الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

سيميائية العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى لمحمد عبد الباري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- خالد كار
- رضا بوزيدي

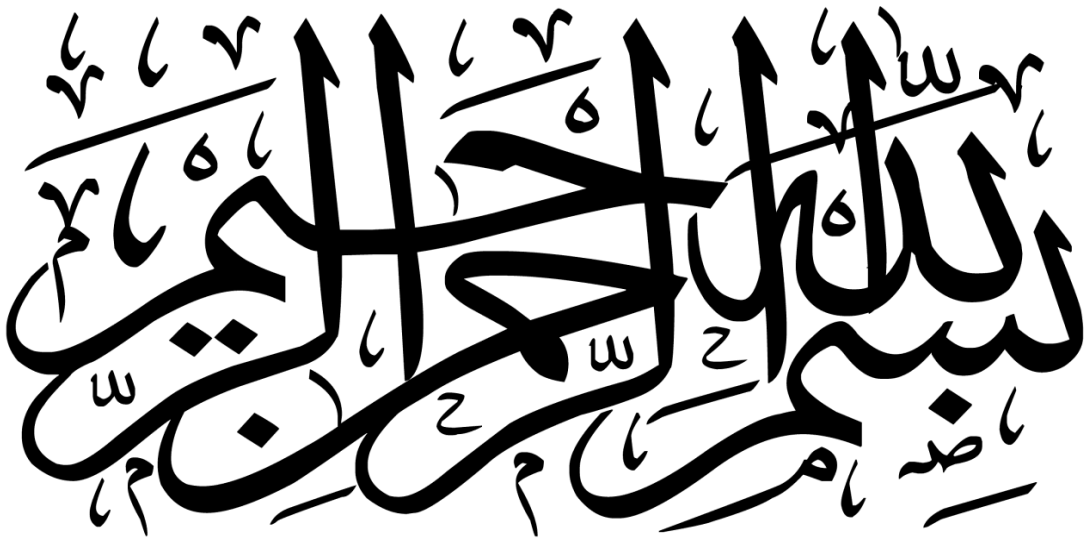
إشراف الأستاذ الدكتور:

- محمد الأمين شيخة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
د. عبد القادر عباسي	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي –	رئيسا
أ.د. محمد الأمين شيخة	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي –	مشرفا
أ. لحسن عزوز	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي –	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018 م / 1440/1439 هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

إلى تأوهات أبي... إلى دموع الوالدة...

إلى دعوات الخير...

إلى ذلك الحلم الجميل...

إلى بصيص الأمل الذي لم ينطفئ أبدا...

إلى كل من حملوا همّ الضّاد على عاتقهم...

خـالد

قلبـــي يغنـــي علـــى إيقـــاع خطوتهـــا

أمـــاه روحـــي: لـــك الوجـــدان قـــد فُطـــرَ

شـــيباتكَ المجـــد يـــا عنـــوان قـــافيتي

مـــن لـــي ســـواك إذا مـــا مجـــدنا ذُكـــرَ

إليكما والـــداي

رضـا

شكر وعرفان:

أسمى عبارات الشكر والامتنان نزفها إلى أستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور محمد الأمين شيخة، على ما أسداه لنا من نصح وتوجيه، وعلى متابعته للموضوع منذ غرسناه بذرة إلى جني ثماره.

كما لا ننسى الصديق والطالب المجتهد إبراهيم خالدي على الخدمة التي اسداها لنا متمثلة في تنسق هذا العمل والمساهمة في إخراجه.

مقدمة

مقدمة

حظي موضوع العتبات النصية منذ ظهوره كمصطلح نقدي في نهايات القرن العشرين على يد الناقد الفرنسي جيرار جينيت باهتمام النقاد والدارسين، وذلك لما يمثله من نظام سيميائي وإشاري دال، ومكون رئيسي من مكونات النص الأدبي، وركيزة أساسية في بناء شعريته، ومفتاح لفك شفراته، وبلوغ معانيه واستنباط دلالته العميقة، ولم يعد ينظر للعتبات النصية كمكون هامشي في بناء النص الأدبي، ولا حلية نصية زائدة، وعلى إثر هذه التطورات النقدية الكبرى أصبح الكتّاب والشعراء يولون اهتماما كبيرا للعتبات النصية، من عناوين وأغلفة واستهلالات ومقدمات وإهداءات، إذ أصبحت العتبة النصية تمثل نصا مكثفا موازيا يحتوي دلالات النص الأصلي، وعلى هذا الأساس تتشكل علاقة قوية بين موضوع العتبات والمنهج السيميائي باعتبار أن هذا المنهج يهتم بالدلالة وشكلها، وفك شفرات العلامة اللغوية والغوص في بنياتها العميقة، ومن أبرز الشعراء المعاصرين الذين اهتموا بالعتبات النصية نجد الشاعر السوداني محمد عبد الباري، الذي أعطاها قيمة كبرى من خلال شحنها دلاليا وفق آليات شعرية معاصرة ومبتكرة خاصة في ديوانه "مرثية النار الأولى" ومن هنا كان موضوع البحث موسما بـ: " سميائية العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى للشاعر محمد عبد الباري".

ومن أبز المحفزات العلمية والأسباب البحثية التي جعلتنا نختار موضوع العتبات النصية عند محمد عبد الباري:

– أسباب ذاتية: إعجابنا بشعرية نصوص محمد عبد الباري لما تمثله من ثورة تجديدية في الشعر العربي الراهن.

أسباب موضوعية: ثراء العتبات وتنوعها في ديوان مرثية النار الأولى، واشتغال الشاعر على شحنها دلاليا ورغبتنا في تحليلها وفق آليات المنهج السيميائي، واستنباط دلالتها العميقة

ومن هنا جاز لنا طرح الإشكالية الآتية:

ما هي الأبعاد السيميائية التي تحملها العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى؟

والتي تتفرع عنها عدة تساؤلات:

ما هي الرؤى والمواضيع التي تحملها هذه العتبات؟ وما هي خلفياتها الفكرية والفلسفية؟ وكيف ساهمت العتبات النصية في بناء شعرية النصوص عند محمد عبد الباري؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اتبعنا منهجا وصفيا سيميائيا، وذلك من خلال وصف العلامات اللغوية وصفا موضوعيا وذكر دلالتها السطحية ثم قراءتها قراءة سيميائية والبحث في دلالتها العميقة

وعلى إثر ذلك بنيت خطة بحثنا على النحو الآتي:

_مقدمة: للتعريف بحيثيات البحث

_الفصل الأول: كان فصلا نظريا قسمناه إلى ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند الغرب والعرب
- المبحث الثاني: منهج التحليل السيميائي واتجاهاته
- المبحث الثالث: مبدأ العتبات النصية.

_ الفصل الثاني: وكان فصلا تطبيقيا أجرينا فيه دراسة سميائية على عتبات ديوان مرثية النار الأولى للشاعر السوداني محمد عبد الباري وقسمناه إلى أربعة مباحث حسب دلالات العتبات:

- المبحث الأول: عتبات الذات
- المبحث الثاني: عتبات واقع الوطن العربي ومستقبله
- المبحث الثالث: عتبات حول الوضع الثقافي
- المبحث الرابع: عتبات واجهة الديوان

_ خاتمة: وفيها رصدنا أهم النتائج المتوصل إليها

واعتمدنا في إنجاز هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع من أبرزها:

الاتجاهات السميولوجية المعاصرة لمارسلو داسكال، السيميائيات مفاهيمهما وتطبيقاتها للسعيد بنكراد، ما هي السميولوجيا لبرنار توسان، عتبات لعبد الحق بلعابد، العتبات النصية لسهام السمرائي، السيميوطيقا والعنونة لجميل حمداوي.

ومن أبرز الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث: الظروف الاستثنائية التي مر بها الوطن ومنه الجامعة، والتي أدت إلى انقطاع الدراسة لمدة تقارب الشهرين، مما حال دون الاستفادة من بعض المصادر والمراجع التي تتوفر عليها المكتبة، ومن الالتقاء الدوري بالأستاذ المشرف واستشارة الأساتذة الأفاضل في بعض القضايا المتعلقة بالبحث، كذلك صعوبة اقتناء بعض الكتب المهمة نظرا لعدم توفرها ورقيا وصعوبة اقتنائها إلكترونيا، ومن

الصعوبات المتعلقة بموضوع البحث ندرة الدراسات التي تناولت موضوع العتبات النصية وإن توفرت فأغلبها كانت تركز على عتبة العنوان دون غيرها من العتبات.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث، ونخص بالذكر أستاذنا الفاضل: أ.د محمد الأمين شيخة الذي لم يبخل علينا بالنصح والتوجيه.

الفصل الأول: المنهج السيميائي ومبدأ العتبات النصية

المبحث الأول: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند الغربيين والعرب القدامى

المطلب الأول: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند الغربيين

المطلب الثاني: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند العرب القدامى

المبحث الثاني: منهج التحليل السيميائي

المطلب الأول: مبادئ التحليل السيميائي

المطلب الثاني: اتجاهات التحليل السيميائي

المبحث الثالث: مبدأ العتبات النصية

المطلب الأول: مفهوم العتبات النصية

المطلب الثاني: العتبات في الدرس النقدي.

المطلب الثالث: أنواع العتبات النصية

مدخل:

يعد ظهور اللسانيات المعاصرة على يد اللغوي السويسري فرناند دوسوسير في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة(1913_1916)، فاتحة لظهور العديد من المناهج النقدية[1] التي عنيت بتحليل الخطاب في شتى العلوم والمعارف، ومن أبرز المناهج التي أفرزتها الساحة الفكرية؛ نجد المنهج السيمولوجي الذي كان بمثابة نبوءة ابستمولوجية في لسانيات **دو سوسير** من جهة[2]، ونتيجة لنضج الأبحاث اللسانية ما بعد السويسرية من جهة ثانية، مثل: اللسانيات التحويلية ولسانيات الخطاب، والعديد من المناهج النقدية والفلسفية مثل: الفلسفة الأمبيريقية والذرائعية والكانطية الجديدة(**بورس وكاسيرر**)، والفلسفة المراكسية(**يوري لوتمان و امبيرتو إيكو**)[3].

بالموازاة مع حركة **دوسويسر** اللسانية ورؤيته السيميولوجية، كان هناك حديث عن السيميولوجيا عند الفيلسوف الأمريكي **بورس** الذي جاء بمقاربة مختلفة لما سماه بالسيميوطيقا المتشبعة بالمنطق ذي القيم المتعددة، إلا أن عمل **بروس** ظل مجهولاً لفترة طويلة، ولم يكتب له الانتشار نظراً لما تكتنف نظريته السيميوطيقية من صعوبة[4].

ولهذا عدّ المنهج السيميولوجي من أكثر المناهج النقدية المعاصرة التي وظفت لمقاربة جميع الأنشطة البشرية[5] بدءا من الانفعالات البسيطة ومروراً، بالطقوس الاجتماعية و انتهاءً

---

[1] ينظر: سعيد بنكراء، سيميائيات النص، دار الأمان، الرباط المغرب، ط1، 2018، ص09.

[2] ينظر: مارسيل داسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، ت:حميد لحميداني وآخرون، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، دط، دت، ص4.

[3] المرجع نفسه، ص 10_11.

[4] المرجع نفسه ص5_6.

[5] ينظر جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2015، ص07.

بالأنساق الإيديولوجية الكبرى[1]. معتمدة بذلك التفكيك، والتركيب والتحليل والتأويل[2]. وكل ذلك بهدف دراسة آليات المعنى وكيفية إنتاج الدلالة عن طريق مساءلة المضامين وسَبر أغوار البنيات العميقة. دلالة ومنطقا من أجل فهم تعدد البنى النصية وتفسيرها على مستوى البنية السطحية تركيبا وخطابا، واكتشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية بنيةً ودلالةً ومقصدية، والبحث عن الأنشطة التواصلية تقعيداً، وتجريداً، ووظيفة[3].

فالسيموليجيا منهج يدرس كل الظواهر الإنسانية دراسة تجنح إلى العلمية في كافة الظواهر المعطاة باعتبارها علامات لغوية وغير لغوية تحليلاً وتأويلاً، مراعية في ذلك المستويات السيميولوجية الثلاثة؛ البنية، الدلالة، الوظيفة.

[1] ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، اللاذقية سوريا، ط3، 2012، ص25.
[2] جميل حمداوي، مرجع سابق،ص07.
[3] المرجع نفسه، ص07.

المبحث الأول: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند الغربيين والعرب القدامى

المطلب الأول: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند الغربيين

أولا: السيمياء في التراث الغربي(اليوناني)

تمتد السيميائيات عبر تاريخ طويل ذي جذور موغلة في القدم، يردها الدارسون إلى الفكر اليوناني مع أفلاطون والرواقيين وأرسطو، ويمكن القول إن السيميائية المعاصرة ارتكزت على اكتشاف الرواقيين فهم أول من قال أن للعلامة دالاً ومدلولاً[1].

ونجد مصطلح سيموطيقا "simiotike" في اللغة الأفلاطونية إلى جانب مصطلح "gramatike" الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ومندمجا مع الفلسفة أو فن التفكير ويبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلاّ تصنيف علامات الفكر في منطق فلسفي شامل، فالسيميولوجيا الأفلاطونية تنتمي إلى جرد مدلولات الفكر، ولهذا تنصهر السيميولوجيا في الفكر اليوناني مع ما نسميه راهناً بالفكر الصوري[2].

وفي العصور الوسطى تطور مفهوم العلامة مع الفيلسوف الجزائري **أوغسطين(354_340)** الذي أعطى تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه في التأويل وقد اعتمد فيها على كثير مما قاله الفلاسفة القدماء، ولعل أهمية **أوغسطين** وحداثته تبدو في تأكيده

[1] ينظر عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2015، ص10.

[2] ينظر برنارتوسان. ماهي السيميائيات، ت:محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص37.

على إطار الاتصال والتواصل والتأويل عند معالجته لموضوع العلامة، ولهذا تعتبر أبحاث أوغسطين هذه هي التي قادته إلى الحديث عن العلامة الفلسفية ليس أكثر[1].

ثم اختفى المصطلح لمدة كبيرة، ليعود للظهور مع دراسات الفيلسوف الإنجليزي **جون لوك**(1632_1704) تحت اسمsémitiké، وبدلالة جدّ مشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية[2].

وكل هذه المحطات التي مر بها مصطلح السيميولوجيا أو السيميوطيقا، كانت بمثابة رؤى وآراء لم تجتمع في نظرية علمية أو منهج إلا مع بداية القرن العشرين على يد اللغوي السويسري **فرناند دو سوسير** في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة (1913_1916) والفيلسوف **الأمريكي تشارلز ساندرس بورس** في أبحاثه الفلسفية والمنطقية.

ثانيا: السيمياء في التيار الأوروبي الحديث (دي سويسر).

يعتبر **سوسير** (1857_1913) في التقليد الأوروبي أول من بشّر بعلم جديد سيأخذ على عاتقه دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكننا من تحليل منطقه هامة من (الإنساني _ الاجتماعي) عبر إعادة صياغة حدود لهذه الأنساق وشكلنتها[3] .

[1] ينظر فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص24.
[2] برنارتوسان، مرجع سابق، ص37.
[3] المرجع نفسه، ص37.

يرى دو سوسير أن اللغة باعتبارها نشاطا إنسانيا تتجاوز في كيانها حدود اللسان، الذي لا يشتغل داخلها سوى وسيلة ضمن وسائل أخرى لا تقل أهمية عنه (الإشارات، الرموز، الطقوس الأمارات)[1].

ويعرف سوسير السيميولوجيا:" أنها علم يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية" ولهذا يقول اللغوي بيير غيرو:« إن السيميائيات كما صممها سوسير عبارة عن علم يدرس العلاقات في قلب الحياة الاجتماعية»[2]، فحديث دو سوسير عن السيميولوجيا رغم ارتباطه باللسان وأبجدية الصم البكم والكتابة والطقوس الرمزية وأشكال آداب السلوك ... لم يكن حديثاً مرتبطا بالحاضر –أي اللسانيات السوسيرية–، وإنما كان مرتبطا بالمستقبل ولذلك يتجاوز الحديث عنها مجرد التصور العام[3].

فسيميولوجيا سوسير لم تعمل على أن تبني نفسها ابستيمولوجيا وإنما اعتمدت في تأسيسها لنفسها على البناء الابتسيمولوجي للسانيات، ذلك أن أدواتها المعرفية ومفاهيمها ووحداتها (وطبيعية هذه الوحدات) لا تقتصر أن تكون غير ما أمدتنا به اللسانيات السوسيرية[4] .

وهذا راجع إلى نظرة سوسير الذي يرى أن الألسنية أحد فروع السيميولوجيا، وذلك أنّ موضوع اللسانيات دراسة العلامات اللغوية، أما السيميولوجيا فموضوعها أشمل وذلك من خلال دراستها للعلامات اللغوية وغير اللغوية ذات البعد الاجتماعي، ويعني هذا أنّ السيميولوجيا تبحث في حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية؛ أي لها وظيفة اجتماعية

[1] ينظر،سعيد بن كراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاته، مرجع سابق، ص61

[2] ينظر بييرغيرو، السيميائيات، ت:منذر عياشي، دار نفوس، دمشق، سوريا، ط1، 2016، ص05.

[3] ينظر مارسلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص04.

[4] جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، ص8

وعلاقة وطيدة مع علم النفس الاجتماعي، حيث يقول دو سوسير:" اللغة نظام علامات يعبّر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، وبأبجدية الصم البكم، وبأشكال اللياقة بالإشارات العسكرية...على أنّ اللغة هي أهّم هذه الظواهر على الإطلاق"[1].

ثالثا: السيمياء في التيار الأمريكي الحديث(بورس)

في الوقت الذي كان فيه اللغوي **دو سوسير** يضع نموذجه للإشارة والسميولوجيا ويضع أُسس المنهجية البنيوية، كان على الطرف الآخر من الأطلس فيلسوف الذرائعية وعالم المنطق **ساندرس بورس** (1839_1914) يقوم بعمل نظري وثيق الاتصال بعمل **سوسير**، ويتقدم في تحضير نموذجه للإشارة، بمصطلح مغاير تحت مسمى سيميوطيقا sémiotike والموازي لمصطلح grommatike في اللغة الأفلاطونية[2].وبشكل مغاير لنموذج سوسير الثنائي للإشارة، قدم بورس نموذجه الثلاثي: الممثل، الموضوع، المؤول. انطلاقا من مقولات الوجود الثلاثة[3] وهي كالتالي:

1. **الوجود الموضوعي الأولانية:** تشير هذه المقولة إلى الإمكان، أي الوجود الممكن قبل التحقق في الواقع.
2. **الوجود الفعلي الثانيانية:** وتشير هذه المقولة إلى التحقق الفعلي.
3. **الوجود الضروري الثالثانية:** وهي مقولة الوجود متحقق أمامنا في صورة قانون يمكّننا من التعرف على هذه الوقائع وهي تجعلنا نؤول السلوكات والإشارات[4].

---

[1] ينظر، جميل حمداوي مرجع سابق،ص08.

[2] ينظر، دانيال شاندلر، أسس السيميائية.، ت:طلال وهبة، توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ، ط1 2008، ص69.

[3] ينظر، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص56.

[4] ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق،ص88_89.

وانطلاقا من مقولات الوجود الثلاثة توصل بورس إلى ما يعرف عنده بعناصر التدلال الثلاثة وهي كالتالي:

أ- الممثل: وهو العلامة التي تحيل على شيء ما ويعوضه بأي صفة وبأي طريقة، فهو يحيل على موضوع عبر مؤول وهذه سلسلة من الإحالات هي ما يشكل في نظرية **بورس** وما أطلق عليه بـ"السميوزيس"[1]

ب- الموضوع: وهو ما يقوم الممثل بتمثيله سواء كان هذا الشيء المُمَثل واقعياً أو متخيلاً، أو قابلا للتخيل، أو لا يمكن تخيله.

ج- المؤول: يعتبر المؤول العنصر الثالث والمهم في النسيج التدلالي عند بورس وهو عمادها وبؤرتها، ويشكل الوسيط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة[2] .

لقد كانت السيمياء البورسية على أهميتها في قمة التعقيد، وهذا راجع إلى اهتمامات بورس بالرياضيات والظاهرتية وبحثه في العلوم البحتة والعلوم الدقيقة من جهة[3]، وبالعلامة اللغوية من جهة ثانية من بحثه في العلامة ووظائفها الدلالية فهو يختلف عن دو سوسير في الطرح البنيوي، إذ يرى بورس أنّ العلامات حسية أو غير حسية، تنقسم إلى دوال ومداليل وعلاقات

[1] ينظر، فيصل الأحمر، مرجع سابق،ص54.

[2] ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق ص98_101.

[3] ينظر عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 2009 ص31_32.

تربطها معا، فبورس يبحث عن القانون المنتظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات بين الدال والمدلول[1].

ومن خلال عرضنا للنموذجين السويسري والبورسي نصل إلى أنّ الأبوين المؤسسين لعلم السيميولوجيا يلتقيان في نقطتين مهمتين الأولى في اتخاذ ما يسميه الواحد سيميولوجيا والآخر سيميوطيقا علماً للعلامات، والثانية في تصور الفكرة القائلة بأنّ هذه العلامات تجري مجرى النظام الشكلي، وحتى إن اختلفا في المنطلقات الابستيمولوجية والمفاهيم الإجرائية لكنهما يتفقان حول فكرة تأسيس سيميائيات لا ينحصر موضوعها في العلامة اللسانية أو البصرية أو التصرفات والقيم، وهكذا فإن الغاية القصوى من وراء هذا العلم هي دراسة أي شيء حامل للدلالة[2].

