الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شِعْرِيَةُ النصوص الموازية في دواوين عثمان لوصيف

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبات :

- آمال كهمان
- إيمان كهمان
- خولة واده
- زينب عبابة
- عواطف قرميط

إشراف الدكتور:

– يوسف العايب

الموسم الجامعي : 1434 – 1435هـ / 2013 – 2014م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا
ٱكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا
تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا
وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ
أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٢٨٦﴾ ﴾

البقرة الآية: 286

شكر وعرفان

﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

الشكر أولاً وقبل كل شيء لله سبحانه وتعالى

الذي وفقنا لبلوغ هذه الدرجة من العلم والتحصيل الدراسي

إلى من ذاقا مرارة الحياة حتى يذيقونا من حلاوتها **الوالدين الكريمين**

أطال الله بقاؤهما وبمزيد من الإجلال والتقدير عرفانا بالفضل نتقدم

بالشكر الجزيل والامتنان العظيم إلى الأستاذ المشرف الفاضل الدكتور"

يوسف العايب" الذي أعطانا من وقته وجهده الكثير والذي لولاه

لما خرج هذا البحث في صورته هذه .

كما نشكر أساتذتنا في قسم اللغة العربية ونخص بالذكر **"عباسي عبد**

القادر" ، **"قيطون قويدر"** **"قرفي السعيد"** الذين كانت لملاحظتهم ونصحهم

لنا عظيم الأثر في نفوسنا وتشجيعنا على هذا البحث

ولا ننسى جميع من أعاننا من قريب أو من بعيد

خاصة **"هارون عفاف"** التي سهرت وعنت لكتابة

وطباعة هذه المذكرة

مقـــدمـــة

أولت الأبحاث والدراسات النقدية المعاصرة اهتماما بالغا بالنص الموازي، إذ يُعد هذا المصطلح محور الدراسات النقدية الغربية، ويعود الفضل في ظهوره إلى الناقد "جيرار جنيت" حيث أَوْلَى الاهتمام به وطرحه في آرائه النقدية الكبيرة، إذ جعله نمطًا من أنماط المتعاليات النصية واعتبره ذا أهمية بالغة، لأنه يساعد القارئ على استشراف وقراءة النص، كما قد يضلله أو يدفعه إلى قراءة المتن وفهمه.

ولذلك اتجهت الدراسات المعاصرة نحو المقاربات النصية ووظائفها الدلالية التي تؤديها العناصر التي تسبق النص وتطوق متنه وتحيط به من غلاف و اسم المؤلف والعنوان ... لتنتج خطابا يمتد من النص إلى العالم ومن العالم إلى النص، ومن هذا المنطلق اتجهنا بدراسة النص الموازي واتخذناه موضوعا لبحثنا ألا وهو "شعرية النصوص الموازية في دواوين عثمان لوصيف".

ولهذا السبب وقع اختيارنا على هذا الموضوع إضافة إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية نذكر منها:

- الرغبة الملحة والجامحة في الاطلاع على النصوص الموازية والتعمق فيها.
- تشوقنا وشغفنا الشديد لمعرفة الخبايا والأسرار التي تضَمنتها دواوين عثمان لوصيف
- تقوية خبرتنا وإثراء رصيدنا المعرفي حول هذا الموضوع وبالنسبة للأسباب الموضوعية فتتمثل في:
- ندرة الأبحاث والدراسات التي تطرّقت إلى مثل هذه المواضيع
- أهمية النصوص الموازية وجدارتها بالدراسة
- الاهتمام بالنص الموازي كونه مفتاحا للدخول إلى المتن وأسراره.

وقد قادنا البحث إلى اكتشاف عالم النصوص الموازية ودراستها فضولاً تقف وراءه مجموعة من الأسئلة وهي كالتالي:

- ما النص الموازي؟
- وما أنماط التعالي النصي؟
- كيف ساهمت العتبات النصية في الكشف عن أسرار شعرية نصوص عثمان لوصيف

ولقد قمنا بالإجابة عن هذه التساؤلات في بحثنا هذا، وفق خطة متكونة من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

وكان **الفصل الأول** نظريا بعنوان : "من النص إلى المتعاليات النصية "، وتناولنا فيه: مفهوم النص الأدبي، ومقاربة مصطلح التناص في النقد الغربي عند باختين وجوليا كريستيفا ورولان بارت، وجيرار جنيت والمتعاليات النصية، ثم مقاربة مصطلح التناص في النقد العربي القديم والحديث.

أما **الفصل الثاني** الذي كان بعنوان: "عتبات النص الموازي" درسنا فيه: الغلاف، اسم المؤلف، العنوان، الإهداء، المقدمة.

أما **الفصل الثالث التطبيقي** كان بعنوان :"الخطاب الموازي في دواوين عثمان لوصيف" الذي تطرقنا فيه إلى دراسة الغلاف، اسم المؤلف، العنوان، الإهداء، المقدمة في:

ديوان "الكتابة بالنار" وديوان "قصائد ظمأى" وديوان "الإرهاصات" وديوان "اللؤلؤة".

وأنهينا هذا البحث **بخاتمة** كانت بمثابة حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مناهج عديدة دعت إليها طبيعة الدراسة وضرورتها، نذكر منها المنهج السيميائي والبنيوي والوصفي والتاريخي، أما السيميائي فقد استعنا به لتفكيك رموز النص. والبنيوي للتعمق في البنية الدلالية للنص العميقة والسطحية والمنهج الوصفي الذي لا يخلو منه أي بحث علمي في الأغلب والأعم والتاريخي استعنا به لتبيين الفترة التي ظهرت فيها الدراسات النقدية.

وبحثنا كأي بحث أكاديمي لم يخلو بعضه من الصعوبات التي واجهتنا ونذكر منها:

- عدم توفر المراجع الخاصة بموضوعنا في المكتبة الجامعية.
- صعوبة الموضوع ، وندرة الأبحاث المتناولة له
- عدم تمكننا من الإلمام بالفكرة بسهولة

وبالرغم من هذه الصعوبات فقد واصلت عجلة البحث مسيرتها حتى بلغت منتهاها المرسوم لها.

ولإثراء موضوعنا استعنا بجملة من المصادر والمراجع من أهمها:

- جمال امباركي "التناص وجمالياته في الشعر المعاصر"
- محمد عزّام "النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي"
- عبد الحق بلعابد "عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص"
- حسن محمد حمّاد "تداخل النصوص في الرواية العربية"
- بالإضافة إلى دواوين عثمان لوصيف

وستبقى هذه المذكرة المتواضعة – التي مهما قلنا عنها، ومهما اجتهدنا في إخراجها في حُلَّتها الحالية – مجرّد اجتهاد لا أكثر ولا أقل.

ولا يسعنا أخيرا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف الدكتور يوسف العايب الذي أخذ بيدنا وعلمنا الصبر على معاناة البحث فله شكرنا وامتناننا.

ونتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا وقدم لنا يَدْ العون في إنجاز هذا البحث المتواضع.

وإن كنا قد أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

الفصل الأول

من النص إلى المتعاليات النصية

أولا: مفهوم النص الأدبي

ثانيا: الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص

ثالثا: مقاربة مصطلح التناص في النقد الغربي

رابعا: مقاربة مصطلح التناص في النقد العربي

أولا: مفهوم النص الأدبي

1- النص : في أصل التسمية والاصطلاح.

أ- لغة :

على الرغم من وجود تعريفات عديدة للنص، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع مانع له، فالنص TEXT في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل TEXTUS الذي يعني يحوك أو ينسج، وفي قاموس ROBERT الفرنسي :

"النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا".[1]

أما في المعاجم العربية، فنجد في لسان العرب لابن منظور في مادة.(ن، ص، ص) ما يأتي :

نصص : النص : رفع الشيء. نص الحديث ينصه نصا :رفعه . وكل ما أظهر فقد نص. وقال عمرو ابن دينار : ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند يقال : نص الحديث إلى فلان أي رفعه كذلك نصصته إليه. ونصت الضبية جيدها : رفعته.

وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمّي به ضرب من السير سريع، قال ابن الأعرابي : "النص إسناده إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، والنص كل شيء منتهاه".

وفي الحديث عن علي الأولى رضي الله عنه قال : "إذا بلغ النساء نص الحقاق في العصبة الأولى يريد بذلك الإدراك والغاية"، وقال الأزهري : "النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاه.

[1] - lerobetjunior illstre;IjlieparG. Canale.Bargaro; Tarin; Paris; P: 1017.

وقصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه من الأحكام ونص الشيء حركه ونصنص لسانه إذ حركه ونصنصه تحرك البعير إذا نهض من الأرض".[1]

وتتشابه التعريفات في المعجم الوسيط إلى حدّ كبير فقد ورد في مادة (نصص) معان منها"نصَّ على الشيء : عينه وحدده، ويقال نصّ الحديث : رفعه وأسنده للمتحدث عنه- والمتاع جعل بعضه فوق بعض، وفلان : أقعده على المنصة- والشيء حركه، وتناصّ القوم أي ازدحموا."[2]

ب- اصطلاحا :

للنص تعريفات عديدة تعكس توجهات معرفية ومنهجية مختلفة فهناك التعريفات البنيوية والتعريفات النفسانية و الدلالية، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب... وأمام هذا الاختلاف فإنه لا يسعنا إلاّ أن نركب بينها جميعا[3] لنستخلص المقومات الجوهرية الأساسية التالية:

- **مدونة كلامية** : يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما، أو عمارة، أو زيًا ...وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضاءها، وهندستها في التحليل[4]
- **حدث** : إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.[5]

[1] - بن منظور، لسان العرب، ج/6، دار لسان العرب، بيروت، 1988، ص : 648.

[2] - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج/2، مادة(نصّ)، دار الفكر، بيروت، دط، دت، ص : 926.

[3] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص : 119.

[4] - المرجع نفسه، ص : 120.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **تواصلي** : يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي[1]
- **تفاعلي** : على أن الوظيفة التواصلية- في اللغة- ليست هي كل شيء فهناك وظائف أخرى ن اللغوي أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليه.[2]
- **مغلق** : ونقصد انغلاق سمته الكتابية الايقونية التي لها بداية ونهاية ولكن من الناحية المعنوية هو : توالدي : أن الحدث اللغوي ليس منبثقًا من عدم وإنما هو متوالد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث أخرى لا حقتًا لنا.[3]

والنص عند جوليا كريستيفا : هو"أكبر من خطاب تجعل السيميولوجيا موضوعها الآن عدد من الممارسات السيميولوجية التي تعتبرها مثل تراسلية أي مصنوعة عبر اللغة"[4]

ومن خلال هذا التصور تعرف كرستيفا النص "مثل جهاز تراسلي يعيد توزيع نظام اللغة وبذلك بأن يعالق بين التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشر وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والتزامنية."[5]

وهكذا تجعل كرستيفا من النص إنتاجية وهو الشيء الذي يعني :

[1] – المرجع السابق، ص : 120.

[2] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] – عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د،ت)، ص : 55.

[5] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

1- أن علاقة النص"باللغة التي يتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء) أنه يسير المنال عن طريق مقولات منطقية أكثر من مقولات لسانية خالصة " .

2- أن النص هو"تبادل النصوص، تناص في فضاء نص تلقي مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر."[1]

من خلال ما تقدم يمكننا استنباط مجموعة من المصطلحات الواردة إما بصفة مضمرة أو ظاهرة في سيميولوجيا النص لدى كريستيفا وهذه المصطلحات هي : الممارسة الداله- الإنتاجية- التدليل- النص الظاهر و النص المولد- التناص.

ومن تعريفاتها أيضًا للنص تقول: "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى".[2]

ويذهب برينكر في تحديده للنص إلى أنه "تتابع مترابط من الجمل" ويستنتج من ذلك أن الجملة بوصفها جزء صغيراً ترمز إلى النص.

ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام أو علامة تعجب ثم يمكن بعد ذلك وصفها على أنه وحده مستقلة نسبيًا.[3]

أما هارت مات فقد حدد مفهوم النص بأنه : "علامة لغوية أصلية، تبرز الجانب

[1] - عمر أوكان ،مدخل لدراسة ا لنص والسلطة، أفريقيا الشرق، 1991، ط2، 1994، ص : 53.

[2] - المرجع نفسه، ص :54.

[3] - سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، ص : 103.

الاتصالي والسيميائي" .[1]

ويرى رولان بارت : "أن مفهوم النص مازال يبحث عن ذاته، فقد اتخذ منذ البداية معنى سجاليًّا وحاولنا مقابلته مع مفهوم الأثر الذي بلي وتشوّه . ومع هذا فلا أعتقد أن بإمكاننا حاليًا تحديد كلمه نصّ، إذا أننا سرعا نما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف..."[2].

وغير بعيد عن هذا المفهوم ذهب الباحث العربي سعيد يقطين مستفيدًا من التعاريف المطروحة في الساحة النقدية إلى محاولة تقديم تعريفًا جامعًا للنص، على اعتبار أنه "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة" .[3]

ويذهب صلاح فضل إلى التأكيد بأنه "علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية." [4]

أما عبد المالك مرتاض فيعرف " النص بأنه شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والايديولوجية، تتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استواء مارس تأثيراً عجيبًا من أجل أنتاج نصوص أخرى"، فالنص قائم على التجديدية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصيته

[1] – المرجع السابق، ص : 103.

[2] – رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص : 49.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص : 32.

[4] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص : 294.

وعطائيته، تبعًا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابليه للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة[1]

ثانيا : الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص

1- تاريخ استعمال المصطلح لأول مرة :

يعود الفضل إلى جوليا كريستيفا في وضع مقولة "التناص " لأول مرة في تاريخ الخطاب .ي وذلك في نهاية الستينات من خلال عدة أبحاث لها كتبتها ما بين 1966م، 1967م، وصدرت في مجلتي ouel وcritique ثم أعيد نشرها في كتابيها le text du rouman و Semiotique rechervhes. pceur ،une Semanalyse سنة 1969 وكذلك في مقدمة كتاب شعرية دوستويفسكي لباختين .[2]

2- دلالة المصطلح :

❖ **النقد العربي** : التناص مصدر قياسي على وزن تفاعل (تناصص) وقد وقع إدغام الصاد الأولى في الصاد الثانية فقيل تناصص، يتناصص تناصا والحق أن هذه الصيغة المصدرية لها دلالات مختلفة في اللغة من أهمها :

- التظاهر : أي أن يبدي المرءُ ظاهر ما يخفيه داخليا كقول بعضهم تمارض أي ظهر المرض وما به مرض

[1] - عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ص : 55.

[2] - شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، العدد الثاني، جانفي 2008، ص : 64.

– **المشاركة** : وهي الغالبة في اللغة كقولهم تشارك القوم أي إشترك كل منهم مع الأخر والمشاركة النصية تعني لقاء نص بنص فيحدث بينهما تقاطع أو تداخل سواء حصل هذا التداخل برغبة ذاتية أو حصل عفوا.

– **المطاوعة** : ويمكن أن نلتمسها من خلال قابلية النصوص للتحول والامتصاص[1].

ثالثا: مقاربة مصطلح التناص في النقد الغربي :

سنحاول فيما يلي عرض أهم الجهود والآراء للنقاد الغرب المتعلق بمصطلح التناص

1– حوارية باختين :

- تعتبر نظرية ميخائيل باختين Mikhail B akhtine في الملفوظ مركزية بالنسبة لتكون مفهوم التناص، بالنسبة إليه فإن أي ملفوظ– سواء كان أدبيا أو لا– متجذر في سياق إجتماعي يسميه بعمق، ومن ثمة فهو يتشكل من كلام غير متجانس، لأنه حامل لكلام مغاير هو كلام الأخر.
- كل ملفوظ إذن يتكون من شبكة من ملفوظات أخرى تشكله، وهذا اللاتجانس والتشظي الذي يسم كل ملفوظ يرجع إلى الحوار.

وتظهر هذه الحوارية Ledihogism أكثر ما تظهر في الخطاب الروائي، لأن الروية تقوم على تعددية الأصوات وتعددية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات، وبالإضافة إلى الأصوات Lapoly phoie وتعدد اللغات فإن الرواية تضم أيضا أنواعا مختلفة غير متجانسة معها سواء

[1]– خديجة جليلي، المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، إشراف محمد لخضر، زبايديه، ص: 19.

كانت أدبية كالأشعار والقصص القصيرة ....الأخ أم غير أدبية كالنصوص التاريخية والعلمية والدينية ....الخ وهكذا يتبين لنا أن الرواية "هجينة وحوارية بصفة أساسية"[1]

ففي كتابة "الماركسية وفلسفية اللغة" عمل باختين على تحديد مفاهيم البوثيقيا والسوسيولوجيا، ويرى باختين أن هناك ضربا من الأعمال الأدبية يتميز بتعدد الأصوات الايديولوجية داخلها في مقابل أعمال تتسم بوحدة الصوت الأيديولوجية، ويسمى الأول أعمالا حوارية، كروايات دستوفسكي حيث تتعاقب عدة أصوات على منبر القص، تصدر عن مواقف أيديولوجية مختلفة، ويسمى الثانية أعمالا مونولوجبة كروايات تولستوي حيث يتولي القص والنظر إلى العالم كصوت واحد المثالان لباختين وتعني الحوارية عند باختين تمايز عدة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر متباينة للعالم ولأحداث الرواية.[2]

ويعرفها تودوروف بأنها "كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا، فكل نتاجين شفويين أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية".[3]

وضمن هذا المنظور يتضح لنا أيضا أن كتابات باختين حول الحوارية كانت أساسية لتكون مفهوم التناص كما اقترحته جوليا كريستيفا فيما بعد خصوص إذا عرفنا أن تحديدها لهذا المفهوم ارتبط قبل كل شيء بتعليقها على أعمال باختين التي ساهمت في التعريف بها في فرنسا، فمثل العبارة

[1] – شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص من حوارية باختين إلى اطراس جرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، ص : 69- 70 .

[2] – وليد خشاب، دراسات تعدي النص، المجالس الأعلى للثقافة، د ط، د ت، ص : 30.

[3] – سامية محصول، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية، ع1، ماي 2008، الجزائر، ص : 66.

التي تكون موسومة بالضرورة بالملفوظات السابقة يكون النص دائما في نقطة تقاطع مع النصوص الأخرى.[1]

2-الإنتاجية النصية عند جوليا كريستيفا :

تعد الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا صاحبة السبق في التنظير المنهجي لهذا المصطلح في النقد الفرنسي، حيث إستخدمته في تلك المقالات والبحوث التي كتبتها في أواخر الستينات، معتمدة في دراستها على الإرث النقدي لباختين.[2] ويؤكد ما ذهبت إليه تودوروف الذي يرى " أن مصطلح الحوارية مصطلح مربك، ولذا سوف يستخدم مصطلح أكثر شمولا وهو مصطلح التناص الذي إستخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين، مدخرا مصطلح الحوارية إلى أمثلة خاصة من التناص، مثل الاستجابات بين المتكلمين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان.[3]

ورغم أن باختين لم يوظف مصطلح التناص في مؤلفاته خاصة تلك المتعلقة بالرواية : جمالية ونظرية الرواية، شعرية دوتسوفسكي، فإن ما أخذته جوليا كريستيفا وجعلته أساسا لدراستها ومنطلقا له إشارته إلى الفكرة التي مفادها أن داخل كل نص لفظا يقيم حواراً مع نصوص أخرى.[4]

وترى جوليا كريستيفا من خلال أبحاثها ودراستها النصية ضرورة النظر إلى لغة العمل الأدبي بوصفه لغة منتجة منفتحة على مراجع خارج النص، كالنصوص الأدبية والفكرية والممارسات

---

[1] – شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص من حوارية باختين إلى اطراس جيرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، ص : 70.

[2] – جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،رابطة ابداع الثقافة دط الجزائر 2003، ص : 66.

[3] – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، سنة، 1998، ص : 337.

