مرئيا يمتلك خصائص داخلية تتمتع بحالة من الحركة الحيوية الّتي تعطي التشكيل الرؤيوي للقصيدة بعدا أيقونيا وذلك في قوله: «ومن أهم العناصر المكونة للشّعرية في تصوري الفضاء البصري الذي تتحرك ضمنه القصيدة وتنميه وقد شغلت مشكلة هذا الفضاء عدد من الدّارسين من بينهم غاستون باشلار ورومان جاكبسون Roman Jackobson، وقد عالج الدّارسون الفضاء الشّعري من منظورات مختلفة، وبمفاهيم متباينة وليس غرض هذا

1- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص293.294.

2- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص123.

استعراض أعمالهم بل تنمية بعد آخر لتناول الفضاء الشّعري ضمن إطار نظرية جديدة فنّية وأسميها "الأيقونة" إلى أن يتاح لي مصطلح آخر أقل لوصفها، إنّ ما أهدف إليه هنا هو تجسيد النّص لفضائه الرؤيوي في لغة تمتلك هي بدورها خصائص الفضاء الذي يجسده النّص».[1]

وكحوصلة لهذا المبحث نخلص في الأخير إلى أنّ الوقوف على معنى مصطلح الشّعرية من أكثر الأمور وأصعبها تعقيدا لما يحمله من تشابك في التّعريفات وتنوع في المفاهيم وقد كانت الشّعرية محور اهتمام كل من النّقد العربي والغربي على حدّ سواء ومرجعية هامة في مقاربة النّصوص الأدبية ومعرفة دلالتها وأبعادها الجمالية فقد حاول النقّاد أن يجعلوا من الشّعرية علما فهي لا تتحقق في نص واحد ليتّخذ كنموذج ولكن عدّ النّص إنجازا من إنجازاتها الممكنة ورأوا «أنّ هذا العلم –الشّعرية– يعني بتلك الخصائص المجرّدة الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي».[2]

فقد ظهرت الشّعرية كعلم مستقل بذاته عند الغرب ولكن لها أصول قديمة ضاربة في جذور الحضارة اليونانية مع "أرسطو" و"أفلاطون" اللّذان يجعلان أساس الشّعرية هو المحاكاة أمّا الغربيين المحدثين فإن شعرية "تذوروف Todorov" تتّخذ على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

أما "جاكبسون Jackobson" فشعريته قائمة على الوظيفة الشّعرية. في حين يجعل "جون كوهين Jean Cohen" الشّعرية قائمة على الانزياح أي خروج اللّغة عن معناها المألوف لتؤدي معنى مضمر وهذا ما يؤدي إلى خرق أفق التوقع لدى القارئ أو المتلقي.

1– محمد جودت، وسالم بن لباد: في الشعر العربي الحديث، ص31.

2– سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان "أمل دنقل"، المركز القومي للنشر، الأردن، اربد، (د. ط) (1999)، ص45.

أماّ عند العرب فقد أخذ مصطلح الشّعرية نصيبا وافرا حيث دخلت إلى الثقافة العربية القديمة بمفاهيم مختلفة فقد تردّدت عند القدامى بألفاظ منها الشاعرية، القول الشّعري و التّخييل والمحاكاة والنّظم وغيرها من الألفاظ.

أخذت الشّعرية حضورها الخاص فقد ظهرت عند الفلاسفة العرب أمثال "ابن سينا" و"الفارابي" تخييلا ومحاكاة في المقام الأول ووزنا في المقام الثاني وشبه نفي وإهمال للقافية ويمكن ربط هذا المفهوم الذي طرحه الفلاسفة العرب للشعر بالمفاهيم الّتي طرحها الفلاسفة اليونان وعلى رأسهم أرسطو.

أمّا عند النقاد العرب القدامى فإن "ابن طباطبا" و"قدامه ابن جعفر" قد حصروا مفهوم الشّعر في الإيقاع العروضي المنتظم والمتمثل في ركني الوزن والقافية. في حين أن "عبد القاهر الجرجاني" يرى أن مكمن الشّعرية يظهر ويتجلى في نظرية النّظم.

وذهب "حازم القرطاجنّي" إلى أنّ العنصر الإيقاعي الممثل في الوزن والقافية هو الحدّ الأول من حدود الشّعر وبه يصف الكلام شعرا والشّعر باعتباره أداة فنّية للتأثير في النّفس البشرية عند حازم فإنّ المحاكاة والتّخييل وسيلة لإحداث التأثير إضافة إلى وسائل فنّية وبلاغية أخرى كالإغراب وحسن تركيب الكلام وهذا ما تقتضيه الشّعرية.

أمّا عند المحدثين من العرب فقد أخذوا مصطلح الشّعرية وقدموا له تعريفات متباينة فكانوا بين منظرين له ومقعد لكن بعضهم اتّخذها وسيلة لتحليل النّصوص الأدبية ومع هذا أجمعوا في تعريفاتهم على أن الشّعرية بنية لغوية تعمل على منح النّص طاقة متجدّدة لتشكل بنية كلية لا تعتمد على الوزن والإيقاع أو الصّورة أو الموقف الفكري، لكنها تعتمد على اللّفظ لذلك فإن «الشّعرية هي الطاقة الخلّاقة أو المستوى الفنّي الرائق الذي يصل إليه النّص الشّعري ويجسّد رؤيا الشاعر الخاصة وقد تكمن هذه الطاقة في مستوى معين من مستويات

الشّعرية الّتي تعمل على جذب انتباه المتلقي وشدّه لقراءة النّص قراءة متوانية متغيرة» [1] ومعنى هذا أن الشّعرية هي ذلك التعبير الفنّي والجمالي الذي يرقى إليه النّص الشّعري ويعبر من خلاله الشاعر عن رؤياه الخاصّة فهي تعمل على جذب انتباه المتلقي لقراءة النّص وتداوله.

ثالثا: العتبات المفهوم والأنواع

1- مفهوم العتبات

يدرس العمل الأدبي في مستويين: الأوّل هو النّص الرئيس الذي يشكل مادة الكتاب وموضوعه، أما المستوى الثّاني فيتمثل في العتبات النّصية، والّتي حازت على اهتمام مثير في المقاربات النّقدية المعاصرة، فأصبحت تملك نظرية خاصة بها في خضم النظرية الأدبية على غرار الدّراسات العربية منها والغربية، والّتي ركّزت على النّص الإبداعي من كل جوانبه، فهي تمثل الإطار الخارجي للنّص الرئيس وتعد من أهم المفاتيح الشّعرية الّتي نفتح من خلالها أغوار النّص، وتكشف الغوامض الكثيرة الّتي تكتنفه.

أ- لغة

وقد ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة "عتب" «العتبة هي أسكفة الباب الّتي توطأ وقيل العتبة العليا والخشبة الّتي فوق الأعلى ، الحاجب والأسكفة السفلى والعارضتان: العضادتان والجمع عتب وعتبات، العتب الدرج، وعتب عتبه، اتخاذها وعتب الدّرج: مراقيها إذا كانت من خشب وكل مرقاة منها عتبة».[2]

1- زهير أحمد محمد المنصور: قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)، ص90.98.

2- ابن منظور: ابن منظور (مادة عتب)، المجلد 04، ج31 (د. ت)، ص2791.

وجاء في معجم مقايس اللّغة لابن فارس تعريف مشابه في مادة عتب «العين والتّاء والبّاء أصل صحيح من ذلك العتبة، وهي أسكفة الباب، وإنّما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السّهل، وعتبات الدّرجة [مراقبها] كل مرقاة من الدّرجة عتبة، ويشبه بذلك العتبات تكون في الجبال والواحدة عتبة، وتجمع أيضا على عتب، وكل شيء جشا وجفاَ فهو يشتق له هذا اللفظ».[1]

وورد تعريف العتبة في معجم الوسيط على أنّها «خشبة الباب الّتي يوطأ عليها والخشبة العليا وكل مرقاة جمع عتب والشدّة وفي الهندسة: جسم محمول على دعامتين أو أكثر».[2]

ويدور معناها المعجمي في محورين: «الأوّل مادّي والثّاني معنوي، فالمادّي يوحي بالعلو والارتفاع وذلك لأنّ العتبة درج، والدّرج انتقال للعلو أو انتقال من مكان إلى مكان فإذا كان العتب قول إلى قول فهو اجتياز من نص إلى نص، أمّا المعنوي فإنّه يوحي بالخلو من العيب والخلو من كل شائبة، يقال: ما في مودته عتبٌ إذا كانت خالصة لا يشوبها فساد».[3]

ومن خلال هذه التعاريف نجد أن معنى لفظة العتبة يعني العلو والارتفاع وعتبة البيت هي الأساس والرّكيزة الّتي يقوم عليها أو الدرجة الموجودة في باب المنزل.

1- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (د. ط)، ج4، ص255(1783).

2- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، (مادة عتب)، ص581.582 .

3- ياسر جلال شعبان محمد: عتبة النص قراءة في مقدمات دواوين شعرية، المجلة العلمية، العدد37، الجزء الأول، 2018، ص858.

ب- اصطلاحا

تعد العتبات النّصية من أهم الدّراسات الحداثية، حيث تعدّدت واختلفت تعريفات مصطلح "العتبات" في السّاحة الأدبية فنلاحظ وجود عدّة تعريفات من قبل الدارسين فمنهم من ترجمه بالتوازي النّصي ومنهم من ترجمه بالمناص ومنهم من ترجمه بالمتعاليات النّصية وغيرها من المصطلحات، وقد لاقت اهتماما كبيرا من قبل الدّارسين والنقّاد على اختلاف مشاربهم سواء أكانوا غربيين أو عرب.

فقد عرّف "جيرار جينيت Gérard Genette" العتبات على أنّها «كل ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير "بورخيس" البهو الذي يسمح لكلّ منّا دخوله أو الرجوع منه».[1]

وتعدّ العتبات النّصية جملة من اللّواحق الّتي تعمل على تكملة النّص والإحاطة به في نفس الوقت بمعنى أنّ النّصوص المصاحبة للنّص لها أهمية كبرى في فهم النّص وتفسيره وتحليله والإلمام به من جميع الجوانب فهي «مجموع النّصوص الّتي تخفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النّشر الّتي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره».[2]

فهي فضاء يشمل كل ما يحيط النّص وكل ما له علاقة به فهي بمثابة بيانات توضّحه وتكشف عن مكنوناته.

1-عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، تقديم: سعيد يقطين، ط1، 2008م، ص44.

2- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص223.

بمعنى أنّ العتبات هي مجموع النّصوص المحيطة بمتن الكتاب، وهي لا تقل أهمية عنه، فهي تساهم في التعريف بالعمل الأدبي وتوضيحه وجذب القارئ إليه وتكمن أهميتها في «كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النّصوص، فكما أنّناّ لا نلج فناء الدّار قبل المرور بعتباته فكذلك لا يمكننا الدّخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته».[1]

ولهذا يرى "نبيل منصر" أنّ العتبات هي «شبكة من العناصر النّصية والخارج نصيّة الّتي تصاحب النّص وتحيط به فتجعله قابلا للتداول... فهو بهذا المعنى يمثّل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحدّ من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محدّدة».[2]

ومعنى هذا أنّ العتبات لواحق تصاحب النّص سواء كانت داخلية أو خارجية تحيط به من كل جوانبه لكي يكون قابلا للتداول بين القراء فهي تساهم في انتشار العمل الأدبي بين الجمهور.

ويرى "جميل حمداوي" أنّ النّص الموازي «عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات وعناصر تحيط بالنّص سواء من الدّاخل أم الخارج وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النّص، إذ تفسّره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباسه وما أشكل على القارئ».[3]

فالنّص الموازي بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو «كل نصّيه شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن والنّص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيّف والعنوان والمقدمة والإهداء والتنبيهات

1- بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص -دراسة في مقدمات النقد العربي القديم- افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص23.

2- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص21.

3- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، (عتبات النص الأدبي)، ط2، 2019، ص12.

والفاتحة والملاحق والذيول والخلاصة والهوامش والصوّر والنقوش وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له».[1]

ومن خلال هذه التعاريف يتضح أنّ العتبات هي كل ما يحيط بالمتن داخله أو خارجه، فهي ذات صلة وطيدة به فتمنح القارئ فرصة لكشف خباياه بحيث أنّه لا يمكن الدّخول إلى أي نص وفهمه إلاّ إذا وقفنا على عتباته ومداخله ومنه يتبين أنّ للنّص الموازي عدة وظائف دلالية منها ما كانت جمالية ومنها ما كانت إغرائية، ويضيف "جميل حمداوي" وظيفة للنّص الموازي وهذا من خلال قوله: «وللنّص الموازي وظيفتان: وظيفة جمالية تتمثل في تزين الكتاب وتنميقه ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه».[2]

نلاحظ من خلال هذه التعاريف أنّ المعنى الاصطلاحي للعتبات مفتوح ولا يمكن حصره في تعريف واحد كونه يحمل دلالات وأنساق مختلفة، ورغم اختلاف التسميات لهذا المصطلح إلا أنّ مصطلح العتبات هو الأكثر تداول عند النقاد العرب.

2- أنواع العتبات النّصية

وتنقسم العتبات إلى قسمان: عتبات خارجية والمتمثلة في الغلاف والعنوان والصورة وعتبات داخلية تتمثل في الإهداء والعناوين الداخلية والمقدمة وغيرها.

2-1- عتبات خارجية

يعدّ الغلاف العتبة الأولى الّتي يبصرها المتلقي، لذلك أصبح محلّ اهتمام وعناية الشّعراء والأدباء، فالغلاف أوّل ما نقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا هنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للقصة والرواية.

1- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص14.13.

2- المرجع نفسه، ص14.

ويسير الغلاف بموازاة العنوان من حيث الأهمية الفنّية والرسالة الّتي يعكسها العمل الأدبي بأكمله ذلك أنّه «عتبة مركبة من العتبات الّتي توجه القراءة وتفتح على القارئ بعض ما أغلقته عليه اللّغة متمثلة بالرموز والإشارات، وتأتي أهمية الغلاف من نوع الخط ودلالة الألوان والتصميم والعلامات الّتي تثبت عليه، وذلك بوصف الرسم شعرا صامتا».[1]

وتشكل لوحة الغلاف عنصرا مهما من عناصر النّص الموازي، وتساعد العنوان في أداء وظائفه المتعددة «فالغلاف ومكوناته يعدّ المدخل الأول لعملية القراءة، باعتبار أن اللّقاء البصري والذّهني الأوّل من الكتابة يتم عبر هذه المكونات وما تحمله من دلالة مؤطّرة للنّص سواء في سياق النوع الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية».[2]

وعليه إذن: «فالغلاف هو أول ما يطالعنا في عملية القراءة، فهو العتبة الأولى الّتي يمكن أن تكاشفنا بشيء من علاقة الغلاف بالنّصوص داخل المجموعة، وذلك بالنّظر إلى التصميم الخارجي الذي يشمل العنوان واسم المؤلف وشركة الإنتاج ودار النشر».[3]

ويحمل الغلاف في ثناياه مجموعة من العتبات الخارجية أهمها:

أ- العنوان

يعدّ العنوان من العلامات الجوهرية، وأهم العتبات والفواتح النّصية الّتي يطؤها الباحث السيميولوجي وتشدّ انتباهه، ومن خلاله يمكن أن نكوّن نظرة عامة أوّلية عن النّص.

ولقد أثار مبحث العنوان العديد من القضايا الّتي تختلف باختلاف مجالات اشتغال الباحثين وتباين الأجناس الأدبية وفي هذا الصدد يعرف" ليوهوك" العنوان بقوله: «هو

1- محمود جمعة: المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، مجموعة (أَبْنَاءِ أَيْنَمَا) مثالا، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد العراق، (د. ط)، 2018، ص26.

2- عبد الله عمر محمد الخطيب: النسيج اللغوي في روايات الطّاهر وطّار، أطروحة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، آب، 2006، ص30.

3- محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، ص26.