المطلب الثاني: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند العرب القدامى.

أولا: السيمياء في المعجم العربي.

1-لغة:

ورد في قاموس ابن منظور أن السيمياء: العلامة مشتقة من الفعل سام الذي هو مقلوب وسم وزنها "عُفْلَى" وهي في صورة " فُعْلَى" يدل ذلك قولهم سَوَمَ إذا جعل سِمةً وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان لأنّ قلب عين الكلمة متأتٍ خلاف قلب قائلها ولم يُسْمع من كلامهم فعل مجرد " سوّم" وإنما سُمِع منه

[1] ينظر، ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص179.

[2] ينظر، عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص14.

فَعَلَ مضّعف في قولهم سَوَّم فرسه أي جعل عليه السِمة، وقيل: الخيل المسوّمة التي عليها السيما والسومة هي العلامة[1].

أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة السيمياء في عدة مواضع منها قوله تعالى:﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴾[الفتح:29] ، وقوله أيضا: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾[الأعراف: 48]، وقوله:﴿ يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ﴾[الأعراف: 41]، والملاحظ أن لفظة السيمياء وردت في القرآن الكريم والاستعمال المعجمي بنفس المعنى.

2-اصطلاحا:

تعدد استعمال مصطلح سيمياء عند العرب القدامى، حيث يعرفها ابن سينا في مخطوط له بعنوان "الدر النظيم في أحوال علم التعليم" وفي فصل تحت عنوان علم السيمياء يقول: "علم السيميا –بحذف الهمزة– علم يقصد فيه كيفية تمزيج القِوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب [2].

فمفهوم السيمياء عند ابن سينا ارتبط بالحركات العجيبة والسحر والشعوذة كغيره من علماء عصره.

وإذا أردنا البحث في أهم الشذرات السيميائية التي جاء بها الدرس السيميائي المعاصر فإننا نجد بعض الإشارات عند اللغويين والنقاد على غرار الجاحظ والجرجاني.

---

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت ، دت، دط، م12، ص311_312، مادة: سَوَمَ

[2] ينظر، ميشال آريفيه وآخرون، السيمائية أصولها وقواعدها، تر رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة الجزائر، ط1، 2001 ص23.

ثانيا: السيمياء عند المناطقة (الجاحظ).

في حديثه عن أدوات البيان أشار الجاحظ إلى العلامات اللغوية وغير اللغوية حاصرا أصناف الدلالات على المعاني إلى خمسة أشياء: أولها اللفظ، ثم الإشارة، العقد، ثم الخط، ثم الحال، التي تسمى نصبة.

«والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات ولكل واحدٍ من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحيلة مخالفة لحيلة أختها وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها وتفسيرها وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها في السار والضار، وكما يكون منها لغْواً بهرجاً وساقطاُ مُطْرحاً»[1].

وعلى الرغم من حديث الجاحظ عن العلامة اللغوية وغير اللغوية وتقسيمه لأصناف الدلالات إلاّ أنه فضّل الإشارة اللغوية على باقي العلامات الأخرى؛ فاللفظ عند الجاحظ هو التعبير عن المعاني بواسطة الصوت أو تلك العلامة اللغوية التي يتواضع عليها أفراد المجتمع اللغوي الواحد، أما الإشارة فهي تلك الإشارات الجسدية أو الحركات أو الإيماءات الدالة... وقد تصاحب الكلام فترتبط دلالتها بدلالة الملفوظ اللغوي[2].

فالجاحظ وإن كان قد ركز على اللفظ (العلامات اللغوية) فإنه أشار إلى وجود علامات غير لغوية (الإشارة – العقدة – النصبة – الحال) لكنه رأى بأن هذه العلامات ترتبط بدلالة الملفوظ اللغوي ولا تستقل بدلالتها لوحدها.

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: علي بوملجم، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000، دط، م1، ص82.

[2] ينظر، قادة عفاف، السيميائيات العربية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان الاردن،2018،ط1، ص48.

ثالثا: السيمياء عند البلاغيين العرب(عبد القاهر الجرجاني)

إن أهم ما يمكن أن نعثر عليه من أفكار سيميائية، والتي تجاوز بها مقولة اللفظ والمعنى، حديثه عن اعتباطية العلامة اللغوية، فألفاظ اللغة عند الجرجاني ليست إلا مجرد علامات وسيمات دالة على المعاني، فيمكننا أن نستبدل علامة بعلامة أخرى للدلالة على نفس المعنى.

ويقسم الجرجاني الكلام إلى ضربين؛ ضرب أنت تصل منه الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيدٌ، وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق.

«وعلى هذا القياس ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده لكن يدلك اللفظ عن معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة تصل بها إلى الغرض ومدارها على الأمر وعلى الكناية، الاستعارة، والتمثيل»[1].

وإذا تأملنا حديث الجرجاني من خلال تقسيمه الكلام إلى ضربين فإننا نجده يتقاطع مع مفهوم بورس للعلامة من قابلية التفسير لأن تتحول متوالية من العلامات لها فضاء دلالي محدد، فنقول المعنى ومعنى المعنى؛ نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة ومعنى المعنى هو أن تعقل من لفظ معنى ثم يفضي لك ذلك المعنى إلى معنى آخر.

يفهم من هذا القول أن المعنى (المدلول) قد يتحول إلى معنى (دال) باحثا عن مدلول آخر، أي أن المعنى يجد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرزته[2].

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص 33_34.

المبحث الثاني: منهج التحليل السيميائي

المطلب الأول: مبادئ التحليل السيميائي

السيميوطوقيا كما هو معلوم عبارة عن لعبة تفكيك وتركيب وتحديد البنيات والعميقة الثاوية وراء البنية السطحية، صوتيا وصرفيا ودلاليا وتركيبيا، فالسيميوطيقيا تستكنه مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية، وتبحث عن أسباب تعدد النصوص ولانهائية الخطاب والسيميوطيقا لا يهمها المضمون ولا حياة المبدع ولا سيرته، بقدر ما يهمها شكل المضمون أي الدلالة وملابساتها وإنتاجها[1]، وتحدد منهجية السيميوطيقا ثلاثة مبادئ:

1. **التحليل المحايث:** تبحث السيميوطيقا عن الشروط الداخلية المولدة للدلالة ويتطلب هذا الأمر الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة.

2. **التحليل البنيوي:** تتضمن السيميوطيقا في طياتها المنهج البنيوي القائم على مجموعة من المفاهيم الاصطلاحية التي يعتمد عليها تفكيكا وتركيبا مثل: النسقية والبنية، شبكة العلاقات السانكرونية، والوصف المحايث، ولا يمكن استيعاب السيميوطيقا البنيوية إلاّ بوجود الاختلاف لأنّ **فرناند دوسويسر وهلمسليف** يقران أنّ المعنى لا يستخلص إلا عبر الاختلاف و بالاختلاف[2] .

[1] جميل، حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

3. **تحليل الخطاب:** تختلف السيميوطيقا في هذا الجانب على لسانيات النص لأن هذه الأخيرة تركز على الجمل في تشكلاتها التوزيعية أو التوليدية أوالتداولية، أمّا السيميوطيقا فتحاول البحث عن توليد النصوص ورصد الاختلاف سطحا واتفاقها عمقا[1] .

وتدرس السيمياء النص الأدبي باعتباره علامة فهي تنظر إلى أبنية النصوص على أنها نسق من العلامات مغلق على ذاته ولا يشير إلى شيء خارجه سواء كان هذا الواقع الاجتماعي أو الوجود الإنساني بوجه عام[2] .

وتكمن وظيفة السيميائيات في النص الأدبي في تحديد الوظيفة الأدبية خاصة عند **جاكبسون** بالنسبة لسيميائيات النص الأدبي ومما جاء بعده في تحديد الوظيفة الشعرية وتحليل عناصر اللغة[3].

المطلب الثاني: اتجاهات التحليل السيميائي

أولا: اتجاه التواصل:

يمثل هذا الاتجاه كل من **بريطو ومونان وبوينسنس وكرايس وأوستين وأندري مارتنيه**، ويرى هذا الاتجاه في الدليل على أنه أداة تواصلية، أي مقصديه إبلاغية[4] .

ويستند هذا الاتجاه إلى بعض أفكار دو سوسير حول اللغة التي يقول بشأنها: «اللغة نظام من الإشارات التي يعبر بها عن أفكار» ففي قوله يعبر بها عن أفكار يحيل على فكرة

---

[1] جميل، حمداوي، مرجع سابق، ص13.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص60.

[3] ينظر انور المرتجي، سيميائية النص الأدبي ونقد الشعر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1987، ص26.

[4] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص23.

التواصل أو الوظيفة الإبلاغية التواصلية، وهذا هو ما قام عليه أصحاب هذه النظرية وأفكارهم[1].

ومن مبادئ هذه النظرية؛ القصدية في الأدلة، فالحوادث التي يتوفر فيها قصد تسمى أدلة، والحوادث التي تنعدم فيها الأدلة تسمى إشارات، والأدلة عندهم تكون من (دال ومدلول) ووظيفة، وقصدية وسيميولوجيا التواصل يهمها التواصل سوى تعلق الأمر بالأنظمة اللغوية أو غير اللغوية[2] .

ثانيا: اتجاه الدلالة:

يعتبر رولان بارت خير من يمثل هذا الاتجاه لأنّ البحث السيميولوجي لديه هو: دراسة الأنظمة الدالة والأنساق والوقائع تدل، فهناك من يدل بواسطة اللغة وهناك من يدل بدون اللغة السَنَنِية، بَيْدَ أن لها لغة دلالية خاصة بها ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة فلا عيب في تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع اللفظية[3].

لقد جاء هذا الاتجاه كرد فعل على أصحاب سيميولوجيا التواصل، ولعل الرائد الأول هو رولان بارت الذي قلب مقولة سوسير التي ترى أنّ اللسانيات ما هي إلا جزء من علم العلامات يقول بارت:« يجب من الآن تقّبل إمكانية قلب الاقتراح السويسري: ليست اللسانيات جزءا ولو منفصلاً من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره فرعاً من اللسانيات وبالضبط ذلك القسم الذي سيحمل على عاتقه كُبريات الوحدات الخِطابية

[1] فيصل الأحمر، مرجع سابق، ص85.

[2] المرجع نفسه،ص86.

[3] جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، ص26_27.

الدالة»[1]. ويؤكد بارت أنّ البعد الدلالي موجود حتى في الأنظمة غير القصدية، حيث التواصل غير إرادي والقصدية متخفية[2].

ولهذا يرى بارت أن اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل سوى توفرت القصدية أم لم تتوفر، وبكل الأشياء الطبيعية والثقافية سوى كانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن المعاني التي تستند إلى هاته الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة[3]. يقول بارت: «ومما لا مراء فيه أنّ الأشياء والصور والسلوكات قد تدل، بل تدل بغزارة لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة إذ أنّ كل نظام دلائلي يُمزج باللغة»[4].

ثالثا: اتجاه الثقافة:

ظهر اتجاه سيميولوجيا الثقافة المستفيد من الفلسفة الماركسية ومن فلسفة أشكال الرمزية لكاسيرر خاصة في كل من روسيا (يوري لتمان، إيفانون، طوبوروف...)وفي إيطاليا(روسي لاندري، وأمبرتو إيكو...)[5]، وقد بدأ عملهم المنظم والمنهجي في موسكو وذلك بعقدهم لمؤتمر حول الدراسات البنيوية لأنظمة العلامة[6]، ومن أبرز مبادئ هذا الاتجاه دراسة العلامة من مناحي مختلفة اجتماعية واقتصادية وسلوكية، وذلك من خلال وضع العلامة داخل إطارها الثقافي، ودراسة العلاقات التي تربط الأدب بالبينات المختلفة كالدين والأشكال التحتية الأخرى، ويبحث أصحاب هذا الاتجاه في الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطوها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة أو بين الثقافة واللاثقافة و ورأوا

---

[1] رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987، ص30.

[2] ينظر جميل حمداوي، مرجع سابق. ص31.

[3] ينظر، مارسيلو داسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، ص06.

[4] رولان بارت، المرجع نفسه، ص30.

[5] ينظر، مارسيلو داسكال، المرجع نفسه، ص07.

[6] ينظر، فيصل الأحمر، مرجع سابق، ص98.

أنّ كلمّا هو خارج عن الثقافة فوضى[1]، كما يرى أصحاب هذا الاتجاه أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية: المبنى/المدلول/المرجع[2]،

فالثقافة باعتبارها الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي والجماعي منه، ويتعلق هذا السلوك في نطاق السيميوطيقا بإنتاج العلامات واستخدامها، فالعلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان يدمران من نتاج تفاعل اجتماعي فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة، فأصحاب سيميوطيقا الثقافة لا ينظرون إلى العلامة مفردة بل يتكلمون عن أنظمة دالة، أي مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى العلامة مستقلة فهم ينظرون إلى العلاقات التي تربط بين الأنظمة وربطها بالبنيات الثقافية ومن هنا اهتموا بدراسة علاقة الأدب بالبنيات الثقافية[3].

يعتبر هذا الاتجاه اتجاها سيميوطيقاً خاصاً بالثقافة حمل على عاتقه الكثير من العناصر الثقافية ودرسها، كانت لها جدارتها ولازالت. وأهم هذه العناصر: النص، والصورة، الإشهار، ومختلف الفنون الأخرى[4].

[1] ينظر، فيصل الأحمر، مرجع سابق، ص99.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص97.
[3] ينظر، جميل حمداوي، مرجع سابق، ص33.
[4] ينظر، فيصل الأحمر، مرجع سابق، ص101.

المبحث الثالث: مبدأ العتبات النصية

المطلب الأول: مفهوم العتبات النصية Les seuils

أولا: لغة:

بما أن مصطلح العتبات Les seuils[1] قد ظهر كمصطلح نقدي قائم بذاته له أصوله المعرفية في الثقافة الغربية عند جيرار جينيت في كتابه "عتبات Les seuils" فيجدر بنا الإشارة إلى معناه اللغوي عند الغرب وعلاقته بمصطلح المناص أو ما أطلق عليه بالمتعاليات النصية paratexte، فجينيت يرى «أن شعرية النص ذات صلة وطيدة بما أطلق عليه بالمتعاليات النصية من بينها المناص الذي يقصد به كل ما يحيط بالنص»[2] وبالرجوع إلى هذا المصطلح نجده مكوّنا من مقطعين [pra/texte] ،أما مقطع pra فنجده في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدة معانٍ:

- معنى الشبيه والمماثل والمساوي.
- معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة .
- معنى الظهور والوضوح والمشاكلة.
- معنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة.
- معنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين والعدل والمساواة بين شخصين.

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء المغرب، ط3، 2014، ص191

[2] الأزهر محمودي، سيمياء العتبات في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب واللغات، السنة الجامعية، 2018/2017، ص23

– معنى تحاذي الجمل بين بعضهما البعض[1].

أما مقطع texte ويرجع أصله في الثقافة اللاتينية إلى كلمة textus والتي تعني النسيج والثوب وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات وهذا ما وجدناه في الثقافة العربية والإسلامية حاملا لمعنى البروز والظهور وغاية الشيء ومنتهاه، والمدقق في التعريفين سيجد تقاربا واضحا بينهما، حيث تقر كل من الثقافتين بأن النص هو بلوغ الغاية وإكمال الصنع[2]، وقد ترجم مصطلح pratescte إلى عدة ترجمات نذكر منها: النص الموازي **لمحمد ينيس**، التوازي النصي **لمختار حسني** وترجمها **محمد الهادي المطوي**، بموازي النص،**عبد العزيز شبيل** بالنص المحاذ، **وجليلة طريطر**، النص المؤطر[3]. ولقد وردت لفظة عتبة في لسان العرب لابن منظور في قوله: «العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ الَّتِي تُوطأُ؛ وَقِيلَ: العَتَبَةُ العُلْيا. والخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الأَعلى: الحاجِبُ؛ والأُسْكُفَّةُ: السُّفْلى؛ والعارِضَتانِ: العُضادَتانِ، وَالْجَمْعُ: عَتَبٌ وعَتَباتٌ. والعَتَبُ: الدَّرَج»[4] ومن خلال المعنى الذي أورده **ابن منظور** في كتابه لسان العرب أن هناك علاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي الذي جاء به **جيرار جينيت** إذ يعد النص الموازي مدخلا أو عتبةً للولوج لداخل البيت.

[1] عبد الحق بالعابد، عتبات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2008، ص41_42.

[2] المرجع نفسه، ص42_43.

[3] المرجع نفسه، ص43.

[4] ابن منظور، لسان العرب، م1، ص576، مادة: عَتَبَ.

ثانيا: اصطلاحا:

يعرفها **جيرار جينيت** أنها كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قارئه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا العتبة بتعبير **(بورخيس)** "البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[1].

فالعتبات النصية هي كل ما يحيط بالنص من سمات وإشارات طباعية والتي أصبحت تشكل بعدا بصرياً يهتم به المبدع من أجل المساهمة في إنتاج الدلالة، فالنصوص الموازية لها تأثيرها على المتلقي من خلال الغلاف واختيار لوحته التشكيلية بالإضافة إلى المقدمة واختيار عناوين القصائد والعناوين الفرعية الأخرى من طرف المبدع، لها دور مهم في تحديد دلالات النص الشعري، فهذه العتبات لها علاقة وطيدة بالمتن خاصة بعد التحول الذي وقع مع الشعرية المعاصرة وهو إشراك الفضاء البصري مع الوحدات اللسانية لإنتاج الدلالة[2].

المطلب الثاني: العتبات في الدرس النقدي.

أولا: عند العرب:

لم تكن العتبات في الدرس النقدي العربي القديم حاضرة كمصطلح نقدي قائم بذاته، ولكن كانت حاضرة كموضوع في قضايا التصنيف والتأليف، وهذا واضح من كلام **المقريزي ت 854 هـ** إذ يقول: « اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت على أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي: الغرض والعنوان، والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة فيه»[3].

---

[1] ينظر أحمد العارف، بومدين الذباح، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2018، ص37_38.

[2] ينظر عبد الحق بالعابد، مرجع سابق، ص44.

[3] أحمد بن علي المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار صادر، بيروت، دط، دت،ج1، ص03.

فهذه العناصر الثمانية تمنح المُؤَلَف الثقة والذيوع والانتشار وتعطيه المصداقية والشرعية، وفيها إشارة واضحة لاهتمام العرب بالعتبات ومن خلال حديثهم واعتنائهم بالعنوان وتقسيم أجزائه، والتعريف بموضوعه وهدفه[1].

ومن الإشارات الواضحة لموضوع العتبات في الدرس النقدي العربي القديم نجد المقولة التي أوردها **ابن عبد ربه الأندلسي** (ت328)، في كتابه (العقد الفريد) مشيراً إلى أولوية تدوين العنوان إذ يقول « فإن الكُتب لم تزل مشهورة غير معنونة ولا مختومة حتى كتبت صحيفة المتلمس، فلما قرأها ختمت وعُنْوِنت، وكان يؤتى بالكتاب فيقول: من عَنَى به فَسُمَى عنواناً»[2].

أشار **ابن عبد ربه** في هذه المقولة إلى مكونين مهمين من عناصر العتبات هما: العنوان والختم، فتحدث أولا عن العناوين وأنها لم تكن تحظى باهتمام كبير قبل صحيفة المتلمس وكذلك الختم الذي يضعه الكُتاب لحفظ كتاباتهم من الضياع، والختم عبارة على وضع نقش على الكتاب، لتميزه عن باقي الكتب الأخرى وحفظه من الضياع.

ومن خلال المقولتين الواردتين آنفا يتضح أن العرب القدامى تفطنوا لأهمية العتبة لما فيها من حفظ للكتاب تعريفاً وتصنيفًا وإسناداً.

ثانيا: عند الغرب:

أولى النقد الغربي عناية كبيرة بدراسة العتبات النصية وتفكيك عناصرها وتحليلها منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ومن أوائل النقاد الغربيين الذين أثاروا قضية النص

[1] ينظر سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن ،2016،ط1، ص17

[2] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ت، مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان،1983، ط1، ص241،

المحيط في معرض حديثه عن حدود الكتاب الفيلسوف والناقد ميشال فوكو؛ إذ يقول: «حدود كتاب من الكتب أبداً ليست واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، وخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتمييز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى...»[1].

فمقولة **ميشال فوكو** تشير إلى أهمية العتبة وما تلعبه من دور في فتح النص أو الكتاب على باقي النصوص والكتب والجمل الأخرى.

ومع توسع مفهوم النص والاهتمام به ظهر الوعي بقيمه العتبات النصية ودورها في التعرف على جزئيات وتفاصيل النص، وتجلى ذلك مع الناقد الفرنسي **جيرار جنيت** في كتابه "عتبات"1987م" حيث وضع مفهوما للمناص فالمناص عند جنيت هو نص لكن نص يوازي النص الأصلي فلا يُعرف إلا به ومن خلاله، ويحدد جيرار جنيت المناص بقوله: «هو مجموعة النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه تكون مفصولة عنه، مثل: عنوان الكتاب وعناوين الفصول والفقرات الداخلية للنص»[2].

ونجد أن اهتمام جنيت كان ثمرة لاهتمامه بالشعرية ومفهومها وأشكالها وأنماطها.