[4] :ينظر – P10; Tipnai nesamoyault; Lintertextualite; mémoirede Letterature; editionnathan; paris; 2001

الايديولوجية والدينية والفنية.[1] ذلك أن النص مجال رحب لإستعاب خصوصيات التاريخ والمجتمع والثقافة لذلك نجدها تؤكد في كتابها (نص الرواية) أن الوظيفة التناصية ترتبط بإديولوجيا النص، فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية وتسمح له بالتحريك داخل المجتمع[2].

فكل خطاب في نظر جوليا كريستيفا يحيلنا بدوره إلى مجموعة أخرى من الخطابات، وهي خاصية تقوم عليها لغة النص، التي تستعين بدلالات وأبنية نصية مستمدة من خطابات أخرى متعددة سابقة أو متزامنه مع النص الحاضر، ذلك إن النصوص الشعرية الحداثية في نظر جوليا كريستيفا ما هي إلا نصوص تم صناعتها عبر امتصاص وهدم في نفس لآن للنصوص الأخرى داخل الفضائل المتداخلة نصيًّا وفي فضاء النص "تتقاطع ملفوضات متعددة متحزأة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بإغفال الآخر و نقيضه."[3] وتتجلى مقدرة الشاعر أو الأديب في تمكنه من إنتاج نص جديد انطلاقًا من تلك النصوص التي تأتى له تمثلها في مراحل سابقة من مراحل تكوينه الثقافي والأيديولوجي، وعلى هذا فإن النص في بنيته الإنشائية يمثل مجموعة تناصات أو حصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه.[4]

ويندرج هذا المفهوم الجديد للنص ضمن مفهوم الإنتاجية النصية الذي يرتبط عند جوليا كريستيفا بالنص المولد (GENO - TEXTE) الذي يهتم بالطريقة التي تتوالد بها النصوص.[5]

---

[1] – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ت، ص : 23.

[2] ينظر: – Juliakistiva; Let exte duroman; mouton; paris 1970;p 14.

[3] –المرجع نفسه، ص : 31.

[4] – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص : 24.

5 ينظر: – Juliakrstiva; semiotke; recherche poutune sémanalyse; edition du Seuil; 1969; p 133.

ذلك أن النصوص تتصارع فيما بينها لتكون النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الحاضر لأن هذا الأخير إنما ينتج من حركة المعقدة لإثبات نص آخر أو رفضه.[1]

ذا التصور للتناص استطاعت جوليا أن تقدم رأيه نقدية جديدة، تقوم على مبدأ إنفتاح النص على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية)، متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يركز على مفهوم البنية ومؤسسة في نفس الوقت لشعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن واحد.

كما كان لمفهوم النص عند جوليا كريستيفا دور أساسي في بلورة السمات النصية للنص الأدبي عند نقاد ما بعد البنيوية الذين أكدوا الدور الرائد لجوليا كريستيفا في بلورة مفهوم التناص.

إذ يقول رولان بارت : "نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص: وهي الممارسة الدالة PRACTIE SLGNICANT، بالإنتاجية PRODUCTVLTY، التدليل SIGNIFIAMCE ، والنص الظاهر PHENO-TEXTE، المولد GENO-TEXT التناص INTERTEXTE."[2]

ويمكن أن نلخص جهود كريستيفا في استفادتها من المنطلق النظري الذي وضعه باختين مضيفة إليه حوار المعارف الحديثة ممثلة في الماركسية في آخر اجتهاداتها، وعلم النفس في أحدث نظرياته، متوجة كل ذلك بتمرّدها على البنيوية . ورغم اقتران اسمها في الأوساط النقدية الفرنسية باسم باختين

[1] – حسن محمد حامد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص : 24.

[2] – رولان بارت، لذة النص، ترجمه صفا والحسين سحبان، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص : 24.

"لا أنها في استبدالها لمصطلح الحوارية عنده بمصطلح التناص لم يعد جهدها استنساخًا للمفهوم الباختيني، وذلك لاختلاف طبيعة المرحلة المعرفية التي عاصرها كل منهما".[1]

3- رولان بارت وموت المؤلف:

تمثل جديد بارت في مرحلة ما بعد البنيوية في "فكرته التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص دون اعتبار المدلول على نحو يصبحون معه أحرار في تذوق النص، وفي صنع علاقات بين النصوص التي تشكل النص المفتوح"[2].

وحين ساعد بارت على موت المؤلف فلكي يشعر القارئ بلذة النص ويصبح مشاركًا فعالا في عملية إنتاج الدلالة، "وخلق سياقات مؤلفة ومختلفة على نحو تصبح معه كل القراءة بمثابة تحد لذاكرة القارئ ويغدو معها النص نفسه نصًا ينتج من داخله أكثر منه نصًا نهائيًا أو محدداً".[3]

وحين يؤكد بارت على قطع الصلة بين الكتاب والنص فلأن اللغة هي التي تتكلم وليس صاحبها الذي يعد معبدًا لكتابات سابقة أو متزامنة، وذلك أن "الموروث الأدبي والنصوص المتزامنة مع النص هي المؤلف الأكبر له، وهي مصدر إنتاجه وحدوثه، ونواة لفهم النص وتفسيره"[4]، وهذا لا يلغي المؤلف ولا يقلل من دوره، ولكنه يوجه الإنتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي، والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته".[5]

---

[1] – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص : 23.

[2] – المرجع نفسه ، ص: 21

[3] – المرجع نفسه، ص : 22.

[4] – جمال امباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص : 129.

[5] – رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذّر عياشي، مركز النما الحضاري، حلب، سوريا، 1994، ط1، ص : 11.

ويريد بارت من خلال مقولته "موت المؤلف" دعوة القارئ إلى تغيير عاداته في القراءة وتأسيس نظرية جديدة لتلقي النص الأدبي يكون القارئ فيها مشاركا في إنتاج الدلالة لا مستهلكا فقط.

فقراءته للنص هي إعادة كتابة له وقارئ بارت "يتكون من عدد لا متناهي من الإشارات أو النصوص إنه ليس مركزًا موحدًا تنبثق منه المعاني والتفسيرات بل هو بناء يتصف بالتشت والتجمعية : هذه الـ "أنا" في تعالج النص هي بذاتها جمع لنصوص أخرى، لإشارات لا منتهية أو ضائعة الأصل إذا أردنا التحديد"[1]، وذلك انطلاقا من الفكرة القائلة بأن : "النص ينسج من الملصقات والتطعيمات، وباستحالة نسب النص إلى أب واحد وأصل واحد، بل إلى مجموعة من الأصول والأنساق، لأن النص ليس قديمًا وليس حديثا ولكنه مجموعة من نصوص من عصور مختلفة تشكل ما يشبه الطبقات الرسوبية التي يصطف بعضها فوق بعض، كل طبقة من هذه الطبقات تنتمي إلى عصر معين دون غيره".[2]

واستمرت الأبحاث النقدية الفرنسية في العصور الحديثة حول مصطلح التناص بجانبيه النظري والتطبيقي حين تَمَّ تَبنِّي المصطلح (التناص) كإجراء نقدي في المنتدى الدولي للبوطيقة الذي نظمه ريفاتير سنة 1979[3] وفيه أولى المصطلح والمفهوم أهمية بالغة وركز على إعتباره أصل الشعر مصدر العملية الإبداعية وعنصر من عناصر التأويل.

[1] – حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص : 22.

[2] – المرجع نفسه، ص : 38.

[3] – تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، ص : 110.

وكانت سنوات 1979، إلى غاية 1982غنية بالإصدرات الشاهدة على مفهوم التناص مرحلة النضج خاصة مع أعمال ريفانير[1]،ورأى من خلالها أن التناص ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه، وهو الآلة الخالصة للقراءة الأدبية ووحدة فقط الذي ينتج الدلالة.[2]

وأصبحت محوراً لكثير من الدراسات النقدية التطبيقية التي حاول من خلالها الباحثون والدارسون الكشف عن مختلف العلاقات التي يقيمها النص مع نصوص أخرى، وظهرت مصطلحات فرعية تجسد تلك العلاقات، وأهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل التعامل مع النص الأدبي وتطوير المفاهيم المتصلة بعلاقاته النصية دراسة جرار حنيت حول ما أسماه بالمتعاليات النصية TRANSTEX TUALITEوهو ما سنحاول توضيحه في العنصر الموالي.[3]

4- نظرية جيرار جينيت في المتعاليات النصية:

يعدّ جيرار حنيت G. Genettباحث من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين أعطوا اهتماما لهذه المسألة، بحيث عنى عناية كبيرة بما أسماه "المتعاليات النصية" في كتابه "معمار النص" ورصد العلاقات التي تبدو خفية أو ظاهرة لنص معين يسيطر وجودها في فضاء النص الحاضر وهذا التعالي النصّي يتضمن التداخل النصّي بكل مستوياته، فقد يكون هذا التداخل وجودًا لغويًا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في

[1] – ب، م دربيازى، نظرية التناص، تر: المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع28، أفريل 2000، ص: 116.

[2] – المرجع نفسه، ص : 116.

[3] – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص : 29.

النص المقروء، وقد تعمق "جنيت" في رصد مختلف أنماط التعالي النصّي، وحدّدها في خمسة أنواع وهي [1]:

1- التناص : **Intertexte** "وضعته منذ بضع سنوات جوليا كريتسيفا في كتابها Simeot ique تحت اسم التناص وهذه التسمية طبعًا تعزز نموذجنا الاصطلاحي[2]، وعند "جنيت" خاص بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه[3] فيقول" أما أنا أعرفه بطريقة لا شك مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين عدة نصوص بمعنى عن طريق الاستحضار Eidétique ment وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر بشكلها الأكثر جلاء وحرفية وهي الطريقة المتبعة في الاستشهاد Gitation، أو شكل أقل وضوحًا وأقل شرعية camonique monis في حالة السرقة الأدبية plagiat أو في حالة التلميح lallusions".

2- الميتانص : "وهو علاقة التغليق الذي يربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانًا"[4] ونعني بذلك خطاب نص على نص، وهو ما نسميه عادة "التعليق" والمتمثل في ربط نص بآخر يتكلم عنه دون أن يشهر به لأنه يسميه أحيانًا، وهو العلاقة النقدية بامتياز، بمعنى آخر هي علاقة التفسير التي توجد نصا بنصا آخر يتحدث فيه عنه والمسألة جوهرية متصلة بعلاقة نقدية مثل

[1] – جمال امباركي، التناص وجمالياته في الشعر المعاصر،ص :132.

[2] – عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم(التناص أنموذجًا)، مجلة دراسات أدبية، ع. 2 جانفي 2008، ص : 94.

[3] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص، السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص : 97.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصص الذي ج في جسمها نظريات مؤلفيها، وبهذا تغدو قريبة التناص[1]،إذن "التناص" و"المتناصة" يأخذان البنيات الجزئية، يقوم المبدع بتوظيفها داخل الخطاب الأدبي، وهذان المصطلحان الأخيران مرادفان تقريبًا لما كان يعرف في النقد العربي القديم باسم "التضمين" و"الاقتباس" و"الإشارة" ويظهر ذلك من خلال تعريفه للمتناصه بقوله : "أنه بنية نصية متضمنة في النص كما هي".[2]

3– النص اللاحق : (التعليق النصي، النصية المتفرعة) Hypertextualié ويقصد به كل علاقة تتم بين نص لاحق Hypertexte مع نص سابقة Hypertxte ويكون التحويل أو التعريف Travextissement بينهما بشكل كبير وعملية تبادل التفاعل ما بين نص ما وما بين آخر هي ما يطلق عليه اسم التقليد L'imitation ويقسم جنيت روابط التعليق فيما بين النصوص إلى ثلاثة أنواع:[3]

أ– المحاكاة الساخرة : Peveodie وهي تحويل للموضوع لا الأسلوب.

ب– التعريف أو التحليل : Travestissement ويتعلق بتحويل الأسلوب لا الموضوع.

ج– المعارضة : Pastiche ويبنى على علاقة المحاكاة.[4]

4– معمارية النص : "وهي النمط الأكثر تجديدًا وتضمينا، ويتضمن مجموعة من الخصائص التي ينتهي إليها كل نص على حدى، في تصنيفه كجنس أدبي"[5] "ويتعلق الأمر بعلاقة بكماء بحيث

---

[1] – جمال امباركي، التناص وجمالياته في الشعر المعاصر، ص : 133.

[2] – المرجع نفسه، ص : 133.

[3] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص : 49 .

[4] – المرجع نفسه، ص : 49.

[5] – محمد عزام، النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص : 254.

يتقاطع على الأكثر، إلا مع إشارة واحدة من إشارة النص الموازي التي لها طابع صنافي خالص مثل العنوان البارز كما في الاشعار والدراسات فالرواية لا تحدث ذاتها بوضوح على أنها رواية، ولا القصيدة على أنها قصيدة بل ولربما وبطريقة أكثر حصرة" .[1]

5- المناص : يقدم جنيت تعريفا مفصلا في كتابه "عتبات" للمناص يجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة[2]، يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورًا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه فنادر ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال صفحة الغلاف...) وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرًا إلى الوجود لاستقباله و لاستهلاكه فالمناص "هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامه على جمهوره، هو أكثر من جدار ذو حدود "متماسكة"، نقصد به هناك تلك العتبة بتعبير "بورخيس" البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه ... وهو البهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل لنتجنب هذه العتبات والمصاحبات من هذا المنجم الذي لا يخلق عن طور حفر وقراءة[3].

1- أنواع المناص :

وقد جمعها جرار جنيت في نوعين مهمين هما :

1- المناص النشري / الافتتاحي (مناص الناشر)

[1] - عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم، ص : 95.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات(جرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008، ص : 43.

[3] - المرجع السابق، ص :44.

2- المناص التأليفي (مناص المؤلف)

أ- المناص النشري : وهي كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته وهي أقل تحديدً "عند جنيت" إذ تتمثل في (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة ....)[1]، حيث تقع مسؤولية هذا المناص على عاتق الناشر ومتعاونيه، (كتاب دار النشر، مدراء السلاسل، الملحقين الصحفيين ....إلخ) وكل هذه المنطقة تعرف بالمناص النشري الافتتاحي، والذي يضم تحته قسمين هما "النص المحيط، والنص الفوقي".

والملخص في الجدول التالي : [2]

جدول مكونات المناص النشري :

النص المحيط النشري	النص الفوقي النشري
الغلاف	الإشهار
صفحة العنوان	قائمة المنشورات Catologues

[1] - المرجع نفسه، ص : 45.

[2] - المرجع السابق ، ص ، 46.

الجلادة jaquettes	الملحق الصحفي لدار النشر
كلمة الناشر	Presse d' edication

ب– المناص التأليفي (مناص المؤلف) partexte auctorial :

يمثل تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكتاب/ المؤلف حيث ينخرط فيها كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء الاستهلال ....) وينقسم هو الأخير إلى قسمين مهمين هما : (النص المحيط، والنص الفوقي) وهذا ما يبينه الجدول التالي : [1]

جدول مكونات المناص التأليفي (مناص المؤلف): [2]

النص المحيط التأليفي	**النص الفوقي التأليفي**	
اسم الكاتب	**العام**	**الخاص**

[1] – المرجع نفسه ، ص :48.

[2] – المرجع السابق، ص48.

العنوان(الرئيسي والفرعي)	اللقاءات (الصحيفة، الإذاعية	المراسلات(العامة والخاصة)
العناوين الداخلية	التلفزيونية)	المسارات
الاستهلال	الحوارات	المذكرات الحميمية
المقدمة	المناقشات	النص القبلي
الإهداء	الندوات	التعليقات الذاتية
التصدير	المؤتمرات	
الملاحظات	القراءات النقدية	
الحواشي		
الهوامش		

2- أقسام المناص :

قسم "جنيت"المناص إلى قسمين النص المحيط والفوقي/ حيث تنطوي تحتها عناصر مانصية هامة :

1- النص المحيط: Pertexte : [1]

وهو ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال ...

أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي لكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر في الصفحة الرابعة للغلاف، وهو يأخذ عند "جنيت" أحد عشر فصلا من كتابه "عتبات" وتندرج تحته نصوص ثواني وهي :

أ- النص المحيط النشري Peritexte Editorial:

والذي يضم تحته كل من (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة....)

وقد عرفت تطورا مع تقدم الطباعة الرقمية.[2]

ب- النص المحيط التأليفي Peritexte Auctorial:

والذي يضم تحته كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد ...).[3]

2- النص الفوقي Epitxte:

[1] - المرجع السابق، ص : 49.

[2] - المرجع نفسه، ص : 50.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات ...، وتنحصر في الفصول المتبقية في كتاب "عتبات" وكذلك تتفرع عنه نصوص ثواني مثل سابقه:[1]

أ- النص الفوقي النشري Epitexte Editorial:

ويندرج تحته كل من (الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر ...).

ب- النص الفوقي التأليفي Epitexte Auctorial:[2]

وينقسم هو الأخر بحسب "جنيت" إلى :

- **النص الفوقي العام Epitxte Public**:

ويتمثل في اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات التي تكون من طرف الكاتب نفسه حول كتبه .

- **النص الفوق الخاص Epitexte privé** :

ويندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات (confidances)، والمذكرات الحميمية والنص القبلي (avant-texte)[3]

لهذا يرى "جنيت" أن كل من النص المحيط والنص الفوقي يشكلان في تعالقهما حقلا فضائيا للمناص عامة، يتحققان في المعادلة التالية :

[1] - المرجع السابق ، ص : 50.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المناص =النص المحيط + النص الفوقي.

لنوسع من هذه المعادلة المناصية، بحسب ما حققناه سالفا :

المناص النشري =النص المحيط + النص الفوقي

المناص التأليفي= النص المحيط+ النص الفوقي .[1]

3- مبادئ المناص :

لفهم المناص لا بد من فهم أنواع مبادئه، والتي ستمكننا من تحديد نظام الرسالة المناصية الحاملة لعناصرها الفضائية والزمانية والتداولية والوظيفية لذا علينا طرح هذه الأسئلة الموجهة لمبادئ المناص : [2]

1- سؤال المكانية (أين؟) : ويطرح قصد تحديد موضعه وموقعه.

2- سؤال الزمانية (متى؟): يحدد به تاريخ ظهور المناص، أو اختفائه المفاجئ (أي متى يظهر ومتى يختفي؟) .

3- سؤال الكيفية (كيف؟): يطرح بتحديد الصيغة الوجودية، لفظية كانت أو غيرها.

4- سؤال التداولية (ممن وإلى من؟) : يقصد به العملية التواصلية والتداولية (مرسل، رسالة مرسل إليه).

5- سؤال الوظيفة (ماذا نفعل به؟) : يحدد الوظائف المحركة للرسالة المناصة فبهذه الأسئلة المنهجية تتبين أنواع مبادئ المناص عموما، والرسالة المناصية. على وجه الخصوص.[3]

---

[1] - المرجع السابق ، ص : 50-51.

[2] - المرجع نفسه ، ص : 51.

[3] - المرجع السابق، ص51.

رابعا: مقاربة مصطلح التناص في النقد العربي :

سنحاول فيما سيأتي مقاربة مصطلح التناص العربي القديم، من خلال استعراض أهم الجهود النقدية الحديثة لأعلامه العرب :

أ- في النقد العربي القديم :

سعى الكثير من الدارسين العرب المحدثين إلى ربط التناص بما يوجد في الفكر النقدي العربي القديم، فالدّكتور عبد الملك مرتاض يقول : "إنّ الأدب العربيّ عرف التّناص تحت مسمّيات أخرى كالسرّقات الأدبّية والاقتباس ونحوها، وذلك أمر عالجناه في دراسة نشرناها".

ويقول محمد العمري: "تأويل قضية السّرقة تأويلا لسانيا شعريا يتصل بالمتخيل يعتبر خروجا من المنزلق الذي وقع في نقاد الخصومات بين الفحول إنّه تدخل بلاغي لحسم قضية نقديّة مشبوهة وإدخالها المفهوم الحديث للتّناصّ"[1].