مجموع العلاقات اللّسانية الّتي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، وكذا الإشارة إلى المحتوى العام، وأيضا إلى جذب القارئ».[1]

من خلال هذا التعريف نرى أنّ العنوان هو عبارة عن علاقات لسانية تحمل دلالة تعيّن النّص وتشير إلى محتواه ويكون أداة لجذب القارئ واستقطابه فهو يعدّ «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته».[2]

ومعنى هذا أنّ العنوان علامة لغوية موجزة تأخذ على عاتقها التعريف بالنّص من حيث رسالته ومحتواه رمزا أو ترميزا والهدف منه أولا هو تعيين النّص والإشارة إلى محتواه وأمّا ثانيا فهو اغراء القارئ على وجه الخصوص وجذبه.

ب- اسم المؤلف

إنّ «اسم المؤلف يزكي شرعية النّص، فالنّص الذي لا يعلن عن صاحبه أو مؤلفه لا يساعد القارئ أو المتلقي على الإقبال عليه لأنّ الأسماء اللاّمعة للكتاب المشهور لها دورها الرئيس في استقطاب أذهان القراء».[3]

فلا يجب أن يخلو أي عمل أدبي من اسم صاحبه فهو يثبت أصل ومنبع ذلك الكتاب فأهميته من أهمية الكتاب.

1- عبد الملك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011، ص17.

2- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، إربد الأردن، جامعة اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، ط1، 2001، ص33.

3- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص22.

ج- الجنس الأدبي

يعد الجنس الأدبي من أهم العتبات النصية فهو يساعد المتلقي أو القارئ على معرفة الجنس الأدبي الذي بين يديه والذي هو بصدد دراسته وقراءته.

د- صورة الغلاف

فمن المعروف أنّ الصّورة -رسما كانت أو فوتوغرافية- فهي أكثر تعبيرا من المكتوب وذلك بما تمنحه من مساحات في القراءة والتأويل «فالصّورة علامة أيقونية، وهي خطاب مشكل كمتتالية غير قابل للتقطيع لأنها المتتالية الّتي تسعى إلى تحريك الذواخر والانفعالات للرائي (القارئ) وهذا ما يبرز جمالية المرئي الّتي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب».[1]

2-2- عتبات داخلية

أمّا النوع الثّاني من العتبات فيتمثل في العتبات الدّاخلية والّتي تشمل كل من العناوين الدّاخلية أو الفرعية، والإهداء والخطاب المقدماتي وغيرها من العتبات الدّاخلية.

أ- العناوين الدّاخلية

وتعدّ من أهم العتبات الّتي يمكننا من خلالها الولوج إلى النّصوص الدّاخلية فهي «عناوين مرافقة أو مصاحبه للنّص، وبوجه التحديد في داخل النّص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدّواوين».[2]

1- سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطّار أنموذجا، مجلة المخبر، العدد الخامس، مارس، 2009، ص227.

2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص125.

وما يفرق العناوين الدّاخلية عن العنوان العام، «أنّه ما من ضروري لوجود العناوين الدّاخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعدّ حضورها ضروريا فحضور العناوين الدّاخلية محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب».[1]

وتلعب العناوين الدّاخلية وظيفة هامة في فهم النّص والولوج إليه حيث «أن الوظيفة الرئيسة الّتي تتّخذها العناوين الدّاخلية هي الوظيفة الوصفية عند "جينيتGenette " فهي تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الدّاخلية وفصولها من جهة والعناوين الدّاخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى، ذلك لأن العناوين الدّاخلية سطحية هي عناوين واصفة شارحة لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة».[2]

ب- الإهداء

ويعدّ الإهداء أحد أهم العتبات الدّاخلية، فالإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله الكاتب للآخرين سواء أكانوا أشخاصا أو مجموعات يكون مطبوعا أو مكتوبا بخط يد الكاتب يوقعه ويؤدي وظائف مختلفة منها الدّلالية وما يحمله من معنى للمهدى إليه والتداولية لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب والجمهور.

فالإهداء يعدّ «نصًا مصغّرا، يساعد على فهم محتوى الرّواية في بعض أوجهها الخاصّة أو معبرا للدخول إلى عالم الكتاب الحميم، بصرف النّظر عن عالم الكتاب».[3]

ج- المقدمة

يندرج الاهتمام بالمقدّمة باعتبارها أوّلا وقبل كل شيء نصًا موازيا يمتلك عدّة وظائف وأهداف، تعتن الفرص من التأليف وطريقة تنظيمه هكذا يكسب نص المقدّمة قضاياه

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص125.

2- المرجع نفسه، ص126.127.

3- عبد الملك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص105.

الخاصّة مثلما يكتسب جوانب التّعبير الّتي تسمح للمؤلف بتحديد جملة من المفاهيم والإشكاليات الّتي يعرض لها في تناوله وتحليله فيصبح نص المقدّمة متعالقا مع النّص المؤلف وحاملا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والإستعاب».[1]

ومقدّمة التأليف هي «كل نص سابق عن متنه أو لاحق له، قصد تقديمه للقارئ ومدّه بمنهج صاحبه وخطته في التأليف، وقصده منه، وكثيرا ما تدخل في علاقة مع المتن المقدّم له. إنّ المقدّمة بهذا المعنى عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه».[2]

فالمقدّمة هي عبارة عن نص يقدّم لمنهج الكاتب أو المؤلف وخطته إضافة إلى أنّها تشرح في الكثير من الأحيان محتوى المتن وتلخصه.

ونجد مصطلح المقدّمة يتداخل مع عدة مصطلحات نجد منها: التّصدير، الاستهلال والتّمهيد.

وكحوصلة لهذا المبحث نجد أنّ العتبات النّصية تهدف إلى تقديم النّص وضمان تلقيه بحيث تجعل المتلقي أو القارئ يمسك بالخطوط الأساسية للنص، والّتي تساعده في فهم خصوصية النّص الأدبي وتحديد جنسه ومقاصده الدلالية والتأويلية، ومن خلال العتبات يستطيع القارئ فك شفرات النّص والدخول إلى أعماقه ومعرفة مقاصد الكاتب في المجموعة القصصية.

1-عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص43.

2- بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص37.

الفصل الثَّاني:

أنواع العتبات النَّصية في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطَّار

- أوَّلا: شعرية عتبة الغلاف
- ثانيًا: شعرية عتبة العنوان
- ثالثًا: شعرية عتبة الصّورة
- رابعًا: شعرية عتبة الإهداء

الفصل الثاني: أنواع العتبات النّصية في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار

تمهيد

يُعدُّ النَّص الموّازي من أهم المفاهيم النَّقدية الّتي اهتمّت بها الدّراسات الحداثية لاسيما السيميائية منها والشّعرية، حيث استعملها العديد من الدّارسين كإستراتيجية لإضاءة النَّص الأدبي، وخاصّة منها مجال الشّعرية فقد أعادت الاعتبار لكل المصاحبات النَّصية أو العتبات المحيطة بالنَّص الّتي تشكل ما يسمَّى بالنَّص الموازي وأصبح من الضَّروري قبل الدُّخول في النَّص الوقوف عند عتباته، ومساءلتها بشكل عميق ودقيق، قصد تحديد بنياتها واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفية.

فالعتبات النَّصية تهدف إلى تقديم النَّص وضمان تلقيه بحيث تجعل المتلقي أو القارئ يمسك بالخطوط الأساسية للنَّص والّتي ستساعده في فهم خصوصية النَّص الأدبي وكشف أغواره.

أولاً: شعرية عتبة الغلاف

تعد لوحة الغلاف عنصرا مهما من عناصر النَّص الموازي، وتساعد العنوان في آداء وظائفه المتعددة فهو العتبة الأولى الّتي تجذب المتلقي، لذلك أصبح محل اهتمام الكثير من الكتّاب فيرى "جينيت Genette" «أنّ الغلاف المطبوع لم يعرف إلاّ في القرن 19م إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلّف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعاد وآفاقا أخرى».[1]

ومعنى هذا أنّ الغلاف احتلَّ مكانة مرموقة في عصر الطّباعة والصّناعة الرقمية عكس ما كان سائدا في القديم. كما يعدّ الغلاف «من ضمن العتبات الأولى الّتي يقف عليها القارئ وتلفت انتباهه فيقف عنده وقفة تمحص، فيكشف عن طريقة علاقته بالنَّص وبغيره من النَّصوص كما يربط لونه أيضا بصاحب النَّص وعمله، كما اهتمت دور النشر بالرموز والصور والإشارات المدوَّنة على سطح الغلاف وكذلك الأشكال الهندسية لأنّها تحمل دلالات جمالية وإيحائية عديدة».[2]

ومن هنا يمكن القول أنّ الغلاف هو وسيلة إغرائية يستطيع الكاتب أو المؤلف من خلالها جذب القارئ لاقتنائه والتَّعرف على خطاه والملاحظ أنّ الغلاف هو أحد المناصات البارزة «فهو فضاء مكاني لأنّه لا يشكَّل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنّه

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص46.

2- أمال محمد أبو شريرب: سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)، المجلة الجامعية، العدد21، المجلد الخامس، أغسطس 2019، ص282.

محدود ولا علاقة له بالمكان الّذي يتحرك فيه الأبطال –على الأصح– عين القارئ، انّه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طابعة».[1]

فالغلاف إذن هو ذلك الفضاء أو المساحة الحاملة لدلالات تلفت انتباه القارئ بمجرد حمل ورؤية الرّواية أو القصّة أو الكتاب فهو العتبة الأولى الّتي «تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقة النَّص بغيره من النَّصوص المصاحبة له».[2]

بمعنى أن «الغلاف الّذي بين جناحيه ورقات الرّواية ليس قشرة مهملة ليس لها من الأمر سوى حفظ أوراق الرّواية من التلف، بل هو مكوّن يسهم في إضافة جلالة إلى الكتاب ويوحي بشيء ممّا تريد الرّواية أن تصّرح به».[3]

ونظرا لأهميته اقتصاديا واشهاريا وفنيّا، ازداد اهتمام النّاشرون والكتّاب له منذ العقد الأخير من القرن الماضي «فلم يعد حليّه شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النَّص بل أحيانا يكون هو المؤشّر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنّص فيقرأ كنص قبل قراءة النَّص الأمّ وأحيانا يكون فضاء علاماتيا ذا دلالات يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللّغوي المجازي مع البصري التَّشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله وتبئيره وتشفيره، رؤية تجعله يمارس على المتلقي سلطة الإغراء والإغواء».[4]

1– نعيمة سعدية : استراتيجية النّص المصاحب في الرواية الجزائرية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطّار أنموذجا، ص226.

2– المرجع نفسه، ص226.

3– عبد الله عمر محمد الخطيب: النسيج اللغوي في روايات الطّاهر وطّار، ص30.

4– أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النّص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاجن" أنموذجا، مجلة مقاليد، العدد السابع، سبتمبر، 2014، ص293.

وتتكوَّن صفحة الغلاف من وحدتيين: «وحدة أمامية تحمل القدر الأكبر من وظائف الغلاف ووحدة خلفية لها دورها الّذي لا يقلُّ عن دور الوحدة الأمامية، وهنا يتكوَّنان من عناصر جرافيكية، بواسطة العقد، وبجواره الصورة بألوانها، والمؤشّر التعيني، ووضعية اسم الكاتب، وأيقونة دار النَّشر، وكلمة النَّاشر الّتي تشغل جزءا من الوحدة الخلفية للغلاف فهو عتبة تحمل مجموعة عتبات».[1]

وبالعودة إلى غلاف المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار نجده يحمل العديد من الأيقونات المساهمة في التَّعريف بالعمل الأدبي ومن بينها، اسم المؤلف وعنوان الكتاب، التَّجنيس، والصورة والألوان ودار النشر وهذا كله بارز وظاهر في الواجهة الأمامية للغلاف والموضَّحة كالآتي:

1- أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النّص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاجن" أنموذجا، مجلة، ص293.

1-اسم المؤلف ودلالته

يعد اسم الكاتب من الإشارات المهمَّة لعتبة الغلاف الخارجي «حيث تندرج عتبة اسم المؤلف ضمن عتبات النَّص الموازي وتعدُّ من أهم عناصر عتباته، فالمؤلف هو منتج النَّص ومبدعه ومالكه الحقيقي ومن ثمة فهو يشكل مرآة لنصّه من النَّاحية البيبليوغرافية والاجتماعية والتاريخية والنَّفسية، إن شعوريا وإن لا شعوريا».[1]

ومعنى هذا أنَّه «لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنَّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تثبُت هوية الكتاب (صاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النَّظر إلى الاسم إذا كان حقيقيًا أو مستعارًا».[2]

فلا يمكن لأي عمل أدبي أن يخلو من اسم مؤلفه أو صاحبه لأنَّه هو الّذي يثبت أصل ومنبع ذلك الكتاب فكل عمل أدبي إلاَّ وارتبط باسم صاحبه «فلا يمكن أن نجد أي عمل أدبي دون اسم صاحبه وله سلطة عليه –النَّص– وما على القارئ سوى البحث عن الدَّلالة، ويعتبر الكاتب تبعًا لذلك هو المالك لحقيقة النَّص».[3]

ومنه «فعتبة المؤلف من الوحدات الدّالة المشكلة لتداولية الخطاب، ومن أهم الخطابات التّقبلية الّتي تحاول أفق انتظار القارئ، فتشده انتشاءًا ولذَّة، ثم تجذبه إلى استكناه مضمون النَّص واستطلاعه، وتذوق بناء الجمالية والذرائعية».[4]

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص22.

2- المرجع نفسه، ص63.

3- سعيد يقطين: من النّص إلى النّص (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص118.

4- جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي، ص22.

ويختلف مكان وضع الاسم من كاتب لآخر «فوضع الاسم في أعلى الصَّفحة لا يعطي الانطباع نفسه الّذي يعطيه وضعُه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثًا».[1]

وغالبًا «ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدَّلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب».[2]

كما يقوم اسم المؤلف على ثلاثة وظائف حسب "جينيت Genette" وهي: «

- ✓ وظيفة التسمية، وهي الّتي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
- ✓ وظيفة الملكية، وهي الوظيفة الّتي تقف دون التَّنازع على أحقية تملك الكتاب فإسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
- ✓ وظيفة إشهارية، وهذا لوجوده على صفحة العنوان الّتي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الّذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه».[3]

وبالعودة إلى المجموعة القصصية "مراسي المآسي" فإن حضور اسم القاصَّة دلالة على مصداقيتها في امتلاك المجموعة، ويظهر لنا أنَّ المؤلفة "رحمة خطّار" اختارت وضع

1- حسن محمد حماد: تداخل النّصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص64.

2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص65.

3- المرجع نفسه، ص64.65.

اسمها الحقيقي، وهذا دليل على تمكن الكاتبة من إثبات وجودها وفرض نفسها وجلب القرَّاء إليها ملوّحة للقراء بأنها هي صاحبة العمل.

أمَّا فيما يخص الموقع الّذي اختارته القاصَّة لنفسها في مجموعتها هذه، فقد جاء في أسفل الصَّفحة مباشرةً وربَّما هذا يدل على تواضع القاصَّة، حيث جعلت العنوان أكثر حجما من اسمها وقد كتب اسمها بخط غليظ وحجم كبير وحافظ على اللَّون نفسه الّذي كتب به العنوان، وهو اللَّون الأسود وهنا تشابه كبير بين المؤلفة ومواضيع المجموعة القصصية الّتي اختارتها أي أنّ هناك ترابط بينها وبين أحداث هذه القصص.

ووجود اسم القاصَّة "رحمة خطّار" على صفحة الغلاف قد حقق وظيفته وذلك بإثبات هوية هذا العمل وملكيتها له بالاعتماد على وظائف التسمية من خلال وضع اسمها على غلاف المجموعة وكذلك وظيفة الملكية أي ملكيتها للعمل الأدبي.

2-العنوان

يعدُّ العنوان علامة وإعلان، وهو «مصطلح من مصطلحات النَّقد المعاصر، فهو عتبة من عتبات النَّص ومفتاح من أهم مفاتيحه، وهو بمكانة هوية النَّص ومفتاح من أهم مفاتيحه، وهو بمكانة هوية النَّص وهو آخر ما يكتب من النَّص، ولذلك هو قراءة شخصية يقوم بها المؤلف لنصه ولذلك هو عمل عقلي خالص يختاره المؤلف بعد تفكير في محتواه ومضمونه، وقد يكون بؤرة من بؤر النَّص أو نواة من نواته».[1]

فالعنوان «عدا عن كونه يشكل حمولة دلالية فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/ مادي فهو أوَّل لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي

1- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص138.