[1] ينظر، ميشيال فوكو، حفزيات المعرفة، تر سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ط1، ص230.

[2] ينظر عبد الحق بالعابد، عتبات، ص30.

المطلب الثالث: أنواع العتبات النصية

أولا: عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف التشكيل البصري الأول الذي يواجه المتلقي ويجلب انتباهه، كما يعد العتبة الأولى للكتاب «لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذي حوّلوه من وسيلة تقنية مُعِّدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء المحفزات الخارجية، والمواجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية[1]». فالغلاف في النقد المعاصر تحول إلى مجرد حاوٍ لأوراق الكتاب وبطاقة تعريفية به إلى تشكيل سيميائي دلالي يفتح باب التأويل وأفق القراءة على المتلقي، وينقسم الغلاف إلى واجهتين:

1. أقسام الغلاف

أ- الغلاف الأمامي:

وهو العتبة الأمامية للكتاب والذي يقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي ويحتوي على عنوان الكتاب واسم المؤلف والتعيين الأجناسي، ودار النشر ولوحة الغلاف.

ب- الغلاف الخلفي:

هو العتبة الخلفية للكتاب، التي تقوم بوظيفة عملية وهي إغلاق الفضاء الورقي ويحتوي الغلاف الخلفي على صورة الكاتب، وسيرته الذاتية ومقطع مختار من نصوص الكتاب.

2. مكونات الغلاف

أ- عتبة اسم المؤلف:

يمثل اسم المؤلف عتبة قرائية هامة تؤثر في القارئ انطلاقا من مكانة الكاتب في الساحة الأدبية والثقافية إذ تشكل ثقلًا معرفياً على متلقيه، كما يساهم في رواج بعض الكتب

[1] محمد الضعراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2008، ص133.

وانتشارها ليس لقيمتها الأدبية والفنية فقط، بل لذيوع صيت صاحبها كما أنّ لظهور اسم المؤلف أهمية من حيث الملكية أولاً والتحديد الأجناسي ثانيا[1] . وتورد الباحثة **باسمة درمش** جملة من الوظائف التي يؤديها اسم المؤلف:

– يمنح سلطة توجيه المتلقي من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه، كما يحدد الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف.

– تحديد الخصائص الأسلوبية والفكرية للمؤلف انطلاقا من شهرته

– تحديد التعالقات الذهنية مع هوية المؤلف وجغرافيته وتاريخه وجنسه (ذكر أو أنثى) وهذا ما يجعل المتلقي يستحضر بيئة المبدع وانتماءاته وكتاباته وكل هذا سيؤثر في النص المنتج[2]

ب–عتبة دار النشر:

لا يخلو أي كتاب من تثبيت جهة النشر على غلافه، وفي ذلك قصدية ودلالات تجارية وفنية، خاصة إذا كانت دار النشر مشهورة ومعروفة بنشرها للكتب ذات القيمة العلمية والأدبية الكبيرتين، أو تعاملها مع كبار الكتاب، والمبدعين وذيوع صيتها في عالم الطباعة من دقة الإخراج والتصميم[3].

ج- عتبة العلامة الأجناسية:

وذلك من خلال وضع جنس العمل الأدبي في واجهة الغلاف مثل: وضع كلمة شعر، رواية، قصة...الخ، وتعد العلامة الأجناسية من المرافقات النصية التي يمكن أن تؤثر وتوجه عملية

[1] ينظر سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الاجيال العربية، ص44.

[2] ينظر: باسمة درمش مجلة علامات، م 16، ج 61، النادي الأدبي، جدة السعودية، 2007، ص 74–75.

[3] ينظر، محمد صابر عبيد وآخرون، أسرار الكتابة الإبداعية، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2008،ط1، ص107.

التلقي إذ صورها جون ماري شافر" تكون في الغالب إمّا ضمنية وإمّا مشار إليها إشارات نصية مصَاحَبة بسيطة من نوع رواية، حكاية، مغامرات" وتمثل هذه العلامة ميثاق القرائي، وتوجه عملية القراءة وتساعد المتلقي في عملية تحديد مواقعها في أفق انتظاره الأجناسي[1].

د- عتبة لوحة الغلاف التشكيلية:

تمثل عتبة لوحة الغلاف علامة أيقونية ذات أبعاد دلالية ورمزية لها علاقة بمتن النص، فلوحة الغلاف تمتلك حمولة معرفية تتوسمها في الرموز والأيقونات، تؤثر في نفس المتلقي وتومئ إلى أن النص الأدبي يتضمن حمولة معرفية أكثر مما هو في لوحة الغلاف وما هو موجود في هذه اللوحة لا يعدو أن يكون انعكاساً لما خفي منه ويعتمد الكتاب والمصممين على بعض اللوحات التجريدية التي تتميز بعمقها الدلالي والواقعية التي تستوعب الواقع وتصوغه على وفق آلية بصرية وبعض اللوحات الذاتية التي تحمل صورة صاحب الكتاب[2].

ثانيا: عتبة العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، فهماً وتفسيرا وتركيباً[3].

يرى جميل حمداوي أن العنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة، ويعرفه **ليوهويك Leohoek** بأنه "عبارة عن مجموعة العلامات اللسانية التي بإمكانها التموقع في نصٍ ما بغية التعيين والتعريف أو الإشارة لمحتوى عام، وذلك لإثارة جمهور مستهدف[4]، فالعنوان هو السؤال الأول الذي يتموقع أعلى النص حاملاً في طياته

---

[1] ينظر، سهام السامرائي، مرجع سابق، ص45.

[2] ينظر سهام السامرائي، المرجع نفسه،ص 46_47.

[3] ينظر جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة التعليم ، الكويت، ع3،مج25مارس 1997،ص96.

[4] ينظر: بومدين ذباح، و احمد عارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص49

شحنات تأثيرية على جمهور المتلقين من جهة، ومفتاحاً سحرياً لسبر أغوار النص من جهة ثانية .

ويرى **روبيرت شولز** أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة ويعرف بها، أما **رولان بارت** فيرى أنّ العناوين هي أنظمة أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية[1].

ويرتبط العنوان بعلاقة فاعلية مع النص تتكئ على منطق الضبط، وتلك العلاقة إنما تكتشفها من الترابط الدلالي بين المرسل والمرسل إليه، وهذه العلاقة تسعى إلى أن تكون جزءا من علاقات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص[2].

1. **أقسام العنوان:**

يقسمه جميل حمداوي إلى أربعة أقسام:

أ- العنوان الخارجي:

هو الذي يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب أو للعمل مشبعا بتسمية بارزة خطاً وكتابة، وتلويناً ودلالة سواء أكانت هذه الدلالة حرفية تعيينية، أم مجازية قائمة على التضمين والإيحاء.

ب- العنوان التعييني:

ويوجد تحت عنوان الغلاف الخارجي و يسمى أيضا بالعنوان التجنيسي، وذلك من خلال تحديده لجنس العمل الأدبي الذي يندرج تحته الكتاب مثل: شعر، رواية، قصة قصيرة...الخ.

[1] ينظر،عيسى مبروك، سيميائية العنوان، مؤسسة الأروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، مصر،ط1، 2017، ص41.
[2] ينظر سهام السامرائي، مرجع سابق، ص06.

ج- العنوان الأساس:

وهو العنوان الذي يكون على رأس قصيدة شعرية، أو فصل من رواية، أو مشهد مسرحي...

د- **العنوان الداخلي:**

هو الذي يتفرع عن العنوان الأساس ويتموقع هذا العنوان بين العنوان الأساس ومتن النص[1].

2. أهمية العنوان:

لقد أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلح إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي ونظراً لكونه مفتاحا أساسياً بامتياز يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النصوص بغية استنطاقها وتأويلها، وهو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص ويقيس به تجاعيده ويستكشف ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي[2].

3. **وظائف العنوان:**

حددها جيرار جنيت في اربع وظائف:

أ- الوظيفة التعيينية:

وهدفها تسمية النص المعنون، وتعيينه من أجل تمييزه عن باقي الكتب والنصوص الأخرى وتسهيل تداول الكتاب بين القراء والمتلقين.

[1] ينظر، جميل حمداوي، سيميوطيقا العنونة، مرجع سابق، ص108.

[2] ينظر، جميل حمداوي، المرجع نفسه،ص96_97.

ب-**الوظيفة الوصفية:**

ويسميها جنيت الوظيفة الإيحائية، وهدفها اضطلاع العنوان بوصف نصه بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية، وتكون مختلطة أو مبهمة بحسب اختيار المرسل للعلاقات الحاملة لوظيفة جزئية منتقاة من النص المعنون وهي وظيفة مركزية لا مفر منها.

ج- الوظيفة الدلالية الضمنية:

وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية سواء أراد الكاتب ذلك أم لم يريد، وتمثل القيمة الإيحائية لدوال العنوان أي أنها تمثل السمة الأسلوبية لصياغة تبعاً لأسلوب المرسل في الصياغة[1] .

د- الوظيفة الإغرائية:

وهي وظيفة جذب قرائي يحملها المرسل إلى عنوانه خاضعا لتواصله العنوان وتوجيهه إلى قارئ ما[2]. ويرى **جيرار جنيت** أن العملية الإغرائية التي يتبعها المؤلف في وضع العنوان يجب أن تكون خادمة للنص من خلال استفزاز القارئ وليست عملاً إشهارياً للكاتب[3] .

ثالثا: عتبة الإهداء:

يرتبط الإهداء في اللغة العربية بالهدية والعطاء والتبرع والهبة، ويقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق أو الحبيب أو الزميل أو المبدع أو الناقد، أو المؤسسة خاصة أو عامة، وذلك في شكل هدية أو منحة أو عطية، رمزية أو مادية والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة، وتقوية عرى المحبة وتمتين وشائج القربى وعقد

[1] ينظر سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الاجيال العربية ، ص62.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص62.

[3] المرجع نفسه،ص62.

الروابط الصداقة، ونسج خيوط التعارف، مع تبادل الهدايا الرمزية والمشاعر الرقيقة، سواء أكان المهدى إليه شخصية أم جماعة واقعية أم متخيلة، والإهداء هو انتقال من الأنا نحو الآخر فهو يحوّل الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بينا الأنا والغير، قائم على المحبة والصداقة أو العلاقة الوجدانية المشتركة وتبادل القيم الفنية والرمزية التي يجسدها العمل الأدبي[1].

ولهذا يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا عريقا، ولأهمية وظائفه وتعالقاته النصية حظِي بالدراسة والتحليل، كما يتميز الإهداء بطابع القصدية، سواء تعلق الأمر بالمهدى إليهم أو اختيار عبارات الإهداء[2].وعليه يعد الإهداء تقليدا فنياً من وجهة نظر الباحث المغربي **بن عيسى بوحمالة** ينم بلا شك عن لباقة أخلاقية، وإن لم تكن واجبة فهي على الأقل مستحبة، فهو شبيه بالتقريض الذي كان معمولا به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النص همش وقُفِز عليه وذلك اعتقاداً في عدم جدوى المردودية، في الاستيعاب الوافي والمستدق للأعمال الأدبية، أما في الدراسات المعاصرة حظي الإهداء بعناية البحث الأدبي ليرتفع بعد ذلك من نطاق الممارسة الرمزية إلى مستوى الفعل الكتابي الدال والحائز على مشروعية التوازي مع النص، وأصبح يمتلك وظائفه التي تشكل بها[3].

وظيفة الإهداء:

ليس الإهداء مجرد تحشية زائدة ومجانية، بل له عدة وظائف، إذ يساهم الإهداء في إضاءة النص وكشف بنياته الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية وتحليل آليات النص الدلالية ومقصدياته وخاصة الشعري منها، اذ يلخصه ويوضحه ويشرح علاماته ويوضح دلالاته،

[1] ينظر، جميل حمداوي، عتبة الإهداء، مجلة ابن رشد، جامعة ابن رشد، هولندا، ع7، ديسمبر 2012، ص65_66.
[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البينة والدلالة، منشورات الرابط، الدار البيضاء، المغرب،ط1و 1996، ص26.
[3] ينظر، جميل حمداوي، عتبة الإهداء ، مرجع سابق، ص66.

ويلمع سياقه النصي الذهني والخارجي، كما يحمل الإهداء عدة وظائف نصية تداولية خاصة الوظيفة العلائقية العامة التي تجمع بين المهدي والمهدى إليه[1]، كما أن له عدة وظائف أخرى ثقافية وجمالية وسياسية ودلالية تساعد القارئ والناقد في تذوق النص، كما أن للإهداء وظائف سيمائية وتداولية عدة يمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته، وهناك أيضا الوظيفة الوصفية التي تتحدث عن النص وصفاً وشرحاً وتعبيراً وتأويلا، كذلك الوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي وكسب فضول القارئ، كما يؤدي الإهداء وظيفة التلميح والإيحاء والأدلجة والتناص والتكنية والمدلولية والتعليق والتشاكل والشرح والاختزال والتكثيف وخلق مفارقة الانزياح وذلك عن طريق إرباك المتلقي، كما له وظيفة تصديرية وأخرى افتتاحية[2].

رابعا: عتبة الاستهلال:

الاستهلال عبارة توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصية تبعا للموقع الذي تحتله في بناء عالم النص على مستوى توجيه مسار القراءة النصية أو على مستوى اختزال أو تلخيص منطق النص واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة، فالاستهلال يوجه مسار القراءة ويختزل تصورات المؤلف، والاستهلال استشهاد موضوع في الحاشية عادة في بداية العمل الأدبي أو بداية جزء منه، ولا يقصد بعبارة حاشية خارج العمل الأدبي، وإنما تعني بعد الإهداء إن وجد هناك إهداء وقبل المقدمة، وفي مقدمة القصائد، ويصبح الاستهلال أمراً أساسياً في فهم سياق الوظيفة[3].

---

[1] جميل حمداوي، ، عتبة الإهداء، مرجع سابق، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] ينظر عبد الفتاح الحجمري، مرجع سابق، ص31.

الفصل الثاني: سيمياء العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى

المبحث الأول: عتبات حول الذات

المطلب الأول: الذات الأدبية(الناقدة)

المطلب الثاني: الذات العاشقة

المطلب الثالث: الذات المقهورة

المبحث الثاني: عتبات حول الوطن العربي

المطلب الأول: الوطن العربي وحاضره

المطلب الثاني: الوطن العربي ومستقبله

المبحث الثالث: حول الوضع الثقافي

المطلب الأول: الموقف الأدبي

المطلب الثاني: الموقف الديني

المطلب الثالث: الموقف الإنساني

المبحث الرابع: عتبات واجهة الديوان

المطلب الأول: عتبات العنوان الرئيسي

المطلب الثاني: عتبة الغلاف

المطلب الثالث: عتبة الإهداء (استهلال الديوان)

وفي الجزء التطبيقي سنتناول موضوع العتبات النصية وفق مقاربة سيميائية في ديوان مرثية النار الأولى للشاعر محمد عبد الباري* حيث تشكل العتبات موضوعا بارزا في الديوان نظراً لاشتغال الشاعر على شحنها بدلالات متنوعة، تاريخية وإنسانية ودينية وهذا ما سنعمل على تأويله ومقاربته وفق آليات المنهج السيميائي.

*محمد عبد الباري شاعر وكاتب سوداني متخصص بمجالات الفلسفة والفكر، ولد12جانفي 1985بمدينة المناقل السودانية، وفي سن مبكرة انتقل مع عائلته إلى السعودية أين نشأ وترعرع وأتم تعليمه، حيث تحصل على ماجستير في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية من خلال أطروحة تناول فيها قضية الشعر في تراث فلاسفة الإسلام أصدر ثلاث مجموعات شعرية منها: مرثية النار الأولى 2013 "متحصل على جائزة الشارقة للإبداع الشعري، كأنك لم 2014، الأهلة 2016، ويقيم حاليا في مدينة نيويورك الأمريكية.

المبحث الأول: عتبات حول الذات

المطلب الأول: الذات الأدبية(الناقدة)

الفرع الأول: زهرتان لحارس البرق[1]

جاء عنوان القصيدة في شكل جملة اسمية منزاحة مشكلة من مبتدأ (زهرتان /خبر _ حارس البرق) والزهر في مدلوله الإنساني يعبر عن جملة من القيم الإنسانية السامية كالحب والسلام، ووضع الشاعر لهذه الصيغة (زهرتان) يشير إلى روح الشاعر وما يأمله في الواقع فالزهرة الأولى روح الإنسان التي تسكن الشاعر، أمّا الثانية فهي التي يبحث عنها الشاعر في واقعه ولم يجدها، فهي تعبر عن جملة المبادئ الغائبة في واقع الشاعر، أما حارس البرق فهو الشاعر في حد ذاته، أثناء محاولة إمساكه وتقصيه للحالة الشعورية التي تداهمه فيها القصيدة وهي اللحظة الهاربة، والبرق الخاطف الذي ما يومض إلا ليغيب والشاعر أراد أن يجمع هاتين الزهرتين اللتين تعبران عن روحه وواقعه في تجربته الشعرية ليصنع لنفسه عالماً تسوده المبادئ السامية، وفي الاستهلال أردف الشاعر العنوان بمقولة سائدة في قبيلة الآفاريين في داغستان " **لقد خُلق الشاعر قبل خلق العالم بمائة عام**"[2] . إن هذه المقولة تبرز جانبين هامين عند الشاعر أولهما قدرته على الاستشراف والتنبؤ بالمستقبل، والثانية تشير إلى أن الشاعر هو من يضفي المعاني ويعطي الحقائق إلى هذا العالم لأن وجوده سابق، معنى ذلك أن ما يحصل في عالمنا وواقعنا إنما هو نبوءة شاعر، فالشاعر كان يأخذ

[1] ينظر، محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى ، منتدى المعارف، بيروت لبنان، ط1، 2014، ص36.

[2] المصدر نفسة، ص 36.

مكان النبي في الأمم التي تنزل فيها الرسالات أو يتراجع فيها دور الدين، ولهذا يصبح الشاعر رسول المبادئ السامية من حب وسلام، ومنبع للنور والاشراق عل العالم.

وعندما يئس الشاعر من واقعه لافتقاره المبادئ الإنسانية عاد لنفسه، ليعيش معها معوضاً ما افتقده في الواقع، ونجد ذلك من خلال قوله:

آيا سَيِّدي

كَالقَنادِيلِ تَعْشو

لتُوقظَ خَلْفَ الشَبابِيكِ فنَّكْ[1]

والملاحظ أن هذه البيت يعبر عن انعزال الشاعر عن الواقع وانطوائه على نفسه وذلك بسبب ما تعيشه الروح من غربة ووحدة وهذا ما تجلى في قوله:

لكَ الوحدةُ /البحرُ

في مُنْتَهاها

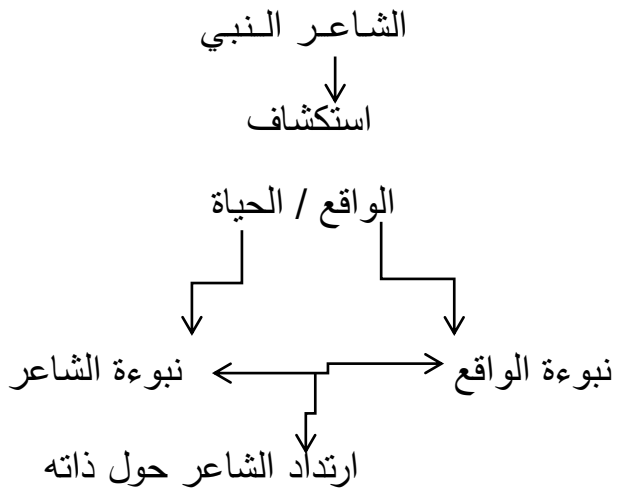
تُصِيدُ اغترابكَ

تُشْرِعُ ظَنَّكْ[2]

فثنائية الوحدة والاغتراب حاضرة في القصيدة وهذا ما سببه افتقاد الشاعر للقيم والمبادئ التي يطمح إليها من حب وحرية وسلام.

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص39.



فالشاعر عندما يتطلع واقعهُ، ويحاول استكشافه، وتعريته، يصدم بهذا الواقع الذي تغيب فيه المبادئ السامية التي يؤمن بها، وهذا ما يجعله يرتد حول ذاته، وما يولد شعور الوحدة والاغتراب عنده.

الفرع الثاني: صلصال الكلام[1]:

جاءت عتبة هذا العنوان تأكيداً على فكرة الخلق وقدرة الشاعر على تشكيل العالم وبنائه، وهي الفكرة التي ركز عليها الشاعر في القصيدة السابقة، جاء عنوان القصيدة **(صلصال الكلام)** تركيبا إضافيا منزاحا فالصلصال هو حجر من طين، والكلام هو الميزة التي ميّز الله سبحانه وتعالى بها الإنسان عن بقية الخلق و أفضل من أجاد الكلام هم الشعراء، ولقد ربط العنوان بين أصل الإنسان وخلقه (الصلصال) وبين أهم ميزة تميز الإنسان وهي الكلام أو البيان، ولقد ورد هذا الربط بين خلق الإنسان وتعليمه البيان

[1] ينظر محمد عبد الباري، مصدر سابق،ص107.