والدكتور مصطفي السعدني عندما نظر في مفهوم التّناص ، وضع له إسقاطات في النقد العربي القديم وقال : "قد يكون الإيجاب هو الطّرح الأسهل إذ ما تصورنا المفهوم الألسني الحديث من قبل الإسقاط، ولكنه مع الصّبر في فك التّسليم الأبدي بالمسلمات في إعادة قراءة نصوص التّراث فيتضح أنّ فكرنا النّقدي البلاغي القديم قد وعى، وجود تلك الظّاهرة الإبداعية، وإدراك خالصيتها الأساسية"[2].

[1] - عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم(التناص انموذجًا)، ع2، جانفي 2009،ص: 97.
[2] - المرجع السابق ، ص97.

ويقول العلامة ابن خلدون : "الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتّى تنشأ في النّفس ملكة ينسج على منوالها، فذلك أجمع له، وأنشط للقريحة أن يأتي بمثل المنوال الذي في حفظه"[1].

ومن الباحثين من يتوجه إلى وجود حدود بين التّناصّ، وتلك المصطلحات أو على الأقل فهناك اختلاف من حيث المنشأ، والدّوافع، والأهداف من تلك المفاهيم، فالدكتور "عمر أوكان" يرى بأنّ "التناص ليس سرقة، وإنّما هو قراءة جديدة إنّه كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول"[2]. ومهما يكن من أمر فإن الشّعراء والنقاد العرب قد فطنوا إلى الأخذ أو السرقة منذ القدم، إلاّ أنّ ولوعهم بها وحرصهم على تقفّي آثارها لم ينتشر كثيرا قياسا إلى انتشاره في عهد أبي تمام، فأخذوا يتتبعونها ويجعلون لها حدودا، وكان من الطّبيعي جدّا أن يخوض فيها نقاد كبار كالأمدي والجرجاني وغيرهم، وما يؤكّد أن الأخذ والاحتذاء موجودان ومشروعان هو إقرار الشّعراء أنفسهم بذلك، فهذا كعب ابن زهير يقول :

مَا أرَانَا نَقُولُ إلاّ رَجِيعًا وَمُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا.[3]

وما يمكن إضافته هنا بأن مصطلح السرقة النقاد العرب المتقدمون بشكل نقدي وليس بمعيار خلقي، فسارق المال لا يشبه سارق الألفاظ والمعاني، لكنهما اشتركا في المنهج وطريقة الأخذ، فأطلق عليهما نفس الاسم وهي السرقة.

[1]- المرجع نفسه، ص : 98.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - يوسف العايب: التناص في القصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة، بحث في المصادر والدلالات، الطبعة الأولى 2013م، ص: 44.

أما إذا نظرنا إلى التّناص على أنّه حضور نصّ أو عدّة نصوص سابقة أو متزامنة مع نصّ معين فيه، وبكيفيات مختلفة فإذا فتشنا في نقدنا العربي القديم فإنّنا نجد كثيرا من المصطلحات تدخل في هذا المفهوم، حتى إننا نقف أمام تقسيمات مختلفة في النقد العربي القديم فكل ناقد أنفرد بتقسيمات مختلفة[1].

قد أجمع جلّ النقاد والباحثين في العصر الحديث على تأكيد المفارقة بين مصطلح "السرقات"، ومصطلح "التناص"، ومنهم من رأى أن "السرقة جزء من التناص وليست هي التناص نفسه"[2]

ويؤكّد فكرة المفارقة بين المصطلحين الباحث محمد بنيس حين يرى أن "العلاقة الرّابطة، والصّلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له. وعاها الشعراء، غير أن القراءة التقليدية لهذه الظاهرة، ومعالجتها بوعي متقدم يشهده به ما وصلت إليه من نتائج، لقد أصبحت القراءة الحديثة، والبنيوية على الخصوص تحذّر من السّقوط في الأخطاء نفسها التي سقط فيها النقد القديم"[3].

وفي ظّل إصرار الكثير من نقادنا العرب على إثبات المفارقة بين مصطلحي" التناص" و "السرقات"، ورغم توافر مجموعة من الأدلة والعوامل التي تجعل مفهوم السرقة قاصرا في مواجهة نظرية التناص وآلياتها، نجد الباحث كاظم جهاد بعد عرضه لنماذج تطبيقية كثيرة من كتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني، يؤكّد لنا حقيقة مفادها أنّ الجرجاني في نظره "يضع أصبعه على جوهر

[1] – عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم، ص : 99.

[2] – يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة بحث في المصادر والدلالات، ص : 49 .

[3] – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص : 252.

"التناص" بمعناه الحديث، عندما يرينا تدرج العرب بالسرقة من الأخذ باللفظ والمعنى أو بأحدهما دون الآخر ...إلى إخفاء السّرقة ما يدعوه النقاد بـ (السّرق الحاذق)، فاللّجوء إلى أوّليات القلب والتّغيير حتى يصير ما تأخذ من الغير كأنّه خاصّتك، لا عتب عليك فيه لأحد"[1].

ب- في النقد العربي الحديث :

نظرية التّناص- كما مّر معنا- غربيبة المنشأ شغلت إهتمام أشهر النقاد الغربّيين على إختلاف توجّهاتهم، وهي من النّظريات التي استفاد منها النقد العربي، لأن "قيمة هذه النظرية لا تنهض فيما تقدّمه من قراءة جديدة للنّص فحسب، بل في الدّور الذّي تؤديّه لتخليص بعض المناهج النقدية من العقم الذي أضحى يهددّها" [2].

فأمام هذا الاهتمام الشديد بالنص الأدبي وإنتاجيته وشعريته والتنظير له، وبشيوع مصطلح التناص في النقد الغربي الحديث تأثر النقاد العرب بهذا الفيض الهائل من الدراسات النقدية الغربية حول نظرية التناص، وكان التأثر في بادئ الأمر على المستوى النظري بخاصة، وقد عرف النقاد العرب مصطلح L'itertxtalté تحت مسميات مختلفة باختلاف التّرجمات : فورد هذا المصطلح في كتابات سعيد يقطين باسم "التّفاعل النصّي"، وسمّاه محمد مفتاح "التناص"، وأطلق عليه محمد بنيس "التداخل النصّي".[3]

بعد ذلك امتدت الدراسات العربية في حقل التناص إلى التطبيق، ووجدنا من نقادنا العرب من اقتصرت غايته على التنظير، ومنهم من اقتصرت غايته على التطبيق، ومنهم من ألفيناه يزاوج بين

[1] - يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة، ص : 51 .
[2] - المرجع نفسه، ص : 51-52.
[3] - المرجع السابق ، ص : 25.

التنظير العارض والتطبيق المفصل، ولعل أبرز هؤلاء إضافة إلى سعيد يقطين ومحمد مفتاح نذكر محمد بنيس وعبد الله الغذامي وكمال أبو ديب وعبد الله المسدي وصلاح فضل وعبد المالك مرتاض، وغيرهم.[1]

أول كتاب في الحداثة العربية حاول أن يلامس القضايا المفاهمية الخالصة دون الانزلاق إلى الإجراءات التطبيقية كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي الذي ظهر عام 1977 ورغم أن عامة الجهد انصرف إلى موضوع عنوان الكتاب نفسه وهو الأسلوبية، إلا أن الجدير بالتقدير هو عقده في نهايته ملحقا للمفاهيم النقدية الجديدة التي لا ريب في أنه كان لها نفعا في تعميم هذا المصطلح اللساني وتقريبه إلى الأذهان.[2]

أما محمد بنيس فقد انتهى في جهوده وبحثه في التناص في كتابيه" ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و "حداثة السؤال"، إلى استبدال مصطلح التناص بمصطلحات جديدة، فقد أطلق مصطلح "التداخل النصي" عوض مصطلح "التناص"، ورأى أنّه يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، على أنّ النصوص الغائبة هي تلك التي يعيد النص الحاضر كتابتها وقراءتها.[3]

[1] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه، ص : 52.

[3] – يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة بحث في المصادر والدلالات، ص : 52-53.

الفصل الثاني

عتبات النص الموازي

أولا: الغلاف

ثانيا: اسم المؤلف

ثالثا: العنوان

رابعا: الإهداء

خامسا: المقدمة

أولاً : الغلاف

I– تعريفه :

أ– **لغة :**

غلّف الغلاف الصوان وما اشتمل الشيء، كقصيص القلب، وغر قيء البيض وكمام الزهر وساهور القمح، والجمع غلف، والغلاف : غلاف السيف والقارورة وسيف أغلف وقوس غلفاء وكذلك كل شيء في غلاف[1]

وفي قوله عزّ وجل قال: ﴿ وَقَالُواْ قُلُوبُنَا غُلْفٌۢ ﴾[2] أي في أكنة.

وفي حديث عائشة رضي الله عنها قالت : كنت أغلّف لحيته بالغالية، أي ألطخها (بالحناء).[3]

وقال خالد بن خنبة وقلب مغلف مغشى، والغلفان : طرفا الشاربين مما يلي الصماختين والغلف، محركة الخصيب الواسع[4].

[1] – إبن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، ج11، دار صادر الطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص : 72.

[2] – سورة البقرة الآية (88).

[3] – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف الجرّاح، دار الأبحاث للترجمة والنشر، ط1، 2011، ص : 786.

[4] – المرجع نفسه، ص : 787.

ب– اصطلاحًا :

إن الصورة أو الأيقونة فتنطوي تحت نوع أعم يطلق عليه "الشبيه والمثل"، ، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلامة بين الدال والمدلول هنا "Icohe" قائمة على المشابهة والتماثل أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين (رسم،صورة) أو في ثلاث أبعاد (نقش، فن، التماثل)[1].

وهي أيضا دالة على موضوعها عن طريق المشابهة، وهي إشارة تحتوي على قرينة تجعلها تعيدها إلى الشيء والمعنى و دلالتها غير مباشرة وهي الأكثر عددًا في الميدان السيميولوجي مثل الآثار والرسومات...وكل ما يرتبط بأثر غير كتابي.[2]

ويحدد شارل هندرس بورس الأيقونة بوصفها أنها "دليلا يحيل إلى الموضوع الذي لا يدل عليه إلا بمقتضى الخصائص التي يمتلكها، سواء أوجد هذا الموضوع فعلا أم لم يوجد. صحيح إنه إذا لم يوجه حقًا فإن الأيقونة لا تتصرّف بوصفها دليلا"، لكن لا علاقة لهذا بخاصيتها كدليل، فإن أي شيء صفة وفردًا موجودًا أو قانونًا، وهو أيقونة شيء ما شريطة أن يشبه هذا الشيء، وأن يتخذ دليل لهذا الشيء"ويؤكد تبعًا لذلك أن "الصفة الدليلية للأيقونة القائمة على التشابه أساسًا تلزمها بأن تنتج فكرة مؤولة، وبهذا المعنى ليست الأيقونة غاية في ذاتها مثلما ليست زخرفًا تزيينيًا بل تشتغل بكيفية دالة ووظيفية مهما كان نمط كينونتها، أي سواء كانت رسمًا بيانيا أو صورة أو استعارة".[3]

[1] – عبيدة صبطي، نجيب بحوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، ط1، سنة 2009، ص : 71.

[2] – فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص : 10.

[3] – يوسف ادريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008، ص : 53.

وفي منظور بيرس تقوم "الأيقونة" المتمثلة في الصورة الفوتوغرافية والرسم البياني والاستعارة على علاقة التشابه، "إن الأيقونة علاقة تحيل إلى الشيء الذي تدل عليه بفضل سمات خاصة تمتلكها فقد يكون أي شيء أيقونة لشيء آخر، سواء كان الشيء صفة أم كائنا أم قانوناً، بمجرد أن يشبه هذا الشيء ويستخدم دليلاً له".[1]

والأيقونة في معجم اللسانيات لبسام بركة "علامة مبنية على تشابه بينها وبين الشيء المحسوس الذي تشير إليه، مثل الصورة بالنسبة لصاحب الصورة".[2]

II-أقسام الغلاف :

وينقسم إلى أربعة صفحات وهي :

الصفحة الأولى : وأهم ما نجد فيها :

- الاسم الحقيقي، أو المستعار للمؤلف أو للمؤلفين
- عنوان أو عناوين الكتاب
- المؤشر الجنسي
- اسم أو أسماء المترجين
- اسم أو أسماء المستهلين
- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسه النشر
- الإهداء

[1] - عبيدة صبطي، نجيب بحوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ص : 97.

[2] - مولاي على بو خاتم، مصطلحات النقد العربي السيماوي، الاشكالية والأصول والامتداد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص : 200.

– التصدير[1]

أما الصفحة الثانية والثالثة : فنجدهما صامتتين، وهناك استثناء نجده في ما يخص المجلات

أم الصفحة الرابعة للغلاف: فهي من بين الأمكنة الإستراتيجية للغلاف خاصة والكتاب عامة ويمكن أن نجد فيها :

تذكير باسم المؤلف وعنوان الكتاب.

كلمة الناشر.

كما نجد فيها ذكر لبعض أعمال الكاتب

ذكر بعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر.[2]

III– أنواع الغلاف

ويمكن تقسيم لوحة الغلاف إلى أنواع كثيرة منها :

الغلاف الفاخر : وهو الذي لا يحتوى أي لوحة، حيث تكتب البيانات بماء مذهب، مثل رواية "رجاء" لحسنى البحيري[3]، وفي مثل هذا الغلاف التقليدي الذي ساد في الكتب القديمة نلاحظ طغيان الكتابة وحجمها على غطاء الغلاف الأول، ولكي تملأ الكتابه لحيز يلجأ الناشر إلى التعريف بالكتاب أو الإشادة به والترويج له بشتى أساليب المدح والاطراء، وغلب هذا الشكل على الكتب القديمة[4]، أما في أغلف الرواية الحديثة فغالبًا ما تشغل الغلاف الأول لوحة فنية.

[1] – عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص : 46.

[2] – المرجع السابق، ص : 47.

[3] – حطيني يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999م، ص : 116.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لوحة غلاف تجريدية : وغايتها هو التعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة هذا الشكل لا ينطوى على أي صلة بشيء واقعي، ومنها اللوحة التعبيرية التجريدية كما نرى في غلاف رواية "شمس الأرض"، والتجريدية الهندسية كما في لوحة غلاف رواية "الغرف الأخرى".

لوحة غلاف واقعية : تعبر عن حدث أو مجموعة أحداث تقدمها الرواية، وتعد رواية "ياليل دانه" مثلاً واضحًا على ذلك، فالرواية تتحدث عن رحلة البحار المليئة بالآلام والآمال، بحثًا عن الجوهرة الكبيرة التي هي أمنية الغواص ويظهر في لوحة الغلاف بحار وقارب وبحر وسماء، مما يعطى ألفة وسهوله في التصور.[1]

لوحة غلاف مزجت بين الواقعية والتجريدية : مثل لوحة غلاف "لم نعد جوري لكم" وتعتبر لوحة لإمرأة تحمل في أيدي كثيرة جملة من الأشياء. ولوحة غلاف "بوصلة من أجل عباد الشمس" حيث تظهر في اللوحة فتاة تقف أمام خزانة عليها طائر، وتظهر وراء الفتاة دمية كلب.[2]

لوحة غلاف فوتوغرافية : هنا تطبع على لوحة الغلاف صورة فوتوغرافية ، كما نجد في رواية "عائد إلى القدس" صورة فوتوغرافية للقدس ومسجدها.

لوحة تحمل صورة المؤلف : يكثر في المؤلفات أن توضع صورة المؤلف على الغلاف الأخير، ولكن في الرواية الفلسطينية نجد بعض لوحات الغلاف مقتصرة على صورة المؤلف كما

[1] – المرجع السابق ،ص:116

[2] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

روايات غسان كنفاني التي أعيد طبعها بعد استشهاده، وصار الاسم في هذه اللوحات أكبر وأوضح من العنوان.[1]

لوحة غلاف خطية : هنا يرسم العنوان بخطوط عادية، ويبقي العنوان وحيدًا يحتل فضاء لوحة الغلاف، فقير إلى مؤازرته من عناصر النص الموازى كما نجد في رواية "تداعيات ضمير المخاطب" ورواية " انتفاضه" وأحيانًا يتم التلاعب بالخط ليقدم إيحاء من خلال تمطيط حروفه كما في رواية "عبور النهر"[2].

لوحة غلاف سريالية : في مثل هذا النمط تزين لوحة الغلاف بمجموعة من الألوان المتمازجة والخطوط المتقاطعة والأشكال المتداخلة هنا تظهر اللوحة معزولة عن العنوان ولا تخدم دلالته المباشرة، ومثال ذلك :

لوحة غلاف " الخروج من لوحة مرج بن عامر" التي يسميها صاحبها (نوفيلا).[3]

[1] – المرجع السابق، ص:116 .

[2] – صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص : 5.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا : اسم المؤلف

I- تعريفه :

أ- لغة :

في مادة (س.ن.د) : فلان سَنَدٌ أي مْعَتمدٌ، وسَنَدَ إلى الشيء من باب دخل و إسْتَنَدَ إليه بمعنًى. و أَسْنَد غَيرُه.[1]

والسَنَدُ ما إرتفع من الأرض في قُبُل الجبل أو الوادي والجمع أَسْنَادٌ لا يُكَسَّرُ على غير ذلك، وكل شيء أَسْنَدْتَ إليه شيئًا، فهو مُسْنَدٌ[2]

والسَنَدٌ، مُحَرَّكَةً : ما قابَلَكَ من الجَبَل، وعَلاَ عن السَفْح[3]، ويقال سيَّدٌ سَنَدٌ. (و) عن ابن الإعرابي: السَنَدُ: ضربٌ مِنَ البُرُودِ اليَمَانِية، وفي الحديث <<أنه رأى على عائشة رضي الله عنها أربعة أثوابٍ سَنَدٍ>>.

ب- اصطلاحا :

ورد في معجم مصطلحات الأدب : الإسناد هو إضافة الحديث إلى قائله وقد ظهر الأسناد بعد أن إعترى الحديث، ما إعتراه من الشّبه والتأويل، وما حاول بعض الرواة من التزيّد والاختلاف، فاستدعى ذلك إلى اليقظة والتحيط لمعرفة أسماء الذين صحّ نقله عنهم وصحّ نقلهم عن النبي صلى الله عليه وسلم ولاسيّما حين كثر رواة الحديث وتوزعوا في الأمصار وبذلك حفظوا صحة الحديث

[1] - محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، الدار النموذجية، بيروت، صيدا، ط3، 1997، مادة (س.ن.د)، ص : 155.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (س.ن.د)، ص : 271.

[3] - محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج5، ط1، 2011، مادة (س.ن.د)، ص : 486.

ودخل الإسناد في الأدب وتاريخه تقليدا للإسناد في الحديث ولموجبات وجوده فيه ومن البديهي أن يشيع الإسناد في الأدب، فمن عادة العرب أن ينسبوا كل قول إلى قائله للأمانة، وهم إن لم يعرفوا اسمه قالوا : مجهول[1] ويعد اسم المؤلف من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، كما يأخذ الترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدًا إحيائيا وتنسيقا جماليا " فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى".[2]

واسم الكاتب من العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارًا.[3]

1- مكان ظهوره (أين يظهر؟) :

أما عن مكان وجود فغالبا ما يوضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز غليظ للدلالة على هذه الملكية، والإشهار لهذا الكاتب

2- وقت ظهوره : (متى يظهر؟) :

أما متى يظهر، فظهوره يكون عند صدور أول طبعة للكتاب وفي باقي الطبعات اللاحقة.[1]

[1] - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العليمة، بيروت، لبنان، ط2، 1999، 96.

[2] - حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص : 64.

[3] - عبد الحق بلعابد، (عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص : 63-64.