(النَّص)».[1] ومن هنا يمكن للعنوان أن يشير إلى شعرية من نوع ما وذلك «حين يثير مخيلة القارئ، ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتَّى من التأويل، بل يدخله في دوامة التأويل ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعرية».[2] ومنه فإنَّ للعنوان تأثير على المتلقي وهذا ما يخلق شعرية بكسر أفق انتظاره ولا ينبغي الإطالة في عتبة العنوان لأننا أفردنا لها مبحثًا خاصًا.

وقد كتب العنوان في المجموعة القصصية بخط عريض جدا وبحجم عريض وضخم وبلون أسود وجاء أعلى الصَّفحة ولم يرد في سطر واحد وإنمّا ورد في سطرين، فالعنوان إذن برز بشكل واضح، ولون ملفت، يخطف بصر المتلقي خاصّة عندما اعتلى صفحة الغلاف وكتب عريض وهذا ما جعله أكثر وضوحا.

3- التَّجنيس ودلالته

«يعتبر التَّجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، فهو يساعد القارئ على استحضاره أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النَّص وإن كان التَّجنيس يفيد عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات تلقي وربط هذا النَّص من خلال المجنس بالنَّصوص الأخرى الّتي من نوعه في ذاكرتنا النَّصية لأننا نبقى نتلقى النَّص من خلال هذا التَّجنيس ونعقد معه عقد القراءة».[3]

1- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص36.

2- المرجع نفسه، ص58.

3- نعيمة سعدية: استراتيجية النّص المصاحب في الرواية الجزائرية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطّار، ص228.

ومعنى هذا أنّ المؤشّر الجنسي أو التَّجنيس هو مسلك من المسالك الأولى للدخول في النَّص ويساعد في تحديد نوع النَّص الأدبي الّذي بين يديه إن كان رواية أو قصّة...إلخ

أمّا وظيفة المؤشّر الجنسي «فنجد الوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل، الكتاب الّذي سيقرأه».[1]

وبالعودة إلى المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار نجد أن المؤشّر الجنسي لها تكرّر أكثر من مرّة فنجده في الصَّفحة الثانية بعد الغلاف وورد في صفحة الغلاف في الجانب الأيسر له «إذ أنّ المكان العادي لظهور المؤشّر الجنسي هو الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معًا، كما يمكنه التواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف، بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب».[2] أمّا نوع المؤشّر الجنسي في هذا الكتاب هو مجموعة قصصية، وقد كتب باللَّون الأبيض وسط صورة الغلاف، وكتابته باللَّون الأبيض ربّما يدل على وجود بصيص من الأمل في وسط هذه الظلمة والعتمة والحزن والألم الّذي ينبع من هذه المجموعة القصصية، لأنَّ كل قصصها تعالج موضوعات ذات طابع تراجيدي بعضها خيالي والآخر واقعي، إلاَّ أنّه يمس الجانب الاجتماعي والعلاقات العائلية، بالإضافة إلى الطَّابع الحزين فهي تنعكس على واقعنا مرّة وتأخذنا إلى عوالم خفيَّة أخرى حيث يمتزج فيها الأسى بالخوف.

أما حجم الخط الّذي كتب به المؤشّر الجنسي –مجموعة قصصية– مختلف عن حجم الخط الّذي كتب به العنوان واسم المؤلف فجاء مكتوب بحجم صغير.

1– عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص90.

2– المرجع نفسه، ص90.89.

ويعدُّ وجود المؤشّر الجنسي على صفحة الغلاف الأمامي "مجموعة قصصية" يجعلنا نهتدي إلى الجنس الأدبي الّذي نحن بصدد قراءته فقد سهّل علينا الأمر في إدراك العالم قبل الولوج إلى فضاء النَّص الداخلي.

4- دار النَّشر

«إنَّ العمل الأدبي الجيد يحتاج إلى مروّح جيّد يأخذ على عاتقه إيصاله إلى القارئ وقد أبدعت دور الطّباعة والنَّشر في العصر الحديث فيما يتعلق بطباعة الكتب وطريقة إخراجها وإيصالها إلى الجمهور، فصار غلاف الكتاب محط عناية دار النَّشر بوصفه دعاية أو ترويجا لمطبوعاتها الّتي ستعقبه، حيث صار المطبوع بعناية بالغة من حيث تصميم الغلاف ونوع الورق المستخدم وكل ما يتعلق بإخراج العمل كاملا».[1] ومنه وبشكل عام «فقد شكّلت عتبة "دار النشر" إشهارا ترويجا لنفسها، عبر عنايتها بالمطبوع وإخراجه، لاسيما أنّ شعارها مصمم لجذب انتباه الجماهير وانّ نجاح المنشور وجعله متداولا بين النّاس يعود في ذلك إلى دار النَّشر».[2]

ومن خلال المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار، نجد أن الدّار الّتي أصدرت ونشرت هذا العمل هي "دار قصص وحكايات للنشر الإلكتروني" والّتي ظهرت في أسفل الغلاف وقد كتبت بلون أبيض متجه نحو الأسفل داخل صورة الغلاف الملونّة بالأسود وذلك لبيان مكانتها وإبرازها.

وكذلك بالنسبة إلى اللَّون فقد كان غلاف المجموعة القصصية يحمل العديد من الألوان ومن بينها اللَّون الأبيض وهو اللَّون الّذي يدل على التفاؤل والأمل بغد مشرق فهو

1- محمود جمعة: المتعاليات النّصية في شعر سامي مهدي، مجموعة (أبْنَاءِ أَيْنَنَا) مثالا، ص32.
2- المرجع نفسه، ص32.

لون الفجر والعبور واللّون الأسود وهو الّذي يسيطر على كامل صفحة الغلاف انطلاقا من العنوان واسم المؤلفة وصورة الغلاف والّذي يدل على الألم والحزن، إضافة إلى اللّون الأخضر المائل إلى الصفرة والّذي يدل على الاضطراب والتوتر فهو يحاول كسر العتمة الموجودة في الغلاف ولكنه لا يستطيع لذلك يتحول إلى لون سلبي.

وبهذا يعد الغلاف من العتبات الأولى الّتي تسمح بكشف أغوار النَّص وهذا باعتباره الواجهة الأولى الّتي تشد انتباه القارئ وخاصّة مكوناته الّتي تعتبر باب من الأبواب الّتي تمكن القارئ من الولوج إلى العالم النَّصي من خلال العناصر الموجودة فيه

ثانيًا: شعرية عتبة العنوان

يُعَدُّ العنوان بمثابة البوابة الرئيسة لاقتحام مكوّنات النَّصوص بمختلف أنماطها بحيث أنَّه «يشكل المفتاح الأساسي والرئيس للدَّارس الّذي يسعى إلى استكناه واكتشاف وتفسير عوالم النَّصوص الأدبية، وبهذا فإن أهمية العنوان تنبثق من كونه مكونا نصّيًا لا يقلُّ أهمية عن المكونات النَّصية الأخرى، حيث يمتلك سلطة معينة في النُّصوص ويشكّلُ واجهتها الخارجية».[1] والعنوان للكاتب كالاسم للشيء به يعرف وبه يتداول، يشار إليه ويدلُّ به عليه أيضا، وقبل أن نحيط بمفهومه اصطلاحا وجب تعريفه.

1- ايمان حلمي أحمد بغدادي: سيميائية العناوين وأسماء الشخصيات في مجموعة (قصص علمية للأطفال) لكامل الكيلاني، حولية كلية اللغة العربية، بإيتاي البارود، العدد32، المجلد4، ص3732.

1-مفهوم العنوان

أ- لغة

تناولت معظم المعاجم العربية الفضاء المعجمي لمصطلح العنوان من حيث كونه يشكل طيفًا دلاليًا واسعًا.

يقع الباحث في لسان العرب على مادتين في أساسة المعجمي:

1. مادة (عنن) ورد فيها «عنّ الشيء ويعنُّ وعنوانا. ظهر أمامك... واعتن: ظهر واعترض».[1] وهنا يحمل العنوان معنى الظهور والإعراض.
2. مادة (عنا) ورد فيها: قال ابن سيده العنوان والعنوان: سمة الكتاب: وعنوانه عنونة وعنوانا، وسمه بالعنوان».[2] وهنا يحمل معنى الوسم وقال أيضا: «في جبهته عنوان من كثرة السُّجود».[3] أي الأثر.

وبالتَّالي فإنّ لفظة العنوان وردت بمعنى: الظُّهور والاعتراض وكذلك الوسم والأثر وكلها تصبُّ في مجرى واحد وهو الظُّهور والإبانة.

ب- اصطلاحا

تعدَّدت وتنوَّعت التعاريف الاصطلاحية للعنوان حيث يعرّفه "سعيد علوش" على أنَّه: «مقطع لغوي أقل من الجملة يمثّل نصًّا أو عملاً فنيًّا ويمكن النَّظر إلى العنوان من زاويتين أ -في السّياق- ب خارج السّياق يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي».[4]

1- ابن منظور: لسان العرب، [مادة عنن من باب العين]، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد4، 1997، ص315.

2- المرجع نفسه، ص316.

3- المرجع نفسه، ص316.

4- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص155.

ومعنى هذا أنَّه رغم صغره إلاَّ أنَّه يحمل دلالات مُكَثَّفَة قابلة للتَّأويل وبهذا يُعَدُّ «العنوان عتبة من عتبات النَّص أو مفتاح من مفاتيحه، أو بَابًا نلج منه إلى العالم النَّصي».[1] فهو يعتبر ملخصًا للنَّص أو الكتاب وما يحمل في طيَّاته فيكوّن بذلك نظرة عامة أو أوّلية عن النَّص لأنَّه «يختصر الكلّ ويعطي اللَّمحة الدَّالة على النَّص المغلق ويصبح نصًّا مفتوحًا على كافة التأويلات».[2]

ومن هنا نجد "جيرار جينيت Gérard Genette" يعرّف العنوان على أنّه: «عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النّشر وغيرها ولكنه هو الّذي يسيطر ويفرض وجوده من بين جميع المصاحبات».[3]

فعلى الرَّغم من صغر حجمه إلاَّ أنَّه يفرض نفسه على باقي المصاحبات الأخرى فهو «مجموعة من العلامات اللّسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النَّص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكُلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف».[4]

فالعتبات النَّصية تعتبر كهمزة وصل تساعد على إعطاء فكرة أوَّلية للنَّص.

2-أنواع العنوان

تتعدد أنواع العنوان بتعدد النَّصوص ووظائفها ويمكن أن نجمل أهمها فيما يأتي:

1- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص73.

2- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص226.

3- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص67.

4- المرجع نفسه، ص67.

أ- العنوان الحقيقي Le titre principale

وهو ما يحتل واجهة الكتاب «ويبرز صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمّى العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي».[1]

«ويعتبر بحق بطاقة تعريف تمنح النَّص هويته».[2] فتميّزه عن غيره.

فنجد في مجموعتنا القصصية والّتي نحن بصدد دراستها أنَّ العنوان الحقيقي لها هو "مراسي المآسي" والّذي كتب بخط عريض جدًا باللّون الأسود فجاء واضحًا وبارزًا للعيان يتربع على الواجهة الأمامية للكتاب وجاء في أعلى الصَّفحة، إضافة إلى أنَّ العنوان في هذه المجموعة القصصية لم يكتب في سطر واحد بل وردت كلماته "مراسي" في سطر ثم تحتها كلمة "المآسي" وكلمة مراسي كتبت بحجم وخط أكبر من كلمة المآسي.

وبما أنَّ العنوان "مراسي المآسي" ورد بصفة منفصلة، فإنَّ القاصَّة تهيئ المتلقي لإعطاء تأويلات لهذه العنوان فهي تضعه في متاهة، فالعنوان يمارس تأثيرًا إغرائيًا على المتلقي فكلما كان العنوان أكثر كثافة عكس قدرة الكاتب الإبداعية، إضافة إلى أنَّ العنوان أعطى للمجموعة القصصية هويّةً واسمًا وعلى هذا «فإنَّ العنوان هو المفتاح الأوَّل الّذي بين أيدينا، والعنوان ذو أهمية كبرى، فهو لافتة توضّح الكثير من مطالب الشاعر، أو هو رأس النَّص والرّأس يحتوي الوجه وفي الوجه أهم الملامح».[3] أي أنَّ العنوان هو الّذي يبين لنا ما يحمله الكاتب أو المؤلف قبل أن نلج إلى أعماقه.

1- عبد القادر رحيم: العنوان في النّص الإبداعي(أهميته وأنواعه)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، العددان الثاني والثالث، جانفي، جوان، 2008، ص14.

2- شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) لشاعر عبد الله العشي، جامعة العربي التبسي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنّص الأدبي، ص270.

3- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص84.

ب- العنوان المزيف Faux titre

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي وهو «اختصار وترديد له، ووظيفة تأكيد وتعزيز العنوان الحقيقي».[1] ويأتي غالبًا «بين الغلاف والصَّفحة الدَّاخلية».[2] وتعزى إليه مهمة استغلال العنوان الحقيقي إذا ضاعت صفحة الغلاف ولا حاجة للتَّمثيل له لأنَّه مجرّد ترديد للعنوان الحقيقي وهو موجود في كل بيت.

وبالعودة إلى المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار نجدها لا تخلو من هذا النّوع من العنوان حيث ورد في الصَّفحة الأولى بعد الغلاف وذلك للتأكيد على العنوان الأصلي "مراسي المآسي" وقد كتب بخط عريض وبلون أسود داكن ولكنَّه جاء على عكس العنوان الحقيقي فقد ورد في سطر واحد عكس ما ورد في صفحة الغلاف ولكنه حافظ على مكان تواجده في أعلى الصَّفحة.

3- وظائف العنوان

يقوم العنوان بمجموعة من الوظائف والمذكورة على النحو الآتي:

أ- **الوظيفة التعيينية:** «وهي الوظيفة الّتي تعين اسم الكاتب وتعرّف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللّبس (...) إلاّ أنّها تبقى الوظيفة والتعريفية فهي الوظيفة الإلزامية والضّرورية، إلاّ أنّها تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى».[3]

1- عبد القادر رحيم: العنوان في النّص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، ص14.
2- شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) لشاعر عبد الله العشي، ص270.
3- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص86.

ونجد لهذه الوظيفة حضور قوي في المجموعة القصصية، ذلك أنّ القاصَّة اختارته لكي يُعطي من خلاله تسمية لمجموعتها القصصية مثلها مثل أي شيء في الوجود يختار له اسم حتى يعينه ويسّهل تلقيه فمثلا إذا أردنا شراء كتاب فإن أوَّل ما نقوم به هو السُّؤال عن عنوانه وهذا ما نجده في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" حيث قامت القاصَّة بوضع هذا العنوان وجعلت منه المنبر الّذي يلج من خلاله إلى العالم الدَّاخلي لمتن المجموعة.

إضافةً إلى ذلك فإنَّ الوظيفة التعيينية ليعرّف العنوان النَّص وذلك عند وضع اسم للكتاب لكي يصبح متداولا بين القرّاء وتميّزه عن مختلف المجموعات القصصية الأخرى «فالعنوان يحوّل المنتوج الأدبي أو الفنّي إلى سلعة قابلة للتداول هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النَّص وانتماءه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفنّ».[1]

ب- **الوظيفة الإيحائية:** وهي «أشدُّ ارتباطا بالوظيفة الوصفية، إذ لا يستطيع الكاتب التّخلي عنها فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود ولنقل أسلوبها الخاص، إلاّ أنّها ليست دائمًا قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة ايحائية ولكن عن قيمة ايحائية لهذا دمجها "جينيت Genette" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي».[2]

1- حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيّل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثير، العدد24، مارس، 2012، ص38.

2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص58.57.

ونجد هذه الوظيفة تتَّصل بالمضمون «وتكون بمثابة شفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أوَّل ما يشدّ انتباهه وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله بوصفه نصًا أوَّليًا يشير أو يوحي بما سيأتي».[1]

فمن خلال هذه الوظيفة يتم الإشارة إلى المحتوى فالعنوان هو اختصار واختزال لنص قادم ومنه فالوظيفة الإيحائية هي الّتي يعبّر من خلالها العنوان عن مدلولات النَّص، وهذا ما طمحت إليه القاصَّة في مجموعتها القصصية، حيث جاء عنوانها يحمل صبغة إيحائية فهو يشير إلى الحالة الّتي تعتري أبطال القصص حيث حاولت أن توحي لقرائها ولو بالشَّيء القليل من مضمون قصصها، كما أن عنوان "مراسي المآسي" يحمل دلالات اجتماعية لأنَّه يحكي عن مختلف القضايا الموجودة في المجتمع.