(الكلام) في قوله تعالى:﴿**الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الإنسان عَلَّمَهُ الْبَيَانَ** ﴾ [الرحمن:1-4]، فالربط بين خلق الإنسان وتعليمه البيان واضح كما سبق، وتأتي عتبة الاستهلال لتقوي ما سلف ذكره وتضيف معاني جديدة وتعمق الدلالة أكثر وتمثل الاستهلال في عجز بيت من لامية المتنبي "**إذا القولُ قبْلَ القَائِلِينَ مَقُولُ**"[1]

فالشاعر يتحدث عن فكرة خلق المعنى واستحداثه وعدم الاكتفاء بما قاله الأولون، ولهذا يعيد الشاعر خلق وتشكيل صلصال المعنى وفق رؤية شعرية تناسب وتواكب عصره ويتضح ذلك من خلال قوله:

متى أَقُولُ

فلا يسْري إلى لُغَتي شِعْرُ

القبيلةِ مما قَالَ آبائي[2].

ومن هنا تتضح نزعة الشاعر التجديدية والرغبة في إعادة خلق معان جديدة وتشكيل صور مستحدثة. يقول الشاعر:

سَأَكْسِرُ الصُّورةَ الشَّمْطَاءَ يا لُغَتي

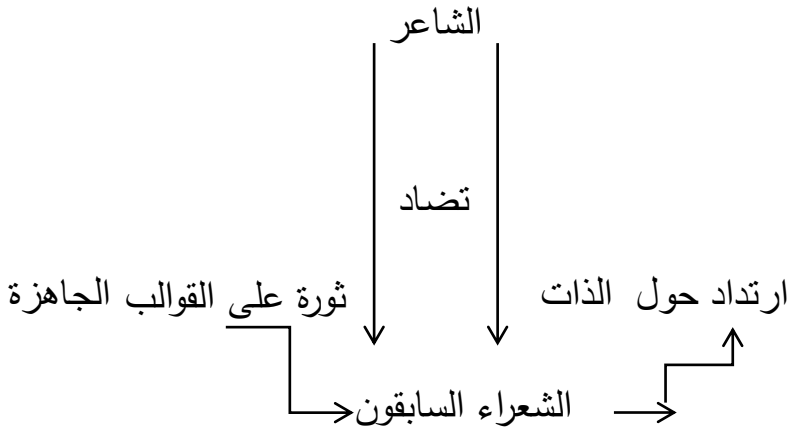
وأَستَفِزُ مِنَ النيرانِ

أَنْدَائي[3]

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق ، ص 107

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] المصدر نفسه،ص110.



يجسد هذا النص ثورة الشاعر على واقعه الأدبي والشعراء السابقين حيث يسعى الشاعر إلى تفجير طاقات اللغة وابتكار صور جديدة وأنماط شعرية مغايرة.

الفرع الثالث: نافذة القمر أسمر[1]

تحمل النافذة دلالة برزخية في عنوان القصيدة، حيث ترتبط بين حيزين؛ حيز ضيق هو غرفة الشاعر، وحيز رحب واسع وهو العالم الخارجي الفسيح، أما القمر الأسمر فهو الشاعر في حد ذاته، وهنا حدثت عملية القلب، فبدلاً من أن يشع القمر على العالم من الأعلى شع القمر الأسمر (الشاعر)على العالم وعلى محيطه من نافذته مقدماً فلسفته ورؤيته، مشرقاً بنوره الروحاني الوجداني على العالم كله، وهذا ما يؤكده الاستهلال الذي أورده الشاعر:(**يجب عليّ أن أحجب عن نفسي النور الخارجي لكي أحيا وحدي في النور الباطني**).[2]

فالشاعر يستغني على النور الخارجي –ضوء القمر– بالنور الباطني –نور البصيرة–؛ فالنور الخارجي هو نور القمر المادي، أما النور الداخلي فهو الإشعاع

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ،ص103.

[2] المصدر نفسه، ص105.

الروحي لباطنية الشاعر والتي يشع بها على غيره، ومن السمرة ينطلق الشاعر للإجابة عن سؤالي الشعر والحب ويثبت وجوده من خلال هذه الإجابة التي راح يتقصى فيها السمرة وما قدمته للعالم من خلال مدلولات يتفق العالم على إعلاء قيمتها وسنقدم جدولا فيه الدلالات القوية التي أعطاها الشاعر للونه الأسمر.

العلامة	الدلالة
الكاكاو	الأصالة
الأبنوس	الشيء الفاخر
الأرض	الحياة
بلال	التحرر
مانديلا	السلم والنضال
سُحيم	الحب
الكمان	الفن والجمال

وكل هذه العلامات ومدلولاتها تجسد السمرة في أرقى تجلياتها ومعانيها والنص حافل بالقرائن الدالة على ذلك:

أنَا هَذي المَآذنُ حِينَ تَحْكي

ولَوْنُ بِلالَ

يُولَدُ في الأَذَانِ[1]

...

تُسَاءلُني المَرَايا

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص 105

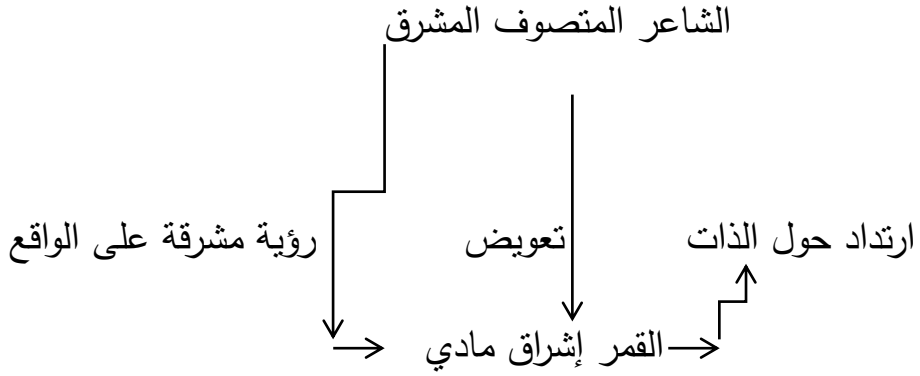
كَيْفَ لَوْني

يُشَابِهُ صُدْفَةً_ لَوْنَ الكَمَانِ

ولَيْسَتْ صُدْفَةً لِأُجِيبَ عَنْها

لأنّا في الحَقِيقَةِ تَوْأَمَانِ[1].

فالشاعر رأى نفسه في لحن بلال العذب الرقيق المبكي، وصوت الكمان الشجي الآخذ، ويقال عن الكمان إنها أقرب الآلات إلى روح الإنسان والجامع بين هذين المثالين (بلال والكمان)هو اللحن العذب والصوت الشجي.



فالشاعر بنوره الباطني المشرق على الإنسانية أراد أن يعوض إشراقة القمر المادية لأن ما يعانيه الإنسان ليس ظلاما ماديا، وإنما هو ظلام روحي نابع عن غياب المبادئ الإنسانية السامية.

[1] محمد عبد الباري ، مصدر سابق، ص106.

المطلب الثاني: الذات العاشقة

الفرع الأول: البحر والمدينة[1]

جاءت عتبة العنوان مركبة تركيبا عطفيا يجمع بين اسمين، جاء الأول مذكراً(البحر)، والثاني مؤنثا(المدينة)، وتربطهما أداة عطف(الواو)، وعند إسقاطهما على دلالة الاستهلال "**بلمسة حب يصبح كل شاعراً**"[2]، والحب كقيمة إنسانية سامية يعتبر حافزا وسببا لقول الشعر، فالحب باعتباره حالة شعورية يشكل باعثاً لقول الشعر لأنه يمثل جدل الذات مع الخارج، يقول الشاعر:

وكَانَ البَحْرُ

مِنْ أَيْامِ صَبْوَتِهِ

يُحِبُ مَدِينَةً عَذْرَاءْ[3]

وثنائية البحر والمدينة حاضرة حقيقة في واقع الشاعر فالقصيدة قد كتبت بمدينة جِدّة ومدينة جدة تعرف بعروس البحر الأحمر، وهذا ما جعل البحر والمدينة معادلين موضوعيين للشاعر وحبيبته فكما البحر والمدينة متقاربان متجاوران من الناحية الجغرافية لكن يستحيل التمازج والتلاقي التام بينهما، كذلك الأمر عند الشاعر فحبيبته موجودة قريبة منه في ذاكرته بعيدة يستحيل التلاقي بها في واقعه ولهذا اختار الشاعر ثنائية البحر والمدينة، والشاعر والبحر يلتقيان في عدة صفات؛ فالبحر بأسراره وغموضه وبأحواله المضطربة التي يصعب

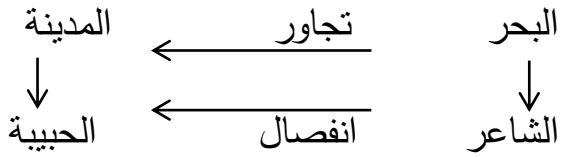
[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص89.

[2] المصدر نفسه،ص89.

[3] المصدر نفسه،ص89.

التنبؤ بها، يشبه الشاعر في عواطفه الجياشة الكامنة وراء صدره وغموض تجربته الشعرية التي تتلبسه في لحظة يصعب الإمساك بها لأنها لحظة خاطفة كوميض البرق.

أما عن اختيار المدينة كمعادل لحبيبته كي يعطيها دلالة الحياة والتجدد، فالمدينة بصخبها وبتفاصيلها وبحركة الحياة المتسارعة فيها تلتقي مع الأنثى في تفاصيلها وعطائها كما أن هناك علاقة وطيدة بين المدينة كمكان والأنثى إذ تمثل الأنثى مركزية المكان في غرفنا الاجتماعي.



ومن خلال المخطط يتضح أن ثنائية البحر والمدينة تعبر عن الحالة النفسية للشاعر جرّاء ما يعانيه من فراق الحبيبة، فكما البحر والمدينة متجاوران منفصلان انفصالا سرمدياً، كذلك الحبيبة حاضرة في ذهن الشاعر وذاكرته، وغائبة غياباً سرمديا عن واقعه.

الفرع الثاني: شتائية إلى امرأة لن تعود[1]

جاء العنوان على شكل جملة اسمية تلاها نفي سرمدي بحرف" لن" وهو حرف يفيد النفي في المستقبل، يؤكد عدم عودة هذه المرأة ، ثم جاء الاستهلال يوضح معاناة الشاعر من هذا الغياب، " **كم هو قصير الحب...كم هو طويل النسيان**[2]"، وإذا ربطنا العلاقة بين العنوان والاستهلال فإننا نجد أن الشتائية تعبر عن ليلة الشتاء الطويلة التي تمثل لحظة

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص85

إفراغ الشاعر لهمومه والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بطول النسيان، وهو مبعث الألم والوحدة التي يعانيهما الشاعر بسبب غياب الحبيبة حيث يقول:

وَحْدي تَثَاءَبَتِ الْقَصِيدَةُ

في يَدي

وأنا أحَدِقُ في البعيدِ لكَيْ أَرَاكْ

وهذه الوحدة والغياب اللذان يعاني منهما الشاعر سببا له احتراقاً داخلياً جعلاه يفر من واقعه إلى الخيال يقول:

سَاءَلْتُ عَنْكِ النَارَ

–وهي صَدِيقَتي–

فَلَطَالَمَا

فَتّشْتُ فيها عَنْ هَواكْ

قَالتْ:

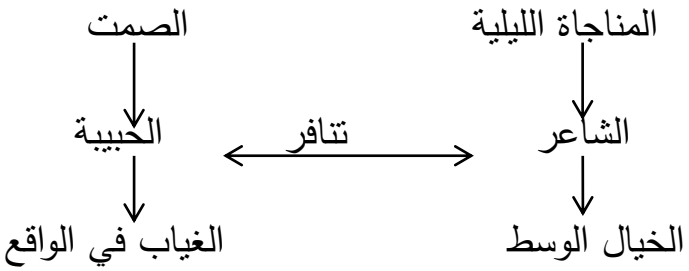
تَدَثَّرْ بالخَيَالِ

وغَنِ لي

يا أيَّها القَمَرُ المُسَافِرُ مَنْ رَآكْ[1].

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق،ص85

فالنار معادل لنفس الشاعر المحترقة، والخيال هو مفر الشاعر من واقعه المؤلم، وبعد ما طرح الشاعر سؤالين، سؤال القصيدة وسؤال الحب ومن خلالهما راح الشاعر يحاول إثبات وجوده من خلال تناول قضية اللون(سمرته) مفتخرا بها في قصائد أخرى...



يتضح أن الشاعر يعيش ليله يناجي الحبيبة ويحضرها في خياله كي يعوض ما يعانيه من غياب في الواقع.

المطلب الثالث: الذات المقهورة

الفرع الأول: التماس أخير[1]

في هذا النص تغيرت نبرة الشاعر في خطابه الموجه للحبيبة فبعد أن كان يعيشها في خياله في النصين السابقين، ويعبر لها عن وجع الغياب، أصبح في هذا النص يستجديها ويستعطفها للحضور في واقعه لا في خياله فقط، مرسلاً لها طلباً أخيراً.

والاستهلال الذي وظفه الشاعر:

كنت أعرف

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص33

وأنا أحتضن الراية من منفى لمنفى

أنهم أن قتلوني مرة ...أولد في عينيك ألفا[1].

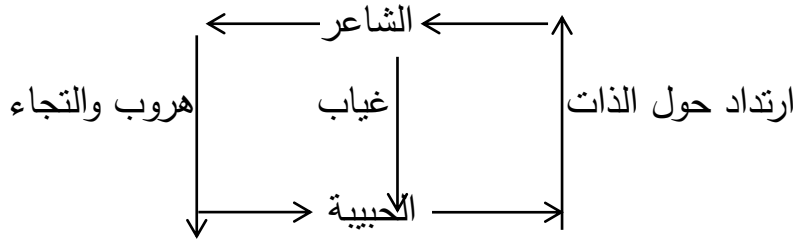
يظهر أن الحبيبة كانت بمثابة الملجأ له والمهرب عندما يتعب من آلام الواقع وصراعاته النفسية مع ذاته ولعل ذلك واضح من خلال ثنائية " قتلوني / أولد" هي ثنائية تعكس (الموت / الحياة) فواقع الشاعر كان واقعاً مزريا لا يبعث عن الحياة والأمل، واقعا ليس فيه إلا الآلام والآهات، ولهذا اختار الشاعر حبيبته كمهرب من هذا الواقع، فهو كلما شعر باليأس والإحباط من نفسه ومن واقعه ذهب ليرى نفسه في عيني حبيبته وتجلى هذا في النص بوضح من خلال تكرار لفظة (خذيني) والتي تعبر عن طلب الاحتواء –تسع مرات– بعدد أبيات القصيدة، يقول:

خُذِيني لعَيْنَيْكِ

فالأَرْضُ مَنْفَى

وعَيْنَاكِ بَوَّابةٌ للسماءْ[2].

فالشاعر أصبح يرى عيني حبيبته الملجأ والمهرب وشبههما بالسماء لأنهما يمثلان له الأفق المنفتح والفضاء الرحب بعدما عان من انغلاق الواقع.



[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق ، 33.

[2] المصدر نفسه، ص33

تمثل الحبيبة ملجأ الشاعر ومهربه بعدما فرّ من واقعه المؤلم حيث أراد الاتصال بالحبيبة كي يملأ ما يعيشه من فراغ روحي وفقد وغربة، لكنه لا يحظى بها الاتصال فيرتد حول ذاته مكتفيا بالعيش مع تجربته الشعرية.

الفرع الثاني: عابرة[1]

ورد العنوان على صيغة اسم الفاعل (عابرة) ليدل على لحظة زمنية خاطفة، كما جاء نكرة بصيغة المؤنث ليدل على أن هذه العابرة (الحبيبة) هي نكرة في واقع الشاعر لأنه لا وجود لها إلا في خياله ويحمل الاستهلال. "**مرّ القطار سريعا كنت انتظر**[2]"

صراع الشاعر مع الزمن، فاللحظة العابرة في ذاكرة الشاعر كانت ذكرى (الحبيبة) وهي الذكرى التي لم يستطع إيقافها والتحكم فيها، فالذكرى والقطار كلاهما جسدا الحركة والسرعة وعدم القدرة في السيطرة على الزمن، فالقطار له محطة يتوقف فيها ليفترق ركابه بعد أن جمعهم السفر والذكرى محطتها موت صاحبها، وبذلك يكون افتراق الأحبة وهم يحملون نفس الذكرى، والشاعر مرّ بحالة يأس وقنوط بعد صراعه مع ذكرى الحبيبة حيث يقول:

أنا غَارِقٌ.. غَارِقٌ..غَارِقٌ

أُفَكِرُ فِي نَجْمَةٍ

لا تُنَالْ[3].

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

وفي هذه الأسطر كرر الشاعر لفظة "غارق" ثلاث مرات ليعبر عن همومه وآلامه وغرقه في حزنه، وذلك من شدة الفقد، ويصف حبيبته بالنجمة لدلالة البعد واستحالة اللقاء.

يبحث الشاعر عن حبيبته التي تمثل ذكرى عابرة ولحظة زمنية خاطفة يحاول الشاعر الإمساك بها، فيظل يعاني من آلام الغياب، ويبقى يتخبط في يأسه من جديد ليرتد بعد ذلك حول نفسه ليعيش مع ذاته وحيدا مغتربا لا يؤنسه إلا العيش مع تجربته الشعرية.

الفرع الثاني: سوناتا[1]

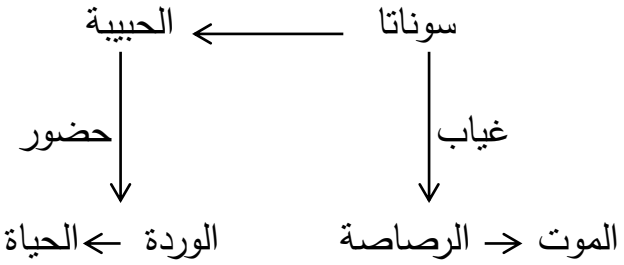
سوناتا قطعة موسيقية تعزف على آلة البيانو[2]، فالموسيقى تعبر عن الرقة والعذوبة والسكينة، لذلك رأى الشاعر فيها حبيبته التي يعيشها في الخيال ويجسدها في كل جميل، ولعل الاستهلال الذي وضعه الشاعر بعد العنوان: "**القلب نفسه تستهدفه الرصاصة والوردة**"[3] يعمق هذا المدلول خاصة إذا تأملنا في ثنائية (الرصاصة/ الوردة) اللتين تستهدفان القلب، فحضور الحبيبة يمثل الحياة (الوردة) وغيابها يمثل الموت(الرصاصة) فالوردة هي الحياة بكل ما تحمله من معنى، والتي بها يحيا القلب وهي الحبيبة عند الشاعر، والرصاصة هي الموت الذي يسببه غياب هذه الحبيبة.

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص49.

[2] ويكيبيديا موسوعة حرة: http://ar.wikipidia.org/ تاريخ التصفح: 2019/03/18 14:35

[3] محمد عبد الباري، المصدر نفسه، ص49



وإذا أسقطنا مدلول المخطط على النص فإننا نجد ثنائية الموت/الحياة المرتبطة بحضور الحبية وغيابها جلية، حيث يقول:

هي بَحَّةُ النَاي الأَخِيرةِ

عِنْدَما

نَاجَى الحَبِيبُ بهِ الحَبِيبَةَ

ومَاتَ[1]

فالمناجاة ناتجة عن ألم الغياب الذي يعاني منه الشاعر، وبحضور الحبيبة تعود الحياة لقلبه من جديد، يقول:

هي أَولُ الأُوبْرِيت

لَوْ مَرَّتْ على

صَمْتِ القُبُورِ

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص49

سَتُوقِظُ الأَمْواتَ[1]

الفرع الثالث: رصاصة أخيرة إلى من كانت ولم تعد[2]

بعد فشل الشاعر في التلاقي مع حبيبته واقعاً ملّ الاستجداء والاستعطاف، فقرر قتل هذه الذكرى في روحه وعقله بآخر رصاصة، وتحمل عبارة (رصاصة أخيرة) دلالتي الرهان والمجازفة، فالشاعر إذا لم يقتل ذكرى حبيبته قتلته أشواقه وآلامه، لكن الشاعر من خلال ترشيحه للعنوان بـ(إلى من كانت ولم تعد) كان واثقاً من أن رصاصته ستصيب ذكرى الحبيبة لا محالة، ويتضح ذلك جليا من خلال نفيه لوجودها في مستقبله بـ(لم تعد) فالشاعر إذا عازم ومقرر على ترك ذكرى الحبيبة والخروج من هذه الحالة المأساوية المزرية وهذا ما يؤكده الاستهلال "**استقني واشرب على إطلاله**[3]" بأن هذه الذكرى وهذا الحب أصبحا شيئا من الماضي وآن أوان نسيانه، فالأطلال تحمل مدلول الامّحاء والاندثار والزوال، وبالعودة إلى قصيدة "الأطلال" لإبراهيم ناجي والتي أخذ منها استهلاله، نجد تأكيدا آخر على أن الشاعر انتصر لنفسه على حساب ذكرى الحبيبة التي استوطنت خياله، حيث يقول إبراهيم ناجي:

يـا فـؤادي لا تسـل أيـن الهـوى كـان صـرحا مـن خيـال فهـوى[4]

فهذا التناص له علاقة وطيدة بين النصين الشعريين، فالشاعران عاشا نفس الحالة الشعورية من خلال معاناتهما جرّاء فقد الحبيبة ثم محاولة قتل الذكرى، وبالعودة إلى النص

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص 50

[2] المصدر نفسه، ص115.