II– أشكاله :

يقدم جيرار جنيت، لاسم المؤلف نمذجة وصيفة تنطلق من إقتراض وجود ثلاث حالات أساسية، تمثل ما يمكن أن نسميه بالحالات الصافية.[2]

أ– الاسم الشخصي :

تتحقق حالة الاسم الشخصي عندما "يوقع المؤلف بالاسم الذي يحمله في سجل الحالة المدنية" إنما الحالة الأكثر شيوعا، بالرغم من غياب إحصاءات دقيقة، وتكون أحيانا مبررات هذه الحالة التصريحية قوية، خاصة " ما يكون شخص ما على شهرة، فيصدر كتابا يرهن نجاحه باستثمار شهرته السابقة"، من هنا يكف الاسم الشخصي، على أن يكون مجرد إعلان عن هوية ليجعل الهوية ذاتها في "خدمة الكتاب" غير أنه لا ينبغي أن يفوتنا في هذا السياق، استحضار الوجه الآخر لهذه الحالة، وذلك عندما يكون الكتاب ذاته، في خدمة الهوية والاسم الشخصي.[3]

ب– الاسم المستعار :

تتحقق حالة الاسم المستعار، عندما يوقع المؤلف باسم لا يحمله في سجل الحالة المدنية كأن يكون هذا الاسم مستعارا من حقل معرفي معين (تصوف، فلسفة، أسطورة ...) أو منغرسا في قلب شجرة نسب وتوزع محدد للدم (التوقيع باسم الابن) أو قائما في صلب لعبة فنية قائمة على إبداع المؤلفين الانداد، أو منحصرا في مجرد اختيار حر، أو متصلا بإرغامات سياسية أو اجتماعية تقتضي التقنع وراء لا تصريحية الاسم المستعار. كيفما كانت دوافع إختيار الاسم المستعار، فإنه يكف على

---

[1] – المرجع السابق، ص : 64.

[2] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، سنة 2007، ص : 39.

[3] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أن يكون خادعا كلما إتجه المؤلف نحو التكريس، حيث يجهد النقد وتاريخ الأدب في إسترحاد (الحقيقة) وكشف (القناع) وعادة ما يكون هذا القناع حافزا وراء مراكمة[1] سرود ذات طبيعة بيوغرافية.

وسواء تعلق الأمر بالاسم الشخصي أو المستعار، فإن المؤلف حدث أن يحقق شهرة تسمح له بتداولية واسعة بين أوساط القراء المتخصصين أو الجمهور العام ذلك لأنه "كلما كان المؤلف مشهوراً كلما لمع اسمه" وكانت له جاذبية خاصة، غير أن فرضية الشهرة هذه رغم وجاهتها، فهي تستوجب في نظر جيرارجنيت ملاحظتين[2]:

- يمكن أن يكون المؤلف مشهور، لأسباب غير أدبية، وذلك قبل أن يكون قد أصدر أي عمل.
- يمكن ممارسة دعائية، ذات طبيعة سحرية، أن تدفع الناشر أحيانا إلى تخطي جاذبية الإنسان المشهور باتجاه خلق "مؤثراته" أي ما يعمل على صنعه.[3]

ج- العمل الغفل :

يكون العمل غفلا عندما يفتقر إلى التوقيع، بحيث يحرم، لسبب من الأسباب من ممارسة سلطة وظيفة المؤلف، ليترك في عزلة دائمة أو مؤقتة أمام مصيره وإذا كانت مثل هذه الوقائع الغفلية، سواء في علاقتها بسلمية القيم الثقافية داخل نسق ثقافي، أو في علاقتها بمجرد نقص في المعلومات،

[1] - المرجع السابق، ص : 39.
[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة المعاصرة، ص : 40.
[3] - المرجع نفسه، ص : 40.

عائد إلى تقليد ثقافي شفوي إذا كانت مستساغة في العصر الوسيط، فإنها في الزمن الحديث، لم تعد تقبل إلا كلغز، ويحفز البحث في اتجاه الكشف عن أشجار نسب النصوص وعائلاتها الدموية[1]

III- وظائف اسم المؤلف :

أما عن الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال اسم الكاتب، فنجد من أهمها :[2]

1- وظيفة التسمية :

وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

2- وظيفة ملكية :

وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تمتلك الكتاب، فاسم الكتاب هو العلامة على ملكية الأدبية والقانونية لعمله.

3- وظيفة إشهارية :

وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون إسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه.[3]

ثالثا : العنوان

[1] - المرجع السابق، ص : 40.

[2] - عبد الحق بلعابد، (عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص : 64.

[3] - المرجع نفسه، ص : 65.

I– تعريف العنوان

أ– لغة :

ورد العنوان في لسان العرب تحت مادتين

1– مادة (عنن): "عنَّ الشيء يُعِنُّ ويَعُنُّ عَننًا وعُنُونًا، ظهر أمامك، وعنَّ يَّعِنُّ ويَعُنُّ عَنًّا وعُنُونًا".

واعْتَنَّ: اعترض وعَرَضَ، ومنه قول امرأ القيس :

فَعَنَّ لنا سربٌ كأنَّ نعاجه عذارى عليهنَّ الملاء المذيّل

والإعتنان الإعتراض، وكذلك العَنَنُ من عنَّ الشيء أي اعترضَ وهنا يرد العنوان بمعنى (الإعتراض والظهور).

قال ابن برّي : والعنوان الأثر، قال سوّار بن المضرّب :

كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له.[1]

وفي متن اللغة : العُنوان، والعنْوان والعِنْيَانُ والعُلْوانُ : لغة جيدة من الكتاب، ومن كل شيء، وكل من استبدل به على سائره، والأثر وأصله عُنِّانُ، عنَّ الكتاب عَنْوَنَهُ.[2]

2– مادة (عنا) : عَنَت الأرض بالنبات تَعْنو عُنُوًّا وتعني أيضًا، وأَعْنَتَهُ أظهرته وعَنَوْتُ الشيء أخرجته، قال ذو الرَّمّة:

ولم يبق بالخلصاء ممّا عَنَتْ به من الرّطب إلاّ يبسها وهجيرها

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 2000، مادة (عنَن)، ج10، ص : 310–312.

[2] – أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، سنة 1960، مادة (عَنَنَ)، المجلد (4)، ص : 287.

ويقال عَنَيْتُ فلانًا عَنْيًا أي قصدته، ومن تعني بقولك، أي من تقصد وعَنَيْتُ بالقول كذا أردت، قال ابن سيدة : العُنوان والعنِوانُ سمة الكتاب و عنونه عَنْوَنَةً وعنوانًا وعَنَّاه، وكلاهما وسمه بالعنوان،وقال أيضًا والعُنْيانُ سمة الكتاب وقد عناه وأعناه.

وقال في جبهته عنوانٌ من كثيرة السجود، أي أثر، حكاه الليحاني وأنشد :

واشمط عنوانٌ به سجوده كرُكبة عتر من عنوزِ بني نَصْرٍ.[1]

ومن خلال تفحصنا للدلالة اللغوية في مادتي (عَنَنَ وعَنَا) يتضح لنا معاني عديدة للعنوان تكاد تكون لصيقة وملتحمة بالمعنى الاصطلاحي أو بدلالته الاصطلاحية.

فنقف على بعض المفاهيم التي تحيط بالمصطلح تعين على الإمساك به إلى حد كبير من بينها: "الظهور، الخروج، القصد، الإرادة، الوسم، الاعتراض، الأثر، التعريض..."

ب- اصطلاحا :

يمثل العنوان العتبة الأولى من عتبات النص، فهو يعلن عن قصدية النص ويكشف بنيته ولهذا العنوان عن النوايا أهمية خاصة في كشف الخصوصية النصية عند التلقي عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه، كما تربط النص بالعنوان، والعنوان سمة العمل الأدبي والفني، من حيث أنه يضم النص في عملية إختزالية ويختزن فيه بُنْيته أو دلالته أو كيلهما.[2]

[1] - ابن منظور، لسان العرب،مادة (عَنَا)، ج10، ص : 315-316.

[2] - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة دراسات أدبية، دط، دت، ص : 59.

وقد عرفه هنري ميتيران بقوله : "يجلب مباشرة إنتباه القارئ ويساعده على الكشف، وتوجيه نشاطه الذهني في فك الشفرة".[1]

ويعرف امبرتو إيكو العنوان : بأنه "العلامة التي تحل بديلا عن الموضوع دون تمثيله في جميع علائقه، فهو يقوم بعملية إضاءة له وفتح آفاق التخييل لدى المتلقي بإعطائه، الخيط الأول للموضوع، وعليه فيما بعد أن يسير في ضوئه لاكتشاف المعالم الكبرى للموضوع الذي ينطوي عليه الخطاب".[2]

ويشير العنوان إلى دلالات رئيسية وهي :

1- دلالة القصد والإرادة:

كل فعل اتصال ينطوي على "قصد"من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة "المرسلة" ثمة-إذن- قصد للبث من طرف "المرسل"، وقصد لتلقي هذا البث من طرف "المستقبل" هذا في "المرسلة"ذاتها، أي " العمل"أما "عنوان" هذا العمل فإنه بالنظر لخصوصية وظيفته، وإن العنوان بإعتباره قصدًا للمرسل يؤسس.

أولاً : لعلاقة العنوان بخارجه.[3]

[1] - جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، العدد 1997,3 ، ص : 96.

[2] - المرجع نفسه، ص : 30.

[3] - د. محمد فكري الجزار، العنوان والسيميوطيقيا الإتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص : 21.

ثانيا : علاقة العنوان، ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضًا ، وهي مقاصد تتضمن صورة إفتراضية للمستقبل، يتشكل العنوان لا كلغة، ولكن كخطاب.[1]

2- دلالة الظهور والإعتراض :

الظهور والإعتراض يخص "المستقبل"، بإعتبار أن العنوان هو ما يظهر له ويعترضه من العمل، إنه تعريف يؤكد على الأولوية التي يتمتع بها العنوان على عمله فيما يخص تلقيه. ولئن كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه العنوان ففي المقابل ينطلق المستقبل في معرفته الخلفية في تقبله له وهذه نقطة في غاية الأهمية، إذ أن معرفة المستقبل الخلفية معرفة أكثر سعة من موضوع المرسلة عملا وعنوانا، ولما كان العنوان على ما بيّناه سابقا من إفتقار لغوي، فإن التفاعل بين تلك المعرفة وبينه يتم بشكل قريب[2] من التداعي الحر بين دوال العنوان وموضوعات تلك المعرفة، الأمر الذي يقيم تنظيما أوليا لها، وبه تمتلك الدوال القدرة على إنتاج دلالتها بالرغم من وضعيتها اللغوية.[3]

3- دلالة الوسم والأثر :

يمثل هذا التعريف المعجمي للعنوان العلاقة بينه وبين عمله الذي يعنونه، وهو تعريف في غاية الأهمية فهو يؤكد على استقلال، الوسم أنطولوجيا عما يسمه، والأثر عن حامله، فهذا ليس ذاك، ولا تخدش نسبة أي منها إلى الآخر ذلك الاستقلال إطلاقا، إذن نحن في مواجهة خصيصيتين محدودتين للعنوان : أولهما : خصيصة أنطلوجية هي إستقلاله

[1] - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[2] - المرجع السابق ، ص : 22.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيهما : خصيصة وظيفة تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه وهاتان الخصيصيتان، إذ تقيمان مسافة فاصلة بين أنطولوجيا العنوان ووظيفته، تتيح له أن ينوع ويعدد من طرائق أدائه لهذه الوظيفة، بتعدد وتنوع الأعمال نفسها.[1]

II- موقع العنوان :

لم تظهر صفحة العنوان (page de titre) إلا في السنوات بين "1475-1480" بقيت لمدة طويلة حتى تطورت صناعة الكتاب، ليظهر الغلاف المطبوع، وبهذا يمكننا تحديد مكان ظهور العنوان وباقي المؤشرات الطباعة في صفحة العنوان وهي تردف بالعنوان الجاري (courant titre) لينشأ العنوان الآن بخروجه من مكانه النصي (paratextue) الذي بعد اليوم مكانه الخاص، أما الأمكنة التي يتموضع فيها العنوان وفقا للنظام الطباعي المعمول به، فهي أربعة أماكن :

1- مقدمة الغلاف

2- ظهر الغلاف

3- صفحة العنوان

4- في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي صفحة بيضاء التي تحمل العنوان فقط وربما لا نجدها في بعض السلاسل الطباعية).[2]

[1] - المرجع السابق، ص : 23.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص : 69.

وقد نجد العنوان يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف أو العنوان الجاري في أعلى الصفحة آخذًا موضعًا مع عنوان الفصل، أما الكتب المجلدة فنجد العنوان متموضعًا في صفحة الغلاف، ولكن لأسباب فنية ومكتبية غالبًا ما يتواجد في ظهر الكتاب، لأنه المكان الأكثر رؤية لما يوضع في رفوف المكتبات.[1]

III–أنواع العنوان :

حاول "جيرار جنيت" وبالإفادة من دراسة "ليوهوك"التميز بين نوعين من العناوين: العناوين الموضوعاتية titres thémati que التي تحيل مباشره على موضوع النص والعناوين الخطابية tited rhemati que وهي تحيل مباشره على النص وعلى موضوعه في الوقت نفسه ويدخل تحت هذا النوع العناوين التجنيسية titres géniri que ، وكذلك العناوين البعيدة كل البعد عن أي توظيف تجنيس لكنها تحيل إلى النص ذاته مثل الصفحات، كتابات...[2]

يتمظهر لنا العنوان ضمن عدّة أنواع :

العنوان الحقيقي: **Letitre princi pale** :وهو العنوان الأصلي ويعد بمثابة "بطاقة تعريف تمنح للنص هويته".[3] ويحتل واجهه الكتاب ويكون بخط بارز يمكن القارئ من تلقيه بسهولة. ومثال : عنوان (المقدمة) لابن خلدون، هو عنوان حقيقي لهذا الكتاب.[4]

[1] – المرجع السابق، ص : 70.

[2] – روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة لنيل درجة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، إشراف الدكتور : يوسف وغليسي، ص : 50.

[3] – المرجع السابق، ص50 .

[4] – محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت، مج28، ع1، سبتمبر1999، ص : 457.

العنوان الفرعي : **soutitre** : يأتي بعد العنوان الأصلي ويعمل على تكملة المعنى[1]، فيتفرع منه ويصبح وسمًا لفقرات أو لمواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، ويكون أسفل العنوان الحقيقي مباشرةً، ومثال : مقدمة ابن خلدون، إذ نجد أسفل العنوان الحقيقي (المقدمة) عنوانًا فرعيًا مطولاً هو : (كتاب العِبَر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر).[2]

العنوان المزيف : وهو عنوان بذات صيغة العنوان الحقيقي، ويكون بعده مباشرة وهو "اختصار وترديد له ووظيفتة تأكيد وتعزيز العنوان الحقيقي".[3]

أما موقعه من الكتاب فهو بين الغلاف والصفحة الداخلية ومهمته تعويض وهو موجود في كل الكتب.[4]

العنوان التجاري : **Letitre courant** : وهو العنوان الذي يقوم أساسًا على وظيفة الاغراء، بما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية وهو عنوان "يتعلق (غالبا) بالصحف والمجلات".[5]

العنوان الشكلي : يكون أسفل العنوان الحقيقي، وهو عنوان يميز نوع النص وجنسه، كان يكتب (شعرًا أو قصة أو مسرحية ...)[6]

---

[1] – ينظر، شادية شقرون، سيميائية العنوان في مقام البوح، لعبد الله العيش، محاظرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، مطبوعات، جامعة بسكرة، 7/6نوفمبر 2000،ص : 270.

[2] – ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، ج1، الجزائر، 1948، ص : 413.

[3] – محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، ص : 457.

[4] – شادية شقرون، سيميائية العنوان في "مقام البوح"، ص : 270.

[5] – عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، منشورات جامعة بسكرة، جانفي، جوان، 2008، ص : 337.

[6] – محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان الساق، ص : 475.

IV- وظائف العنوان

يعرّف العنوان على أنّه اسم الكتاب وهويته المرئية، إذا ركزّ الدّارسون اهتمامهم ونزعوا إلى البحث والتحليل، وذلك لتحديد وظائف هذا العنوان وقد أفاد بعضهم أن العنوان له وظيفة التشويق وجذب القارئ، بغرض استلهام النص بكامله وتركيز وعيه بأهمية ما يتلقاه، وهناك البعض الآخر الذي يرى أنه يعمل على تفسير طبيعة الاتجاه الفني للكتاب.[1]

ويرى صلاح فضل : "أنّه عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي".[2]

ويتبنى رومان جاكبسون في كتابه قضايا الشعرية، أن للعنوان وظائف كثيرة يساعد تحديدها في فهم النص وتفسيره، فيضئ لنا ما كان غامضا، خاصة إذا كان النص يفتقر إلى

الانسجام والوصل المنطقي والترابط الإسنادي.[3]

ولقد قام بعض الدَّارسين بتحليل العنوان، وذلك بالإفادة من وظائف اللغة التي وضعها جاكبسون في كتابه، وأكدوا أن للعنوان[4] عدة وظائف تميزه عن غيره من أشكال الخطاب الأخرى من من بينها :

[1] – عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص : 10.

[2] – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3] – جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص : 96.

[4] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (الأسلوبية والأسلوب)، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ج1، ص : 180.

1- وظيفة التسمية :

وهي أبسط وظيفة يؤديها العنوان للنص، وهذه الوظيفة تشترك فيها الأسماء أجمع، وذلك للتمييز بينه وبين غيره من النصوص، ويصير هذا الاسم خاصا بتلك الرواية، وقد يفيد العنوان شيئا من هذه الوظيفة إذا ما صادف أن حملت روايتان أو أكثر ذات العنوان، هنا يسعف اسم العنوان في التسمية، كما نجد في الأسماء الشائعة في مجتمع ما، فنحن غالبا لا نقتصر بلفظ الاسم الأول في أسماء مثل محمد وأحمد وعمر وغيرها إلا مقترنا باسم آخر يوضحه في الرواية الفلسطينية مثلا هناك روايتان تحملان العنوان ذاته، فهنا يعجز العنوان الروائي على تأدية وظيفة التسمية، ويجب إلحاقه باسم المؤلف، وقد نجد لهذه الظاهرة شبيها في العناوين الأدبية بشكل عام، ولكن حين نعرف أن كل هذه العناوين تمثل حسنا أدبيا واحد، في قطر واحد وفي فترة زمنية متقاربة، فتلك إشارة سلبية تخص اللاحق، وتصمه بقلة الإطلاع.[1]

2- الوظيفة التعيينية :

وهي أكثر الوظائف شيوعا وانتشار بل لا يكاد يخلو منها أي عنوان فهذه الوظيفة تشترك فيها :" الأسامي وتبدوا وظيفة التعيين والإعلان كما تحدث عنها (ليوهوك) أبعد عن الشعر وأقرب إلى النشر، ولهذا نجد أن (جينيت)سمى هذه الوظيفة "وظيفة العرض" سواء أعينت الشكل أم المحتوى أم كليهما.[2] أجمع وتصبح بمقتضاها مجرّد ملفوظات تفرّق بين المؤلفات والأعمال الفنية".

[1] - بوشعيب حليفي، استراتجية العنوان، ص (98-100)، نقلا عن : فرج عبد الحسيب محمد المالكي، عتبة العنوان في الراوية الفلسطينية، إشراف : عادل الأسطة، أطروحة استكمال متطلبات درجة الماجستير في الأداب، جامعة النجاح، فلسطين، 2003، ص : 42.

[2] - بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2001،ص50.

3- وظيفة وصفية :

وتقوم على وصف النص أو العنوان بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشّكلية، وتكون مختلطة أو مبهمة حسب اختيار المرسل للعلامات العامة لهذه الوصفية الجزئية والمنتقاة دائمًا وحسب ما يقوم به المرسل إليه من تأويل، يبدو غالبا افتراضا حول حوافز المرسل، وهي وظيفة لا مفرّ منها.[1]

4- الوظيفة الإيحائية :

وهي أشد الوظائف ارتباطا بالوظيفة الوصفية أراد الكتاب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقتان في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص،إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكن الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن قيمة إيحائية لهذا دمجها " جنيت"في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي[2]، فالوظيفة الإيحائية ملتصقة بالوظيفة الشعرية التي هي "النبرة المتصلة بالرسالة لحسابها الخاص" في تصور جاكبسون، وهي أكثر من ذلك في التصور الذي نستهدي به للشعرية، لأن النص الموازي يعرج نحو دلاليته[3]

5- الوظيفة الإغرائية :

وتسمى الوظيفة الإشهارية وهي ذات طبيعة استهلاكية وذلك لأن : "قضية الكتاب المطبوع قد تطوّرت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي فلكي نستطيع هذه الأشياء وجب علينا اعتبارها

---

[1] - ينظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، ص : 459-460.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرال جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ص : 87-88.