ج- **الوظيفة الإغرائية:** «ويكون العنوان مناسبا لما يعزي جاذبًا قارئه وتتبع لما يناسب نصّه محدْثا بذلك تشويقًا وانتظارًا لدى القارئ ويرى "جينيت Genette" بأنّ هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف».[2]

ومن هنا يطرح "جينيت Genette "هذا التساؤل المحفّز عن الشَّكية «أيكون العنوان سمسارا للكتاب ولا يكون سمسارا لنفسه؟ فلابد من إعادة النَّظر في هذا التَّمادي الإستلابي وراء لعبة الإغراء الّذي سيبعدنا عن مراد العنوان ويضرّ بنصّه».[3]

1- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص58.57.

2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص88.

3- المرجع نفسه، ص88.

حيث أنَّ هذه الوظيفة تُعَدُّ من الوظائف الهامَّة للعنوان فهي تعمل على جذب القارئ وتشويقة من أجل قراءة النَّص والتّحفيز لشراء الكتاب، وتكمن اغرائية المجموعة القصصية "مراسي "المآسي" في كون عنوانها ذا إشارات ايحائية تستقطب ميول القارئ للغوص في أعماقها وكشف محتواها.

4- أهمية العنوان

يعدّ العنوان أولى عتبات النَّص ومن أهم عناصرها فهو المفتاح الضّروري لفهم أغوار النَّص والتعمق فيه فقد «أصبح العنوان في النَّص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنّصوص لذلك ترى الشعراء يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين يتفنّنون في اختيارها، كما يتفنّنون في تنميقها بالخط أو الصورة المصاحبة وذلك لعلمهم بالأهمية الّتي يحظى بها العنوان».[1]

وهذه المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لا تخلو من هذه الأهمية نظرًا للوظائف الّتي يؤديها العنوان «فالعنوان هو أوّل عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصريا ولسنيًا وأفقيا وعموديا».[2]

كما تتجلّى أهمية العنوان فيما «يثيره من تساؤلات لا تلقى لها إجابة إلاّ مع نهاية العمل، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه والّتي

1- عبد القادر رحيم: العنوان في النّص الإبداعي(أهميته وأنواعه)، ص11.

2- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص33.

بالطّبع سببها الأوّل العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النَّص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية اسقاطها».[1]

والملاحظ أنّ العنوان في هذه المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار يجذب القارئ فيحاول تفسيره وتأويل دلالاته والبحث عن التساؤلات الّتي طرحت في هذا البحث كشرح العلاقة الموجودة بين العنوان"مراسي المآسي" وبين العناوين الفرعية أو الدّاخلية وبين العنوان الرئيسي ومضمون المجموعة القصصية.

كما تكمن أهميته بكونه الاسم الّذي أطلقته القاصَّة على مجموعتها القصصية وأصبحت معروفة وشائعة بين القراء والمتلقين بواسطته وتكمن أهميته أيضا في كونه «عبارة عن رسالة وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه بحيث يساهمان في التّواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسنّنة بشفرة لغوية يفككها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة».[2]

ومعنى هذا أنّ العنوان هو عبارة عن رسالة تهدف إلى إيصال المضمون الّذي ترمي إليه هذه المجموعة القصصية للقاصّة "رحمة خطّار" والّذي يدور حول الأوجاع والآلام والأحزان والمآسي الّتي يتعرّض لها الإنسان وهذه القصص هي عبارة عن تجارب مكتسبة من أرض الواقع فهي تترجمه وتجسّده داخل قالب جمالي فنّي.

5- دلالة العنوان

إنَّ المتطلّع للعنوان في المجموعات القصصية يجدها تنقسم إلى عدّة عناوين فالعنوان الأوَّل هو عنوان المجموعة القصصية ككل، وهو العنوان الأصلي، وعناوين داخلية تمثل عناوين رئيسية بالنسبة إلى متونها.

1- عبد القادر رحيم: العنوان في النّص الإبداعي(أهميته وأنواعه)، ص11.

2- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص50.

وعلى أساس هذا التقسيم فإن المجموعة القصصية الّتي نحن بصدد دراستها تتكوّن من عناوين، فالعنوان الرئيس هو "مراسي المآسي" أمّا العناوين الدّاخلية فهي عناوين لقصص داخل المتن، ومنه أخذ العنوان الرئيس موقعا استراتيجيا في صفحة الغلاف بسبب حجمه ولونه فقد استطاع أن يلفت انتباهنا نحن كقراء ودارسين لهذه المجموعة ولمعرفة جزئيات العنوان الرئيسي والعناوين الدّاخلية وتفصيلاتهم لابد من دراسته عبر مختلف المستويات ومن بينها البنية التركيبية لهذه العناوين.

أ- المستوى التركيبي للعنوان الرئيسي

في بنية تركيب العناوين يقتضي الوقوف على الجانب النّحوي، الّذي عرّفه ابن جنيّ بأنّه «انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من اعراب وغيرها، كالتثنية والجمع والتّحقير والتّكسير والإضافة والنّسب والتّركيب وغير ذلك».[1]

وقد جاء العنوان الرئيسي للمجموعة القصصية موسوما بـ "مراسي المآسي" وقد كتبت حروفه بخط غليظ من الكتابة الآلية العادية بخط عربي وباللّون الأسود وهذا ما جعله أكثر بروزًا أمام القارئ نظرًا لحجمه المختلف عن باقي العتبات الأخرى الموجودة على الغلاف. كما هو موضّح في الصّورة الآتية:

1- صفية عبد حمدي: العنوان في الرواية السعودية، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2015م، ص34.

وورد العنوان الرئيسي جملة اسمية تتكون من كلمتين هما "مراسي" و "المآسي" ومن الناحية الإعرابية نجد أنها تعرب على النّحو التالي:

-مراسي (خبر مرفوع وهو مضاف) + المآسي (مضاف إليه).

ونلاحظ من خلال النّاحية الإعرابية ومن خلال هذا الترتيب غياب صيّاغي، أي ثمة محذوف وهو المبتدأ الّذي غالبًا ما نجده في كل المجاميع القصصية، وهذا ما يجعل من العنوان علامة مكثفة تركز على محور واحد وهو "المأساة" الّتي جعلت منها القاصَّة وإلا تدور حوله نصوص المجموعة كمداليل متنوعة، فلفظة المآسي جاءت كدال لاحق ومضاف إليه يدل على القيمة المهيمنة على كامل المجموعة.

والمعروف أن أغلب العناوين الافتتاحية تأتي جمل اسمية وهذا دلالة على معرفة القاصَّة بمختلف تقنيات الكتابة القصصية، كما أنّ في العناوين تحظى الجملة الاسمية بأعلى نسبة بين الجمل لأنّ «العنوان سمة الشيء فإنّه إلى الاسمية تابع، غلبت عليه

لتمكنها في الدّلالة على معنى الشّيء وقيمته».[1] فغلبت الاسمية على العناوين تؤكد دلالة الاسم لأنّ العناوين هي في الأصل أسماء للنّصوص.

فهذه التراكيب "مراسي المآسي" نجده يتضمّن متن النَّصوص الدّاخلية مثل قول القاصَّة: «يكاد الألم يفقأ قلبي وأنا أنظر إلى زوجتي (أناندا) وهي على هذه الحال».[2] وقولها أيضا «درت بيأس: وإن يكن مرضي قاتل ياجوناثان وليس لنا أن نتدخّل في شؤون الرب، إن لم يقدّر لي أن أعيش طويلا، سأعيش هنا بسلام ماتبقى لي من العمر».[3]

وأحيانا كان يظهر بصورة صريحة في العنوان مثل: "عقم"، "بعد رحيلي"، "عودي يا أمي".

ب- المستوى التركيبي للعناوين الدّاخلية

تعدّ العناوين الدّاخلية من أهم العتبات النَّصية الّتي تسمح بفهم النَّص واستنتاج دلالاته قبل الولوج إليه وتحديد جنسه ومقاصده الدّلالية والتأويلية.

فالعناوين الدّاخلية «هي تلك الّتي بمقتضاها يتم فصل الشريط اللّغوي (أو مساحة النَّص اللّغوي) بعضه عن بعض، لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تؤدّي وظائف متشابهة ومماثلة لما يؤدّيه العنوان إذ يقول "جنيت" «إنّ العناوين

1- صفية عبد حمدي: العنوان في الرواية السعودية، ص34.
2- رحمة خطّار : مراسي المآسي، دار قص وحكايات للنشر الإلكتروني، ط1، 2019، ص07.
3- المرجع نفسه، ص08.

الفرعية الدّاخلية هي عناوين تستدعي بما هي عليه نوع الملاحظات نفسها وإن كون هذه العناوين داخلية للنّص أو للكاتب على الأقل فهي تستدعي ملاحظات أخرى».[1]

ومنه «فالعنوان سواء كان الرّئيسي أم الدّاخلي تكون له الصّدارة، فيبرز متميزا بشكله وحجمه فيعد اللّقاء الأوّل بين القارئ والنَّص، فهو أوّل ما يداهم بصيرته، وكثيرا ما يكون اقتباسًا محرّفًا لإحدى جمل النَّص أو مفرداته».[2]

بمعنى أنّ العناوين الدّاخلية تعطي للقارئ الانطباع الأوّل للنّص قبل الغوص فيه وقد وضعتها القاصَّة لتمكين المتلقي من تحليل المتن وإعطائه تأويلات أخرى ومنه فإنّ العناوين الدّاخلية تتعلق بالوجود الانطولوجي لها إذ أنه «على نقيض العنوان العام الّذي أصبح أقلّ تقديرًا، فإن العناوين الفرعية ليست ولا بوجه من الوجوه شرطًا مطلقًا لذلك».[3]

ولمعرفة جزئيات العناوين الفرعية أو الدّاخلية لابدّ من دراستها على المستوى التركيبي: فقد جاءت العناوين الدّاخلية للمجموعة القصصية "مراسي المآسي" جلها جمل اسمية مثل العنوان الرئيسي مع توظيف القاصَّة لبعض الجمل من نوع شبه جملة أو جمل فعلية وعند إحصائنا لهذه الجمل وجدنا خمسة جمل اسمية وعنوان واحد جاء شبه جملة (جملة ظرفية) ،وجملة فعلية واحدة والجدول التالي يوضّح ذلك:

جملة اسمية	جملة فعلية	شبه جملة/ جملة ظرفية
وكيل الشيطان إحسان	عودي يا أمي	بعد رحيلي

1- خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التكوين، (د. ط) (د. ت)، ص82.
2- عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص236.
3- خالد حسين: في نظرية العنوان، ص83.

نيكروفوبيا عقم شرود		

ومن هنا نلاحظ أنّ القاصَّة "رحمة خطّار" قد قامت بالتّنويع في الجمل وذلك بتوظيفها الجمل الاسمية والجمل الفعلية وشبه الجملة.

وقد جاءت أغلب العناوين ذات الصيّغ المفردة (عقم، شرود، نيكروفبيا، إحسان...) موافقة لنصوصها، ممّا قاد إلى ترسيخ أفق توقع قارئها وزاد قبوله للانطباع الأوّلي الّذي حظيّ به من قراءته الأوّلية.

إنّ أغلب الجمل الاسمية في هذه العناوين تبدأ بمحذوف تقديره (هذا) أو (هذه) نحو هذه (إحسان)، هذه (نيكروفوبيا)، هذا (شرود)، هذا (عقم)، فكل اسم من هذه العناوين يقدر باسم إشارة (هذا) أو (هذه).

وباعتبار هذه العناوين "إحسان"[1] "عقم"[2] "شرود"[3] "نيكروفوبيا"[4] عبارة عن جمل فكل عنوان هو بمثابة النّواة الّتي تدور حولها أحداث كل قصّة، شكلاً ومضمونًا وعلامةً إشارية لها وجود مادي ومعنوي، بمجرد تلقي القارئ لها يتعرف على هوية النَّص، فجاءت هذه العناوين ذات الصيّغ المفردة مناسبة جدا لقصصها، ومختزلة لمعانيها ودلالاتها المختلفة.

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص13.
2- المرجع نفسه، ص25.
3- المرجع نفسه، ص20.
4- المرجع نفسه، ص16.

ومن بين العناوين الدّاخلية الّتي لم تأت على صيغة المفرد وجاء جملة نجد عنوان "وكيل الشيطان" وهي جملة اسمية والمركبّة من:

-وكيل: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره والخبر محذوف في هذه الحالة.

-الشيطان: مضاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره.

وفي هذه الجملة ورد المضاف إليه هنا معرفا "بال" وبإضافة "وكيل" إلى المعرف ب"ال" "الشيطان" وعلى هذا فإنّ هذا النمط ورد ليفيد التخصيص.

كما نجد أيضا أن القاصَّة وظّفت عنوان "بعد رحيلي" وجاء هذا العنوان جملة اسمية من نوع جملة ظرفية مركبة من:

-بعد: ظرف مكان مفعول فيه منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

-رحيلي: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة وهو مضاف والباء مضاف إليه مجرور وشبه الجملة "الجملة الظرفية (بعد رحيلي)" في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره كائن أو موجود.

كما نجد الجمل الفعلية الموجودة بين العناوين الدّاخلية عنوان "عودي يا أمي"[1] والمركّبة من:

عودي: فعل أمر + فاعل مستتر تقديره أنت.

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص30.

يا: حرف نداء.

أمي: منادى مبني على الضم في محل نصب.

ومن خلال دراستنا للبنية التركيبية للعناوين الدّاخلية نلاحظ أن كل عناوين المجموعة القصصية جاءت واصفة ومعينة لنصوصها فمثلا:

قصّة وكيل الشيطان فهي وصف لقصّة فصولها تبدأ بمرض زوجة "جوناثان" أناندا وتنتهي بمأساة وفاتة ووفاة زوجته.

أما قصّة إحسان فهي وصف لقصّة فتاة تدعى إحسان رفضت أن تتزوج بشخص فقير واختارت شاب غني لأطماع مادية وتنتهي بحزن وألم ومأساة.

وقصّة نيكروفوبيا هي وصف لقصّة رهاب شديد من الموت والّتي انتهت بدمار عائلة ووقوعها في مأساة.

وأما قصّة عودي يا أمي فهي تصف قصّة ابن فقد والدته عندما تاهت وكان شديد الإصرار على عودتها و كان يريد عودتها ولكنها انتهت بموت أمّه وحزنه الشّديد عليها وغيرها من القصص الأخرى.

فكل هذه العناوين جاءت واصفةً لقصصها ومختزلة لأبعادها الدّلالية والإيحائية.

ج- المستوى الدّلالي للعنوان الرّئيسي

إنّ عنوان المجموعة القصصية هو أوّل ما يواجه القارئ على غلاف المجموعة فيعطي انطباعا أوّليا عن موضوع الرّواية قبل الولوج في قراءتها وتتسع هذه الانطباعات مع

القراءة بحكم أن عتبة العنوان الرّئيس لها علاقات بالعتبات الأخرى كونه مفتاحا رئيسا للمجموعة ولا يمكن إدراك البنية العميقة لعتبة العنوان في المجموعة القصصية إلاّ من خلال معرفة التعالقات الرابطة بينه وبين العناوين الفرعية والمقاطع السّردية للنّص القصصي وبذلك يشكل العنوان بؤرة ارتكاز المجموعة لأنه عتبة الدّخول إلى العناوين الفرعية.

وبالعودة إلى المجموعة القصصية نجد "رحمة خطّار" اختارت عنوان "مراسي المآسي" لمجموعتها القصصية، فقد جاء العنوان يستهوي القارئ من الوهلة الأولى فيسعى إلى فك شفراته وتأويل دلالاته والعنوان هنا هو عبارة عن جملة اسمية مكون من مفردتين "مراسي" و "المآسي".