[3] المصدر نفسه، ص 115

[4] إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، لبنان،1980، دط، ص132

نجد أن الشاعر انتصر لذاته على حساب الآخر (الحبيبة) وخاطبه بلهجة المتعالي والحازم العازم على النسيان وقتل الذكرى يقول:

الآنَ شَعَّ الدِفْءُ في أَهْدَابي

وتَبَخَّرَ الْبَارُودُ

من أَعْصَابي

وتَكَسَّرَ العَطَشُ القَدِيمُ على فَمي

لما أَرَقْتُ هَواكِ من أَكْوابي[1].

فالشاعر هذه من خلال الأسطر استطاع الخروج من حالة المأساوية إلى حالة أخرى نسي فيها الحبيبة وآلامه وأحزانه، يقول:

ما أَكْرَمَ النِسْيَانَ

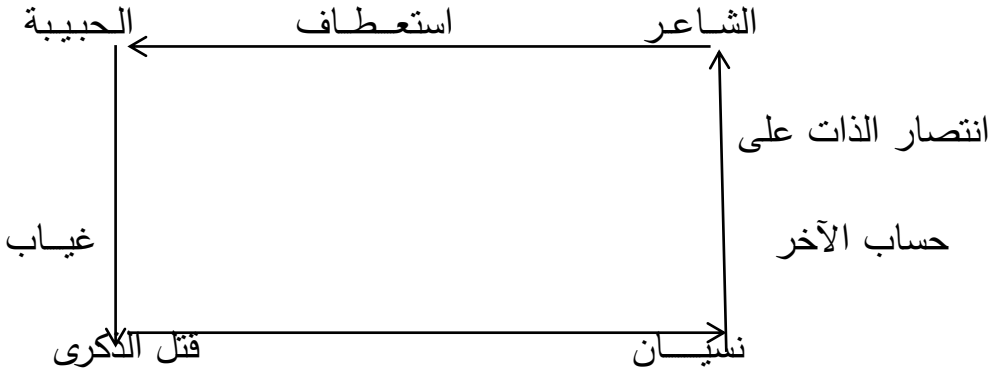
أَرْجَحَ دَمْعَتي

حتَّى نَسيتُ حَرَائقي وعَذابي[2].

لقد استطاع الشاعر من خلال صراعه مع الآخر والمتمثل في الحبيبة التي كان يبحث عنها أن ينتصر لذاته وقلبه ولونه وشِعره على من لم يدرك قيمته أو لم يحترم مشاعره.

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق،ص115.

[2] المصدر نفسه، ص116.



في هذا النص الذي تغيرت فيه لهجة الشاعر من الاستعطاف إلى خطاب التعالي فالشاعر لم يجنِ من هذا الاستعطاف إلا الغياب والهجر فقرر قتل الذكرى، وقد تحجج في ذلك وحقق النسيان الذي يمثل خلاصه الوحيد من هذا الألم، وبهذا يكون الشاعر قد انتصر لذاته على حساب الآخر.

المبحث الثاني: عتبات حول الوطن العربي

ضمّن الشاعر في ديوانه تسع قصائد تحدث فيها عن واقع الوطن العربي مسلطا الضوء عن آلامه جرّاء ما يحدث فيه من ظلم واستبداد وذل وهوان، كما صور الشاعر آمال الشعوب العربية في تحقيق الحرية والعدالة ووطن يتسع للجميع.

وقد قسمنا هذه العتبات إلى قسمين:

المطلب الأول: الوطن العربي وحاضره

وفيها صور الشاعر ثورات الربيع العربي في مصر وسوريه، خاصة وقوف هذه الشعوب في وجه الظلم والطغيان.

الفرع الأول: شيء من وجه الليل[1]

يحمل الليل دلالات عدة حسب حالة من يعيشه ويتصوره كل إنسان، والشاعر يصوره بأحد وجوهه الذي يحمل دلالة الحزن والألم اللذان يعيشهما الوطن العربي، والليل يحمل دلالة القتامة وعدم وضوح الرؤية وجهل المستقبل، ويأتي الاستهلال ليؤكد هذه الدلالة" **والظلام ليس بفانٍ**[2]" فالألم والحزن مع عدم اتضاح الرؤية لن يزولا، وهنا نجد نزعة تشاؤمية عند الشاعر خاصة أنه تناص في استهلاله مع الشاعر **أبي العلاء المعّري** الذي عرف بتشاؤمه وتطيّره ، وتتضح هذه الدلالة أكثر بإسقاط عتبتي العنوان والاستهلال على النص.

هو الْلَيْلُ

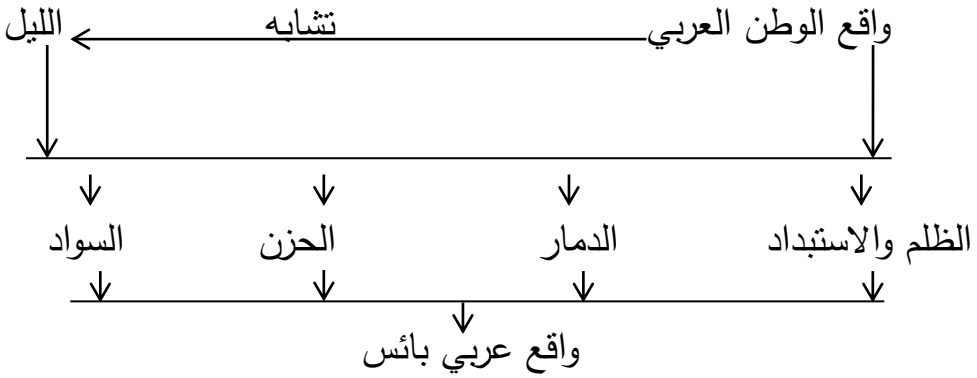
نَحْنُ اتَّحَدْنا به

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص129.

[2] المصدر السابق ص129.

كما اتَّحَدَ البَحْرُ والمبحرونْ[1]

والليل الذي يمثل الحزن والألم اللذين يعيشهما الشاعر ويحياهما، التصقا بواقعنا العربي كما يلتصق البحارة والبحر، واختار الشاعر البحر مقابلاً لليل لتشابههما في الأهوال والمخاطر، ويتكلم الشاعر باسم الشعوب العربية، وذلك من خلال استخدام ضمير جمع المتكلم (نحن) ليدل على أنّ حالة الحزن والألم وضبابية الرؤية حالة تعيشها الشعوب العربية دون استثناء وإن تختلف في حدتها بين شعب وآخر.



يلخص المخطط واقع الوطن العربي وما حل به من ظلم واستبداد وما انجرّ عليه من حزن ودمار وألم حلّ بالشعوب العربية. حيث تصبح رمزية الليل معادلا موضوعيا لتصوير الواقع العربي.

الفرع الثاني: مرثية للقادمين من الموت[2]

جاء العنوان في شكل جملة اسمية، مكونا من جزئيين رئيسيين (مرثية/ للقادمين من الموت) فالمرثية هي التي يبين فيها الشاعر حزنه وألمه على شخص ميت ذاكرا صفاته الحميدة وخصاله ومحاسنه، لكن هذه المرثية لا تتعلق بشخص بعينه بل هي مرثية لجماعة

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق ، ص129.

[2] المصدر نفسه، ص23.

من الناس(قادمين من الموت) والموت هنا ليس الموت الحقيقي بل هو حالة الدمار والخراب التي يمر بها الوطن العربي والرثاء هنا هو ألم وحزن على الوطن العربي وواقع الشعوب العربية جرّاء ما تعيشه، وبالتعريج على الاستهلال "**الصيرورة احتضار بلا خاتمة**[1] ".

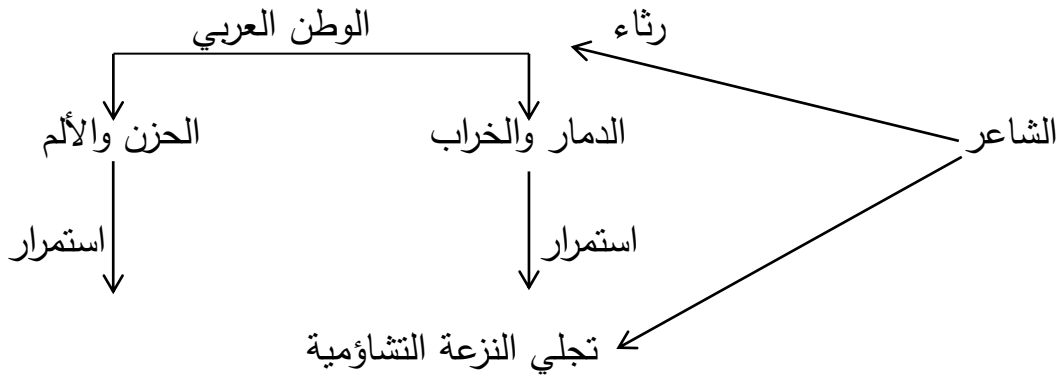
تتواصل النزعة التشاؤمية للشاعر فعند النظر في دلالة الاستهلال فإن الزمن بتجاوره المستمر للأحداث يجسد حالة الموت التي يعيشها الوطن العربي، أي حالة الفوضى والدمار، ليؤكد أن هذا الواقع بلا انتهاء وهنا تتأكد النزعة التشاؤمية للشاعر، وبالرجوع إلى النص تتضح هذه الدلالة أكثر.

لَمْ نَزَلْ نَمْشي إلى

أيَامِنا

مِثْلَمَا يَمْشي هَديلٌ في القِبَابْ[2].

تصور هذه الأسطر مصير الفرد العربي في ظل هذا الواقع فالإنسان إن لم يعش التشرد والاغتراب وجد نفسه أمام هول الموت في وطن أكلته الصراعات والنزاعات.



[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص23.

[2] المصدر نفسه،ص26.

يصور الشاعر واقع الوطن العربي بكل آلامه ومآسيه وما حل به من دمار وخراب تسببت فيه أنظمة الظلم والاستبداد، وهذا ما ولّد نزعة الألم والتشاؤم عند الشاعر.

الفرع الثالث: توقيعات على جدار الثورة[1]

تكون العنوان من علامتين لغويتين (توقيعات_ جدار الثورة) يربط بينهما حرف الجر(على) الذي يفي الاستعلاء، وبالعودة إلى المكون الأول نجده جاء بصيغة جمع المؤنث السالم دالا على صوت الجماهير العربية التي رفضت واقعها الأليم والظلم والاستبداد، أما المكون الثاني جدار الثورة فيمثل الصرح المكاني لصوت هذه الجماهير وهو الشارع، حيث قدمت فيه الجماهير العربية تضحيات من أجل نيل حريتها وهذا ما أدى إلى تغيير نزعة خطاب الشاعر من التشاؤم إلى التفاؤل.

"تكرس الثورة الخرافة من خلال التضحية"[2].

فالثورات بسبب ما تقدمه من تضحيات جسام تتحول إلى فعل ملحمي عظيم تنسج حوله القصائد والنصوص الكبيرة التي درجة اتسامه بالخرافة بسبب تفاعل ما هو واقعي مع ما هو خيالي، وعند العودة إلى النص نجد أن الشاعر قد سلط الضوء على التحول التاريخي الذي شهدته الشعوب العربية من خلال ثورات الربيع العربي فتحدث الشاعر عن واقع ما قبل الربيع العربي الذي ميزه اليأس المعشش في نفوس العرب، والوضع المزري الذي عاشوه، يقول الشاعر:

كُنَّا نُهَدْهِدُ مَوْتَنَا

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص93.

ونَغيبُ في خُمْرِ البَلادَةِ

كُنَّا على الشِطْرَنْجِ أحْحارا

ولَيْسَ لنا إرادة

منذُ اشْتَبَكْنَا بالحَياةِ

ونَحنَ في عَامِ الرَمَادة

نَذْوي

لكي يَخْضَرَّ أصْحَابُ المَعَالي والسِيَادة.[1]

يتناول الشاعر في هذا المقطع حالة الخضوع والخنوع التي كانت تعيشها الشعوب العربية قبل ثورات الربيع العربي، كما تناول الشاعر حالة الشعوب العربية مع الربيع العربي الذي تبناه الشاعر ورآه فتحا على الوطن العربي، ويقول:

اليومَ جِئْنَا

نُقَلِّبُ التَاريخَ يا شَجَرَ الطُغَاة

نَحْنُ الربيعيونَ

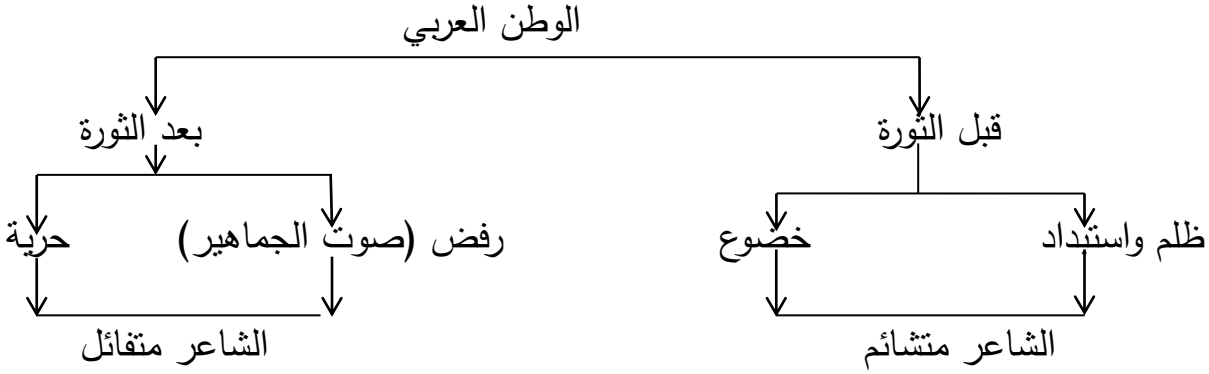
رُغْمَ ضَرَاوَةِ الوَطَنِ/ الحَرِيقِ

جِئْناكَ

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص95.

مِنْ مُدن الصَفيحِ وطَوَابير الرغيفِ[1]

صور لنا الشاعر في هذه الأسطر حالة الوعي التاريخية التي ظهرت مع الربيع العربي المتمثلة في رفض الظلم والطغيان ورفض الاستبداد.



هذا المخطط يوضح الحالة الشعورية للشاعر قبل الثورة وبعدها، لقد كان الشاعر متشائما من الواقع الذي يسوده الظلم في مقابل خضوع الشعوب العربية وصمتها، بعد ذلك أصبح الشاعر متفائلا بصوت الجماهير ورفضها وإعلانها الثورة ضد الظلم.

الفرع الرابع: الغناء على مقام الشام[2]

جاء العنوان على شكل جملة اسمية، مكوناً من جزأين (الغناء/مقام الشام) يربط بينهما حرف جر (على)، والغناء هو ترديد الصوت مع ضرب من التلحين، يدل غالبا على الفرح والسعاة، أما مقام الشام فهو تركيب إضافي منزاح فالإيقاعات الغنائية عديدة، لكن الشاعر جاء بمقام جيد يأخذ إيقاعاته من أهازيج الجماهير المطالبة بالحرية والمقاومة للظلم والاستبداد والدكتاتوريات، ويحمل الغناء دلالتي الفرح والحزن معاً، فرحاً بالشعوب الثائرة

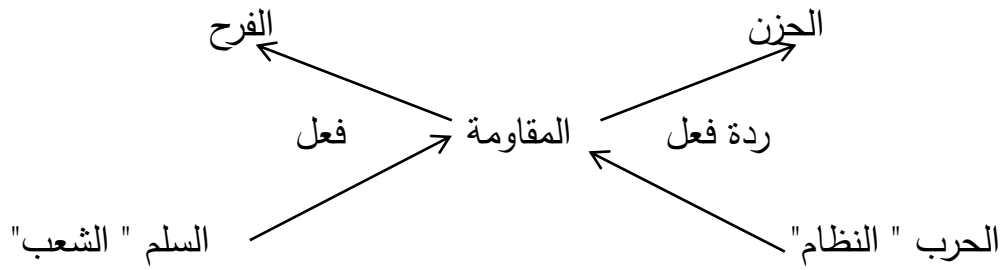
[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص 97

[2] المصدر نفسه، ص41.

المطالبة بالحرية، وحزناً على الضحايا الذين سقطوا ثمناً لهذه الحرية ومقاومة الظلم والاستبداد، ويأتي الاستهلال كي يعمق هذا المدلول أكثر.

" **الأنا تصنع نفسها حين تقاوم**"[1]

فالأنا هنا لا تمثل شخصاً بعينه، بل هي تعبر عن الشعب السوري الذي توحد من أجل نيل حريته وإعلاء كلمته، فالأنا حين تقاوم تكتسب القيم مثل: الحرية، الاستقلال، تقرير المصير، وهذه الأخيرة من شأنها أن تعطي للأنا وجودها الحقيقي وتخرجها من عالم الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وهذا ما سعت إليه الأنا السورية والعربية بصفة عامة أثناء المقاومة، كي تتحقق وتبرز ذاتها، كمل تبرز ثنائية (السلم /الحرب) في النص واقع الثورة السورية التي انطلقت سلمية من طرف الشعب، لكن ردة فعل النظام كانت عنيفة مما أدى إلى نشوب حرب كانت ضحيتها البسطاء من الشعب السوري، والمخطط التالي يوضح علاقة الغناء بثنائية السلم والحرب في النص ومدلول المقاومة.



ويتجلى حقل الفرح الذي يعكس سلمية الثورة السورية في بدايتها من خلال الأسطر التالية:

يا شَامُ

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص41.

فَاكْتَمِلي نِضَالاً أَبْيَضَاً

مِنْهُ الشُّمُوعُ البَاكِيَاتُ تَغَارُ[1].

كما يتجلى حقل الحزن بارزا في النص من خلال ردة الفعل الهمجية من قبل النظام والسلطة.

البُنْدُقِيَّةُ

سَوْفَ تقتلُ نفسَها

مهما طَغَتْ

والكأسُ سَوفَ تُدَارُ[2]

وهذه الأسطر توضح ردة فعل النظام الهمجية في وجه ثورة سلمية، حيث وجّه بندقيته إلى صدور عارية.

الفرع الخامس: حِمص[3]

حمص مدينة سورية، وهي ثالث أكبر المدن من حيث السكان بعد دمشق وحلب، لها تاريخ إنساني وديني عريق، تعرضت أثناء الحرب السورية التي دمار شامل حوّلها إلى مدينة أشباح، وحمص من أكثر المدن التي دارت فيها رحى الحرب، حيث دمرت بكاملها وهّجّر سكانها وقتل بعضهم الآخر، وهذه القصيدة جاءت رثاءً لشهداء حمص الذين راحوا ضحايا آلة الحرب المدمرة، والاستهلال جاء ليوضح أن هذه الحرب دارت بين إخوة في الدين والدم.

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق،ص43.

[2] المصدر نفسه،ص44.

[3] المصدر نفسه، ص21.

"**وقال الرب ماذا فعلت؟..صوت دم أخيك صارخٌ إلي من الأرض**"[1] ويتناص هذا الاستهلال مع قصة أبناء آدم عليه السلام، ويدل على وجود طرفي صراع ظالم ومظلوم تربط بينهما علاقة الدم وصلة قرابة قوية، والمظلوم هنا الشعب _حسب الشاعر_ الذي قتل وهجر وراح ضحية هذه الحرب، وتعريجا على النص نجد الشاعر يرثي شهداء حمص ويعدهم بالجنة رفقة الأنبياء:

قمراً قمراً

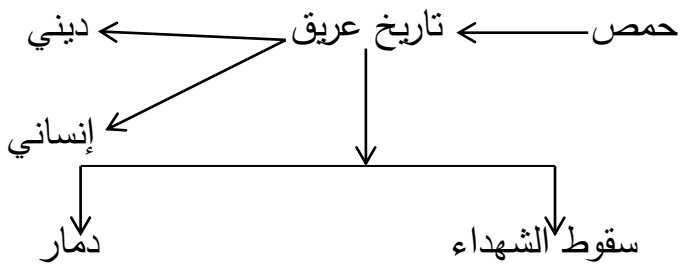
أوْفَدَتْ حِمْصُ أبناءَها للسَّماءْ

كلَّما دَمهُم فاحَ في سدرةِ المُنتهى

قال جِبريلُ: مرحى!

وأجْهْشَ بالفرحةِ الأَنْبِياءْ[2]

وحمص بتوسطها سوريه تعتبر قلبها النابض الزاخر بتاريخ إنساني وديني عريق، وتدمير حمص طعن لقلب سوريه وتشويه حضارتها وإرثها الإنساني، خاصة وأنها تحوي مسجد وقبر أعظم قائد في الإسلام خالد بن الوليد رضي الله عنه.



[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص 21

[2] المصدر نفسه، ص21

يوضح هذا النص ما مرت به مدينة حمص، حمص مدينة التاريخ العريق من دمار وخراب حيث حولت المدينة إلى مدينة أشباح بعدما كانت تعج بالحياة.