[3] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 ص : 113.

مواد استهلاكية شبيهة بالمواد الغذائية"[1]، فيقوم العنوان بتحقيق وظيفة تتمثل في إغراء المتلقي وهي وظيفة حاضرة دائما إيجابية أو سلبية أو منعدمة حسب المتلقين.[2]

6- الوظيفة الميتالغوية (ما وراء اللغة :

تهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل، والهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.[3]

7- الوظيفة البصرية والأيقونية :

مركز هذه الوظيفة في الفضاء المكاني والطباعي، وتهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة والمشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الحالي.[4]

8- الوظيفة التواصلية :

[1] - ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيس منشورات عويدات، ط3، بيروت، بارس، 1986 ص : 112.

[2] - ينظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان الساق فيما هو الفاريان، مجلة عالم الفكر، ص : 460.

[3] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص : 101.

[4] - المرجع السابق، ص101.

تهدف إلى تأكيد التواصل واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، ليقيم بالنهاية علاقة جدلية النص الرئيسي، وتأتي لأن العنوان يمثل أكبر قدر ممكن الاختصار للنص واعتصار بالغ الكثافة للمضمون.[1]

9- وظيفة الدلالة أو الإحالة :

من خلال هذه الوظيفة يتم الإشارة إلى المحتوى، أن للعنوان وظيفة دلالية، فالعنوان نص قائم يشير إلى نص يكتب، فهو اعتصار واختصار مكثف لنص قادم، وكأن العنوان يَشِفُّ عن الموضوع الروائي، فقد يقود العنوان إلى الشخصية الرئيسية إذا كان المكون الأساسي له اسم علم.[2]

10- الوظيفة الجمالية :

كان العنوان الكلاسيكي يؤدي هذه الوظيفة بفنية واضحة، حيث يرسم بخطوط فنية ويشغل معظم صفحة الغلاف، وربما يكتب بماء مذهب، ليزين لوحة الغلاف، وقد تراجع العنوان من حيث المساحة في الكتب الحديثة ولكن التقدم التقني الذي جرى على الطباعة وتطور إخراج الكتب أبقى للعنوان وظيفته الجمالية وإن تراجعت المساحة التي يشغلها وزودت تقنيات الطباعة الحديثة للعنوان بجماليات جديدة من حيث اللون وشكل الحروف والظلال وغيرها، وترتبط هذه الوظيفة بالوظيفة الإغرائية أو الترويجية للعنوان، كما أخرج عنوان رواية "سرايا بنت الغول" فالعنوان يكتب بلون ذهبي بارز على.أرضية زيتية داكنة.[3]

[1] - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[2] -المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] - المرجع السابق،ص:101.

رابعا: الإهداء

I– تعريفه

أ– لغة :

هدى (ي)الهدى، بضم الهاء وفتح الدال ضبطه هكذا لأنه من أوزانه المشهورة، (الرشاد والدلالة) بلطف إلى ما يوصل إلى المطلوب، أنثى (و) قد (يذكّر) كما في الصحاح، أنشد بن برّى ليزيد بن حدَّاق، ولقد أضاء لك الطّريق وانتهجت سبل المكارم والهدى تعدي.

- وقد (هداه) الله للدين يهديه (هدّى وهديًا وهِداية وهِدية، بكسرهما): أي أرشده[1]
- وجاء في لسان العرب لابن منظور : هدأ: هدأ يهدأ هدءا هدوءً ا: سكن ، يكون في سكون الحركة والصوت وغيرهما، قال بن هومة :

ليس السباع لنا كانت مجاورة وإننا لا نرى، ممن نرى أحدًا

أن السباع لتهدأ عن فرائسها والناس ليس بهادٍ شرهم أبدًا

- وأهداه : سكّنه. وهدأ عنه: سكن . أبو الهيثم يقال: نظرت إلى هدئه بالهمز، وهدية. قال: إنما أسقطوا الهمزة وجعلوا مكانها الياء، وأصلها الهمزة من هدأ يهْدَأ إذا سكن.[2]
- هـ-د-أ : (هدأ) سكن وبابه قطع وخضع و (أهدأَه) أسكنه.[3]

ب- اصطلاحا :

تعد عتبة الإهداء ظاهرة قديمة ارتبطت بالكتابة مخطوطًا أو مطبوعًا ويرى "جيرار جنيت" أن : "جذور عتبة الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة".[4]

ويقصد به ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق أو الحبيب أو القريب أو الزميل أو الناقد إلى شخصية هامة أو مؤسسة خاصة أو عامة أو ذلك في شكل هدية أو منحة أو عطية رمزية أو

[1] - السيد محمد مرتض الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الأبحاث للترجمة والنشر، ط1، مادة (هـ، د، أ)، سنة 2011، ص : 510.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، ج15، مادة (هـ، د، ى)، ص : 32.

[3] - محمد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، ط3، سنة 1997، مادة (هـ، د، أ) ، ص : 75.

[4] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) ، ص : 93.

مادية، والهدف من ذلك تقوية تأكيد علاقات الأخوة وخلق صلات المودة، سواء كان المهدى إليه شخصية أم جماعة واقعية أو متخيلة، وقد يقترن الإهداء بالهدية من جهة أو بلحظة البيع والتوقيع من جهة أخرى.[1]

فهو إذًا تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصًا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية).[2]

فالإهداء إذًا يقصد به ما يرسله باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء.[3]

II–وظائف الإهداء :

للإهداء عدة وظائف يمكن إجمالها في وظيفتين أساسيتين هما :

أ– الوظيفة الدلالية : وهي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

ب– الوظيفة التداولية : وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية، وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه.[1]

[1] – روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دوارين عبد الله حمادي، ص : 49.

[2] – عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص : 26.

[3] – عبد الحق بالعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص : 95.

فالوظيفة العلائقية العامة التي تجمع بين المهدِى و المُهدى إليه تتوزع إلى مجموعة من وظائف البارزة، كالوظيفة الاجتماعية (التواصل الحميم) بين العائلة والأصدقاء، والوظيفة الاقتصادية (رعاية العمل الأدبي وتمويله ماديًا)علاوة على وظائف أخرى ثقافية، جمالية، سياسية تأثيرية، إضافة إلى وظائف تأويلية وسياقية، تساعد القارئ والناقد في تذوق النص واعادة بناءه من جديد، كما يرصد لنا الإهداء دواعية الذاتية والموضوعية وبين كيفية انكتابه، كما يقدم لنا معلومات موثقة عن طبيعة العمل مضمونًا وشكلاً ومقصدية مع تحديد ظروف كتابته.[2]

III – موقع الإهداء :

لقد وجد الإهداء حسب الدراسات أنه في القرن "16م" أتخذ من أعلى الكتاب أو رأسه مكانًا له، أما في الوقت الحالي فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة على الرغم من وجود أماكن أخرى يتموقع فيها، فمثلاً إذا كان الكتاب له عدّة أجزاء، أو يقع في مجلدات، فيمكن أن يخص الكتاب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص أو يجمل الإهداء في جزء أو مجلد من الكتاب / العمل فقط.[3]

IV–محافل الإهداء :

أ– مرسل الإهداء (المهدي)

[1] – خزانية طلبية وآخرون، النصية الموازية في الشعر الجزائري المعاصر ، مذكرة لنيل شهادة تخرج ليسانس ، جامعة الوادي، سنة 2012، 2013،ص : 69-70.

[2] – المرجع نفسه، ص : 70.

[3] – عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص، ص : 95.

هناك بعض الترجمات يكون الإهداء فيها من طرف المترجم نفسه، كما يمكن للكاتب أن يوكل مسؤولية الإهداء لغيره(وإن كان وراءها ككاتب ضمني)، هذا إذا اعتبرنا مفهوم الكاتب أو المؤلف غامض وغير واضح ومستقر عند المشتغلين عليه، كما توجد طرق أخرى محتملة للإهداء ذكرها "جيرار جنيت" : تهدي شخصية متخيلة لكاتبها أو العكس، أو يهدي شخص واقعي صديق الكاتب مثلاً بدلاً عنه، وهناك احتمال أخر لم يذكر "جنيت" هو أن يهدي كاتب لشخصيات تخيلية موجودة في أعمال كتاب آخرين وحتى لشخصياته هو.[1]

ب– المهدى إليه : ويمكن أن نميز في هذا المحفل بين نوعين كبيرين :

2–1– الإهداء الغيري :

ويمكن أن نميز، في هذا المحفل بين نوعين كبيرين :

أ– المهدى إليه الخاص : وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام، وعادة ما يهدى له العمل "باسم علاقة شخصية"ودية، عائلية، أو شيء آخر.[2]

ب–المهدى إليه العام: وهو شخصية تكون معروفة غالبًا لدى الجمهور وعادة ما يرفع له العمل كله أو جزء منه فقط، "باسم علاقة من طبيعة عامة: فكرية أو فنية أو سياسية أو غيرها"[3]

ج–نوع آخر: قد يتمثل في كيانات جماعية (أحزاب، جمعيات ...) أو هويات دينية (القدّيسة العذراء، الإمام)، أو أجناس إبداعية (الموسيقى، الشعر ...)، مثلما قد يتمثل في كائنات خرافية.[4]

---

[1] – المرجع نفسه، ص : 96

[2] –نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص : 54.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، ص : 55.

2-2-الإهداء الذاتي:

وهو نوع نادر من الإهداء يعبر عن انحراف ولعب، ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب إلى نفسه، تعبيراً عن الاستحقاق أو المجد، أو السخرية.[1]

كما أن هذا الإهداء يهديه الكاتب لذاته الكاتبة، أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه.[2]

إن غياب هذا الإهداء في نظر "جيرار جنيت" دال مثل درجة الصفر وهو لا يعدو أن يكون أحد أمرين متطابقين رغم صياغتهما المختلفة: "لا أجد إنسانًا يستحق هذا الكتاب" أو" لا أجد إنسانًا يستحقه هذا الكتاب".[3]

خامسا: المقدمة

I – تعريفها:

أ– لغة:

قدّم: في أسماء الله تعالى المقدّم: هو الذي يقدم الأشياء ويضعها في مواضعها، والقِدَمُ: العِتْقُ مصدر القديم. والقِدَمُ نقيض الحدوث، قَدَمَ يَقْدُمُ قِدَمًا وقَدامَةٌ وتَقَادَمَ وهو قَدِيم، والجمع قدماء وقدامى.[4]

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – عبد الحق بالعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص : 100.

[3] – نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص : 55.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص : 64.

والقَدَمُ والقُدْمَةُ: السَّبْقَةُ في الأمر. يقال لفلان قَدَمْ صدق أي أثره حسنة. وفي حديث عمر. إن على منازلنا من كتاب الله وقسمة رسوله والرَجُل وقَدَمُه والرجل وبلاؤه أي أفعاله وتَقَدُمِه في الإسلام وسبقه.[1]

وجاء في تنزيله عزّ زجل قوله ﴿ أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰ رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنذِرِ ٱلنَّاسَ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِندَ رَبِّهِمْ ۗ قَالَ ٱلْكَٰفِرُونَ إِنَّ هَٰذَا لَسَٰحِرٌ مُّبِينٌ ﴿٢﴾ ﴾[2] أي سابق خير وأَثَر حسن.

ب- اصطلاحا:

تعتبر المقدمة من أبرز ما اهتمت به الكتب الأدبية المقديمة التي انشغلت بتحديد عناصر "التصدير" ودراستها، وذلك لأنها تعتبر المدخل الرئيسي والطبيعي إلى أغوار النص، فضلاً عن كونها تمثل كلاً جامعًا لعناصر وجزئيات عديدة كالاستفتاح و اسم المؤلف والعنوان وغير ذلك.بيد أن القيمة الأساس للمقدمة في أدبيات "التصدير" في التراث العربي لا تنحصر في هذين الاعتبارين، بل تهم- بالدرجة الأولى- المجال الدلالي للنص، ومستوى إنتاجه وتلقيه.[3]

[1] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] - سورة يونس، الآية: 02.

[3] - يوسف إدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص : 35.

المقدمات هي خطاب إفتتاحي من أهم عتبات النصوص ومداخل قراءتها، كونها وعاء "معرفي وإيديولوجي"تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم، وتتيح للكاتب العديد من إمكانيات التعبير والتعليق والشرح، كما تضطلع بدورهم في بسط الأسس والمفاهيم النظرية الخاصة بالإبداع والكتابة والتأليف، ومن ثم فهي "خطاب موجه نحو النص والقارئ قصد بناء أو تحديد نمط من القراءة المتوخاة، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من إستراتيجية المقدم في تحديد علاقة القارئ بالنص".[1]

مة عنصر بنائي وعتبة قرائية، لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية، إنها حقل معرفي يستدعي الاهتمام في غمرة الثورة النصية المتحققة على الساحة الإبداعية وهي النص المصاحب، أو لعتبة التي تمهد الدخول إلى عالم المتن، تأتي المقدمة كتعويدة يسير عليها كل مؤلف، لكونها علامة دالة لا تقل أهميتها عن باقي العتبات النصية الأخرى، تشتغل على توجيه إستراتجية الاستقبال لدى المتلقي وتحددله مسارات التلقي.[2]

II– بنيات المقدمة :

1– الشكل (صيغ الخطاب المقدماتي):

تتمثل في "الخطاب نثري"يحظي بتداولية واسعة على امتداد التاريخ الحديث لهذه الممارسة الخطاب نثري غالبًا ما يناقض عبر مميزاته التلفظية الخاصية، الصيغية السردية أو الدرامية أو الشعرية

[1] – محمد يحي الحصماني، خطاب المقدمات في الرواية اليمنية، مجلة نزروى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، العدد، 57، يناير 2009، ص : 92.

[2] – تون فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، 2001، ص : 159.

(الغنائية) للنص المصاحب غير أن هذه القاعدة الخطابية العامة، كثيرا ما تم اختراقها عبر ممارسات إستهلالية إستثنائية لا تخرج عن واحدة من الصيغ الثلاث التالية:[1]

أ– صيغة درامية: وهي عبارة عن مقدمة حوارية تصاحب النص، ويمثل لها جيرار جنيت بالمقدمة الحوار المصاحب لكتاب La nouvelle Hélasie

ب– صيغة سردية: (كلية أو جزئية) وتتصل بسرد ظروف تحرير النص أو ظروف اكتشافه ورفع القناع عن غفليته، أو بغيرها من الملابسات التي ترتبط بالنص، ويتدخل المقدم السارد لأجل بسطها للقارئ.

ج– صيغة شعرية: وتتمثل في قصيدة إستهلالية Le poéme liminaire تمهد لمجموعة شعرية أو لعمل نثري، ويمثل لها جيرار جنيت بقصيدة "وظيفة الشاعر" التي قدم بها فكتور هيجو ديوانه "أشعة وضلال" ويمثل لها أيضا بقصيدة "إلى القارئ" التي قدم بها بودلير ديوانه أزهار الشر.[2]

2– المكان:

ليس هناك مكان قار مخصوص بالمقدمة تلزمه ولا تغادره.[3]

يتوزع الخطاب المقدماتي، بالنظر إلى بنية المكان، إلى ثلاث خطابات تعطي بالتدريج ثلاثة أماكن تتوزع إليها هذه الممارسة على إمتداد تاريخها الحديث هناك: [4]

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، مطبعة النجاح، دار البيضاء، 2007، ص : 64.

[2] – المرجع السابق، ص : 64.

[3] – يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص : 58.

[4] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص : 64-65.

أ- التقديمات: وتنسحب على الأجناس الخطابية الاستهلالية التي تقدم العمل وتمهد لقدومه، من هنا فهي تستيقه لتحتل بعض الصفحات المخصصة لها على رأس العمل، وذلك بغرض تهيئ وضعية تداولية تلائم إنتطارات التأليف ولا تتعارض معها، ويندرج ضمن هذه الأجناس:المقدمة، التمهيد الاستهلال وغيرها.

ب- التذييلات: وتنسحب تحديدا على كل الخطابات التذييلية postfaces التي تحتل تحديد الموضع الختامي للعمل، والتي تعتبر بحكم موضعها هذا، في نظر كثير من المؤلفين، عنصرا "أكثر خفاء وتواضعا".

- إن الاختياريين المكانين القبلي أو البعدي Pré-oupos timinare لم يكن أبدا محايدا ويمكن تأويل دلالته بالنظر إلى الوظيفة التي ينهض بها.

لنرجئ هذا الأمر إلى فترة لا حقه، لكن لابد من التذكير مع ذلك بأن هناك أعمال كثيرة تتضمن النوعين معا.[1]

ج-التقديمات الداخلية: وتنسحب على "المقدمات الداخلية P. Int ernes " المتصلة لمضفات الديداكتيكية أو حتى التخييلية الكبيرة، ذات الأجزاء المتعددة إنها مقدمات داخلية "مبرر بسعة النص وتوزعه، وتأخذ أحيانا وضعا إعتباريا ميتا نصيا، ينهض بوظائف متنوعة".[2]

3- الزمان:

[1] - المرجع السابق، ص : 65.

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص : 65.

يرتبط الخطاب المقدماتي، بالنظر إلى بنية الزمان هذه، بثلاث مناسبات ، تبقي منفتحة على أسئلة ثقافية مقلقة تخص حياة هذا الخطاب، وتحويلاته وإنقطاعاته، وتتوزع هذه المناسبات بحسب اللحظات التالية: [1]

أ- الطبعة الأولى:

وترتبط أولا بمناسبة صدور العمل، وإنفتاحه في صيغة كتاب على فضاء التداول والقراءة وإذا كانت الوظيفة التمهيدية تمارس على القراء بغرض خلق وضعية تداولية ملائمة، فإن الخطاب المقدماتي عموما لن نجد مناسبة لمصاحبة النص أفضل من مناسبة صدوره في كتاب مطبوع، لهذا الاعتبار، فالمقدمة تكتب بعد تحرير النص وفي ضوئه، لمصاحبته في رحلة التلقي والتأويل، بغية تهييء وف الإستقبال الحسن، لهذا الاعتبار أيضا، يأخذ الخطاب المقدماتي، المرتبط بهذه المناسبة، صفة أصلية .

ب- الطبعة الثانية:

هي اللحظة النموذجية لظهور ما يسميه جيرار جنيت بالمقدمة اللاحقة P.uiterieu التي يستدرك عبرها المؤلف غياب المقدمة الأصلية، فالمقدمة اللاحقة تنجز إذن تحديدا بمناسبة الطبعة الثانية التي يمكن أن تأتي بعد الأولى بمدة قصيرة لا تستدراك وظائف أظهرت تجربة التلقي الفعلية حاجة النص إليها.[2]

ج- الطبعة المتأخرة:

[1] - المرجع نفسه، ص : 66.

[2] - المرجع السابق، ص : 66.

هي لحظة ملائمة لظهور ما يسميه جيرار جنيت بالمقدمة المتأخرة P. tradive المرتبطة بالطبعة الأصلية المتأخرة لعمل ظل مخطوطا لفترة طويل أو عرف نشرا متدرجا، أو المجلد متأخر يرتبط بنشر الأعمال الكاملة أو المختارة المؤلف ما. وعادة ما تكون هذه المقدمة المتأخرة، مناسبة لتأمل نقدي، بالغ النضج، تكون له غالبا بعض التوكيدات التوصوية Testamentaire، من جانب المؤلف، الذي قد لا يجد بعدها مناسبة أخرى للعودة لعمله. غير أن هذه "المقدمة المتأخرة" قد ترتبط بمتلفظ غيري يوقعها بمناسبة طبعة لاحقة، قد تأتي بعد موت المؤلف. مقدمة تخصص جانبا للعرض البيد عرافي وجانبا أخر للتأمل النقدي التاريخي.[1]

4- المرسل:

يعتبر تحديد محفل المرسل، ضمن الخطاب المقدماتي، منجمًا لأسئلة معقدة: أولا بحكم تعدد أنواع المقدمين prefaciers وثانيا بحكم تعقد الوصعيات الخطابية المترتبة عنه، ويمكن أن نميز مع جيرار جنيت ضمن هذا المحفل، بين ثلاثة أجناس خطابية مؤسسة عليه: [2]

[1] - المرجع نفسه، ص : 66

[2] - المرجع السابق، ص : 67.