وعند دراستنا للمستوى الدّلالي للعنوان الرئيسي "مراسي المآسي" فإننا نجد مفردة "المآسي" لها دلالات عدّة فهي تعني الثّبات والاستقرار والوقوف والرّسوخ.

فهي مشتقة من الفعل الثلاثي "رسّ" فقد ورد في لسان العرب «رسا الشيء يرسو رسواً وأرمى: ثبت، ورما الجبل إذا ثبت أصله في الأرض، وجبال راسيات، والرواسي من الجبال والرواسخ».[1] وهنا تعني الثبات والرسوخ.

كما أنّها تدل على الوقوف والاستقرار وذلك كما ورد في القاموس المحيط «ورسَّت السفينة وقفت على الأبحر، ورسوا من الحديث، ذكر طرفا منه، وألقت السحاب مراسيها: استقرت وجادت و "أيان مرساها" متى وقوعها».[2]

1- ابن منظور: لسان العرب، المجلد4، ص322.

2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسايل، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص1688.

وأمّا مفردة المآسي فهي تعود للفعل الثلاثي "أسى" فقد ورد في مقاييس اللغة لابن فارس «"الهمزة والسّين والياء كلمة واحدة، وهو الحزن، يقال أسيت على الشيء أي حزنت عليه».[1] والمأساة «جمع مآسي وهي الفاجعة أو تمثيلية تدور على حادثة خطيرة، تقع بين أشخاص من العظماء، في أغلب الأحيان وتثير الرّعب والشّفقة».[2] حيث أنّ «في المأساة شيء أكثر من الحزن، فيها تمثيل لأدوار متعددة، ينتهي أكثرها بالموت أو ما يشبه الموت من النهايات الفاجعة».[3]

وتطلق اللّفظة حاليا على المسرحيات: «

أ- الّتي تبعث الرعب بما تصوره من أحداث محزنة يزّجيها القدر ولايد للإنسان فيها.

ب-الّتي يشيع فيها الحزن الناتج عن تصادم العواطف وتمزّقها واندفاعها في خط مرسوم لها لا تعدّ له الأحداث الخارجية أو الإدارة البشرية».[4]

فأوّل مايلفت النّظر في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" العنوان الّذي يفضح دلالات (الحزن والألم والأسس) وهذا ما يقود المتلقي نحو دلالة استباقية توحي بمسار المجموعة القصصية الّتي تهيمن على النَّص وهي نزعة الألم والحزن.

فكلمة "المراسي" تدل على رسوا وثبات واستقرار الألم وسيطرته على شخصيات المجموعة والّتي تؤدي في نهاية المطاف إلى المأساة في حين أنّ كلمة المأساة تحمل معنى المعاناة الّتي تتعلق بالواقع المرير الّذي يعيشه الإنسان في حياته والمواقف الّتي تعترض

1- ابن فارس: مقاييس اللغة، ص106.

2- جبران مسعود: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، آذار، مارس، 1992، ص705.

3- جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العالم للملايين ، البساط، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص232.

4- المرجع نفسه، ص232.

طريقه والمليئة بالأشواك والمشاكل وهذا ما حاولت القاصَّة تصويره في الكثير من القصص وممن أمثلة ذلك "نيكوفوبيا"[1] و"كبل الشيطان"[2] "عقم"[3] "عودي يا أمي"[4] "بعد رحيلي"[5] والمتتبع للعلاقة الموجودة بين العنوان الرئيسي والعناوين الدّاخلية فنجدها علاقة قوية والعنوان الرّئيسي له حضور قوي في كل قصّة من هذه المجموعة ففي النَّص الكثير من العبارات الّتي تسهّل علينا فهم العنوان وقصدية الكاتبة الّتي تصل إلى المعاناة الشديدة الّتي نجد تفاصيلها بين سطور المجموعة القصصية.

فالبرّغم من أنّ هذه القصص تبدو مستقلة عن بعضها البعض إلاّ أنّها في الحقيقة تعتبر متن ومبنى سردي واحد أجزاءه مترابطة فيما بينها والشيء الّذي يربطها هو العنوان "مراسي المآسي" باعتباره المفتاح الأساسي لهذه المجموعة فهو اختزال لهذه القصص واحتواء لها.

ومن هذا المنطلق وقفنا على منابع شعرية العنوان ودلالته وذلك لما احتضنه العنوان من دلالات تعبّر عن معنى القصص وما يوحي به العنوان من مقصدية الكاتبة في المراوغة الّتي تستفز المتلقي وتجذبه فمواضيع كل القصص تصبّ في مجرى واحد وهو المأساة والّتي تنتهي بالألم والحزن الناتج عن الواقع المعاش.

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص16.
2- المرجع نفسه، ص07.
3- المرجع نفسه، ص25.
4- المرجع نفسه، ص30.
5- المرجع نفسه، ص33.

د- المستوى الدّلالي للعناوين الدّاخلية

قدمّت القاصَّة "رحمة خطّار" مجموعة من العناوين الفرعية لمجموعتها القصصية إذ لا تختلف هذه الأخيرة عن وظيفة العنوان الرئيسي ومضمونه، فهي تسهم في فك شفرات ورموز متن القصص ومدلولاتها وإيحاءاتها ومن هنا فإنّ البنية الدلالية للعناوين الدّاخلية لا تختلف كثيرا عما كشفته البنية الدّلالية للعنوان الرئيسي من حزن وألم.

وتضمّ المجموعة القصصية بين دفتيها سبعة قصص وكل قصّة بموضوعها ومغزاها وعند قراءتنا المتفحصّة والمتمعنة نلاحظ أنّ كل قصّة تكمل الأخرى فهي تنتمي إلى فضاء واحد وهو معاناة الإنسان في حياته والأحلام والأماني الضائعة.

ومن بين هذه العناوين نجد "بعد رحيلي"، "عقم" "نيكوروفيا" "إحسان" "شرود" ففي قصّة "بعد رحيلي"[1] نجد القاصَّة تعطي مثالا عن التّضحية بالنّفس من أجل عائلتها فقد كانت أحداث قصتها تدور حول "مرام" الّتي كانت تعمل بدوام جزئي عند إحدى العائلات الغنية للاعتناء بامرأة عجوز طاعنة في السن فقد كانت تبيت عندها بعض الأحيان، أو تدخل إلى البيت في أوقات متأخرة وهذا ما جعلها عرضة للاتهام وهذا في قول القاصَّة «النّاس يتكلمون عنّا ويقولون ابنة منصور تقضي لياليها خارجا».[2] وقولها أيضا «ابنتك تبيع شرفها يا امرأة، من الّذي حرام عليه أنا أم هي».[3] وتظهر تضحياتها من أجل عائلتها في أنها فقدت حياتها حين أبلغتها أمها في أحد الأيّام أن أبوها يعاني من حمى وخرجت مسرعة لشراء الدّواء له وتعرّضت لحادث أودى بحياتها.

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص33.

2- المرجع نفسه، ص35.

3- المرجع نفسه، ص35.

وكل هذه الأحداث سردتها مرام عندما تحولت إلى طيف بعد موتها وكانت ترقب عائلتها وهي تنقلها إلى مثواها الأخير وقد تكرّر هذا العنوان داخل القصّة مرتين وذلك في قول القاصَّة «أحقًا صدمك أمر رحيلي وحلول أجلي».[1] وفي موضع آخر قولها «مازلت أخاف من أبي حتّى بعد رحيلي من هذا العالم وإدراكي أنّه لن يمسني بسوء بعد الآن».[2]

وهذا ما تجلى أيضا في قصّة عقم والعقم «يدلّ على ضيق وشدّة».[3] وتدور أحداث هذه القصّة حول زوجين لم يستطيعا الإنجاب وكان الحزن يعتصر قلبيهما لأنهما لم يرزقا بالأولاد فأرادت الزوجة أن يكون لزوجها "أحمد" ولد وذلك من خلال تزويجه مرّة أخرى بصديقتها "سميرة" وذلك كله لإنجاب طفل وهذا كلّه يظهر في قول القاصَّة «لطالما افترشت سجّادتي باتجاه القبلة وأنا أتضرّع لله وأسقيها بدموعي وأدعو الله في تهجد طويل وأرجوه أن يفاجئني بالحلم الجميل، لينعم علي بابن».[4] وعندما حلّ يوم الزفاف أخذ القلق والحزن يجتاحان قلب زوجة أحمد وما مصيرها في علاقتها معه بعد زواجه وهذا ما جعلها لا تعي على نفسها وهي في الشارع ذاهبة لجلب سميرة حتى ارتطمت بسيارة وهذا ما أفقدها الجنين الّذي كان في بطنها، وقد كانت نهاية القصّة حزينة فهي تعبير عن واقع الإنسان وتوحي إلى الظّلام والقهر الّذي يعيش فيه فهي موجة من الحزن والمأساة والاكتئاب.

وهذا ما يظهر أيضا في قصّة "إحسان" ففي الوهلة الأولى يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ هذه القصّة تدور حول الإحسان وفعل الخير ولكن بعد قراءة القصّة فإن أفق توقع القارئ لن يكون صائبا، فأحداث هذه القصّة تدور حول فتاة اسمها "إحسان" وكانت فتاة حسناء

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص33.
2- المرجع نفسه، ص36
3- ابن فارس: مقاييس اللغة، ج4، ص85 (1633).
4- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص25.

رفضت الزواج من بطل القصّة لأنّه كان فقير والّذي كان يساعدها ويحسن إليها ولكنها قابلته بالإساءة واختارت شابا غنيا يدعى "معاذ" ولكنها تعرضت لحادث والّذي نتج عنه تشوه في وجهها وهذا ما يتضح من خلال قول القاصَّة «بيت جارتنا أم إحسان يحترق».[1] وقولها أيضا «وسمعت أنّ اللهب قد أتى على بشرتها البيضاء المشرقة كشمس الصباح لقد غرب جمالك الّذي كنت تختالين به وأنت تتكبّرين علي يا إحسان».[2] وبسبب هذا التشوّه الّذي في وجهها تركها خطيبها.

وهذا أيضا ما نلحظه في قصّة "نيكروفوبيا"[3] والّتي تدور أحداثها حول رهاب شديد من الموت وهي تحكي عن قصّة زوج يعاني من رهاب الموت والّذي كان يخشى كثيرا الموت ويخاف منه لأنّه تعرّض لحادث ولكنه نجا منه وبسبب خوفه الشديد الّذي شهده أثناء لحظة الحادث من الموت، سبَّبَّ له صدمة عاطفية وتسبب له بعزلة عن العائلة والأصدقاء وعندما زار طبيب أخصائي، شخص له مرضه بأنه "نيكروفوبيا" وبالرّغم من مساندة زوجته له إلاّ أنّه لم يتخلّص من ذلك إلى أن فقد حياته وحياة ابنه الّذي نام عليه فأصبح جثة هامدة.

كما نجد أيضا قصّة "عودي يا أمي"[4] وهي قصّة تدور أحداثها حول امرأة كانت تعمل خادمة في بيوت النّاس تمسح وتنظف وتغسل وكان لها ابن والّذي كان يرفض شغلها عند النّاس وعملها لديهم، وفي أحد المرّات خرجت المرأة ولم تعد وكان الابن يتألم بحرقة شديدة لفقدان أمّه وكان ينتظر عودتها بفارغ الصبر، فقد قدّم بلاغا لدى الشرطة باختفائها،

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص13.
2- المرجع نفسه، ص13.
3- المرجع نفسه، ص16.
4- المرجع نفسه، ص30.

وفي أحد الأيام استدعته الشرطة للتّعرف على جثَّة قد وجدوها وعندما رأى أمّه انهار من شدّة الحزن والألم، وخاصّة بعد أن سلَّم له الشرطي الأغراض الّتي كانت تحملها فلم يكن لديها شيء سوى صورة ابنها.

ومن خلال دراستنا للمجموعة القصصية يظهر لنا أنّ القاصَّة حاولت ترجمة معاناة الإنسان في حياته اليومية فأخذت جزءا من كل شريحة من المجتمع وعبَّرت عن أوضاعها وحالاتها من خلال هذه القصص. حيث تكشف هذه العناوين الدّاخلية عن غاية وهي محاولة الإمساك بالمعنى الكلي للمجموعة وتسهيل عملية القراءة واكتشاف دلالات النَّص وقد مالت القاصَّة إلى استخدام الجمل الاسمية في أغلب عناوينها الّتي اختلفت معانيها ودلالاتها إلاّ أنها تصبُّ في حقل واحد ألا وهو الحزن والألم واليأس.

ومن هنا فإن العناوين الدّاخلية لها وزنها الخاص فهي تعطيك نظرة أولية للنصوص قبل الولوج فيها.

ثالثا: شعرية عتبة الصورة

1-مفهوم الصورة

أ- لغة

ويعطي المعجم الوسيط للصورة التعريف الآتي: «صوَّره: جعل له صورة مجسمة وفي التنزيل العزيز "هو الّذي يصورّكم في الأرحام، كيف يشاء لا إله إلاّ هو العزيز الحكيم" وصوَّر الشَّيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التصوير والتَّصوير الشمسي: أخذ صورة الأشياء بالصورة الشمسية».[1]

1- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسط، ص568.

وقد وردت في قاموس المصطلحات بكونها: «لها معاني شتَّى وهي عند الفلاسفة جسمية ونوعية تمام حقيقة الشيء وماهيته، ومن أقوالهم: صورة الشَّيء هي ماهيته الّتي بها هو ما هو، ولنا أن نعطف عليه، الهيولى هي البدن والصورة هي الرُّوح».[1]

ب- اصطلاحا

أمَّا في التَّعريف الاصطلاحي فتمتد «كلمة Image إذن بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقون Icone والّتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والّتي ترجمت إلى Imgo في اللاتينية و Image الإنجليزية».[2] إذن فأصول الكلمة يوناني ومعناها عندهم هو محاكاة الأشياء أو هي نقل مفصل لها.

وتمثّل «الصورة سواء في العصور القديمة أو الحديثة والمعاصرة أحد أهم العلامات غير اللّغوية وغير اللّسانية ابتداء من الرمز وانتهاء بالصورة الحقيقة».[3]

كما تعتبر الصورة بأنَّها: «شيئاً محسوسا متعدد المعاني تستطيع تقديم شخص أو حيوان أو أشياء مختلفة، فمصطلح الصورة استخدم مع كل أنواع الدَّلالات فمثلا إذا نظرنا إلى التعبيرات المختلفة لكلمة الصورة لوجدناها ذات معاني متعددة ومختلفة بحسب العهود ففي الحياة اليومية نقول: هو مثل صورة أبيه، أي يشبه له كثيرا، ونقول أيضا صورة

1- محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص214.

2- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، يناير 1987، ص8.

3- ساعد ساعد وعبيدة سبطي: الصورة الصحفية، دراسة سيميولوجية، دار الهدى للطبع والنشر، الجزائر، 2011، ص16.

الماضي ما زالت في ذاكرتي، كما نقول: هو هادئ مثل الصورة، للدَّلالة على أنَّه هادئ جداً، صموت».[1]

كما أنَّ للصُّورة علاقة مباشرة بالصوغ الجمالي واللّغوي، الّذي تقوم على أساسه «فالصورة في الأدب هي الصوغ اللّساني المخصوص الّذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثيلا جديدًا ومبتكرًا».[2]

حيث أنَّ «للصُّورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتَّدليل إنَّها نص وككل النَّصوص تتحدَّد باعتبارها تنظيما خاصيا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكيات أو كائنات في أوضاع متنوعة».[3]

ومعنى هذا أنّ الصُّورة تشبه النَّص في تكوينها لكنها تختلف عنه كونها لا تتكون من كلمات في إنتاجها فهي وليدة إدراك بصري، عبارة عن ماهيات مادية يؤتى بها في شكل علامات في مضمون بصري حامل لمجموعة من العلامات.

حيث تعرف الصورة «بأنها أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، ولقد ارتبطت وظيفتها سواء كانت إخبارية، رمزية أو ترفيهية بكل أشكال الاتّصال والتّواصل، والصورة هي واقع متحقق في حياتنا، ويسهُل تعريفها بالإشارة إلى

1- إبراهيم محمد سليمان: مدخل على مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعية، العدد16، مج2، قسم الإعلام، كلية الأدب الزاوية، جامعة الزاوية، أبريل 2014، ص154.

2- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص3.

3- سعيد بن كراد: سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثيلات الثقافية، افريقيا، الشرق، المغرب، 2006، ص31. (د. ط).