الفرع السادس: سبع سنابل إلى غياث مطر[1]

يحمل الرقم سبعة دلالة عميقة في الحضارة الإنسانية بشكل عام وفي الإسلام بشكل خاص وقد تكرر في القرآن الكريم في عدة مواقع لعل أبرز قصة سيدنا يوسف عليه السلام في تفسير رؤيا عزيز مصر، والسنابل تدل على الخير والخصب والنماء، أما الغيث فهو المطر النافع والعلاقة بين الغيث والسنابل علاقة سببية، فالغيث سبب لنمو السنابل، واختار الشاعر العدد سبعة لإبراز دلالة الخير والخصب والنماء، وهذا ما يوحي إلى أن الشهيد هو الغياث الذي يسقي الأرض بدمه لتنبت سنابل الحرية، والاستهلال يعمق هذه الدلالة " **كن كشجرة الصندل العطر الفأس التي تقطعها**[2]" والصندل هو شجر نادر ينبت في جنوب إفريقيا وإثناء قطعه يخرج منه سائل أحمر يشبه الدم زكي الرائحة ويذكرنا هذا المعنى بحديث الرسول – صلى الله عليه وسلم– الذي في معناه أن الشهيد يبعث يوم القيامة واللون لون دم والرائحة رائحة المسك، ويتجلى مفهوم التضحية التي يقدمها الشهيد في سبيل نيل الحرية في النص حيث يقول الشاعر:

أَخْبِرْنِي

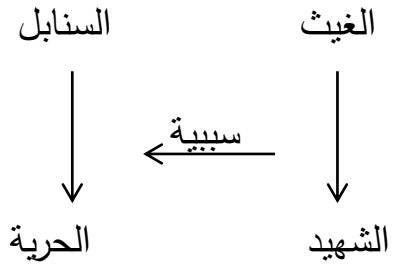
كيفَ هَدَمْتَ بُرْدَتَكَ الحَمْراء

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص111.

تماثيلَ السفاحْ[1]

والشهيد بتضحيته وتقديمه لروحه سبيلا وفداءً للحرية يهدم تماثيل الجبروت والطغيان.



الفرع السابع: سفر إلى العراق[2]

يحمل العنوان دلالة التنقل والترحال، الذي عبّر عنه حرف الجر(إلى) والذي يفيد انتهاء الغاية المكانية، لكن هذا السفر ليس سفرا حقيقيا في المكان، بل كان قلقا ومعايشة روحية لأهل العراق في محنتهم وألمهم، فالألم الذي يعيشه الشاعر هو ألم العراق والوطن العربي بصفة عامة، والاستهلال يبرز جانبا من معاناة الشاعر في حبه وسفره للعراق، لكن وضع البلاد يعيقه ويمنعه وهذا ما يفسره الاستهلال "**الرياح مواتية للسفر....والمدى غربة ومطر**"[3]

فالشاعر بعد انقطاع السبيل في سفره إلى العراق، قرر الاتصال به روحيا، وذلك عن طريق معايشة العراقيين لآلامهم ومعاناتهم، فالشاعر أصبح صوت الضمير المتألم الصارخ، فمرةً يبرز معاناة العراقيين، ومرة أخرى معاناة باقي الشعوب العربية، إلى أن أصبح الأنا المتكلمة والمجسدة لمعاناتهم، فالاستهلال أبرز تلك المفارقة الحاصلة في واقع الشعوب

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص112.

[2] المصدر نفسه،ص47.

[3] المصدر نفسه، ص47.

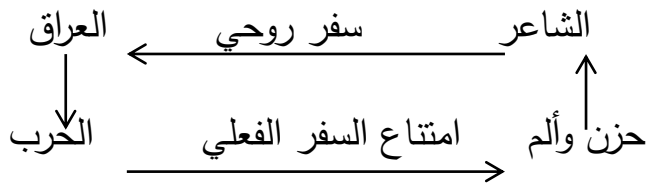
العربية بحيث أنهم يتشاركون في همّ واحد ومصير واحد إلا أن الجغرافيا والحدود تقف عائقا أمامهم وهذا ما يعمق الألم أكثر، والنص يوضح كيف أن المسافة تحولت إلى جراح في الأمة العربية بعدما حالت دون تلاقيهم.

المَسَافَةُ بَيْنَ العِرَاقِ وبَيْنِي

مَسِيرَةُ سَيِّدةً نَبَتَتْ في ضِفَافِ الفراتْ

وباعتْ أسَاوِرَها في الشَتَاتْ[1].

وهذه الأسطر توضح واقع العراقيين بعد أن دمرتهم الحرب وحولت عزهم ذلاً، فالمرأة العراقية الشريفة المصونة التي نبتت بضفاف الفرات، تشردت وأصبحت ذليلة تبيع أغلى ما تملك من شدة الفقر والحاجة، ولخص الشاعر ألم العراق في "سيدة" لأن المرأة هي الشرف والعرض وهي رمز العطاء والإعمار.



[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص48.

المطلب الثاني: الوطن العربي ومستقبله

الفرع الأول: بكاء موجز[1]

جاء العنوان مركباً تركيبا إسنادياً مكونا من مبتدأ (البكاء) وخبر(موجز) والبكاء هو التعبير عن الحزن والألم، بسبب ما تمر به الشام من تدمير وخراب، لكن هذا البكاء والألم والحزن هو بكاء موجز، أي قصير ومؤقت، وفي هذا المعنى يتجلى البعد التفاؤلي والاستشرافي لواقع الشام، فرغم ما تمر به الشام من دمار وحرائق إلا أنها تتجاوز ذلك إلى المستقبل أفضل، لأن لها تاريخ إنساني حضاري متجذر سينتصر لا محالة على حرائق الحرب، وبالتعقيب على الاستهلال نجد أن البعد الاستشرافي حاضر أيضا " **وعلينا نحن أن نحرس ورد الشهداء**"[2]. فالشاعر يرى أن الحزن والألم لن يطولا وسيعقبهما واقع أفضل، لان هناك شهداء ضحّوا بأرواحهم في سبيل نيل الحرية والكرامة، ولهذا وجب أن نحرسها وسنحافظ عليها. حيث يقول:

الشامُ

مئذنةُ ترتِّبُ مَوْعِدَ الصَلَوات

في عنبِ الصَّبايا

وتُخَبئُ التاريخَ والإنسان[3]

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص70

[3] المصدر نفسه، ص70.

إن الدلالة التي توضحها هذه الأبيات أن الشام حاضرة دينية بامتياز، والصلاة كطقس تعبدي وروحي يرتبط بالمساجد التي تعتبر أكبر منارات المسلمين، والشام كما هو معروف فيها المسجد الأقصى في فلسطين، ومسجد خالد بن الوليد في حمص، والمساجد مركز القيادة عند المسلمين وقرينة الانتصارات عبر التاريخ، كما أن الشام تخبئ التاريخ والإنسان لأنها فيها دمشق أقدم عاصمة في التاريخ، ولهذا ستتغلب الشام على محنتها وأعدائها وستنتصر وتعود كما كانت منارة إنسانية.

بكاء موجز ← قصير مؤقت ← بعد تفاؤلي

↓

استشراف وأقع أفضل

وتتضح النزعة التفاؤلية للشاعر من خلال بكائه الموجز المؤقت بدل الطويل الدائم وفي هذا نظرة استشرافية لواقع أفضل.

الفرع الثاني: ما لم تقله زرقاء اليمامة[1]

يتقاطع العنوان مع القصة العربية المشهورة زرقاء اليمامة، الفتاة التي عرفت بحدة بصرها وقيل أنها كانت ترى على بعد ثلاثة أيام، وهي التي حذرت قومها من عدوٍ داهم فلم يأخذوا برأيها وما إن حل الظلام حتى هجم العدو على القبيلة ودمرها واقتلع عيني زرقاء اليمامة فزرقاء اليمامة أصبحت تحمل رمزي النذير من الخطر الداهم والمصائب التي ستقع، وبعد النظر واستشراف المستقبل، وجاء العنوان بصفة النفي، ويفيد ذلك المدلول التجاوز فالشاعر سيقول في نصه كلاما يتجاوز ما قالته زرقاء اليمامة، ويستشرف مستقبل الوطن العربي ببعد نظر يتجاوز حدة نظر زرقاء اليمامة، ويتعمق المدلول الاستشرافي للشاعر في

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص09.

الاستهلال "**إنهم ينظرون إلى ما أنظر ولكنهم لا يرون ما أرى** "[1] وفيها نبوءة وتطلع إلى المستقبل فالنظر يكون للأشياء في مستواها المادي، أما الرؤيا فهي اكتشاف ما وراء الأشياء، فالشاعر كان يستشرف واقع الوطن العربي في خضم أحداث الربيع العربي، وبالعودة إلى النص نجد الشاعر قد قدم رؤيته الاستشرافية على لسان سيدنا يعقوب عليه السلام، وهذا تأكيد لرؤيته لأّن رؤيا الأنبياء حق وهي نوع من الوحي، يقول الشاعر:

ناديتُ يا يعقوبْ

تلكَ نُبُوءَتي

الغيمةُ الحُبلى هُنا لنْ تُمْطِرا

قَالَ اتخذْ هذا الظلامَ

خريطةً

عند الصباح سَيَحمد القومُ السُرى[2]

في هذه الأسطر خاطب الشاعر سيدنا يعقوب عليه السلام ينبئه بواقع الوطن العربي وما ستؤول إليه الأمور، إلا أنّ رد سيدنا يعقوب على لسان الشاعر كان ردا يحمل بعداً استشرافياً، ينبئ بمستقبل مزدهر يعم فيه الخير والأمن والسلام، يقول الشاعر:

هي تلك قَافلةُ البشرِ

تَلُوحُ لي

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص09

[2] المصدر نفسه، ص13.

مُدّوا خِيامَ القلبِ

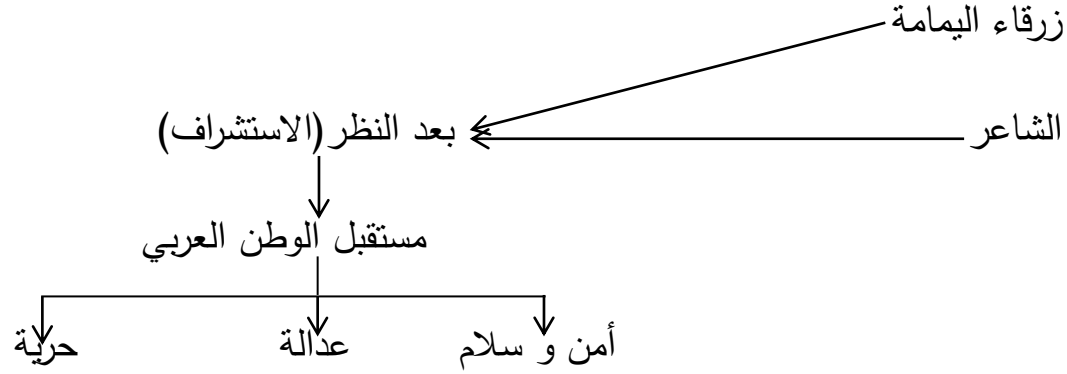
واشتعلوا قِرى

أشْتَمُّ رائحةَ القميصِ

وطَالما

هَطَلَ القَميصُ على العيونِ وبَشَّرا[1]

جاءت هذه الأبيات تحمل البشرى بحياة أفضل ومستقبل مزدهر ينعم فيه الجميع بالخير والرخاء، وهذا ما تحمله دلالة التناص مع قصة سيدنا يعقوب عليه السلام، عندما ألقي عليه القميص وارتد إليه بصره، وفي هذا دلالة على وقوع الخير وهذا ما استشرف الشاعر وقوعه في المستقبل.



من خلال المخطط تظهر أن النزعة التفاؤلية غالبة على الشاعر ولهذا نجده استحضر شخصية زرقاء اليمامة لما تحمله من بعد استشرافي، وشخصية يعقوب عليه السلام لما تحمله من بعد تفاؤلي.

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص13.

صور الشاعر في القصائد السابقة واقع الوطن العربي بكل مآسيه ومعاناته من دمار وخراب حلاّ بالأرض والإنسان بعد ثورات الربيع العربي التي كان الشاعر مؤيداً لها وواقفاً في صفها وكان يرى فيها نقطة التحول والانطلاق نحو الحرية، لذلك كان متفائلاً لمستقبل أفضل يعمّ فيه الخير والأمن والسلام.

المبحث الثالث: حول الوضع الثقافي

تناول الشاعر التاريخ في هذه القصائد من زوايا ليسقطها على ذاته والواقع وذلك من خلال استدعاء بعض الشخصيات التاريخية واستلهام الحوادث الإنسانية الخالدة، وبعثها أدبيا من جديد، وقد قسمنا هذا المبحث إلى ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: الموقف الأدبي

الفرع الأول: الصعاليك[1]

الصعاليك هم جماعة من العرب تمردوا على قبائلهم وأسسوا حياة خاصة بهم، وأصبح الصعاليك رمزاً للتمرد على السلطة نظام القبيلة وعلى كل الأعراف السائدة اجتماعيا وأدبيا واستحضر الشاعر هذا الرمز ليؤكد على معارضته ورفضه للسلطة من جهة، وتمرده على الأعراف الأدبية من جهة ثانية، وذلك للبحث عن الجديد، وتفجير الطاقات اللغوية والصور البيانية المستحدثة، كذلك يشير مدلول الصعاليك على التمرد والبحث عن القيم الإنسانية مثل: العدل، المساواة... وهذا ما يؤكده الشاعر في الاستهلال: " **أنتم الناس أيها الشعراء**"[2]، وتشير كلمة الناس إلى جملة القيم الإنسانية السامية التي يتحلى بها الشعراء

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص121،

[2] المصدر نفسه، ص121

ويتميزون بها عن غيرهم من الأفراد، لأنها رسالة شعرهم وهدفهم الأسمى، فالشاعر يؤكد على فكرة التمرد التي يراها بحثا عن الإنسانية والحرية.

وبالعودة إلى النص نجد أنّ الشاعر تحدث عن الصفات التي يتميز بها الشعراء حيث يقول:

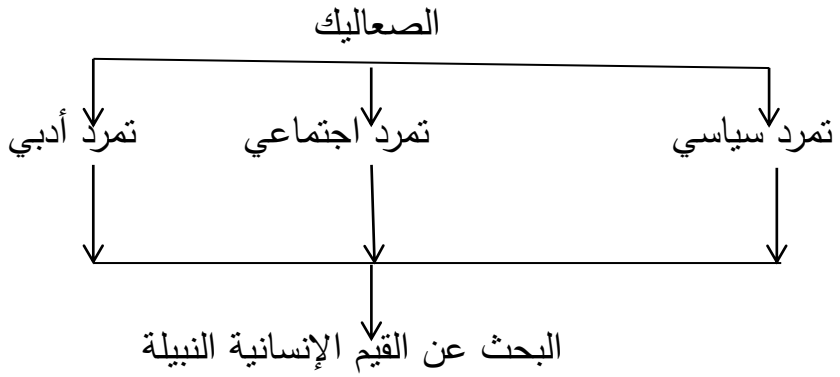
ولنا الأهلَّةُ والأدلَّةُ

والتَّنَسكُ والتَصَعْلُكُ

والشَّظَيّةُ والقَضِيةُ

والمَحَبَّةُ والمَخَافَةُ[1]

وهذه الأسطر توضح رسالة الشعراء التي يحملونها على كاهلهم، وسعيِّهم لحمل القيم الإنسانية والدفاع عنها، ودفعهم الثمن من أجلها، وهذا ما سعى إليه الشاعر من خلال استحضار فكرة التمرد التي تعني بها جوهرها البحث عن الإنسانية.



[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص122.

فالشاعر يستحضر رمز الصعاليك المتمردين وذلك رفضاً منه للواقع، ومعارضة للسلطة وبحثاً عن القيم الإنسانية السامية مثل: العدل والمساواة الحرية.

الفرع الثاني: الخارجي[1]

استلهم الشاعر العنوان من الحادثة التاريخية المشهورة وهي ظهور فرقة الخوارج في خلافة علي بن أبي طالب رضي الله عنه، والتي تدل على فكرة التمرد والمعارضة والرفض، لكن الشاعر أخرجها من سياقيها التاريخي المعروف ليسقطها الشاعر **أمل دنقل** الذي عرف بتمرده ورفضه للواقع السياسي والاجتماعي والأدبي، فالشاعر كان متأثراً بفكرة التمرد التي تجسدت عند أمل دنقل، ويتضح ذلك من خلال الاستهلال " **إلى أمل دنقل ...في حضوره المطلق**"[2].

ويعتبر هذا الاستهلال الوحيد الذي لم يأخذه الشاعر من غيره بل جاء على صيغة الإهداء فالنص الذي بين أيدينا إهداء إلى أمل دنقل، فأمل دنقل حاضرٌ بقوة عند الشاعر وذلك من خلال استلهام نصوصه وأفكاره وتوافقهما في الرؤى والأفكار، فكل منهما كان رافضاً للواقع الاجتماعي العربي، ورافضاً للسلطة ومعارضا لها، كما أنهما مجددان على المستوى الفني والأدبي في شعريهما، ويتضح ذلك من خلال النص حيث يقول الشاعر:

وصارَ الرَفْضُ قُرْآنَ العُصَاةِ الثَائرينَ

وأجْلبَ الدمُ والرصاصُ

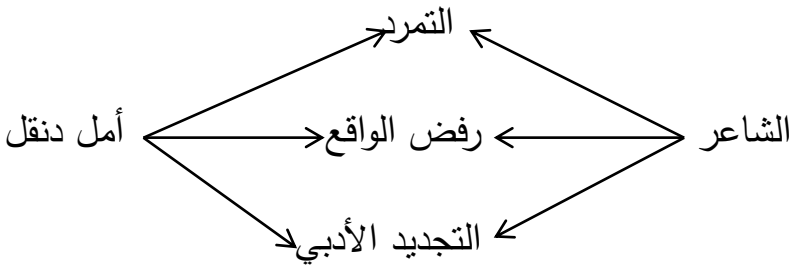
وغَصت الطرقاتُ بـ(اللاءاتْ):

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص 79،

[2] المصدر نفسه، ص79.

لا للوقوفِ على الحيادْ[1]

تظهر فكرة التمرد جلية عند الشاعر من خلال جعله للرفض قرآنا للثائرين العصاة الذين دوت لآآتهم في الشوارع مناهضة للسلطة الظالمة التي سرقت منهم كل جميل وحولت واقعهم إلى مآسٍ وآلام.



يتضح أن الشاعر كان متأثرا بأمل دنقل، يستلهم منه الرؤى والأفكار ويشترك معه في فكرة رفض الواقع الاجتماعي والسياسي والأدبي الذي تمر به الشعوب العربية.

الفرع الثالث: المغلق[2]

الشيء المغلق هو الشيء المبهم الغامض وهو السر واللغز الذي يحتاج حلاً، ويبدو العنوان بهذا الشكل مبهما يحتاج إلى قرائن أخرى لفك شفراته، ولعل ما هو موجود في الاستهلال والنص من إشارات مشتركة توحي بأن السر واللغز الذي يقصده الشاعر هو المبدأ الذي عاش من أجله في الحياة واشترك فيه مع الشاعر أمل دنقل، ومن خلال الاستهلال الذي أخذه من قصيدة "طفلتها" " **لم يكن يملك إلا مبدأه[3]**"، وبالعودة إلى النص الأصلي لهذا الاستهلال نجده يحكي معاناة أمل دنقل مع الحب وفشله في علاقاته مع المرأة

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص81.

[2] المصدر نفسه ،ص61

[3] .المصدر نفسه، ص 61

التي أحبها حيث تمسك أمل دنقل في هذا بمبدئه الذي عاش من أجله في الحياة، وهذا ما اشترك فيه مع الشاعر محمد عبد الباري مع أمل دنقل على غرار اشتراكهما في فكرة التمرد على السلطة الظالمة ومعارضتهما، ورفض الواقع العربي البائس، كما يشتركان في فكرة التجديد في الشعر والأدب، وبهذا يشير المغلق إلى جملة المبادئ التي عاش من أجلها أمل دنقل ويعيشها الشاعر محمد عبد الباري، حيث يقول:

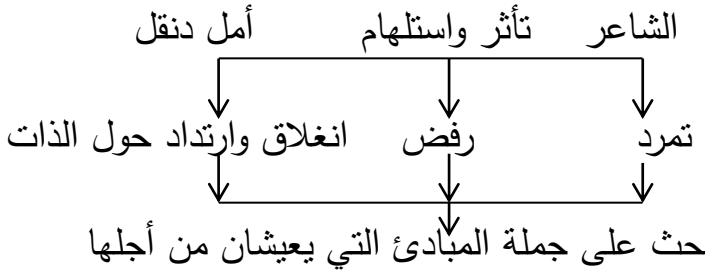
يا أيَّها اللغزُ السديمْ

البحرُ شابَ ولمْ يَفُكّ زُجَاجَة السرِّ القديمْ

الآنَ

تَضْحَكُ في مَدَاهُ زُجَاجَتَانْ[1].

فالزجاجة الأولى تحمل سر أمل دنقل ومبدأه في الحياة، والزجاجة الثانية تحمل سر الشاعر محمد عبد الباري الذي يعيش من أجله.



يتضح تأثر الشاعر محمد عبد الباري بأمل دنقل، وذلك في انعزالهما وانطوائهما بعدما افتقدا المبادئ التي يعيشان من أجلها، حيث صارا يعيشانها في تجربتهما الشعرية وروحهما بدل الواقع.

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص61.

المطلب الثاني: الموقف الديني

الفرع الأول: بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري[1]

استدعى الشاعر في هذا العنوان شخصية دينية بارزة، عرف برواية الحديث، ومن المقربين لرسول الله – صلى الله عله وسلم– ، ومن السباقين لاعتناق الإسلام، وتميز الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري رضي الله عنه بالزهد وحب الفقراء والعطف عليهم، وبالصدق وقول الحق، وكان عالما جليلا بأمور الدين والفقه والفتوى، ولعل هذه الصفات هي التي جعلت من الشاعر يرسل بريدا عاجلا إلى هذه الشخصية، وما ميز هذا البريد أنه تجاوز فكرة الزمن وركز على القيمة والبعد الرمزي للشخصية، والهدف من استحضار هذه الشخصية هو عدم رضا الشاعر عن واقعه الذي انتشر فيه الظلم والاستبداد والفقر، وغاب فيه العدل والحق، فاستحضار هذه الشخصية أبرز المفارقة بين الواقعين، واقع الشاعر وقيمة الشخصية المستحضرة، ويتجلى في الاستهلال رفض الشاعر لواقعه ورغبته في البحث عن واقع أفضل، " **قلت: يا رب إن هذا العالم لا يعجبني...فقال لي: اهدمه ابني أفضل منه**"[2].