أ– مقدمة ذاتية: P. Auctoriale: وهي الوضعية التلفظية الأكثر تداولا ضمن أجناس هذا الخطاب التي تحمل التوقيع الصريح لمؤلف العمل أو بعض الإشارات الدالة عليه، التي يمكن أن يكشف عنها نظام التلفظ في الخطاب.

ب– مقدمة عاملية: P.Actoriale:وهي وضعية أقل تداولا، وتتأسس إنطلاقا من تكفل أحد شخوص العمل التخييلي خاصة، بمهمة تقديم العمل، إنطلاقا من زاوية نظر سردية محددة بمقصدية التأليف، وإستيطيقا الكتابة التي يصدر عنها المؤلف.[1]

ج– مقدمة غيرية P.Allographe:وهي وضعية لفظية متداولة بوفرة، وتحتل موقعا أساسا ضمن سلمية ترتيب أجناس الخطاب المقدماتي، ينهض بإنجازها طرف أخر، غير المؤلف أو العامل وذلك للنهوض استهلالية، قد تبقى شبه شاغرة في المقدمات الأخرى.

– تطرح هذه الأوضاع التلفظية الثلاثة (أنا المؤلف– أنا العامل–أنا الاخو) في علاقتها بأجناس الخطاب المقدماتي، إشكالية الوضع الاعتباري للإسناد، ضمن نظام للحقيقة يميزه بين المرجع

الواقعي والخيالي، وهو نظام تتأسس عليه ثلاثة أنماط إسنادية خطابية كبري :[2]

أ– خطاب واقعي: Réel:يتصل بإسناد خطاب مقدماتي، مؤكدة من قبل فرد أو جماعة إلى شخص ينفرد بحضور حقيقي في الفضاء الاجتماعي والرمزي للمؤلف. وكلما كان هذه الإسناد مؤكدا، كلما اتخذت المقدمة صفة مطابقة.

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع السابق ، ص : 67.

ب– خطاب تخييلي: Fictive: يتصل بإسناد خطاب مقدماتي إلى شخصية متخيلة .

ج– خطاب مزيف: Apocryphe:يتصل بإسناد خطاب مقدماتي، بشكل خاطئ إلى شخصية واقعية.[1]

5– المستقبل (المرسل إليه):

من السهل جدا تحديد مستقبل المقدمة مقارنة بمرسلها، لأنه عادة يكون هو قارئ النص أو بحسب تسمية هـ، ميتران جمهور المقدمة الخاص، ويتميز عن قراء العنوان بملكيته للنص.[2]

وقد لاحظ ميتران أن كل خطاب مقدماتي يتكون من مثلث تتقاسمه ثلاثة ضمائر:

أ– ضمير المتكلم المفرد (أنا): يعود على المتكلم في المقدمة، الذي يمكن أن يكون كاتب النص نفسه أو شخصا أخر يقدمه.[3]

ب– ضمير المخاطب المفرد (أنت): يعود على المخاطب في المقدمة إلى جمهورها الخاص.

ج– ضمير الغائب المفرد (هو):يعود على النص حيث أن كل مقدمة تتحدث عن نصها وتقدمه باعتباره نصا نموذجيا، طالما الحديث عن الحاضر بضمير الغائب ينخرط ضمن أساليب التعظيم والإجلال.[4]

- يميز عبد الكبير الخطيبي، من جهته، في مقدمته الغيرية لكتاب (الأدب والغرابة لعبد الفتاح كايليطو، بين ثلاثة أنماط من المقدمات:

[1] – المرجع ، نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص : 59.

[3] – المرجع نفسه، ص : 60.

[4] – المرجع السابق، ص : 60.

1- مقدمة تقريظية: في غالب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدم ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية إنها مقدمة تتوخي أن توجه القارئ وأن تشترطه وأن تعطيه حكما مسبقا على قراءته.

2- مقدمة نقدية: تدخل في حوار مع الكتاب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدمه: ومن الضروري أن يكون هذا النقد متنبها بالقدر الكافي، لكي لا يختلط صوته بصوت الكاتب.

3- مقدمة موازية للنص: كون مستقلة تماما عنه . إنها مقدمة جد غير مباشرة هذه المقدمة مع احتفاظها بحريتها، يتحتم عليها أن توجه انتباهها للتيمات والأسئلة المطروحة فلا نص الكاتب يجب أن يلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب: فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص.[1] ويتجه هذان النوعان الأخيران من المقدمة الغيرية إلى تجاوز سلبيات المقدمة التقريظية من خلال الاحتفاظ بعلاقات حوارية حرة، تتأسس انطلاقا من مسافة نقدية مع العمل المقدم. وهذا البعد النقدي الحريص في آن، في رأي الخطيبي، على توكيد أصالة العمل، يحمل المقدمة الغيرية إلى تجاوز الحدود التي قد تفصل النص الموازي عن النص الواصف، وبشكل خاص عن المقالة النقدية.[2]

III- وظائف المقدمة:

1- ضمان قراءة جيدة للنص:

ذلك أن كل مقدمة تحاور تحقيق شكل الإنتاج الأدبي الذي تتحدث عنه، وكذا "اقتراح" طريقة معينة لقراءة منتها، حيث تهدف إلى: "أن يقرأ د...، ويقرأ جيدا" لأن النص الذي لا يقرأ

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص : 77.

[2] - المرجع السابق، ص : 77.

جيدا ينهدد بالا يصدر مرة أخرى ولهذا فخطابها يسعى إلى "كيفية قراءة النص"و كذا إبراز "لماذا يجب أن يقرأ؟". ويتفرع عن هذه الوظيفة نوعان من الوظائف ترتبط الأولى ب "لماذا؟" وتتعلق الثانية ب "كيف؟"[1]

أ– مسألة لماذا: لا تتصل تيمات لماذا باستمالة القارئ الذي يفترض فيه القيام بمجهود معين للحصول على نسخة من الكتاب، بل تتصل أكثر بكيفية المحافظة عليه من خلال جهاز إقناعي محدد لهذا الاعتبار تتجه العناية، ضمن هذه المسألة، إلى "تقييم النص" بدون إزعاج القارئ بإطراءات مغالية في تمركزها حول الأنا إن تقييم النص "يستدعي دائما بعض التضحيات المؤلمة بحب الذات"، التي قد تصل أحيانا إلى حد الاعتراف بعدم كفاية معالجة المؤلف للموضوع.

ضمن مسألة– سؤال "لماذا ينبغي قراءة الكتاب؟"يعرض جيرار جنيت الوظائف – التيمات التالية– التي تبنين المستوى الأولى من خطاب المقدمة الأصلية الذاتية:[2]

- **الأهمية:** يؤكد المؤلف، ضمن هذه التيمة على مبدأ أهمية الموضوع ويشدد على أصالته وجدته، بكيفية تحفز على حسن استقبال العمل.
- **الوحدة** مل هذا المبدأ بتقييم خاص بالمجامع الشعرية أو القصصية أو ببعض الأعمال النقدية، فهي بحكم كتابة نصوصها ونشرها المتفرقين، تحتاج إلى مسوغ بنيوي يبرر نشرها مجموعة في كتاب تحت عنوان موحد وجامع.[3]

[1] – يوسف الإدريسي، عتبات النص،ص: 60.

[2] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص : 69.

[3] – المرجع ، نفسه ، ص : 69.

- **الواقعية**: إن أهمية الموضوع تحفز على قراءته مثلما تحفز على ذلك طريقة المعالجة ضمن هذا الاعتبار يندرج مبدأ "الواقعية" الذي يعتقد صلة بين حقيقة الأحداث والوقائع وصدق عرضها، صلة تنعكس بالإيجاب على تقييم النص وتهيئ له حسن الاستقبال[1].

في تقابل مع ميثاق الواقعية، يمكن أن نصادف مقدمات أصلية، تدافع عن ميثاق التخييل أو تمزج بكيفية فنية بين الحساسيتين.[2]

- **الواقية**:عادة ما يعوض تثمين عمل المؤلف. ولهذا الموقف صلة بخطاب التواضع فالموضوع وإن كان يعبر عن حسن اختيار، يبقى عنصر مشاعا لا يؤشر تمام عن موهبة المؤلف لذلك عندما يرغب كاتب ما في التأكيد على عبقرية، فهو يفضل عموما إسناد هذه المهمة إلى طرف أخر يسمح له وضعه الاعتباري بإنجاز مقدمة غيرية تطوي موهبتة الفذة التي تجسدت نصيا، ليس فقط في اختيار الموضوع، بل أيضا في طرق بنائه ومعالجته.

ب– مسألة كيف: ندم مسألة كيف باعتبارها القطب الثاني المكمل لمسألة لماذا، إنهما مسألتان تتكاملان في هاجس "تأمين قراءة جيدة النص"، وإذا كانت مسألة– لماذا تبالغ في تمييز (بين الموضوع ومعالجته) بدأ بجنح الانمحاء منذ القرن التاسع عشر، فإن مسألة كيف يمكن أن تفقد فعاليتها الوظيفية في حالة توجهها السافر نحو إملاء تعاليم ورغبات محددة على القراء.

- يعرض جيرار جنيت، ضمن مسألة كيف، الوظائف – التيمات، التالية المبنية للمستوي الثاني من خطاب المقدمة الأصلية:[1]

[1] – المرجع نفسه ، ص : 70.

[2] – المرجع نفسه، ص : 70.

- **التكون** تتصل هذه التيمة بهمة إخبار القارئ بمعلومات حول أصول العمل وظروف تحريره ومراحل تكوينه. وهي كلها معلومات تتصل ب "السياق البيوغرافي" للعمل ذي المقدمة المتأخرة، هذا السياق الذي يعتبر العنصرالأكثر نمطية لهذا النوع من النص الموازي الاستعادي، الذي لا يرتبط فقط بالأعمال التخييلية ذات الموضوعات التاريخية أو الأسطورية وما تستدعيه من مصادر خاصة، بل أيضا بالأعمال التخييلية، أو الدراسات والأبحاث النقدية.[2]

- **اختيار جمهور**:تتصل هذه التيمة بفعل اختيار القارئ وموضعته ضمن جمهور مختار ومحدد وهذه الفئة من القراء تكون لها الكفاءة والرغبة في إنجاز قراءة جيدة للعمل. فالمؤلفون غالبا ما تكون لهم فكرة دقيقة عن نوع القارئ المفضل لديهم، ويعرفون قدرتهم على إثارته وغالبا ما يمثل هؤلاء القراء جمهور خاصا يعرف "كيف" يقرأ، ويؤسس لعلاقات ثقافية وجمالية مع المؤلف وأعماله. علاقات قد تصبح جزءا من جمالية التلقي لمرحلة تاريخية محددة[3]

- **التعليق على العنوان**: تمثل هذه التيمة إحدى الوظائف الجوهرية للمقدمة الأصلية تيمة تعقد صلة تأويلية بين العنوان والعمل بكيفية تنعكس على طريقة قراءته من قبل الجمهورية إن التعليق على العنوان هو أيضا سياق تحليلي يستحضر بعض خلفيات العمل وظروف تحريره ي في مجملها عناصر تأليفية مفيدة ليس فقط في تبرير العنوان، بل أيضا في تهيئ شروط القراءة الجيدة للعمل بكاملة. غير أن هذه التيمه، بقدر ما تعمل على توجيه فعل القراءة،

[1] – المرجع السابق ، ص : 71.

[2] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع السابق ، ص : 71.

بقدر ما تمثل أيضا "دفاعا إستباقيا ضد كل نقد محتمل" قد يطعن في ملائمته من وجهه نظر تيماتيه أو خطابية.[1]

- **ميثاق التخييل**: ترتبط هذه التيمه تحديدا بمقدمات الأعمال التخييلية، التي تشدد على ميثاق التخييل المنظم للكون الروائي للعمل، وذلك لتجنيب التلقي منزلق السقوط في مبدأ المطابقة مع الوضعيات الاجتماعية القائمة. إن المقدمة الأصلية المصاحبة لأعمال التخييل الروائي تقدم فرصة سائحة لمثل هذه الوظيفة التحذيرية التي ترفع المسؤولية عن المؤلف فيما تعمق الإحساس بخصوصية واستقلالية الملفوظات الأدبية. ويعتبر ميثاق التخيل، المسند كتيمه وضيفة خاصة لمقدمات هذا النوع من الأعمال، ملحقا تجنيسيا يضاعف التحديد الأجناس (المبين على الغلاف) ولا يناقضه إلا نادرًا.
- **نظام القراءة**: ترشد هذه التيمه القارئ إلى "النظام المعتمد في كتاب" وهي بذلك تحيل على ممارسة ديداكتيكية و بيداغوجية تلائم الأعمال النقدية والتحليلية أكثر من الأعمال التخييلية أو الشعرية. أن بسط نظام الكتاب، يتقدم أحيانا بالموازاة مع اقتراح "نظام القراءة"، الذي يوحي أحيانا للقارئ المتعجل بالفصول التي يستطيع مجاوزها وتلك التي ينبغي التركيز عليها، كما قد يكون هذا الاقتراح مشددا على ضرورة إنجاز"قراءة كاملة ومنظمة" يقتضيها العمل بقوة. وبذلك تسقط المقدمة في "الصيغة الأكثر حدة لبلاغة كيف: إقرأو هذا العمل كما كتب"[2]

[1] – المرجع نفسه، 72.

[2] – المرجع السابق ، ص : 72.

- **تعيين السياق:** تشغل المقدمة أحيانا بمهمة خاصة تتصل بتحديد السياق النصي والتأليفي الذي يندرج في إطاره العمل. إذ قد ينشر المؤلف عملا "يكون في جوهره جزاء من مجموعة أعمال متسلسة" لك فهو يجد من الضروري إخبار القارئ بهذا الوضع، الذي يجعل العمل المنجز "لا يأخذ دلالته الكاملة والحقيقية إلا ضمن هذا السياق الذي لم يعرفه الجمهور بعد" إن هذه التيمة، تسعف القارئ بكيفية تلقي العمل، مع الأخذ بعين الأعتبار "وضعية الإنتظار"[1]

التي يفرضها مثل هذا السياق التأليفي، الذي يضع خطوة في أرض التحق وأخرى في الوعد المعروض كبرنامج تأليفي لاحق.[2]

- **إعلان القصد:** تتصل هذه التيمه بإعلان المؤلف عن القصدية الدلالية لعمله وهي من هذه الزاوية التأويلية تتقاطع مع تيمه التعليق على العنوان، لأنها تهتم بتقديم وجهة نظر دلالية ذاتية تساعد المتلقي على إنتاج قراءة جيدة للعمل.

إن هذا التدخل التأويلي من قبل المؤلف، لا ينبغي أن يأخذ مظهرا دغمائيًا متمركزا حول ذات متعالية مبتهجة بإنتاج "المعنى الحقيقي"، مادامت نظرية الأدب المعاصرة ترفض بشكل قاطع وجود ذلك. إن المؤلف، كغيره من الأقطاب التواصلية، لا يملك غير تأويل شخصي يمكن أن يكون مفيدا

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع السابق ، ص : 73.

كلما ساعد على انبثاق تأويلات أخرى منسجمة وملائمة،ناتجة عن تنشيط المقدرة القرائية للمتلقي.[1]

- **التعيين الأجناسي:** وهو من إضافات هاجس التعيين الأجناسي إلى تيمات مسألة كيف. ويصبح أكثر إلحاحًا في المراحل الملتبسة أو الانتقالية، التي يمارس فيها نوع من التجديد. من هنا تظهر الحاجة إلى الأبحاث نظرية وتحليلية وأيضا إلى نصوص موازية تنشغل ب "رصد الانحرافات الجميلة" عن المعايير الشعرية القائمة، إن صد الانحراف يكون بغرض توسع مفهوم الجنس الأدبي، أو تجاوزه باتجاه نظرية شعرية تركيبية تقوم على حوار الأجناس وتفاعلها.[2]
- **تحفظات:** بالرغم من الحضور المهيمن للمقدمة الأصلية، فإن هذه الممارسة الخطابية لم تكن نفرض ذاتها، على امتداد تاريخها الحديث، بنفس الدرجة على جميع المؤلفين، ولا بد من التذكير في هذا السياق، بوجود عدد مهم من الأعمال الخالية من خطاب مقدماتي وإلى وجود عدد لا يقل عنها أهمية، من المؤلفين الذين يجهرون برفضهم لهذا الجنس الخطابي من النص الموازي (فلوبير- بيكيت ميستو- وآخرون)[3]

2- وظيفة استدراكية:قد بقيت شاغرة بسبب غياب أو نقص سابقين، وتنفرد في آن، بإنجاز وظائف أخرى تتصل بوضعها الاعتباري المميز الذي لن تكتمل صورته إلا في سياق تبرير المسافة الزمنية الواسعة التي تفصلها عن الأعمال المقدمة لها.[4]

[1] - المرجع نفسه، صفحة نفسها.
[2] - المرجع السابق، ص:73.
[3] - المرجع نفسه، ص: 74.
[4] - المرجع نفسه، ص : 76.

3- وظيفة سيرية: تشغل هذه المقدمة باستعادة بعض الخيوط البيوغرافية لترصد تأثيرها على تشكل الوعي والذهنية والموهبة الأدبية التي قد ترقي إلى زمن المراهقة البعيدة مثلما تنشغل باستدعاء ظروف التأليف ومنهجيته، في ارتباطها بالأحداث العامة أو الخاصة وقد تنشغل بسود " مصاحبة المؤلف للأموات" بناة الذهن ومفجري المواهب.[1]

4- وظيفة تكوينية: وهي وظيفة أساسية، تتقاطع فيها المقدمة المتأخرة مع المقدمة الأصلية الذاتية، وتتصل تحديدا بإمداد القارئ بمعلومات ترتبط بتكوين النص وتعيين مصادره [2]

5- وظيفة تقييمية: تنهض هذه المقدمة أيضا، باعتبارها خطابا إستعاديا بوظيفة تقييمية ترتبط بمناسبة صدور الأعمال(الكاملة) .وهي مناسبة تتيح للمؤلف، من خلال مسافة ملائمة، فرصة تقييم أعمال الماضي ومقارنتها لتجعله يجنح، في النهاية، إلى نوع من "التتويج الشخصي"، يعلق من خلاله الأعمال المفضلة لديه، كما قد يجنح نحو إعلان نوع من الاستمرارية العاطفية والفكرية، التي تمثل خيطا ناظما لكل أعماله. وقد يأخذ التقييم صيغة هوية، لا تميل إلى محو التحول بل إلى تلطيف عنصر المفاجأة، عبر اكتشاف هو أجس الحاضر في أعمال الماضي. [3]

[1] - المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[2] - المرجع السابق، ص:76.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثالث

الخطاب الموازي في دواوين "عثمان لوصيف"

أولا: الغلاف

ثانيا: اسم المؤلف

ثالثا: العنوان

رابعا: الإهداء

خامسا: المقدمة

توطئه:

وسنتناول من خلال هذا الفصل التطبيقي دراسة أهم عتبات النص من خلال دواوين عثمان لوصيف وتحليلها سيميائيًا وستكون هذه الدواوين كالتالي:

"قصائد ظمأى"، "الكتابة بالنار"،" الإرهاصات"، "لؤلؤة".

أولاً: الغلاف

وسنتناول في دراستنا للغلاف دوانيه هما: "قصائد ظمأى" و"الكتابة بالنار".

1- لقد جاءت الصفحة الأولى لغلاف ديوان"قصائد ظمأى" والذي صدر سنة 1999 في طبعته التي تحمل العديد من الدلالات والإيحاءات وتعبر عن محتوى الديوان، حيث نجد أن اسم الشاعر عثمان لوصيف يتموقع في أعلى يمين الديوان بخط واضح، ولعل ذلك يعود إلى أن كون الشاعر يعتز باسمه قبل ديوانه.