تجلياتها المختلفة، وهذا التَّنوع والاختلاف سمة من سمات الصورة، رغم وحدة كينونتها كنوع فنّي محدَّد».[1]

وعليه فالصورة بشكل عام هي «بنية بصرية دالَّة وتشكيل تتنوع في داخله الأساليب والعلامات والأمكنة والأزمنة فهي بنية حيث تزجر بتشكيل ملتحم التحامًا عضويًا بمادَّتها ووظيفتها المؤثرة والفاعلة».[2]

ومنه فإنَّ الصورة تعدُّ من أولى العتبات الّتي تؤدّي إلى فهم العنوان والولوج إلى النَّص وتأويله وتفسيره فهي تحمل دلالات مكثفة تختزل العديد من الأحاسيس والمشاعر الباطنية وهي في أغلب الأحيان تكون أبلغ من الكلمات.

2- دلالة الصورة

احتلت صورة المجموعة القصصية "مراسي المآسي" فضاء واسع في الغلاف ولقد تواجدت في الجزء السفلي للغلاف في الواجهة الأمامية، إذ جاءت لوحة فنّية مكونة من مشهد ملامحه غير بارزة وواضحة للعيان، إذ تتميَّز بالغموض والالتباس، ممّا يجعل القارئ يسافر بين هذه الرموز، وهذه الإيحاءات حائرًا ومتسائلاً عن معنى الصورة ودلالاتها، فيحاول فك شفراتها وتأويلها تأويلاً جيدًا يتناسب والنَّص المكتوب.

وجاءت الصورة في شكلين: الشكل الأوَّل لجسد امرأة منحنية بوجهها إلى الأسفل وهو جسد كامل ولكن ملامح وجهها غير ظاهرة وكأنها حزينة ومحبطة، تدور في ذهنها العديد من الهموم والأحزان، فمن خلال الصورة يبدو عليها الحزن والأسى والمعاناة وكأنَّها

1- إبراهيم محمد سليمان: مدخل على مفهوم سيميائية الصورة، ص166.

2- المرجع نفسه، ص166.

حاملة هموم الدنيا على كتفيها فكان عبئًا ثقيلاً عليها، فقد كانت منحنية الرأس ورافعة يديها إلى الأعلى وكأنها متسولة، فهي تعبّر عن الحالة والمشاكل الاجتماعية الّتي يمرّ بها الإنسان.

أمّا الشكل الثَّاني فيتمثّل في بقعة كبيرة من الدماء تنسدل وهي باللَّون الأسود تعبرّ عن ألم وبؤس الإنسان وعن واقعه المرير الّذي يعيشه.

وفي هذه المجموعة القصصية نلاحظ أنّ الصورة حاولت أن تترجم إلى حدّ بعيد ما هو موجود في النَّص المكتوب أو تأملات القاصَّة والّتي كانت تغلب على قصصها الغموض والألم والتراجيديا ومنه «فصورة الغلاف يحتاجها المتلقي بنفس درجة احتياج النَّاشر والكاتب إليها فالتَّفكير في مكوناتها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركًا فعالاً في كتابة النَّص الّذي يأبى –الآن– أن يأتي كاملاً في مؤلفه، ويصرّ على أن يكون بنية لا تنمو إلاَّ بقراءة متلق قادر على تخيُّل عالم يخص فيه الكاتب الّذي تكمن حرفيته في مدى استغلاله لطاقات المتلقي الذهنية والذوقية».[1]

ونظرا لأهمية الصورة «عدَّها البعض وسيطا توصيليا بين المبدع والجمهور».[2] كما أنّ اختيار القاصَّة لألوان الصورة لم يكن اعتباطيا وإنمَّا كان بدقة لتعبر عن هذه الحالات بشكل جديد فواجهة الصورة كانت مزيجا بين اللَّون الرمادي والأبيض والأخضر الفاتح المائل للصفرة المتدرّج فيها، ومنه فإنّ الصورة تعدُّ تعبيرا عن واقع الإنسان فقد تناولت الجانب

1– أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النّص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاجن" أنموذجا، ص293.

2– المرجع نفسه، ص293.

الاجتماعي وقصص العلاقات العائلية والأسرية فهذه المجموعة القصصية ذات طابع تراجيدي فهي موجة من الحزن والألم والاكتئاب واليأس.

إضافة إلى أن «حضور صورة المرأة في الواجهة الأمامية للمجموعة يعكس أولا طبيعة العمل ونوعه، وثانيا استشراف الصوت النّسوي الّذي بقيَّ مقهورًا، لتأتي تلك الأيقونة الّتي تمثل ملامح صورة أنثى كاملة غير واضحة المعالم أو وجها نسويًّا يتجلى في ملامحه الغموض والألم».[1]

وتوظيف القاصَّة لصورة المرأة فكأنَّها تجعلها قناعا لذاتها، فهي تنقل لنا المزاج النّسوي الّذي يبدو في حالة قلق مستمر من الواقع الّذي تعيشه المرأة عبر كل تلك المشاهد على اختلاف شاربها وأبعادها.

فهذه الأيقونات تكشف للمتلقي التحدي النّسوي، واثبات الذَّات عبر لوحة الغلاف الّذي يعدُّ أوَّل واجهة بصرية تواجه بها المرأة المتلقي كنوع من المواجهة الفنّية، والجمالية كما أن أغلب أبطال هذه المجموعات هم نسوة وهذا ما يفسر صورة الغلاف.

حيث تعد صورة الغلاف المشبَّعة بلغة المعاناة محطَّة هامة في ذات القاصَّة فهي في النّهاية إنسانة تنقل إلينا الألم والمعاناة والمشاكل الاجتماعية سواء الّتي تتعرض لها النّسوة أو المشاكل الاجتماعية الخاصّة بالحياة الأسرية والعائلية.

1- عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، جامعة ميلة، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 7، العدد2، 2014، ص131.

3- دلالة الألوان

وعليه نجد أن غلاف المجموعة القصصية تعتريه مجموعة من الألوان وعليه «يعدُّ الحديث عن الألوان من أساسيات دراسة الأغلفة، وعلاقتها بما يحتويه العمل الأدبي حيث تلعب الألوان دورا هاما في التأثير على نفسية الفرد، حيث أن الميل إلى بعض الألوان يرجع إلى ظروف حياتنا وثقافتنا كما يرجع إلى الظروف النَّفسية الّتي مررنا بها، ومن هنا نجد أنَّ للألوان دلالات معينة وارتباطات معينة بالظروف والأحداث الّتي مررنا بها وفي هذا تعليل للأسباب الّتي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان دون أخرى».[1]

وقد «اتَّخذ اللَّون وظيفة تكنولوجية عندما حلَّ محلَّ اللُّغة، ومحل الكتابة، ولهذا وجب ربط اللَّون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي والبنية المحيطة بالفنَّان فساهمة دلالات اللَّون في نقل الدَّلالة الخفية والأبعاد المستترة في النَّفس البشرية».[2]

وتلعب الألوان دورا هاما في التأثير على الإنسان حيث يعدُّ الحديث عن الألوان أساسيا في دراسة الأغلفة وعلاقتها بما يحويه العمل الأدبي حيث أن لكل لون موجة معينة ولكل موجة لها تأثيرها على الحالة النَّفسية للقارئ حيث: «أنّ للألوان دلالات وإيحاءات كثيرة واستخدام الألوان في السياقات الأدبية واللُّغوية أكثر صعوبة من استخدامه في الرَّسم والتَّصوير،لأنَّه يعتمد على قدرة الإبداع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس السَّامع من خلال التَّشكيل اللُّغوي الّذي يصوّر أفكار الأديب وانفعالاته».[3]

1- عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، ص133.

2- نعيمة سعدية : إستراتيجية النّص المصاحب في الرواية الجزائرية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطّار أنموذجا، ص227.228.

3- ابتسام مرهون الصفّار: جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص66.

وبالعودة إلى المجموعة القصصية "مراسي المآسي" نجد الغلاف تعتريه مجموعة من الألوان مشكَّلة بلونين متضادين هما: الأبيض والأسود وكأنهما لا يمكن لأحدهما العيش بمعزل عن الآخر، فكلاهما يكمل الثَّاني.

أ- اللَّون الأسود

وللَّون الأسود دلالات كثيرة فهو اللَّون «المضاد للأبيض والمعادل له كقيمة مطلقة حيث يرتبط بالأسود الظَّلام الجوهري البدني اللاَّ متميز، ويعبّر عن السَّلبية المطلقة، حالة الموت التَّامة، واللاَّ متغيرة، فهو إذن لون الحداد الأسود والسقوط في العدم بلا عودة. كما أنهّ لون العقوبة والإدانة».[1] فاللَّون أو المساحة السَّوداء هي الّتي تستحوذ على معظم المكان لأنّه هو لون الظَّلام والحزن، وهو لون التَّشاؤم كما هو متداول لدى النَّاس.

وبالعودة إلى المجموعة القصصية "مراسي المآسي" نجد أن اللَّون احتلَّ مساحة كبيرة في الغلاف وفي الصورة المصاحبة له، حيث غطَّى جزءا كبيرا من الصورة لما لها علاقة بالمتن الّذي يحمل معاني هذا اللَّون ودلالات منها الحزن والألم وترمز القاصَّة من خلال هذه الواجهة السَّوداء إلى عكس الواقع التراجيدي والمأساوي الّذي يعانيه شخصيات القصص فبات عالم يلفُّه الأسى والحزن ويسوده الظُّلم والهلع والخوف وهذه الوقائع المأساوية جسَّدها اللَّون الأسود فاللَّون الأسود يسيطر على كامل صفحة الغلاف، فقد ارتداه العنوان واسم الكاتبة وصورة الغلاف.

فاللَّون الأسود للعنوان يحمل معنى دلالة الحزن والألم مثل ما تحمله دلالة العنوان فحين أنّ اسم القاصَّة كتب باللَّون الأسود وهنا يوجد تشابه بين القاصَّة ومواضيع المجموعة

1- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة: محمد محمود المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، ص64.63.

القصصية أي هناك ترابط بينها وبين أحداث هذه القصص فكأنَّ الكاتبة تصرّح بحزنها وألمها الدَّفين، فاللَّون الأسود لا يختفي من حياة كلّ منَّا فهو مكون بديعي ومنطقي فلولاه لما تمكنَّا من رؤية ألوان الجمال والأمل والسلام.

كما أنّ اللَّون الأسود ورد في المجموعة القصصية في قصّة "بعد رحيلي" في قول القاصَّة «لقد سوَّدت وجهي سوَّد الله آخرتها».[1] وقولها أيضا «أنّه مجرَّدُ كلب أسود مزمجر خاطبت نفسي: لقد كبرت على الخوف من الحيوانات، لكنه مسعور...».[2]

وقد استعملت القاصَّة اللَّون الأسود لأنه لون الصَّمت، فهو مغلق، حاسم بلا أمل في المستقبل، فهو لون الحزن وهذا ما يشترك فيه مع موضوع القصص.

ب- **اللَّون الأبيض:** هو لون الفجر والعبور وهو «رمز الطَّهارة والعفَّة والنَّظافة والوضوح».[3] فهو رمز لصفاء الضَّمير والنَّوايا العفيفة للصَّراحة والاستقامة.

ويشكل اللَّون الأبيض أرضية للوحة التشكيلية، حيث ظهر بشكل طفيف لأنَّ السَّواد غطَّى على البياض بما يؤثر في نفسية المتلقي من جهة، ويجلب اهتمامه من جهة أخرى ليعطيه نوعا من التَّفاؤل بفجر جديد والعبور من عالم إلى آخر فهو «يرتكز أحيانا عند بداية أو نهاية الحياة النَّهارية والعالم المعلن، وهذا ما يمنحه قيمة مثالية فالأبيض هو لون العبور، هو الأبيض البارد للموت الّذي يمتصُّ الإنسان، ويدخله إلى العالم القمري البارد المؤنَّث الّذي يُفضي إلى الفراغ اللَّيلي، إلى فقدان الوعي والألوان النهاية».[4]

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص35.
2- المرجع نفسه، ص36.
3- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص61.
4- المرجع نفسه، ص62.

وهذا ما دلَّت عليه المجموعة القصصية وما أرادت القاصَّة إيصاله وذلك ما نلحظه في العديد من القصص من بينها قصّة "وكيل الشيطان" وذلك في قول القاصَّة «ازدرد جوناثان ريقه بخوف ولفَّ الكتاب في خرقة بيضاء مردّدًا: سأخبّئه في مكان لا يدخله أيُّ بشر».[1]

فاللَّون الأبيض هو لون الأمل لون النور والفجر وذلك من خلال قول القاصَّة، في قصّة نيكروفوبيا: «فتحت عيناي ليصطدم نظري بالسَّقف الأبيض لغرفتي، زفرت مرتاحاً وأغمضتها مجددًا وأنا أحمد الله أنّ السَّقف لا يزال ناصحًا ولأنَّ ما قابلني الآن كان نور الكون لا عتمة القبر».[2] فهنا القاصَّة تستعمله للدَّلالة على الأمل والتفاؤل بغد أفضل.

ومن دلالة اللَّون الأبيض أيضًا أنه يدلُّ على الشعور البارد للموت ويظهر ذلك من خلال قول القاصَّة «أثناء جلستي مع الاختصاصي النَّفسي كنت مستلقيًا على ذلك السَّرير وأنا أتصبَّبُ عرقًا، الأبيض هذا اللَّون الّذي أصبح يرعبني بشكل ما لأنه لون الكفن».[3]

كما نجد أيضا أن القاصَّة استخدمت اللَّون الأخضر المائل إلى الصفرة الّذي يحاول كسر عتمة السَّواد لكن دون جدوى فيصبح ذَا بعد سلبي كالظَّلام والوحدة والقسوة وهذا يرتبط مع دلالة العنوان الّذي يوحي بالألم والحزن.

وعليه يُعتبر اللَّون الصبغة الأساسية للتَّعبير عن الدَّلالات الدّاخلية الّتي تنبع من صميم العمل الأدبي لتعطي انطباعًا أوليًا عما يدور داخل طيات ذلك الكتاب وخصوصا ما يَترُكه اللَّون من انفعالات نفسية لدى المتلقي، والإنسان بطبعه يتفاعل مع الألوان بصورة

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص11.
2- المرجع نفسه، ص16.
3- المرجع نفسه، ص18.17.

فطرية بين الانجذاب والنفور والاستغراق وإثارة الفضول «نحن نعشق اللَّون، ونُشَدُّ إليه لكننا غير عارفين حقيقة هذه المشاعر مثل ذلك مثل المتلقي للموسيقى المجرَّدة يجدُ فيها لذَّة وراحة لكنّها غير مفسرّة وكثيرٌ يقف أمامها عاجزا عن تفسير أسباب الارتياح، أو نقيضه على حدّ سواء».[1]

ولهذا فالتأثير الّذي وراء اللَّون المتواجد في الغلاف لابد أن يكون ضمن سياق مجرى الدَّلالات المراد إيصالها إلى الآخر.

رابعا: شعرية عتبة الإهداء

إنّ دراسة العتبات الخارجية قد تكون كافية للتعمق في متن النَّص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفيَّة لذا لابدَّ من دراسة العتبات الدّاخلية والمتمثلة في الإهداء حيث يعدُّ الإهداء من العتبات النَّصية الّتي لم يعرها الخطاب النَّقدي العربي أهمية، ولم يلتفت إلى تنويعها وتعددها واختلافها عبر الزمان والمكان، فالإهداء ممارسة اجتماعية في النَّص الأدبي يهدف عبرها الكاتب مُخاطبًا معينًا، ويُشدّدُ على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره وعلى هذا الأساس فإن الإهداء لا يخلو من قصدية اختيار المهدى إليه أو العبارات واختيارها ومن هنا فالإهداء يمثل بوَّابة حميمة توردنا إلى النَّص الأدبي «حيث يُعَدُّ الإهداء من أهم العتبات المهمة في دراسة النَّص الأدبي أو الفنّي فهو الأساس الّذي يتحكم في بناء الأشكال الإبداعية واختيار الفنّيَات الجمالية والأسلوبية».[2]

1- ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص09.

2- جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ط1، 2019، ص06.