وبالربط بين دلالتي العنوان والاستهلال نجد أنّ الشاعر قد بحث عن الأداة التي سيهدم بها واقعه البائس ليبني عالمه المنشود، وهذه الأداة هي القيمة الرمزية التي تحملها شخصية أبي ذر الغفاري، وبالعودة إلى النص نجد أن الشاعر استدعى شخصية أبي ذر الغفاري باسم الشهداء والمظلومين ليعايش واقعهم البائس.

أُرَاسِلُكَ الآنَ

باسمِ الذينَ

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق،ص63.

[2] المصدر نفسه، ص63

تَلَقّوا رصاصَ المَمَاليكِ صِيدا

وباسم الـ يضيئونَ

أسماءهم

باسم السماءِ شهيداً..شهيداً[1]

كما أشرنا آنفا أن شخصية أبي ذر الغفاري تمثل مجموعة القيم التي يبحث عنها الشاعر لتغيير واقعه وهذه القيم مستحيلة الحدوث في ظل هذا الواقع المشوه حيث يقول الشاعر:

أراسلك الآنَ

لكنَّ صَوْتي

يَعُودُ _كما عدتُ أنتَ_ طريداً

عَنَاوِينكَ الحُمر

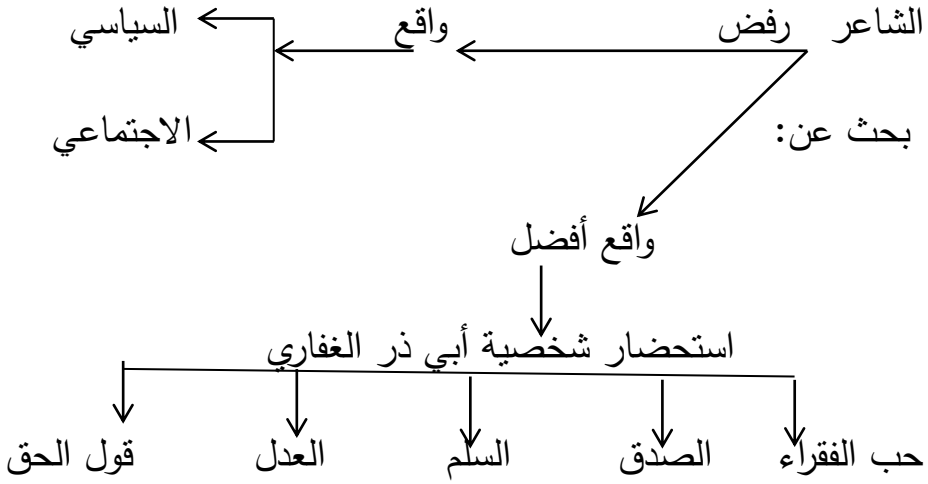
في الريحِ تجري

فكيفَ سأبعثُ هذا البَريدا[2]

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص68_69.

[2] المصدر نفسه ، ص 69.

فالقيم التي ينشدها الشاعر من خلال شخصية أبي ذر الغفاري ينسفها الريح وتمحي ويستحيل حدوثها في الواقع، لهذا يعود الشاعر إلى ذاته وعالمه الداخلي، ليعيش هذه القيم في روحه بدل واقعه وهذا من خلال النهل من حقل التصّوف.



يبين المخطط رفض الشاعر لواقعه، وبحثه عن واقع أفضل، وهذا ما جعله يستدعي شخصية أبي ذر الغفاري، ليحارب بها الظلم والاستبداد.

الفرع الثاني: خاتمة لفاتحة الطريق[1]

يحمل العنوان ثنائية ضدية، تمثل مرحلة برزخية في حياة الشاعر(خاتمة/ فاتحة) فالخاتمة هي الجانب المادي من حياة الشاعر، والتي تمثل واقعه المزري، أما الفاتحة فهي الجانب الروحي من حياته، والذي سيعرج له عن طريق القلب، فالعنوان يتجلى فيه البعد الصوفي وذلك بالفرار من الواقع إلي الروح، وبالتعريج على الاستهلال نجد أن الشاعر قد أخذه من أبي العلاء المعري الذي عرف بتشاؤمه من الواقع، وزهده في الحياة، واحتقارها وميله إلى الجانب الروحي الوجداني" **إذا سارتك شِهب الليل قالت...أعان الله أبعدنا**

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص73،

مراداً"[1]، والاستهلال يعمق دلالة السفر أكثر، فهذا السفر ليس سفراً عادياً يحتويه الزمان والمكان أي ليس سفراً واقعياً، بل سفر روحي في عالم الروحانيات والوجدانيات مشحون بقلق السؤال والبحث عن المعنى، يجعل من نور الحقيقة درباً له، فهو سفر يجعل من كمال الروح وتشبعها بالحب الإلاهي مراداً له، فكل هذه المعاني الصوفية التي تلبست الشاعر من قلق وجودي والبحث عن الحقيقة، وأسرار المعنى، نجدها متجلية في النص، كما ركز الشاعر على فكرة السفر الروحي من خلال استحضار السيرة وكيفية نزول الوحي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، حيث تعتبر هذه القصة رمزاً لاتصال الروح بخالقها وبالآخرة وعالم الغيب، كما استحضر الشاعر قصة سيدنا موسى عليه السلام عندما كلّمه الله عزّ وجلّ في صحراء سيناء بالقرب من جبل الطور، وهذا تركيز على اتصال الروح بالله عزّ وجلّ وعالم الآخرة يقول الشاعر:

شكراً لبوابةٍ في القلبِ

تُدخلُني

غَارَ السؤالِ

لأَلْقى ما النبي لَقي[2]

وفي هذه الأسطر يتجلى واضحا تعلق الشاعر بعالم الروح وبالحقيقة والبحث عنها وعن حقائق الأشياء من حوله.

يقول أيضا:

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق ، ص73.

[2] المصدر نفسه،ص73.

أنَّى تَعُودُ إلى المعنى بكارته

لنشهد الرعشةَ الأولى من الشَّبقِ

أنَا ابْنُ هذه الأَحَاجي

جِئْتُ أَقرَأها

وجِئْتُ امْسَحُ دَمْعَ الظل

في الطرق [1]

فالشاعر يقر أنه جاء إلى هذه الدنيا لكي يتساءل ويتأمل ويبحث عن الحقيقة، ويكشف السر ويهتك ستار المعنى.

الشاعر ← فرار من: ← الواقع (المادة)

تعريج إلى: ← عالم الروح

يظهر هذا المخطط فرار الشاعر من الواقع لما فيه من غياب للقيم الإنسانية السامية التي يصبو إليها، وهذا ما جعل الشاعر يفر إلى عالم الروح والتصوف، ليعيش مع نفسه، معوضا ما افتقده في الواقع.

الفرع الثالث: هـــم[2]

جاء العنوان على صيغة ضمير جمع المذكر الغائب، ليدل على جماعة أو قوم تميزوا بسمات مشتركة، جعلت منهم أيقونة رمزية، والضمير(هم) وحده لا يوضح أية دلالة

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق ، ص73

[2] المصدر نفسه، ص123.

دون العودة إلى الاستهلال والنص معاً، والبحث عن قرائن دالة على هذه الفئة التي يتحدث عنها الشاعر، أما الاستهلال " **من قال التمر ولم يجد حلاوته في فمه ما قال التمر**"[1]، فيؤكد على قوة استحضار الأشياء بمفهومها وبرمزيتها، فمن قال الله ولم يستحضر محبته في قلبه فما قال الله، هذا ما يشير إليه المتصوفة وهو مفهوم المحبة الإلاهية، وحلاوة الإيمان في القلب، والقلب يمثل الجانب الروحي في الإنسان، فالاستهلال يغلب فكرة الروح(الحلاوة) على جانب المادة (التمر في وجوده الواقعي) وهذه الفكرة عرف بها المتصوفة، وإذا اعتبرنا أن(هم) التي جاءت في العنوان تمثل المتصوفة من خلال الدلالات التي يقدمها الاستهلال فإن النص يؤكد على هذه الدلالة ويعمقها، أولا من خلال الحضور القوي للمعجم الصوفي (الطواف، ألواح، سر، الكشف، شطحة، حضرة، سدرة العرفان، موقف، الوجد...) ويحاول الشاعر تبسيط الإبهام الموجود في العنوان من خلال محاولته تعريف هذه الفئة حيث يقول:

هُمْ المُفْرَدُ العَالي

فَلا جَمْعَ يَرتقي إليهمْ

ولا شيء يقالُ فيُنصِفُ[2]

...

ويُسَمونَ "أهْلَ الله"

والاسم ناقصٌ

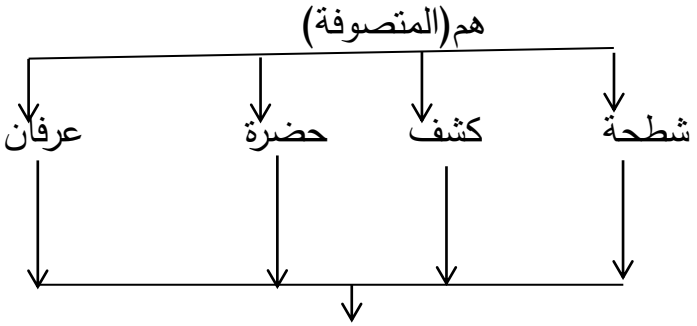
وهلْ تَصِفُ الأسماءُ ما ليسَ بوصفُ[1]

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص123.

[2] المصدر نفسه، ص127.

ويوضح السطر الأخير من القصيدة لجوء الشاعر إلى الضمير(هم) في العنوان، فالمتصوفة في نظر الشاعر يحملون دلالات ورمزيات وصفات أوسع وأعمق من أن تحصر في مصطلح محدد.



استحضر الشاعر في هذا النص فرقة المتصوفة، الفرقة التي أعلت من جانب الروح على الواقع(المادة) لتمثل عالما له وملجأ، بعدما سئم الواقع لمّا فيه من ظلم واستبداد.

الفرع الرابع: الدخول إلى البردة[2]

افتتح الشاعر عنوان قصيدته بالدخول، ليدل على الحركة، وتجسدت هذه الحركة في سفر الشاعر من عالم الواقع إلى عالم النبوّة، فالدخول يؤكد على أنّ الشاعر قد خاض رحلة صوفية روحية، انطلقت من واقعه وصولا إلى البردة والتي أصبحت تمثل عالم النبوّة، وما تحتويه من قيم إنسانية نبيلة: العفو، الرحمة، السلام، التضحية...كما تمثل البردة رمزاً فنياً أدبياً بامتياز وكثيرا منا جاءت عناوين قصائد أو تم ذكرها في شعر المديح النبوي، فالبردة أصبحت تعبر عن رمز الاحتماء واللجوء لكل خائف أو مغترب، ومن أبرز القيم التي تمثلها البردة (النبوة)التضحية من أجل الإنسانية ونشر رسالة السلام في العالم وهذا ما جاء في

[1]محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص132

الاستهلال" **صعد محمد النبي العربي إلى السموات العلى ثم رجع إلى الأرض قسما بربي لو أنّي بلغت هذا المقام لما عدت أبدا**[1]"، فكما خاض الرسول – صلى الله عليه وسلم رحلة الإسراء والمعراج التي شرعت فيها عدة عبادات وتشريعات، غيرت الإنسان نحو الأفضل كذلك يخوض الشاعر رحلة روحية نحو عالم النبوّة، لينهل من قيّمه الروحية والإنسانية حتى يغير بها واقعه، وبالعودة إلى النص نجد ملامح هذه الرحلة واضحة حيث يقول الشاعر:

يا أبا الزهراءِ

باركْ هجرتي

فأنا خَلْفَكَ صليتُ القياما

جِئْتُ

كَيْ أخرج من تَغْريبَتي

فعلى(القصواء) علقني زمَاماَ[2]

تشير هذه الأسطر إلى الرحلة الروحية التي خاضها الشاعر نحو عالم النبوّة لكي ينهل من قيّمه الإنسانية وهروبا من واقعه الذي يعيش فيه غربة روحه.

مدَّ لي قلبكَ

كي أبْكي به

فهنا الإنسانُ قَدْ عَادَ رُخَامَا[1]

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص132.

[2] المصدر نفسه، ص 132

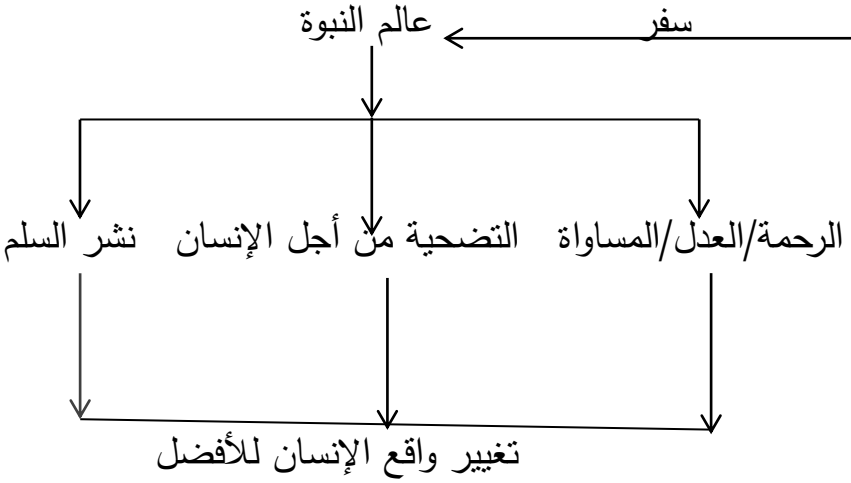
مدَّ لي روحكَ

كي أمشي بها

في جياعِ الأرضِ

ماءً وطَعَامَا[2]

تبرز الأسطر السابقة الأخلاق والقيم النبيلة التي استلهمها الشاعر من رسول الله صلى الله عليه وسلم، كي يغير بها واقعه المزري المؤلم نحو الأفضل، فالشاعر خاض رحلته ثم عاد كي ينشر جملة الأخلاق الفاضلة من عفو ورحمة وسلام.



لقد مثل عالم النبوة ملجأ الشاعر ومهربه من واقعه المزري، إلى عالم تسود فيه القيم الإنسانية النبيلة، مثل العدل والمساواة، كي ينهل من هذه القيم ويعود بها إلى الواقع كي يغيره نحو الأفضل.

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص129.

المطلب الثالث: الموقف الإنساني

الفرع الأول: الرحيل في عيون الإسكندرية[1]

يشير الرحيل إلى ممارسة الشاعر لفعل الهروب من واقعه إلى عوالم مختلفة، ليخوض هذه المرة رحلة يتجاوز فيها التاريخ ويقف عند محطات إنسانية بارزة في تاريخ الإسكندرية وهذا ما يشير لفظة العيون في العنوان، إذ تمثل جوهر تاريخ الإسكندرية وأبرز محطاته، ويعمق الاستهلال هذه الدلالة" **أوقفني في البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم**"[2].

يشير هذا الاستهلال إلى فكرة زوال الأشياء وفنائها مع تقادم الزمن، وعند ربط العلاقة بين العنوان والاستهلال نجد أن الشاعر قد أشار إلى عدة محطات تاريخية وأعلام وأحداث كبرى جسدت تاريخ الإسكندرية، إلا أنها زالت وامَّحت، ولم يبق منها إلا الذكرى والأثر، فالشاعر ينتقل عبر عيون الإسكندرية، أي عبر تاريخها الناطق والشاهد على الحضارة التي قامت هنا وزالت، ولم تبق إلا المعالم الشاهدة على ذلك مثل قبور الملوك، وكتب الفلاسفة، ومدوناتهم وميراث المتصوفة وآثارهم، فالشاعر يخوض سياحة روحية تاريخية في عمق التاريخ والحضارة يرّوح بها عن نفسه، ويهرب من خلالها من واقعه الأليم.

والنص يوضح هذه الرحلة التي قام بها الشاعر في أعماق التاريخ ومحطاته، يقول:

أنْ تقفزَ فوقَ حجابِ الوقتِ

لتَسْألَ عَنْ قَبرِ(الإسكندر)أقْربَ صاحبَ تَكْسي

---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص29.

فيجيبكَ

ذهبَ الموتُ به نحو الأعمقْ[1]

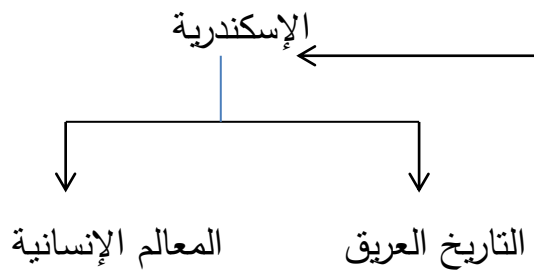
...

أنْ تَرْجَعَ لرفاقكَ بعدَ الرحلةِ الوهمِ

وتوغلَ معهم في الضحكِ الصبياني

لتُدفنَ في ذاكرةِ القلبِ المرهق[2].

توضح هذه الأسطر رحلة الشاعر التاريخية التي جال من خلالها في ذاكرة الإسكندرية، واقفاً عند أبرز معالمها الأثرية والتاريخية ليستيقظ بعد ذلك من وهمه ويعود إلى واقعه.



لقد خاض الشاعر رحلة تاريخية وقف فيها على محطات بارزة منها تاريخ الإسكندرية مثلت متنفس الشاعر من واقعه.

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق ، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص31.

الفرع الثاني: البدو[1]

هم مجموعة من الناس يعتمدون عن الترحال الدائم، بحثاً عن رزقهم وحفاظا عن كيانهم وغالباً ما يكون هذا الترحال في الصحاري والبوادي، ويشير العنوان إلى السفر المستمر اللامحدود، والذي لا يبحث عن نقطة وصول نهائية، فالشاعر مثل البدوي يمارس فعل السفر بحثاً عن حياة أفضل وواقع أجمل، ماراً بمحطات عدة في سفره، فمرةً ينطلق من واقعه إلى عالم الروح، ومرة أخرى يعرج واقعه إلى عالم النبوّة، وأخرى عبر التاريخ الإنساني الفسيح دون توقف عند نقطة محددة، ويوضح الشاعر هذا التنقل والسفر من خلال الاستهلال" **أن تسافر جيدا خير من أن تصل**"[2] الذي أصبحت فيه فكرة هدفا في حد ذاتها ولم يعد الوصول غاية الشاعر، لأن السفر أصبح يشكل هروباً مستمرا من واقعه الذي عجز عن تغييره للأفضل، وبالرجوع إلى النص نجد الشاعر يجسد فكرة السفر جلية، يقول:

ها هم الآنَ يرحلونَ وهذا

شَجَنُ الإبلِ بالحُداءِ

تولَّه

تركوا بالغناءِ

في كل شبرٍ

عبروا منه غيمة مُنْهَلَّة[3]

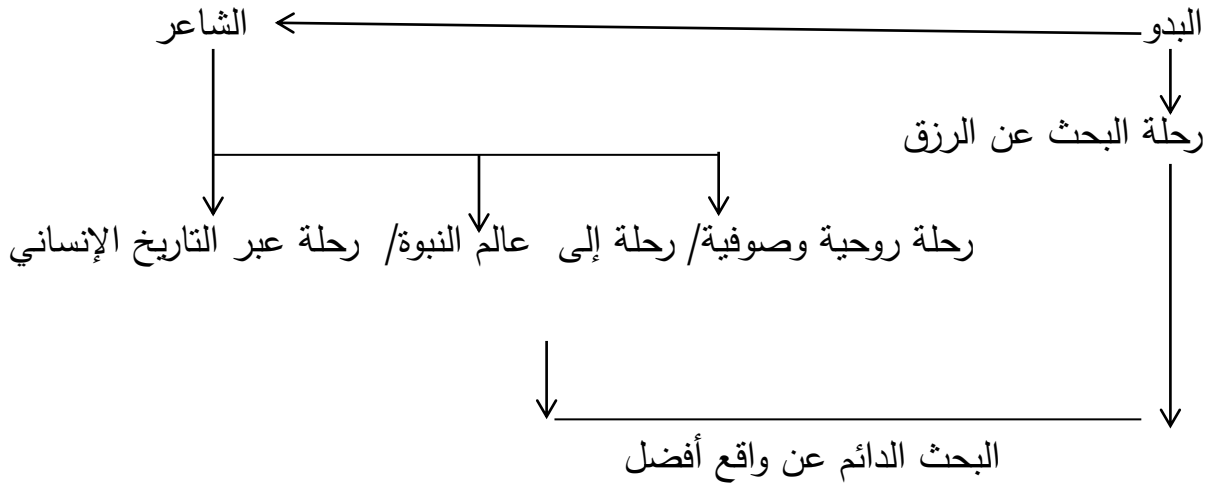
---

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص53.

[3] المصدر نفسه، ص 55

توضح هذه الأسطر فكرة السفر الدائم والحل والترحال الذي يعيشه الشاعر في نفسه كفلسفة يمارس من خلالها فعل الهروب من الواقع إلى عوالم متنوعة.