كما يلي اسم المؤلف عنوان الديوان والذي جاء وسط الغلاف وهذا دليل على شمولية العنوان والذي بدوره يتكون من جزئين: "قصائد" و"ظمأى" وقد جاءت كلمة قصائد في الأعلى وبخط صغير وواضح وبلون أسود، أما عن الكلمة الثانية من العنوان فقد كتبت بخط كبير ومزخرف وعلى شكل ـض قاحلة وجافة وبها مجموعة من الألوان المختلفة، وهذا دليل على تعطشه لقول الشعر والإبداع فيه.

كما تضمن الغلاف صورة لمنظر طبيعي يحمل عناصر من الطبيعة من شمس وطيور تحلق على ضفاف زرقة البحر التي تدل على الحيوية وروح الإبداع، ونفسر التناقض بين الظمأ والبحر على التنوع

الطبيعي للوطن، فهو ينحدر من منطقة صحراوية. ولقد دلّ توظيف الشاعر صورة الشمس على الأمل والتفاؤل فكل غروب للشمس سيأتي بعده إشراقه جديدة وأمل متجدد مليء بالإشراق والضياء.

وقد تعرف الشاعر على العديد من المناخات من خلال تنقلاته وهذا ما عكسته لوحة غلافه، وكذلك دليل على ارتباط الشاعر بالأرض والوطن الأصلي.

ولقد حملت كتابة كلمة قصائد صغيرة ظمأى كبيرة والتي شكلت العنوان. دلالات وإيحاءات كثيرة منها أن هذه القصائد تمثل قطرة من فيض. فما يجول في خاطر الشاعر ووجدانه أكثر مما عبر عنه وقاله.

وتحيل كلمة الظمأ على ارتباط الشاعر بالطبيعة فقد ورد في ديوانه مجموعة من ألفاظ التي تدور حول الطبيعة نذكر منها: النخلة، الفراشة، الشجرة، نحلة، لدلالة أن الشاعر مرهق الأحاسيس وشديد ارتباطه بالوطن حيث يقول في قصيدته الأم المعبودة:

فيقول:

لا تحيا إلا بدم أبناءها

لا ترى إلا من خلال أعينهم الملتهبة

لا تفتأ ترقص للنيران

طول النهار

وطول الليل

وتلفها زوبعة من دخان المدن والقرى.[1]

وفي آخر القصيدة يقول:

آهٍ ... يا أمي!

آهٍ ... يا حبيبتي!

ويا معبودة يسبح باسمها الشعراء.

ويسجد لها كل العاشقين!! [2]

فهذه هي صورة الوطن في نظر الشاعر فهي تستحق التضحية وأكثر.

كما تضمن الغلاف تعيين نوع الجنس الأدبي للديوان بحيث كتب في أسفل الجهة اليمني للغلاف كلمة شعر وهذا من أجل إرشاد القارئ أو المتلقي، ولتسهيل عملية تضنين الديوان وحتى لا يجد القارئ عناء في ولوج عالم هذا الديوان.

ولقد قسمت خلفية غلاف ديوان قصائد ظمأى إلى قسمين:

القسم الأيسر يحتوي العنوان واسم الشاعر والنوع الأدبي للديوان.

والقسم الموجود في اليمين يحتوي فيه اسم الشاعر عثمان لوصيف وأهم إصداراته منها: بشق الياسمين 1986 شعر، نمش و هديل 1997 شعر وغيرها. ويضم إضافة إلى هذا صورة للشاعر عثمان لوصيف على خلفية تدل على انتمائه لأرض صحراوية وهي بسكرة، والتي تحدث عن رمز من رموز هذه المنطقة ألا وهي النخلة حيث قال عنها:

[1] – عثمان لوصيف، ديوان قصائد ظمأى، دار هومه، الجزائر، 1999، ص: 47.

[2] – المصدر نفسه، ص: 48.

شعلة من نسيج على لوحة من عسجد

سمفونية الرحمان على سجّادة اللهب

أسطورة الكيمياء ترويها الطيور الضّالة

ويُظللها الغمام الجَمام

عذراء.. من سمراوات البادية

مخططة بالطلاسم

مزنّرة بالتعاويد

منحوته في كتاب الأيام.. [1]

2- وكما سبق لنا دراسة غلاف ديوان "قصائد ظمأى" سنقوم بدراسة نفس العتبة لغلاف ديوان "الكتابة بالنار" للشاعر عثمان لوصيف.

تعد صفحة غلاف ديوان "الكتابة بالنار" الصادرة سنة 1982والتي تحمل أيقونات ذات ثلاثة أبعاد وهي ما كان مرئيًا ومكتوبًا وما أمتد بياضه كلها أسهمت في تكوين تشكيل جمالي مفيد ورائع يخترق لذائذ القرّاء البصرية في اتجاه تلبيس معطيات التوثيق لغة البوح الأولى أو تخريجات امتدادية قابلة للتفريغ والاستثمار كجسد مؤقت نحو مدخل المتن الشعري.

وتضمنت لوحة غلاف الديوان "الكتابة بالنار" مجموعة من الإيحاءات والدلالات فنجد ما كان مكتوبًا تمثل في وجود ثلاثة أسطر تَنْبَجِسُ من موقع تكسيراً لِسَدِيمْ البياض الذي كان طاغيًا على واجهة صفحة الغلاف، حيث تصدر القسم العلوي من مساحة الديوان، وبكيفية مباغتة اسم

[1] - المصدر السابق، ص: 9.

الشاعر "عثمان لوصيف" ببروز أقل وكأن الشاعر هنا يعتمد استفزاز الرّائي ويوجه بصره إلى الجملة البارزة ألا وهي جملة العنوان "الكتابة بالنار"ببروز أشد الجملة البؤرة هي قطب الرحى المؤطَّرَة بإطار مربع الشكل، انسيابي الزوايا مثلما تسيج الحديقة التي يخطر دخولها، وقد استحوذ هذا الإطار من المنظر على الحيز الأكبر من مساحة الغلاف، وفي وسط هذا الإطار اندلعت ألسنة النيران، وهذه الألسنة من النيران بدأت تلتهم أجزاءاً من حروف جملة "الكتابة بالنار" والتي كانت مشكلة مثل قطعة خشبية كانت وقودًا الألسنة اللهب المتصاعدة وهذا المشهد يدل على أنه كما للنار وقود والذي دلّ عليه بلون الخشب كذلك الكتابة تحتاج لوقود ألا وهو الشعر، وهنا تكمن علاقة التشابه التي أرادها الشاعر أن تكون بين النار الحقيقية وبين ما هو مكنوز بداخله من طاقات فوجد أنه أقرب وسيلة تماثل ما يحس به هو لهب النار.فالشاعر كلما تدفقت لديه الأفكار وجاشت بخاطره زاد قوله في الشعر وزاد إبداعه فالشعر عنده غذاء لروحه فلا معنى لوجود الشاعر بدون أن يتنفس الشعر فهو عبارة عن نار وقودها الكلمات والعبارات الجياشة التي يخرجها بصدق ومن أعماق قلبه وفي ذلك يقول في قصدته التي كتابها بعنوان "الكتابة بالنار":

أغرف من عيونِكَ الحريف

لأكتب الأشعار

بقطرات النار

وأرسم الطريق

****

خَارِطَتِي تسكن في البرق وفي الرياح

حدودها تمتد في ضلوعي

بحارها تكبر في دموعي

وطقسها مضمخْ بِعَبَقِ الجراح [1]

وواصل حتى يقول:

وأنت ... أنت غيمة تموج بالبروق والأجراس

تضوع من أكمامها زوائع الجياع.[2]

فالشاعر يبين من خلال هذه الأبيات أو الأسطر أنه لديه طاقات تلهمه بالكتابة وكأن اباته عبارة عن قطرات من نار وهذا دليل عن قوتها وهدى تأثيرها لدى السامع فكما أن للهب أثره السريع فكذلك الكتابة لديها تأثير سريع وعميق. فالشعر عبارة عن جسر يحلق من خلاله إلى فضاء مليء بالأحاسيس والمشاعر الصادقة المعبرة فقول الشعر يخرج الشاعر من حالة القنوط واليأس إلى حالة الأمل والبهجة.

وبالرجوع إلى سبب توقع اسم الشاعر ودلالته في الهامش العلوي فوق إطار الجملة المشتعلة وذلك كونه مراقب لعملية الاحتراق عن كثب ودلاله على أنه قريب من هذه النار التي اندلعت بفعل

[1] – عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص: 57.

[2] – المصدر نفسه، ص: 59.

فاعل ولعل الفاعل هو الشاعر نفسه الذي فضل الاكتواء بلهيبها طوعًا لأنه ببساطة جزء منها فهو الذي يحرك هذه النار ويتحكم في شدتها وقوتها وهو العالم بمدى تأثيرها عليه فهي تعبر عن ما هو مخزون بداخله فنجد قوله:

أوغل في بحر الأسى، أشعل نار الجرح

في غمرة القنوط

ونشوة السقوط

أرفعها عبر الدجى منارة للفتح[1]

****

أقرأ وجهك النضير

في مرح الأطفال في أغنية الرعاة

في الحب في البكاء في الصلاة

يا لذة في القلب يا سوسنة تولد في السعير[2]

فهذه هي صورة الشعر في نظر الشاعر.

ولقد كان الشاعر يستمد قوته في الإبداع من خلال تنوع مواضعه ومن ذلك كتاباته عن الوطن والوطنية تعبيره عن الانتماء والدفاع عن جغرافية البلاد وذلك من خلال الحرف فكثيراً ما يعبر الحرف عن ما يعجز عنه السلاح والقوة، فروح الوطنية تلهمه الكتابة والإبداع، وكذلك إلى جانب

[1] – عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص: 58.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مساندته لكافة القضايا الإنسانية وخاصة القضايا العربية "فلسطين" فهي كانت حاضرة في كتاباته فنجده يقول:

ممزقًا محترقًا وحيدًا

والآن

آه لملمني أيها الجرح الجبار

خذني إليك

ضمني بين يديك

لفني تحت جناحيك الدافئين

ثم طر بي خلف الأرضين والسماوات

إلى حيث لا رجوع

لا رجوع

لا رجوع![1]

نجد الشاعر يعبر عن مساندته للقضية الفلسطينية لأنها قضية عادلة وإنسانية فلهيب كتابته كان حطبها خشبها موضوع القدس.

وكما سبق لنا القول أنه تناول مواضيع عن الوطن والثورة نستشهد منها قوله عن الثورة:

كاشتعال البحور في الأجفان التقينا على نزيف الأغاني

[1] – عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص: 32.

وتعانقنا بعد دهر فراق كعناق البركان للبركان!

آه يا لذة الحرائق ماذا آى عمر في عالم الذوبان؟!

ونفسر أنه كان لدلالة تحالف البياض الكاسح والنار الملتهبة تحالفًا مربعًا لتبديد حروف الكينونة في متاهات الافتراض والاحتمال، فقد تحددت رقعة المعركة وجغرافيتها.

فالإطار المربع يمثل الحلبة، فهو يعد الملاذ الصالح للاشتعال والاشتغال والانشغال فالحروف لازالت منتصبة كأنها تقف الند للند في وجه هذا التحالف العاتي ما دام الرماد تذروه الرياح ولا أمل في لم الشمل بعد الاحتراق، ولتبقى الكتابة صامدة المطلوب مزيد من النار والاشتعال، لأن البياض يتدفق بسيول ضفافه وتنثال عواصفه ليتربع بعنوان أشد وبهيمنة مطلقة على المركز والمحيط والهامش.

وبالمرور إلى الضفة الثانية من الديوان فنجد أن الشاعر أبى أن يكون حاضرًا بصورته حيث نجده يعلن عن مراسيم قوانين مشاريعه الثائرة وذلك بصورة يبدو عليها الإصدار، وبصدد هذا نستذكر قول الشاعر حين قال "أنا أكتب بالنار".

ثانيا: اسم المؤلف

1- نبذة عن حياة المؤلف "عثمان لوصيف"

ولد عثمان لوصيف في 05 فيفري 1951م بدائرة طولقة التابعة لولاية بسكرة بجنوب الصحراء الجزائرية، وينادى في بلدته طولقة باسم (لمين) وكان منذ طفولته يعشق الرسم والموسيقى لا يستطيع الانسلاخ من الأثر البارز للبيئة الصحراوية لطولقة فهي التي أثرت في أخلاقه فمنحته صبر الصحراوي على الألم والمعاناة وأثرت في وجدانه فمنحته العديد من القصائد مثل: (الهاجرة) (العاصفة) ، (الأفعى) ، (العقرب)[1].

وأثرت في عقله فمنحته حفظ القرآن الكريم وأثرت في لسانه فمنحته النبرة الصحراوية ومن مجموع هذه المؤثرات وغيرها نبغت عبقريته ولا عجب فالصحراء الجزائرية كانت ولا زالت تنجب العباقرة[2].

وقد نشأ شاعرنا وسط عائلة معوّزة ومحيط طولقي فقيرة، فقد حُرِمَ من مسرّات الطفولة فالشاعر عاش بين أطفال بلدته حقيقة لكنه لم يفرح بهذه المرحلة، أمّا في التعليم فقد تعثّر مرتان: فبعد أن تلقى الشاعر تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه (طولقة) إنتقل إلى بسكرة حيث درس أربع سنوات بالمعهد الإسلامي هناك ليحصل على الأهلية سنة 1970. وفي هذه المرحلة من التعليم المتوسط حفظ القرآن الكريم خلال العطل الصيفية بمساجد طولقة وكتاتيبها.

غير أن الظروف الاجتماعية الصعبة التي كانت تعيشها أسرته لم تسمح له بمواصلة تعليمه فاضطر إلى الانقطاع عن الدراسة- وهذه هي العثرة الأولى- لينخرط في سلك التعليم بعد سنة

[1] - عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة، الجزائر، 1999، ص: 95.

[2] - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (إتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي 1985، ص: 667.

تكوين قضاها بالمعهد التكنولوجي لتكوين المعلمين بباتنة، ومنذ تاريخ 17 سبتمبر 1971 وهو يشتغل بسلك التعليم لكن هذا لم يمنعه من مواصلة دراسته بطريقة عصامية، حتى نال شهادة التعليم الأصلي، شعبة علوم الشريعة واللغة العربية عام 1974 بمشاركة حرّة ولم تسمح له ظروف الفقر أيضا بالالتحاق بالجامعة- وهذه هي العثرة الثانية- إلا في سنة 1980 حيث درس بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة من 1980إلى 1984 ليتخرج بشهادة الليسانس في الآداب، ويعود أستاذًا للتعليم الثانوي بطولقة إلى غاية أواخر 2001.[1]

وممن كتبوا عنه إبراهيم رماني في كتابه: أوراق في النقد العربي 1985، خيزار في مجلة المجاهد 1988.[2]

ومن أهم دواوينه الشعرية المطبوعة:

1- الكتابة بالنار 1982	11- قصائد ظمأى 1999

[1] - لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2004-2005، ص: 29-32.

2 - جميع دواوين الشعر العربي على مر العصور، (د.ط)، (د.ت)، ص: 32.

2- شبق الياسمين 1986

3- أعراس الملح 1988

4- الإرهاصات 1997

5- اللؤلؤة 1997

6- نمش وهديل 1997

7- براءة 1997

8- غرداية 1997

9- أبجديات 1997

10- المتغابي 1999

12- ولعينيك هذا الفيض 1999

13- زنجبيل1999

14- كتاب الإشعارات 1999

15- قراءة في ديوان الطبيعة 1999[1]

16- قالت الوردة 2000

* الأعمال غير الشعرية المطبوعة:

1- ريشة خضراء1999 [2]

2- اسم المؤلف من خلال دواوينه:

يعد اسم المؤلف من العتبات أو الإشارات المهمة في الغلاف الخارجي للكتاب أو الديوان الشعري، حيث يعد إشارة مهمة للذات المبدعة "فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[3].

1 – عثمان لوصيف: ديوان قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، 1999، ص: الغلاف.

2 – لزهر فارس: الصورة الفنية شعر عثمان لوصيف، ص: 43.

3 – حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997 ص: 64.

وهي المنزلة التي لم تتخلى عنها الذات المبدعة"لعثمان لوصيف" عبر دواوينه الأربعة وهي: (الكتابة بالنار- اللؤلؤة- الإرهاصات وقصائد ظمأى) معلنه بذلك عن حضورها المستمر في أعلى الصفحة، عن وجودها وسلطتها على النص الشعري.

حيث يتصدر أو يتموقع اسم الشاعر "عثمان لوصيف" صفحة الأغلفة الشعرية، في يمين الصفحة مخترقا الفضاء الأبيض بكثافة السواد، الحادة مصرحا بأن "الشاعر بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى، هو مصدر هذه النصوص ومرسل إشاراته الشعرية"[1].

حيث ينفرد اسم الشاعر والعنوان بفضاء الغلاف إنفراداً لا يدل على قيام علاقة بين الذات والنص الشعري فقط، بل على علاقة مباشرة وصريحة تنصب فيها الرؤية الشعرية وتتشكل داخل فضاء مفتوح سلسلة لا متناهية من الإنبثاقات الدلالية التي تمكنه من تأكيد حضوره عبر الزمان والمكان في احتفال لغوي، هكذا تؤكد الذات الشاعر حضورها الطاغي منذ البداية[2].

إن اسم الشاعر الذي يقف متربعا على نصوص الدواوين الشعرية بشكل مباشر وصريح لا يقف معزولا عن كتلة العنونة الشعرية للدواوين، فمع هذه العناوين الأربعة يشكل جزءاً من سلسلة لفظية شديدة التماسك، فإنه جزؤها الأول، ومبتدؤها ويشكل معها بنية لغوية ودلالية متماسكة.[3]

إذا نرى أن اسم الشاعر الموجود في أعلى الصفحة لا يدل على ارتباطه بالعناوين الشعرية فلو قمنا بحركة هجومية على اسم المؤلف وعناصر العنونة الشعرية فسنلحظ ملياً أن كتلة العنونة لا تقف

[1] - جعفر العلاق: الدلالة المرئية، (د.ط)، (د.ت)، ص: 59.

[2] - روقية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2006-2007، ص: 50-51.

[3] - المرجع السابق، ص: 52-53.

فلقة على ذاتها أو معزولة عن اسم الشاعر، بل لها انفتاح الخبر على مبتدئه المتربع في أعلى الصفحة.

إذ أن الذات الشاعر "عثمان لوصيف" نفسها ارتقت لتحديث القصيدة العمودية وكلما "تعددت دواوين الشاعر الواحد، أصبح عليه أن ينظر لكل ديوان بعين مائزة له عما سبقه"[1].

إذ أن عثمان لوصيف لا يكتفي بالإعلان عن ذاته بواجهة الغلاف الأمامي بالاسم فقط في كل ديوان من دواوينه الأربعة نجد له صورة مصاحبة مع الاسم والعنوان وغيرها من التفاصيل الموجودة على صفحة الغلاف وكأن الصورة هي امتداد لاسم الشاعر وإكمالا له[2].

ثالثا: العنوان

يعتبر العنوان عموما محط نظر القارئ على العمل الأدبي أو النصوص أو الخطابات الأدبية لأول وهلة لأن العنوان هو طليعة النصوص أو الخطابات فأول ما يجذب اهتمام القارئ هو العنوان، فهو يعطي لمحة أو إشارة تدل على ما هو موجود في الديوان، فلا وجود لديوان دون عنوان فهو الواجهة الأساسية التي تخفي خبايا وأسرار العمل الإبداعي وهو العتبة التي لا ينبغي تخطيها وتفكيك

[1] – رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، "دراسة في المنجز النصي"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998، ص: 12.

[2] – روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص: 53.

بنيتها، فهو إذن عتبة من العتبات التي وجب الوقوف عليها في مجال مقاربة النصوص وتحليلها ونقدها، وسيكون هذا من خلال تناولنا لاثنين من الدواوين: ديوان "قصائد ظمأى" وديوان "الكتابة بالنار" لشاعر "عثمان لوصيف".