1-مفهوم الإهداء

أ- لغة

وفي المعاجم العربية وردت لفظة الإهداء بمعنى: «أهدى لمعلمه هدّية: قدمّها له إكرامًا وحبًّا.

-أهدى العروس إلى زوجها: زفَّها إليه.

-أهدى المهدى إلى الحرم: ساقه».[1] أي تقديم شيء لشخص ما حبّا له، وأيضا هداية الطريق، وتعريف الضَّال طريقه الصحيح.

كما وردت أيضا بمعنى «إهداء [مفردة].

1-مصدر أهدى.

2-عبارة تكتب في صفحة مستقلة في أوَّل الكتاب يسجل فيها المؤلف الاعتراف بجميل وليّ نعمته أو التعبير عن الحبّ والوفاء لفرد أو جماعة أو مكان أو فكرة».[2] فالإهداء هو اعتراف بجميل وامتنان وشكر، أو هو تعبير عن حبّ ووفاء.

ويعني أيضا «الإهداء غير الرسمي: إهداء الكتاب أو الأثر الفنّي إلى شخص ما تقديرًا له أو اعترافا بفضله».[3]

1- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص36.23.

2- المرجع نفسه، ص2337.

3- المرجع نفسه، ص2337.

وعليه فلفظة الإهداء تحمل معنى المحبَّة والاحترام والتقدير والامتنان والاعتراف بالجميل أو هو تقدير من المؤلف إلى المهدى إليه.

ب- اصطلاحا

لقد تعددت تعاريف الإهداء الاصطلاحية وتنوعت فالإهداء: «هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخر سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل الكتاب) وإمّا في شكل مكتوب يوَّقعه الكاتب بخط يده من النسخة».[1] أي أنَّه تقدير يقدمه الكاتب للآخرين ويكون في شكلين إمّا مكتوب بخط يد الكاتب أو مطبوع في الكتاب.

ويعرّف أيضا على أنه «عتبة نصّية لا تخلو من القصدية تحمل داخلها إشارات ذات دلالة توضيحية وهي عتبة ضاربة بجذور في أعماق التّاريخ يرجعها "جيرار جينيت Gérard Genette" إلى ذهن الإمبراطورية القديمة، وأهم ما يفرق بين الإهداءات القديمة كمّا تعرفه الآن هو أنَّ الإهداءات في السابق كانت تتموضع في النَّص ذاته أو بدقة أكبر ديباجة النَّص/ الكاتب أمّا الآن فسجل حضورها الرَّسمي والشَّكلي في النَّص المحيط (المناص عامة)».[2]

فهو يحمل دلالات ايحائية وتأويلية يمكننا من خلال تأويلها الولوج إلى أعماق النَّص وفهمه والإحاطة بجميع جوانبه.

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص93.

2- أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النّص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاجن" أنموذجا، ص298.

كما يعدُّ الإهداء «عرف اجتماعي يتودَّدُ فيه المهدي إلى المهدى إليه، ومن جهة ثانية شأن ثقافي يريد من خلاله ابراز مكانة المهدى إليه داخل المؤسسة الثقافية».[1] فهو أحد العتبات الّتي يراد بها تحقيق التواصل بين المهدي والمهدى إليه من جهة وبوابة للدخول على عالم النَّص لذلك لقيَّ اهتماما كبيرا من قبل الدَّارسين والباحثين في الدّراسات الحداثية والمعاصرة.

فالإهداء «محفل آخر يتبيَّن القارئ بواسطة ملامح الذَّات بين النَّص والقارئ».[2]

ويُعدُّ الإهداء، سواء أكان عامًا أو خاصًّا، عتبة نصّية لا تنفصل دلالتها عن السيّاق العام لطبيعة النَّص وأبعاده الإيحائية ولهذا يعتبر أحد المداخل الأوَّلية لكل قراءة ممكنة للنَّص.

2- مكان تواجد الإهداء

إنَّ المتتبع لمكان تواجد الإهداء فإنَّنا نجد أن "جينيت Genette" يبدأ بطرح السُّؤال الموقعي «أين نهدي أو في أي مكان يتموقع الإهداء؟ ليبحث في تاريخ التموضعات القانونية للإهداء حيث وجده في القرن 16م يتخذ من أعلى الكتاب أو رأسه مكانا له أما في الوقت الحالي فهو يتموضع في الصَّفحة الأولى الّتي تعقب صفحة العنوان مباشرة، على الرَّغم من وجود أماكن أخرى يقع فيها، فمثلا إذا كان الكتاب لديه أجزاء أو يقع في المجلَّدات».[3]

1-عبد الحق بلعابد: شعرية الإهداء في المنجز الأدبي السعودي (اهداءات الكتب لعبد العزيز القشعمي نموذجا)، مجلة الأثر، ع27، ديسمبر 2016، ص262.

2-عبد الملك أشبهون: عتبات الكتاب في الرواية العربية، ص200.

3- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص95.

وبهذا يمكن للكاتب أن يضع لكل جزء إهداء خاص أو قد يضع إهداء واحد ليشمل المُجلَّد بكامله.

وإذا تتبَّعنا مكان تواجد الإهداء في هذه المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار فقد جاء في الصَّفحة الخامسة وقد خصَّت القاصَّة به الكتاب ككل، كما أنَّه ورد بعد العنوان المزّيف وقبل صفحة الفهرست وهذا يعتبر المكان المناسب لتواجده في الدراسات الحديثة.

ولو عدنا إلى إهداء القاصَّة "رحمة خطّار" لوجدنا أنَّه لا يزيد عن سطر ونصف وهي جملة يمكن أن يُعَدَّ فيها الإهداء نصًّا مصغَّرًا مساعدًا على فهم محتوى المجموعة القصصية في أوجهها المختلفة وقد اقتصرت القاصَّة رحمة خطّار في الإهداء على كلمات قليلة وعلى كلمة واحدة وهي مرتكز الإهداء وهي كلمة "الألم" الّذي كان يرسو بين صفحات القصص وبين شخصياتها والّتي تعبّر من خلاله عن الأوجاع والآلام الناتجة عن المشاكل الاجتماعية.

كما أنّ صفحة الإهداء تطالعنا ببياضها الغالب والمسيطر على فضاءها إلاّ من خلال جملة تتنصف هذا البياض وهنا تبدأ لعبة البياض والسَّواد سيميائيا، فيكون هذا البياض دالًا على الحجم ويكون السَّواد دالًا على مركزية وأهمية المهدى إليه، فيقول نص الإهداء: «أهدي كتابي هذا إلى الألم، هنا حيث يرسو بين أحزان هذه القصص ولأنَّ الألم يحرّك القلم... قد نكتبه دون أن نفصح أو نتكلَّم».[1]

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص05.

كما أنّ الإهداء يحتوي على نقاط وذلك في قول القاصَّة: «ولأنّ الألم يحرك القلم...».[1]

وهنا «تحول في التركيب اللغوي يحفزّ القارئ نحو استحضار النَّص الغائب، أو سدّ الفراغ كما أنّه يثري النَّص جماليا ويبعده على التلقي السلبي فهو أسلوب يعد إلى الإخفاء والاستبعاد بنعمة تعدد الدلالة».[2] فنقاط الحذف هي منبر الكلام المسكوت عنه فهي «علامات كتميَّة أي صامتة لكنها ناطقة من جهة الدَّلالة لأنَّها تخبر في السلسلة المكتوبة عمَّا يوافق المنطوق فهي ألفاظ بلا ألفاظ».[3]

3-وظائف الإهداء

يُعدُّ الإهداء من أهم العتبات النَّصية الّتي تسمح لنا بالولوج إلى النَّص وفهم معناه «فليس الإهداء تحشية زائدة بل لها وظائف عدَّة إذ يسهم الإهداء في إضاءة النَّص وكشف بنياته الصَّوتية والصَّرفية والتَّركيبية والبلاغية، وتحليل آليات النَّص الدَّلالية ومقصدياته فالإهداء علاقة وطيدة بالنَّص الإبداعي حيث يلخّصه ويصفه ويشرح علاماته ويوضّح دلالاته ويلمّح إلى سياقه النَّصي والذّهني والخارجي».[4]

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص05.

2- أمال سبع: عتبات النّص في ديوان "بداية بطن" لمحمد الجزائري، مذكرة الماستر، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014/ 2015، ص48.

3- روقية بوغنوط: شعرية النّصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006/ 2007، ص194.

4- جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ص21.

«ويتعدى نصُّ الإهداء ذاته باعتباره من (فلان إلى فلان) لينطلق بمجموعة من الوظائف والغايات (الصَّريحة أو الضمنية) الّتي تستشف سواء من خلال سياق الكلام أو من طبيعة العلاقات الّتي تربط بين المهدي والمهدى إليه».[1]

فقد جعل "جينيت Genette" للإهداء عامةً وظيفتين أساسيتين وتتمثَّلان في الوظيفة الدَّلالية والوظيفة التَّداولية.

أ- **الوظيفة الدَّلالية:** وتتمثَّل هذه الوظيفة في البحث عن «دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه والعلاقات الّتي ينسجها من خلاله».[2]

والملاحظ أنّ الوظيفة الدَّلالية تجلَّت في المجموعة القصصية وذلك من خلال الإهداء الّذي وضعته القاصَّة فقد كان قصيرًا وذاتي وكان عاطفيًا ويحمل في طيَّاته أحاسيس ومشاعر من الألم والأحزان، عبَّرت عنها القاصَّة، فالإهداء خلفية خاصَّة، وترابط لا يخفى بين لفظة الألم وبين محتوى المجموعة القصصية، فقد حقق إهداء هذه المجموعة القصصية وظيفته الدَّلالية بما يحمله من معنى للمهدى إليه والعلاقات الّتي ينسجها من خلاله.

ب- **الوظيفة التَّداولية:** «وهي وظيفة مهمة لأنَّها تنشّط الحركية التَّواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محقّقة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النَّفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه».[3] وذلك من خلال الإهداء الّذي

1- عبد الملك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص204.
2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص99.
3- المرجع نفسه، ص99.

وضعته القاصَّة فقد حاولت تنشيط الحركية التَّواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام.

«فالإهداء سحر خاص في النُّفوس باعتباره مساحة نصّية جاذبة ومثيرة للفضول ينقل معه القارئ إلى ورقة بيضاء نقيَّة، تقتطع فيها الرُّوحُ (الذَّات الكاتبة) لحظةً خاطفة من أجل ممارسة بوح منفلت من سطوة الزمن، تَحُطُّ فيها هذه الذَّات جموح القلب إلى الّذي كان وإلى ما هو كائن، أو ينبغي أن يكون، وذلك على شاكلة خطوط معبّرة، مترعة بالإحساس التوَّاق إلى تجليد بعض لحظات الوجود الرُّوحي العالقة بالبال».[1]

وعليه فإنَّ الإهداء يُعَدُّ حلقة وصل بين المهدي والمهدى إليه من أجل إبلاغ رسالة لإحداث التَّواصل بينهما وهنا تكمن شعريته وذلك من خلال جذب انتباه القارئ واستقطابه.

4-أنواع الإهداء

يُعَدُّ الإهداء من العتبات النَّصية الّتي لها حضورها القوي كغيرها من العتبات كالعنوان واسم المؤلّف أو غيرهما من العتبات الأخرى فوجود الإهداء يَدُلُّ على أهمية المهدى إليه ويأتي الإهداء على عدة أنماط نذكر منها ما حدّده "جيرار جينيت Gérard Genette":

أ- **المهدى إليه الخاص:** «وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه الّذين تربطهم به علاقة شخصية (وُدٌّ ومحبَّةٌ)».[2]

1- عبد الملك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص203.

2- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص97.

ب- **المهدى إليه العام:** ويتحدَّدُ هذا النوَّع من الإهداء في «العلاقات العامّة الّتي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والسّياسي بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية أو منظَّمات إنسانية أو أحزاب سياسية أو لرموز وطنية وقيَّم حضارية».[1]

وفي هذه المجموعة القصصية "مراسي المآسي" يُصنَّف الإهداء ضمن الإهداء الخاص من منطلق أن إهداء القاصَّة خاص بالذَّات الّتي تمر بمعاناة الألم والحزن والانكسار، فهو إهداء رمزي ، لم يخصص لشخصيات معينة، فقد جاء الإهداء مُميَّزا برمزيته الّتي تفسح المجال للقراءة والتَّأويل.

وقد جاء الإهداء في هذه المجموعة القصصية على شكل بوح يوضّح مدى الألم وانعدام الأمان والحزن الّتي تشعر به الكاتبة وذلك بقولها «أهدي كتابي هذا إلى الألم الّذي نبوح به دون أن نفصح أو نتكلم».[2]

فالإهداء يبشّرنا بنمط مختلف عمّا عهدناه فهو يوحي بحزن وانطواء الكاتبة، فالحزن الّذي يظهر قد يبشّرنا ببوح عميق قد تفاجئنا به الكاتبة، فكل عبارة من هذا الإهداء رسَّخت معاني الألم والعذاب النَّفسي الّذي يسيطر على كل المجموعة.

ومنه فهذا الإهداء لم يخرج عن الإطار العام للمجموعة القصصية المشحون بكل معاني الخوف والألم والأسى والحزن الّتي حملتها كلمة المأساة المذكورة في العنوان الرئيسي أو في المتن، وتكمن شعرية هذا الإهداء في كونه إهداء خاص للذَّات المتألمة والموجوعة والمتعرضة للانكسار والحزن من الأوضاع والمشاكل الاجتماعية.

1- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت)، ص97.

2- رحمة خطّار : مراسي المآسي، ص05.

وخلاصة القول أنَّ «الإهداء عتبة ضرورية في قراءة النَّص الأدبي بصفة عامَّة والنَّص الشّعري بصفة خاصَّة، وليس الإهداء أيضا عنصرًا مجَّانيًا زائدًا، كما يعتقد الكثير من الباحثين والدَّارسين، بل أهم المصاحبات النَّصية الّتي تسعفنا في تفكيك النَّص وتركيبه أو فهمه وتأويله».[1]

فهو عتبة ضرورية لفهم النَّص، وإبراز دلالاته الإيحائية والمرجعية، والإهداء ليس عتبة شكلية مجَّانية، بل له وظائف دلالية وتداولية، فهو مدخل أساسي لاستيعاب مضامين النَّص والولوج إليها.

وكحوصلة لهذا الفصل يمكننا القول أنَّ العتبات النَّصية تهدف إلى تقديم النَّص وضمان تلقيه بحيث تجعل المتلقي أو القارئ يمسك بالخطوط الأساسية للنَّص، فهي ضرورية ولا يمكن لأي كاتب أن يستغني عنها فهي تساعده بنسبة كبيرة على فك شفرات النَّص قبل الولوج إليه والغوص في أعماقه، وذلك من خلال فهمه وتحديد جنسه ومقاصده الدَّلالية والتَّأويلية من خلال مختلف العتبات والمتمثلة في الغلاف والعنوان والإهداء والعناوين الدَّاخلية، فهذه العتبات لها شعرية مكَّنتها من إعطائها أهمية ودور كبير للولوج إلى النَّص فهي تعتبر المهاد الأولي للمتن الحكائي وهي كذلك بالنّسبة للمجموعة القصصية "مراسي المآسي لرحمة خطّار" فقد ساهمت في مساعدة القارئ للبحث في النَّص واستكشاف معانية الدَّلالية والوظيفية وقد جاءت كلها عاكسة للمضمون النَّصي.

1- جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ص27.

خاتمة

خاتمة

وفي نهاية هذا البحث الذي تناولنا فيه "شعرية العتبات النَّصية في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لـ "رحمة خطّار" توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن حصرها في النقاط الآتية:

-تُعَدُّ كل من جهود العرب والغرب القدامى حول موضوع الشّعرية مجرَّد ممارسات لمفهوم الشّعر لأنَّهم لم يتطرقوا إليها كمصطلح نقدي.

-إنَّ عدم وجود نظرية متكاملة وناضجة للشّعرية عند العرب القدامى لا يعني عدم وجودها في التراث العربي القديم وإنَّما ظهرت في شكل تسميات مختلفة كالنَّظم والتَّخييل والمحاكاة وعمود الشعر.