يجسد استحضار البدو عند الشاعر فكرة السفر الدائم والهروب المستمر ليعبر عن رفضه لهذا الواقع من جهة وإبراز حالة القلق والاضطراب الروحي التي يعيشها دائماً من جهة أخرى.

وفي القصائد السابقة صدر الشاعر تمرده عن الواقع الاجتماعي والسياسي والأدبي من خلال توظيف رمزي الصعاليك وأمل دنقل، وهذا التمرد راح الشاعر يمارس فعل الترحال بين المحطات الصوفية والتاريخية والإنسانية بحثاً عن واقع بديل، لكن القصيدة الأخيرة (البدو) بينت أن رحلة شاعر مستمرة بلا انتهاء لا تبحث عن الوصول بحد ذاته بل تتخذ من السفر غاية للهروب من الواقع.

المبحث الرابع: عتبات واجهة الديوان

المطلب الأول: عتبات العنوان الرئيسي.

يشكل العنوان لازمة مهمة في النص الشعري، يعبر عن دلائله وايحاءاته التي من شأنها أن تدل المتلقي على متن النص، من باب أن النص تعبير نفسي عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه، ورؤاه الفنية المعبرة عن ذاته في النص[1]

والمتأمل في العنوان الذي وضعه الشاعر محمد عبد الباري في واجهة ديوانه يجد أنه حقق ما قلناه آنفا، حيث جاء العنوان مكونا من ثلاث علامات (كلمات) سيميائية معبرة وملخصة لكل ما جاء في الديوان "مرثية/النار/الأولى"، حيث عبرت لفظة مرثية عن ذات الشاعرة المقهورة والمتألمة لما حل من خراب ودمار بالوطن العربي، فالرثاء ليس حالة ذاتية منعزلة يعيشها بمفرده، بل هي حالة شعورية حزينة متألمة يشترك فيها مع كل الأمة العربية، أما لفظة النار فقد عبرت عن الثورة والقوة والتمرد فالشاعر أدرك أن هذا الواقع المؤلم المزري يحتاج إلى تغيير نحو الأفضل، ولهذا نجد الشاعر قد دخل في صراع مع هذا الواقع بغية تغييره على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والأدبية، وذلك بمحاربة الاستبداد والتسلط ونشر القيم الإنسانية السامية، أما على المستوى الأدبي فقد دعا الشاعر للتجديد في الصور الشعرية وتفجير طاقات اللغة وتوليد المعاني الجديدة، أما لفظة الأولى فهي تعبير عن مواقف الشاعر الذاتية، والتي تجسدت في مواقفه الأدبية والدينية السياسية حيث مثلت هذه المواقف ثورة الشاعر على الواقع والتمرد عليه ومحاولة تغييره، فالعنوان كاملا مرثية النار الأولى يشير إلى حالة الحزن والألم التي يشعر بها الشاعر مع أبناء وطنه من هذا الواقع

[1] ينظر: عماد الضمور، سيميائية العتبات النصية في شعر نادر هدى، دار غبراء للنشر والتوزيع، عمان الأردن،2017،ط1، ،ص15.

السوداوي المؤلم، والذي دخل الشاعر في صراع معه معلنا استمرارية الكفاح من أجل تغييره مجسداً ذلك في مواقفه الأدبية والدينية والسياسية.

المطلب الثاني: عتبة الغلاف

تنتهي لوحة الغلاف إلى المدرسة التجريدية التي تعتمد في الأداء على نماذج وأشكال مجردة تنأى عن مشابهة الشخصيات والمرئيات في صورتها الطبيعية والواقعية ويعتمد الفنان فيها على خياله في تجسيد واقع ما، ولوحة الديوان الذي بين أيدينا رسمت على إطار بني بارد، كُتِب اسمُ المُؤَلِف أعلاها، ومن فوقه بالخط الأسود العريض كُتب عنوان المدونة، وتشكلت هذه اللوحة من ستة ألوانٍ كل لون من هذه الألوان كانت له تداعيات دلالية خاصة وعامة في الديوان، حيث شكل اللون الأسود حالة الحزن والألم التي يعيشهما الشاعر بسبب سوداوية الواقع من جهة وما يعيشه من انطواء وارتداد على ذاته من جهة أخرى، بسبب إخفاقاته في الواقع، أما اللون الوردي فقد شكل عالم الأنوثة والصخب والتمرد، فالشاعر كان كثير اللجوء والهروب إلى عالم الحبيبة بسبب إخفاقه في التأقلم مع الواقع، الذي أعلن فيها بعد التمرد عليه، أما اللون الأزرق فقد مثل الثورة والصراع مع الواقع، فالشاعر لم يكن راضيا على هذا الواقع لما يعيشه من دمار وخراب حوّلته إلى جحيم، أما اللونان البني والأخضر فهما يرتبطان بالأرض، ويشيران إلى النقطة المضيئة في روح الشاعر الحالمة بواقع أفضل استشرفه في أكثر من قصيدة، أما اللون الأبيض فقد مثل عالم الروح عند الشاعر وعالم المبادئ السامية التي افتقدها في الواقع ووجدها في عالم الزهد والتصوف وعالم النبوة المشّع، والملاحظ أن اللون الوردي كان أكثر الألوان انتشاراً وتدرجاً من الناصع إلى البارد، فهو يشكل في نصاعته حالة الشاعر عندما كان يأمل لقاء الحبيبة في الواقع لكن راح هذا اللون يبرد ليعبر عن اكتفاء الشاعر بحضورها في الذاكرة، وتحول إلى اللون الأبيض عندما قرر

الشاعر قتل الذكرى والنسيان، لأن اللون الأبيض يشير إلى حالة ذاكرة وهي فارغة من كل شيء، أما اللونان الأزرق والأسود فقد كانا بنسبة شبه متساوية ليعبرا عن الحزن وصراع الشاعر مع الواقع ووجودهما في الأطراف يشير إلى حالة الانطواء والعزلة التي يعانيهما الشاعر، أما اللون الأبيض فموجود بنسبة قليلة منتشر على الأطراف للدلالة على انحصار المشاعر وارتداد الشاعر على ذاته، والألوان كعلامة سيميائية أيقونة تتناسب دلالياً مع العنوان كعلامة لغوية حيث تتناسب لفظة مرثية مع اللون الأسود الذي يعبر عن حالة الحزن والألم التي يعيشها الشاعر ولفظة النار تشير إلى الثورة والصراع، وتعبر عنها الألوان الأزرق والبني والأخضر، وتتناسب لفظة الأولى مع اللون الأبيض لتعبر عن الاستمرارية في المشاعر وفي الكفاح والحلم بمستقبل أفضل.

المطلب الثالث: عتبة الإهداء (استهلال الديوان)

لا يخلو أي عمل أدبي من إهداء فالشعراء والمبدعون يرفقون أعمالهم الإبداعية بذكر أسماء، معلنين بذلك توجيه عملهم الأدبي إلى جهة أو فئة معينة، ولا يخلو هذا العمل من قصدية[1] وهذا ما نجدة في الإهداء الذي بين أيدينا حيث بُني هذا الإهداء على ثلاثة أطراف أساسية وهي السيف والوردة والنجمة التي قررت الرحيل شمالاً وقطع الروح المتناثرة من المحيط إلى الخليج، فالسيف يشير إلى الحرب والخراب اللذيْن مرّا بالوطن العربي بعد ثورات الربيع العربي، أو ما يعرف بالثورات، وهذا ما ولّد شعور الحزن والألم وهذا ما عبرت عنه لفظة مرثية كعلامة لغوية، وأيقونة السواد الموجودة في لوحة الغلاف، ليجسد السيف والمرثية والسواد حالة الشاعر المتألمة المتحسرة على الوضع، أما الوردة فهي نقيض ما يحمله السيف من دلالات فهي تشير إلى جملة القيم الإنسانية التي كان يصبو الشاعر إلى تحقيقها، فثنائية

[1] ينظر جميل حمداوي، عتبة الإهداء، مرجع سابق،ص65.

(السيف/الوردة) تشير إلى ثنائية (الموت/الحياة)، وهذه الأخيرة كانت سببا في الكتابة والإبداع حيث يقول الشاعر: **إلى السيف والوردة :" بدونكما لم أكن قادراً على سرقة الومضة**"[1] والمقصود هنا بالومضة هي اللحظة الشعرية الخاطفة الهاربة، فالسيف والوردة وما تحتويهما من مدلولات كانتا سبباً في كتابة الشعر، أما الطرف الآخر الذي بنّي عليه إهداء الحبيبة التي عبر عنها بالنجمة(...**إلى النجمة التي لم تنتظرني...**)[2]ويوحي هذا الاسم بالذات المؤنثة أو الحبيبة حيث مثلت عالم الصخب والثورة والحياة وكانت ملجأ الشاعر ومفره وهذا ما عبر عنه اللون الوردي البارد، وهي بذلك تشير إلى لفظة النار الدالة على الثورة، أما الطرف الثالث فهي الشعوب العربية حيث عبر عنها بقطع الروح(...**إلى قطع الروح المتناثرة من المحيط إلى الخليج**)[3] وفي قوله قطع الروح دلالة على الوحدة والتشارك في الآلام والأحزان وكل المشاعر، ووحدة الهدف المصير، فواقع الشعوب العربية نال حيزاً واسعاً من اهتمام الشاعر، وهو ما تشير إليه لفظة "الأولى" الدالة على استمرارية الكفاح واستشراق واقع أفضل لبلوغ الهدف، وهذا عبرت عنه دلالات الألوان الأخضر والبني والأبيض، فهي تشير إلى الحياة والأرض وفسحة الأمل التي تعيش من أجلها هذه الشعوب وجسّدها الشاعر في كثير من القصائد.

[1] محمد عبد الباري، مصدر سابق، ص6

[2] المصدر نفسه، ص6

[3] المصدر نفسه، ص6

خاتمة

خاتمة:

في آخر هذا البحث نستنتج الآتي:

- العتبات النصية باعتبارها نصا موازيا للنص الأصلي مكثف الدلالة يناسبها المنهج السيميائي ولذلك لقدرة هذا المنهج على الغوص في البنية العميقة للعتبة النصية واستنباط دلالاتها.
- أصبح موضوع العتبات النصية يشكل ركيزة أساسية في بناء النص الشعري المعاصر، وموضعا هاما في الدراسات النقدية لما يشكله من بوابة دلالية تساعد الباحث على فك شفرات النص الأدبي.
- اعتمد الشاعر محمد عبد الباري على آلية التناص في البناء الشعري للعتبات النصية وخاصة في الاستهلال وذلك باستحضار نصوص سابقة لتعميق الدلالة والربط بين دلالة العنوان والنص.
- صور الشاعر العالم وفق رؤية فلسفية شعرية أبرز فيها قدرته على إعادة تشكيل العالم وفق رؤية خاصة منطلقا من فلسفة وجودية تجعل الإنسان في مركز الكون، حيث يضفي على الأشياء حقائقها وماهيتها.
- خاض الشاعر صراعا وجدانيا بين ذاته العاشقة وحبيبته الغائبة في واقعه الحاضرة في خياله وتولد عن هذا الصراع تأكد الشاعر بعدم حضور الحبيبة واقعا بعدما استجداها واستعطفها، ليقرر قتل ذكراها والانتصار لذاته.
- مارس الشاعر فعليْ الارتداد والانطواء على ذاته وذلك بعد فشله في التأقلم مع واقعه نظرا لغياب المبادئ التي يؤمن بها.

- تفاعل الشاعر مع أحداث الربيع العربي وصور النقلة النوعية للشعوب العربية الخانعة الخاضعة قبل هذه الثورات، والرافضة للظلم والاستبداد المطالبة بالعدل والمساواة والحرية بعد الربيع العربي الذي ساانده وتفاءل بمطالبه الإنسانية.
- تألم الشاعر بردة الفعل العنيفة من قبل الأنظمة العربية التي واجهت الجماهير المطالبة للحرية بالقمع، لكنه ظل متفائلا بمستقبل أفضل للوطن العربي.
- حاول الشاعر تجسيد فكرة التمرد من خلال استحضار الصعاليك والشاعر أمل دنقل كونهما يمثلان رمزا لرفض الواقع السياسي والأدبي والاجتماعي وهذا ما جعله يخوض حملة تجديدية أدبية.
- خاض الشاعر رحلة للبحث عن واقع أفضل من خلال السفر إلى عوالم مختلفة، على غرار عالم الروح (التصوف) وعالم النبوة والتاريخ الديني والإنساني للبحث عن المبادئ والقيم الإنسانية التي من شأنها أن تغير العالم للأفضل، وبهذا أصبح الشاعر يعيش رحلة دائمة مستمرة.
- لقد وفق الشاعر محمد عبد الباري في وضع العنوان الرئيسي للمدونة الشعرية، حيث استطاع العنوان أن يختزل داخله دلالات النصوص الأصلية.
- لم يكن الإهداء حلية نصية زائدة في الديوان بل كان دافعا للكتابة من خلال الأطراف الثلاثة المهدى إليهم وهم السيف، الوردة، النجمة.
- وفي الأخير يبقى ديوان مرثية النار الأولى لمحمد عبد الباري حقلا ثريا للدراسات النقدية على غرار سيمياء الألوان، شعرية الانزياح، توظيف التناص.. إلخ

الملاحق

الملاحق:

1 غلاف الديوان

2 إهداء الديوان:

إلى السيف والوردة:

بدونكما لم أكن قادرا على سرقة الومضة

والعطر من كل شيء

إلى النجمة التي لم تنتظرني

وقررت فجأة الرحيل شمالا:

الآن فقط.. بوسعي أن ألعب معك لعبة الشطرنج

أخيرة: كش ملك

إلى قطع الروح المتناثرة بين المحيط والخليج

لن نتوقف عن تقاسم الشاي والكتب..

والزمن الرديء

إلى آخر النفق:

سنخرج... سنخرج.. سنخرج

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

المصادر:

1) إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1980،.

2) أحمد بن علي المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج1.

3) أحمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي، العقد الفريد، ت، مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان،ط1، 1983.

4) الجاحظ، البيان والتبيين، تح:علي بوملجم، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط، 2000 م1.

5) محمد عبد الباري، مرتبة النار الأولى ، منتدى المعارف، بيروت لبنان، ط1 2014،

المعاجم والقواميس:

1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت ، دط، دت، م12.

المراجع العربية:

1) أحمد العارف، بومدين الذباح، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2018.

2) أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي ونقد الشعر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، دط، 1987.

3) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، مؤسسة المثقف العربي،ط1، 2015.

4) سعيد بنكراء، سيميائيات النص، دار الأمان، الرباط المغرب،ط1، 2018.

5) سعيد بنكراد، السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها،دار الحوار للنشر، اللاذقية سوريا ط3، 2012.

6) سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الاجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط3 ،2016.

7) عبد الحق بالعابد، عتبات، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 2008.

8) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البينة والدلالة، منشورات الرابط، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

9) عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الدار الجزائرية،الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2015.

10) عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر العاصمة، ط1، 2009،

11) عماد الضمور،سيميائية العتبات النصية في شعر نادر هدى،دار غبراء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2017.

12) عيسى مبروك، سيميائية العنوان، مؤسسة الأروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة مصر،ط1، 2017.

13) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر ط1، 2010.

14) قادة عفاف، السيميائيات العربية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان الأردن، ط1 2018.

15) محمد الضعراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

16) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء المغرب، ط3، 2014

17) محمد صابر عبيد وآخرون، اسرار الكتابة الابداعية، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2008.

18) ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2008.

المراجع المترجمة:

1) برنارتوسان، ماهي السيميائيات، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

2) بييرغيرو، السيميائيات، تر: منذر عياشي، دار نفوس، دمشق، سوريا، ط1، 2016.

3) دانيال شاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2008.

4) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987.

5) مارسيل داسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، تر:حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب ء.دط، دت.

6) ميشال آريفيه وآخرون، السيمائية أصولها وقواعدها، تر رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة الجزائر، ط1، 2001

7) ميشيال فوكو، حفزيات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

المجلات والدوريات:

1) مجلة علامات، م 16، ج 61، النادي الادبي، جدة السعودية، 2007

2) مجلة عالم الفكر، وزارة التعليم ، الكويت، ع3،مج25مارس 1997.

3) مجلة ابن رشد، جامعة ابن رشد، هولندا، ع7، ديسمبر2012.

الرسائل الجامعية:

1) الأزهر محمودي، سيمياء العتبات في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب واللغات، السنة الجامعية، 2018/2017

مواقع الإنترنت:

1) ويكيبيديا موسوعة حرة: http://ar.wikipidia.org/ تاريخ التصفح: 14:35 2019/03/18

الفهرس

الفهرس:

مقدمة.....أ

مدخل:.....6

الفصل الأول: المنهج السيميائي ومبدأ العتبات

المبحث الأول: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند الغربيين والعرب القدامى.....8

المطلب الأول: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند الغربيين 8

أولا: السيمياء في التراث الغربي(اليوناني).....8

ثانيا: السيمياء في التيار الأوروبي الحديث (دي سويسر). 9

ثالثا: السيمياء في التيار الأمريكي الحديث(بورس).....11

المطلب الثاني: التشكيل الاصطلاحي للسيمياء عند العرب القدامى.....13

أولا: السيمياء في المعجم العربي.....13

ثانيا: السيمياء عند المناطقة (الجاحظ).....15

ثالثا: السيمياء عند البلاغيين العرب(عبد القاهر الجرجاني) 16

المبحث الثاني: منهج التحليل السيميائي.....17

المطلب الأول: مبادئ التحليل السيميائي 17

المطلب الثاني: اتجاهات التحليل السيميائي.....18

أولا: اتجاه التواصل:.....18
ثانيا: اتجاه الدلالة:.....19
ثالثا: اتجاه الثقافة: 20
المبحث الثالث: مبدأ العتبات النصية.....22
المطلب الأول: مفهوم العتبات النصية Les seuils 22
أولا: لغة:.....22
ثانيا: اصطلاحا: 24
المطلب الثاني: العتبات في الدرس النقدي.....24
أولا: عند العرب: 24
ثانيا: عند الغرب: 25
المطلب الثالث: أنواع العتبات النصية.....27
أولا: عتبة الغلاف: 27
ثانيا: عتبة العنوان:.....29
ثالثا: عتبة الإهداء:.....32
رابعا: عتبة الاستهلال: 34
الفصل الثاني: سيمياء العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى
المبحث الأول: عتبات حول الذات 37
المطلب الأول: الذات الأدبية(الناقدة).....37

الفرع الأول: زهرتان لحارس البرق.....37
الفرع الثاني: صلصال الكلام:.....39
الفرع الثالث: نافذة القمر أسمر.....41
المطلب الثاني: الذات العاشقة.....44
الفرع الأول: البحر والمدينة.....44
الفرع الثاني: شتائية إلى امرأة لن تعود.....45
المطلب الثالث: الذات المقهورة.....47
الفرع الأول: التماس أخير.....47
الفرع الثاني:عابرة.....49
الفرع الثاني: سوناتا.....50
المبحث الثاني: عتبات حول الوطن العربي.....55
المطلب الأول: الوطن العربي وحاضره.....55
الفرع الأول: شيء من وجه الليل.....55
الفرع الثاني: مرثية للقادمين من الموت.....57
الفرع الثالث: توقيعات على جدار الثورة.....58
الفرع الرابع: الغناء على مقام الشام.....60
الفرع الخامس: حِمص.....63
الفرع السادس: سبع سنابل إلى غياث مطر.....64

الفرع السابع: سفر إلى العراق.....65
المطلب الثاني: الوطن العربي ومستقبله.....67
الفرع الأول: بكاء موجز.....67
الفرع الثاني: ما لم تقله زرقاء اليمامة.....68
المبحث الثالث: حول الوضع الثقافي.....71
المطلب الأول: الموقف الأدبي.....71
الفرع الأول: الصعاليك.....71
الفرع الثاني: الخارجي.....73
الفرع الثالث: المغلق.....74
المطلب الثاني: الموقف الديني.....76
الفرع الأول: بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري.....76
الفرع الثاني: خاتمة لفاتحة الطريق.....78
الفرع الثالث: هــم.....81
الفرع الرابع: الدخول إلى البردة.....83
المطلب الثالث: الموقف الإنساني.....85
الفرع الأول: الرحيل في عيون الإسكندرية.....85
الفرع الثاني: البدو.....87
المبحث الرابع: عتبات واجهة الديوان.....89

المطلب الأول: عتبات العنوان الرئيسي.....89

المطلب الثاني: عتبة الغلاف.....90

المطلب الثالث: عتبة الإهداء (استهلال الديوان).....92

خاتمة:.....95

الملاحق:.....98

قائمة المصادر والمراجع:.....101

الفهرس:.....106

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى إجراء مقاربة سيميائية للعتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى للشاعر محمد عبد الباري ومحاولة فك شفراتها واستنباط دلالتها من خلال الغوص في بنياتها العميقة، فالشاعر اشتغل في ديوانه على شحن العتبات النصية دلاليا وفق آليات شعرية معاصرة ومبتكرة مما يعطي الباحث فسحة تحليلية واسعة.

الكلمات المفتاحية: سيميائية، عتبات، نصية، ديوان.

Abstract:

This text seeks to make a semiotic approach to the textual thresholds in the first fire chamber of the poet Muhammad Abdel Bary, andtraying to decipher their blades and derive their significance by diving in deep structures .The poet worked in his poetry to chip the thresholdes of texts in accordance with the mechanisms of poetry contemporary and innovative which gives the reasercherwide analytical space.

Keywords: Semiotics, textual thresholdes, Poetry.