-أنَّ للشّعرية جذور ضاربة في أعماق التاريخ، وهي ذات أصول يونانية مثَّلها كل من "أفلاطون" و"أرسطو" في نظرية المحاكاة والتّخييل أمَّا حديثا فهي مختلفة حسب اتجاهات الدَّارسين لها، وكذلك لأنَّها تمنح الإبداع الأدبي فرادته وتميّزه للوصول إلى غاية جمالية وفنيَّة بُغيةَ التأثير في المتلقي.

-تختلف الشّعرية العربية الحديثة والمعاصرة عن الشّعرية القديمة من حيث اتّساع مفهوم المصطلح، ومن حيث ارتباطها بشعرية الغرب.

-يختلف مفهوم الشّعرية عند الغرب المحدثين من ناقد إلى آخر فقد ركز "تذوروف" على الخصائص الجمالية للعمل الأدبي أما "جون كوهين" فحصرها في الانزياح ورومان "جاكبسون" جعلها تنحصر في الوظيفة الشّعرية، وكذلك بالنسبة للمحدثين العرب فهي عند أدونيس إبداع وخلق دائم أمَّا شعرية كمال أبو ديب فتكمن في الفجوة الّتي تحدث كسر في أفق توقع القارئ أو المتلقي.

خاتمة

-لا توجد شعرية واحدة، وإنَّما شعريات متعددة، كل منها يرتبط بفلسفة محدَّدة واتجاه فكري معين يناقش القوانين الدَّاخلية للأشكال والأجناس الأدبية فهي نسق منظَّم مترابط تتَّصل به مجموعة العناصر لتضفي فنّية وجمالية على العمل الأدبي.

-تُعَدُّ العتبات النَّصية مفاتيح أوَّلية تساعد على فهم النَّص وفك شفراته، وقد ساهمت المجموعة القصصية "مراسي المآسي" إلى حدٍّ بعيد في تقديم نظرة شاملة للنَّص أو المتن.

-العتبات النَّصية عتبات رئيسية لا يمكن الإستغناء عنها لأنَّها أدوات وآليات ومفاتيح استراتيجية لمقاربة النصوص الأدبية، وغير الأدبية فهي تساعد الباحث أو الدَّارس أو النَّاقد على تفكيك النَّص وتركيبه.

-أعطَّت الدِّراسات الحديثة أهمية بالغة لموضوع العتبات النَّصية لأنَّها جسر تواصل بين الكاتبِ والمتلقي والنَّص.

-يُعَدُّ عنوان المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار بمثابة بطاقة هوية لمتن المجموعة حيث يُسَاهِمُ في الكشف عن مضمون النَّصِ وسبر أغواره.

-الكاتب هو المالك الوحيد لنصّه، ومنه يجب أن ينسّب إليه العمل وهذا ما نجده في المجموعة القصصية حيث تصَدَّرَ اسم كاتبتها "رحمة خطّار" في أسفل الغلاف.

-العنوان واسم المؤلف عتبتان مهمتان تعملان على التَّسويقِ للكتابِ والإشهار له.

-المؤشِّر الجنسي عتبة تمكن القارئ من الاهتداء إلى جنس العمل الأدبي الذي بين يديه وقد لعب المؤشِّر الجنسي في هذه المجموعة "قصص" دور كبير في توضيح نوع الجنس الأدبي الذي نحن بصدد دراستهِ.

خاتمة

-مثَّلَتِ الصّورة والألوان في غلاف المجموعة القصصية "مراسي المآسي" مرآة عكست جوانب اجتماعية ونفسية، وهذا تأكيد على الارتباط الوثيق للألوان والصّورة بحياة الإنسان وبالأعمالِ الأدبيةِ.

-يُعَدُّ غلافُ المجموعة القصصية "مراسي المآسي" مُعبِّرًا ومُوحِيًّا وحاملا للدّلالات الموجودة في المتن، فالغلاف هو العتبة الأولى الّتي تجذب نظر المتلقي، فهو عنصر إغراء يدعو إلى اقتناء العمل الأدبي وقراءته.

-للإهداء دور كبير في توضيح ما يرمي إليه الكاتب، إذ عُدَّ فضاء دلاليا وتأثيريا ساعد على المساهمة في تَقَبُّلِ النَّص فهو يؤدي وظائف مختلفة، وقد اتَّسمَ الإهداء في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" بالذَّاتية، وهذا ما أدّى إلى الشاعرية الّتي سمحت بتعدد القراءات والتَّأويلات.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- رحمة خطّار : مراسي المآسي، دار قص وحكايات للنشر الإلكتروني، ط1، 2019.

ثانيا: المراجع

2- ابتسام مرهون الصفاّر: جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.

3- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، (د. ت).

4- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

5- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية(د. ط)(د. ت).

6- الطاهر بومرز: التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م.

7- أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية لعامة للكتاب، (د. ط)(د. ت).

8- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، إربد، الأردن، جامعة اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، ط1، 2001.

9- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

10- بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم– افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

11- تيزفيتان تذروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

12- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1995.

13- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، (عتبات النص الأدبي)، ط2، 2019.

14- جميل حمداوي: الشعرية بين النظرية والممارسة، ط1، 2008.

15- جميل حمداوي: شعرية الإهداء، ط1، 2019.

16- جون كوهين: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر(د. ط)، 2000.

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

18- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

19- خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، (د. ط) (د. ت).

20- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)،2000.

21- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العربية، بيروت، ط1، 2001.

22- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر"دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002.

23- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار تو بقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

24- زهير أحمد محمد المنصور: قضايا الأسلوب عند رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)، اصدار الزرقاء، مدينة الثقافة الأدبية، عمان، الأردن، (د. ط)، 2010.

25- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان "أمل دنقل"، المركز القومي للنشر، الأردن، اربد، (د. ط)، 1999.

26- ساعد ساعد وعبيدة سبطي: الصورة الصحفية، دراسة سيميولوجية، دار الهدى للطبع والنشر، الجزائر، (د. ت)، 2011.

27- سعيد بن كراد: سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثيلات الثقافية، افريقيا، الشرق، المغرب،(د. ط)، 2006.

28- سعيد يقطين: من النص إلى النص (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

29- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، إيجابيات وسلبيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، 1978.

30- ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

31- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

32- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

33- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004. تعليق محمد محمود.

34- عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتابة، ط4، 1998.

35- عبد الملك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار النشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.

36- عبد الملك أشبهون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2011.

37- عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الجزء الأول (د. ط)، 2000.

38- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة: محمد محمود المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2013.

39- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

40- محمد كمال عبد لعزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)،1984.

41- محمود جمعة: المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، مجموعة (أَبْنَاءِ أَيْنَنَا) مثالا، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد العراق، (د. ط)، 2018.

42- محمد جودت، وسالم بن لباد: في الشعر العربي الحديث، سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة، الجزء الأول، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، ط1، يناير 2020.

43- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 2007.

44- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، مصر، القاهرة، ط1، 1994.

ثالثا: المعاجم والقواميس

45- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

46- جبران مسعود: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، آذار، مارس، 1992.

47- جبُّور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العالم للملايين ، البساط، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

48- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

49- الطاهر أحمد الزاوي: مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، (د.ط)، (د.ت).

50- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسط، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004.

51- ابن فارس مقاييس اللغة: تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، ج4،(د. ط)، (د. ت).

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

53- محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

54- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

55- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة، المجلد4،1997.

رابعا: المجلات والملتقيات

56- إبراهيم محمد سليمان: مدخل على مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعية، العدد16، مج2، قسم الإعلام، كلية الأدب، جامعة الزاوية، أبريل،2014 .

57- أمال محمد أبو شويرب: سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)، المجلة الجامعية، العدد21، المجلد الخامس، أغسطس 2019.

58- ايمان حلمي أحمد بغدادي: سيميائية العناوين وأسماء الشخصيات في مجموعة (قصص علمية للأطفال)، لكامل الكيلاني، كلية اللغة العربية، العدد32، المجلد4.

59- حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثير، العدد24، مارس، 2012.

60- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد التاسع، 2013.

61- رباب هاشم حسين: مفهوم الشعر عند جابر عصفور –دراسة فنية– مجلة كلية التربية الأساسية، بغداد، العدد السادس والخمسون، 2009.

62- شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) لشاعر عبد الله العشي، جامعة العربي التبسي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي.

63- عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، جامعة ميلة، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 7، العدد2، 2014.

64- علاء الدين رمضان السيد: البويطيقا (فن صياغة اللغة الشعرية) مجلة علامات، ج28، م7، يونيو1998.

65- عبد الحق بلعابد: شعرية الإهداء في المنجز الأدبي السعودي (اهداءات الكتب لعبد العزيز القشعمي نموذجا)، مجلة الأثر، ع27، ديسمبر 2016.

66- عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي-أهميته وأنواعه-، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان الثاني والثالث، جانفي، جوان، 2008.

67- فرحات الأخضري: نظرية المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين، مجلة مقاليد، العدد الخامس، ديسمبر 2013.

68- أبو المعاطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاجن" أنموذجا، مجلد مقاليد، العدد السابع، سبتمبر 2014.

69- نعيمة سعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطّار أنموذجا، مجلة المخبر، العدد الخامس، مارس 2009.

70- ياسر جلال شعبان محمد: عتبة النص قراءة في مقدمات دواوين شعرية، المجلة العلمية، العدد37، الجزء الأول، 2018.

خامسا: الرسائل الجامعية

71- أمال سبع: عتبات النص في ديوان "بداية بطن" لمحمد الجزائري، مذكرة ماستر، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014، 2015.

72- روقية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006- 2007.

73- صفية عبده حمدي: العنوان في الرواية السعودية، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2015.

74- عبد الله عمر محمد الخطيب: النسيج اللغوي في روايات الطّاهر وطّار، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، آب، 2006.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة	الرقم
مقدمة	أ.ب.ج.د
الفصل الأول: مقاربة إصطلاحية للشّعرية والعتبات	
أوّلاً: الشّعرية المفهوم والنَّشأة	7
1-مفهوم الشّعرية	7
أ-لغةً	7
ب- اصطلاحًا	8-9
ثانيًا: الشّعرية عند الغرب والعرب	9-10
1- الشّعرية في التراث النَّقدي الغربي	10
1-1-الشّعرية عند الغرب القدامى	10
أ-المحاكاة عند أفلاطون	10-11
ب-المحاكاة عند أرسطو	11-14
1-2-الشّعرية عند الغرب الحدثين	14
أ-الشّعرية عند تيزفيتان تذوروف	14-16
ب-الشّعرية عند رومان جاكبسون	16-19
ج-الشّعرية عند جون كوهين	19-21
2- الشّعرية في التراث النَّقدي العربي	21
2-1-الشّعرية عند العرب القدامى	21
أ-الشّعرية عند الفارابي	21-23

ب-الشّعرية عند ابن سينا	24-23
2-2-الشّعرية عند النقَّاد البلاغين	25
أ-الشّعرية عند ابن طباطبا	27-25
ب-الشّعرية عند قدامة بن جعفر	28-27
ج-الشّعرية عند ابن رشيق القيرواني	29-28
د-الشّعرية عند عبد القاهر الجرجاني	30-29
هـ-الشّعرية عند حازم القرطاجني	33-31
2-3-الشّعرية عند العرب المحدثين	34
أ-الشّعرية عند أدونيس	37-34
ب-الشّعرية عند كمال أبو ديب	41-37
ثالثًا: العتبات المفهوم والأنواع	41
1-مفهوم العتبات	41
أ-لغةً	42-41
ب-اصطلاحًا	45-43
2-أنواع العتبات النَّصية	45
2-1-عتبات خارجية	48-45
2-2-عتبات داخلية	48
أ-العناوين الدَّاخلية	49-48
ب-الإهداء	49
ج-المقدّمة	50-49
الفصل الثاني: أنواع العتبات النَّصية في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة	

فهرس الموضوعات

خطّار	
أولا: شعرية عتبة الغلاف	55-53
1-اسم المؤلّف ودلالته	58-56
2-عتبة العنوان	59-58
3-عتبة التَّجنيس ودلالته	61-59
4-عتبة دار النَّشر	62-61
ثانيا: شعرية عتبة العنوان	62
1-مفهوم العنوان	63
أ-لغةً	63
ب-اصطلاحًا	64-63
2-أنواع العنوان	64
أ-العنوان الحقيقي	65
ب-العنوان المزيَّف	66
3- وظائف العنوان	66
أ-الوظيفة التعيينية	67-66
ب-الوظيفة الإيحائية	68-67
ج-الوظيفة الإغرائية	69-68
4-أهمية العنوان	70-69
5-دلالة العنوان	84-70
ثالثا: شعرية عتبة الصورة	84
1-مفهوم الصورة	84

أ-لغة	85-84
ب-اصطلاحا	87-85
2-دلالة الصورة	89-87
3-دلالة الألوان	94-90
رابعا: شعرية عتبة الإهداء	94
1-مفهوم الإهداء	95
أ-لغة	96-95
ب-اصطلاحا	97-96
2-مكان تواجد الإهداء	99-97
3-وظائف الإهداء	101-99
4-أنواع الإهداء	103-101
خاتمة	107-104
قائمة المصادر والمراجع	115-108
فهرس الموضوعات	120-116
ملحق	121
ملخص البحث	123

ملحق

نبذة عن المؤلفة

الإسم: رحمة خطَّار

الدولة: الجزائر

التخصص:لسانيات عامة متحصلة على دبلوم سنة ثالثة ليسانس أدب عربي من الجزائر

أعمال سابقة:

- قصة قصيرة بعنوان "البائس" نشرت ورقيا بكتاب جامع بعنوان "لا تغلقوا الباب" الصادر عن دار "الجزائر تقرأ".
- خاطرة بعنوان "هذيان الذاكرة" نشرت ورقيا في الكتاب الجامع "صدى" للخواطر الذي صدر عن دار المثقف للنشر.
- قصة قصيرة "نوبة هستيريا" نشرت الكترونيا في كتاب "قصص وحكايات" الصادر عن دار قصص وحكايات للنشر الإلكتروني.
- فائزة بالمركز الأول بقصة "غربة روح" في مسابقة القصَّة القصيرة لمسابقة مبارك جلواح الأدبية الجزائرية.
- قصة قصيرة بعنوان "أنقذت قاتلا" ستنشر ورقيا في كتاب "تعويذة ميلو" الصادرة عن دار المثقف.
- قصة قصيرة بعنوان "عمران" ستنشر ورقيا في كتاب "الحدائق" الصادر عن دار مولانا للنشر والتوزيع.
- قصة "توأمان" ستنشر ورقيا بمجلة "أونيكس".
- رواية بعنوان "ثاني أكسيد الرحيل" (لم تنشر بعد).
- مجموعة قصصية بعنوان "خيبة أرواح" الصادرة عن دار المغارة للنشر الإلكتروني.

ملخص

ملخص

عالج هذا البحث شعرية العتبات النَّصية في المجموعة القصصية "مراسي المآسي" لرحمة خطّار حيث تشكّل هذه العتبات (العنوان، الغلاف، الصورة، الإهداء) أهمية بالغة في أيَّة كتابة، وقد شكَّلت ظاهرة كبيرة ومتميّزة في هذه المجموعة القصصية فهي تعبّر عن واقع الإنسان وذاته المتألمة وما يتعرَّضُ له من ألم ومأساة فهذه القصص تناولت الجانب الاجتماعي والعلاقات العائلية والأسرية وكلها ذات طابع تراجيدي فهي قصص غلبت عليها موجة من الحزن والألم واليأس. وقد قدَّمت القاصَّة مجموعتها القصصية بهذه العتبات لتتعالق مع النَّص ولتقدّم خطابًا معرفيًا لا يقلُّ أهمية عن مضمون المتن الحكائي فهي عبارة عن مفاتيح تفتح أمام المتلقي أبوابًا من أجل الغوص في النَّص والبحث عن معانيه وفكّ شفراته.

Summary

This research deals with poetry of the textual thresholds in the story collection "Marassi Tragedies" by "Rahma Khattar". These thresholds (title, cover, picture, dedication) are of great importance in any writing, and stories as they express the reality of the human being and his suffering self. And what he is exposed to from pain and tragedy, these stories dealt with the social aspect, family and family relations, and all of them are of a tragic nature. Al-Qassas presented her story collection with these thresholds in order to relate to the text and to present an epistemic discourse that is no less important than the content of the narrative body, as these are keys that open doors to the recipient in order to delve into the text, search for its meanings and decipher it.