وسنحاول الآن دراسة العنوان من خلال ديوان "قصائد ظمأى" لعثمان لوصيف حيث يمثل عنوان ديوانه ذو إبداع ومرآة عاكسة لما موجود في القصائد ضمن المتن، فهو يعطي لنا قصائد مليئة الأحاسيس والمشاعر التي تخرج من أعماق الشاعر فيلقي بها إلى القارئ مباشرة ليعرف القارئ كل ما هو موجود داخله، أما بالنسبة لموقع العنوان فقد تمركز في أعلى صفحة الديوان الرئيسية، حيث كتبت قصائد بحجم أصغر من ظمأى للفت نظر عين المتلقي كما كتب اسم المؤلف الذي هو "عثمان لوصيف" في أعلى صفحة الغلاف لتأكيد على أنه الكاتب والمؤلف.

وفي تحليلنا للعنوان سنتطرق إلى المستويات الثلاثة : المستوى المعجمي، المستوى النحوي والمستوى الدلالي.

أ- المستوى المعجمي: يتكون عنوان ديوان عثمان لوصيف من وحدتين معجميتين هما: "قصائد" و "ظمأى" ومن دلالتهما المعجمية ما يلي:

1- قصائد: القصد: استقامة الطريق، قصد يقصد فهو يقاصد، وقوله تعالى:﴿ **وَعَلَى ٱللَّهِ قَصۡدُ ٱلسَّبِيلِ** ﴾[1] أي على الله تبيين الطريق المستقيم والدعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة ومنها جائر

[1] - سورة النحل، الآية "9".

أي ومنها طريق غير قاصد سهل ومستقيم وسفر قاصد: سهل قريب، والقصد هو العدل وقصد الشاعر وأقصد: أطال وواصل عمل القصائد[1].

مما سبق يمكننا أن نحصر دلالة "قصائد" فإنها تدور حول الطريق وإستقامته، فهذا يدل على أن الديوان ذو قصائد مستقيمة وسهلة لكل من يقرأها وكذلك تدل على صلابة القصائد وشدة قوتها.

2- ظمأى: ظمأ: الظمأ. العطش: وقيل هو أخفّه وأيسره وقال الزجاج: هو أشدّه، و الظمآن: العطشان.

وقد ظمِئ فلان، ظمأ وضماءً و ضماءةً وإذًا اشتد عطشه وظِمْءُ الحياة: ما بين سقوط الولد إلى وقت موته وقولهم: ما بقي منه إلا قدر ظِمْءِ الحمار أي لم يبقي من عمره إلا اليسر. والمظمأُ: موضع الظماءِ من الأرض[2].

وكذلك نجد دلالات "ظمأى" تشير إلى معاني العطش وشدته، وهذا ما يريد أن يصف به الشاعر قصائده على أنها شديدة العطش.

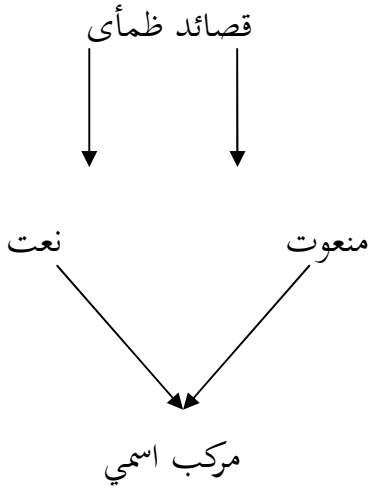
ب- المستوى النحوي: من الناحية النحوية لقد ورد عنوان "قصائد ظمأى" جملة اسمية ومن المعروف أن الجملة الاسمية تفيد الثبات والاستقرار، فقصائد: خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هي) ، أما الظمأى فهي نعت لقصائد.

أما من الناحية التركيبة نجد:

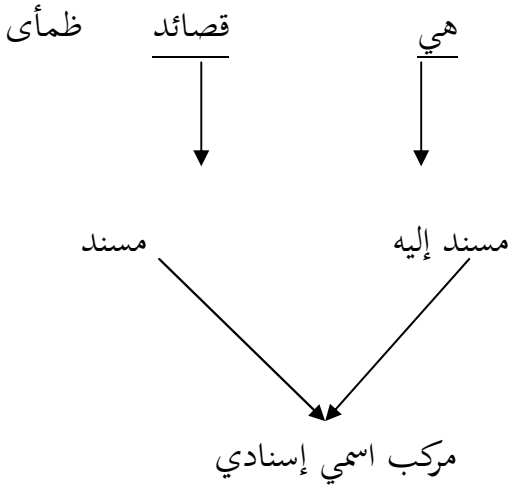
[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة "قصد"، ص: 113-114.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة "ظمأى"، ص: 195.

1 – البنية السطحية:



2– البنية العميقة:



نستخلص من ذلك أن البنية التركيبية في المستوى السطحي تتكون من مركب اسمي الذي هو " قصائد ظمأى" ويتكون المركب الاسمي قصائد ظمأى من منعوت ونعت على التوالي، لأن الظمأى هو للقصائد فظمأى صفة وقصائد منعوت .

فعنوان قصائد ظمأى دالة على كل معاني الشوق والتعطش والحنين فنجد قصائده التي كتبها في ديوانه كلها معبرة عن أحاسيسه ومشاعره، فجسد واقعه في تلك القصائد.

وتطابق اللفظين قصائد ظمأى نجدها زادت للنص قوة وجمالية ومنحته شكلاً فهما متماثلان ولا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض.

والبنية العميقة للمركب الاسمي "قصائد ظمأى"تتكون من مسند ومسند إليه فهذا الأخير عن خبر لمبدأ محذوف تقديره هي، فتأويلنا للجملة يُصبح بهذا الشكل: هي قصائد ظمأى والمسند هو قصائد، ودلالة الحذف هي اقتصاد لغوي، حيث هي اختزال للعنوان لكي يعطي دلالات كثيرة ومعبرة، وهنا يمكن القول بأن الشاعر كان ذو براعة وإبداع في المستوى النحوي بحذف الذي ليس له أهمية في العنوان، وترك العنوان بالصورة التي قدمها في الأخير، لكي يظهر كل ما هو جميل ومريح للقارئ الذي يقرأ عنوانه.

ج- المستوى الدلالي:

إن العنوان عند السيميائيين هو بمثابة نص لأن العنوان يحيل على مرجعية، ويحتوي على العمل الأدبي الكلي والعمومي، فالنص السيميائي كيان مفتوح على تعدد المعنى، لذلك فهو يقتضي تحفيز النشاط التأويلي بحثًا عن الدلالات.

فالعنوان إذًا هو عبارة عن نص مختزل يحمل عدة دلالات وليس مجرد ديكور فقط "فقصائد ظمأى" تشير إلى عدة دلالات منها: شدة العطش، فعبر الشاعر في قصائده عن كل ما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، ومن بين عناوين قصائده في ديوان قصائد ظمأى نجد: قصيدة غواية وقصيدة اليأفوفة وكذلك غروب والفاجعة وعفريت من الجن وقصيدة كما المجانيين وغيرها ...

ومن خلال دراستنا للديوان نجد أن العلاقة بين النص والعنوان منسجمة تمامًا وذلك من خلال حديث الشاعر في قصائده عن ظمآه وتعطشه لقول الشعر والإبداع وهذا بارز من خلال اللون الذي كتب به قصائد فكانت باللون الأسود أما ظمأى فكانت بألوان مختلفة، حيث يقول في قصيدة غواية:

أيها الموغل في الأجيج الأجيج

سرّحْ فراشاتك العطشى

ثم إسقها

إكسير دمك المسنون[1].

فوظف الشاعر هذه الكلمات العطش والظمأ داخل ديوانه مثلما هو موجود في عنوانه ونجده كذلك يقول في قصيدة

نخلة القفر:

إنها يتيمة ... متوحّدة

ظمأى ... متجلدة

ومع ذلك لا تذرف إلا رُطبًا جَنِيًّا

أو سِمْسِمًا قرحيًّا[2].

[1]– عثمان لوصيف، ديوان قصائد ظمأى، ص: 17.

[2] – المصدر السابق، ص: 10.

فقد عبر عثمان لوصيف عن كل ما يوجد في أعماقه وأحاسيسه ومشاعره بكل المعاني والكلمات وفي تصوره وخياله، فقد استمد عنوان ديوانه من كل ما يختلج في خواطره، إذن فالعنوان هو نص مختزل وهو المعبر عن توجّهات نصوصه لأنه الدليل الرئيسي لها ولمرجعيتها فالعنوان يعبر عن محتوى الديوان وهذا ما نجده في ديوان قصائد ظمأى الذي اختاره الشاعر عنوانًا لديوانه.

حمل عنوان ديوان "قصائد ظمأى" عدة وظائف التي ميّزته بأفكار تأويلية عن هذا العمل الأدبي، قراءة العنوان للمرة الأولى يبدوا لنا بسيطًا في المعنى، لكنه غير ذلك فهو يحمل عدة دلالات وجماليات الذي يفسرها كلٌّ حسب تأويله فهو عبارة عن فكرة مختزلة تلخص مضمون الديوان فكتب باللون الأسود على خلفية بيضاء تتخللها بعض الألوان الأخرى، لإظهار مدى شدة الظمأ ومدى عطشه بالصورة التي وضحها في كلمة ظمأى فهي معبرة وعندما تراها تدرك شدة الظمأ.

وعثمان لوصيف هو كاتب وصاحب ديوان قصائد ظمأى، حيث كان اسمه يتموقع في أعلى الديوان وذلك لتمييز بينه وبين غيره من الدواوين، وإثبات بأنه الفاعل والكاتب لكي يتعرف عليه القارئ بشكل واضح.

ونجد في العنوان أن هناك شكل من الإغراء المتمثل في إغراء المتلقي نحوا هذا الديوان فيحرك مشاعره لقراءة هذا العمل والتشوق لما هو موجود داخله ونحوه.

وسنتطرق كذلك لدراسة العنوان من خلال ديوان "الكتابة بالنار" حيث نجد عنوان الديوان يتموقع في وسط صفحة الغلاف الأولى، وكتب باللون البني الذي يوحي إلى الخشب الذي تلهبه النيران، واندلعت حول العنوان ألسنة النيران وبدأت تلتهم أجزاء من حروف الجملة.

ودراستنا لهذا العنوان تكون من خلال ثلاث مستويات:

1- المستوى المعجمي:

يتألف عنوان "الكتابة بالنار" من وحدتين معجميتين هما: "الكتابة" و "النار".

- **الكتابة:** كتب: الكتاب: معروف، والجمع كُتُبٌ وكُتْبٌ، كتب الشيء يَكْتُبه كَتْبًا وكِتَابًا وكتابةً، وكَتَّبه: خطَّه والكتابة لمن تكون له صناعةً، مثل الصّياغة والخياطة[1] .

وتشير دلالة "الكتابة" إلى إثبات فعل الكتابة وعلى أن الشاعر بالفعل هو الذي كتب هذا الديوان حيث أثبت هذا من خلال عنوان ديوانه.

- **النار:** نار: نارَتْ، نائرةٌ في الناس: هاجَتْ هائجة قال: ويقال نارت بغير همز، قال ابن سيدة: وأُراه بدلاً، والنَّؤُورُ: دخان الشحْم والنَّؤُورُ: النّيلَنْجُ[2].

وتشير كذلك دلالة كلمة"النار" على الحُرْقة التي بداخل كاتب هذا الديوان فهو يتألم وجريح وقلبه مشتعل من نار.

2- المستوى النحوي:

"الكتابة بالنار" جملة اسمية، حيث جاءت لفظة الكتابة: مبتدأ مرفوع أما لفظة النار فهي خبر للكتابة.

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج13، مادة كتب، ص: 17.

[2] - المرجع نفسه، ج14، مادة نار، ص: 166.

فأتت الكتابة بالنار جملة اسمية في محل رفع خبر، إذًا هذه الجملة قد استوفت كل الشروط، أي أن فيها مبتدأ وخبر، وبذلك أدت وظيفة نحوية، وكذلك أدت دلالة إيحائية وهي شدة اللهيب والحرقة والاشتعال.

جاء العنوان مركبًا اسميا فهو يشبه العناوين الداخلية للديوان، التي توحي إلى الألم والحزن والحرقة مثل: " العناق الطويل- أنشودة الرحيل- لامية الفقراء..." فتمثل هذه العناوين الجرح والألم الذي بداخل عثمان لوصيف فوظفها في عناوينه.

3- المستوى الدلالي:

اختار عثمان لوصيف عنوانًا لديوانه الذي كان "الكتابة بالنار" حيث حمل هذا العنوان عدة دلالات نشير إلى ما هو موجود داخل النص، فتدل كلمة "الكتابة" على الإبداع الشعري الذي هو نبض حياة الشاعر، ودليل وجوده الفعلي، حيث أثبت عثمان لوصيف والكاتب والموجود، الذي أكدّ ذلك من خلال عنوانه الكتابة بالنار وتدل هذه الأخيرة على أن الكتابة احتراق دائم وألم كبير، لأنها تبحث عن الأحلام والآمال في بحر من المعاناة والهموم والآلام فنجده يقول:

أغرف من عيونك الحريق

لا كتب الأشعار

بقطرات النار

وأرسم الطريق[1].

وكذلك يقول:

[1] - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص: 57.

آه يا جرح والخلافات شتى

والليالي انتكاسة فانتكاسه[1].

وقوله كذلك:

يا شعاع الخفاء بل صدايا

واسقني من سلافة الأرواح

وامسح النار والأسى عن جبيني

وارولي عن سرائر الأشباح[2].

فوظف الشاعر هذه العبارات دليل على أنه ذو جرح وأسى وأن قلبه مليء بالحرقة في داخل أعماقه الذي يرافقه مدى حياته ويعذبه باحتراق شديد الذي عبر عنها عثمان في ديوانه بكلمات تدل على الحرقة وما شابهها.

وجسد عثمان لوصيف الكثير من الوظائف في ديوانه ومن بينها الوظيفة الدلالية و الإحالية التي يتم من خلالها إلى الإشارة عن المحتوى، وتدل على أن الكاتب هو بالفعل كاتب هذا الديوان وكانت كتابته عبارة عن ألم واحتراق، وكذلك نجد هناك وظيفة إغرائية المتمثلة في إغراء المتلقي لجعله متشوق لما هو موجود داخل الديوان، فالعنوان يجعله كذلك لأن جملة الكتابة بالنار هو تعبير مجازي وخيالي وليس حقيقي أن تكون الكتابة بالنار فشبه شعره بأنه كتب من نار.

[1] – المصدر نفسه ، ص: 37.

[2] – المصدر نفسه ، ص: 72.

وكذلك أدى العنوان وظيفة جمالية ذو فنية واضحة الذي شغل معظم صفحة الغلاف ليزين به صفحته ويجعلها ذو جمالية لمن يقرأها.

رابعا: الإهداء

تشكل صفحة الإهداء الفضاء الواسع الذي يخصصه المؤلف، يريد من ورائه إبلاغ عاطفة تقدير لشخص ما، وبالتالي فالإهداء عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي إليه أو في

اختيار عبارات الإهداء، ومن خلال ما تقدم ذكره، أردنا أن نتحدث عن إهداء ديوان "الإرهاصات" لعثمان لوصيف[1].

1- أما عن الإهداء من خلال ديوان "الإرهاصات" للدكتور عثمان لوصيف نجده في هذا الديوان في الصفحة الثالثة بعد الصفحة الرئيسية للغلاف مسبوقا بالصفحة الداخلية، لأن موقع الإهداء كما عرف سابقًا ولازال حتى اليوم دائما في بداية الديوان بحيث يتصدر به الكتاب نفسه فهو إذن يحتل مكانة التصدير، فوجود الإهداء في أي عمل لم يكن عبثًا ولا طائل منه وإنما تنعكس فيه عدّة وظائف تتخلص في وظيفتين فالأولى:[2]

أ – الوظيفة الدلالية:

صدر هذا الديوان سنة 1997، حيث عبّر عن احترامه ووفائه وحنينه لأمة فعبّر عنها وقال: "إلى سيّدة النساء جميعا التي غمرتني بحنانها" فالشاعر هنا يعبّر عن مدى حبّه وقداسته لأمه وذلك لأن للأم مكانة عظيمة في قلب كل إنسان، حيث قال رسول الله صلى الله عليه وسلم عن لأم <<الجنّة تحت أقدام الأمهّات>>.

كما عبّر عن مدى حبّه وإخلاصه لزوجته فقال: "إلى زوجتي الحبيبة رشيدة البريئة براءة الأطفال والطاهرة طهارة الملائكة" .

ففي قوله عزّ وجل ﴿ وَعَاشِرُوهُنَّ بِٱلْمَعْرُوفِ ۚ ﴾[3]

[1] – عثمان لوصيف، ديوان الإرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 3.

[2] – المصدر نفسه، ص: 3.

[3] – سورة النساء الآية: 18.

كما أن الشاعر لم ينسى أبنائه في هذا الإهداء فقال عنهم "فلذات كبدي وطيوري المحلقة من الآفاق الزرقاء" .

حيث قال الله عزّ وجل وفي كتابه الكريم: ﴿ ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱلْبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا ﴾[1]

ب- الوظيفة التداولية:

تعتبر هذه الوظيفة مهمة لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب ومتلقيه أو جمهوره الخاص أم العام، ففي ديوان "الإرهاصات" للشاعر عثمان لوصيف فقد حدّد المهدي إليه على وجه التحديد، فذكر في إهدائه هذا أمه وزوجته وأبنائه، حيث صرّح بهم في إهدائه ولم يذكرهم على شكل رموز، وإنما ذكرهم بصوره واضحة ومعبرة في ديوانه.

فيعتبر إهداء عثمان لوصيف إذًا خاصًّا وليس عام حيث أنه خصص إهدائه إلى عائلته دون عامة الناس، فنلاحظ أن الإهداء لم نعنى نحن به وإنّما يختص هذا الإهداء بالمؤلف، فهذا الأخير لم يخاطبنا نحن بصفة عامة وإنّما بصفة خاصة، إذن لم يحقق هذا الإهداء قيمة اجتماعية.

2- يتموقع الإهداء في ديوان "اللؤلؤة" في الصفحة الثالثة بعد الصفحة الداخلية التي تتبع صفحة الغلاف الرئيسية حيث كان إهداء هذا الديوان لعثمان لوصيف عبارة عن افتتاحية للدخول إلى الديوان، فكان هذا الإهداء مختصرًا لكنه معبّرًا، ويمكننا أن نميز بين وظيفتين للإهداء وهي كالتالي:[2]

أ- الوظيفة الدلالية:

[1] - سورة الكهف، الآية: 34.

[2] - عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 3.

تخلف عتبة الإهداء علاقات عدّة مع الديوان الشعري أو نصوصه، فتكون إمّا مباشرة أو غير مباشرة، ففي ديوان اللؤلؤة يوجه الشاعر إهدائه إلى الأستاذ عمر البرناوي فيقول: "إلى الأستاذ الشاعر عمر البرناوي عربونًا للوفاء والمحبة الدائمة"، ولأننا نعدّ الإهداء عبارة عن عبارات مشحونة ومكثفة بالدلائل والعواطف، فهو إذن يدل على أن الشاعر صرّح عن مدى حبّه وإخلاصه لأستاذه وتقديره له، ومنه أن هناك علاقة قوية جدًا تربط المؤلف بأستاذه الذي حصّه بإهدائه، فهو إذن في نظره شخصية تستحق أن يكون الإهداء خاصًا بها وفقط، فقد تجاوز الشاعر عثمان لوصيف في هذا الإهداء مرتبة الفن والأدب ليبلغ مرتبة المودة والمحبة[1].

ب- الوظيفة التداولية:

يرد الإهداء في ديوان "اللؤلؤة" في شكل جملة أو نص أدبي قصير يتضامن عناصر التواصل الأساسية من مرسل ومرسل إليه، ففي هذا الإهداء الذي تصّدر ديوان "اللؤلؤة" الذي جاء بصيغة: "إلى الأستاذ الشاعر عمر البرناوي" لعثمان لوصيف يلحظ من الوهلة الأولى أنه ينتمي إلى الإهداءات الخاصة بحكم توجهه إلى أستاذه "عمر البرناوي" بحيث أراد الشاعر أن يصرح خطّيًا عبر عتبة الإهداء بشكره وعرفانه له، فيعتبر الإهداء إذن خاصًا فهو يرتبط بخصوصية العلاقة القائمة بين المؤلف والمهدي إليه، فهذا الإهداء لم يحقق قيمة اجتماعية وإنّما حقق قيمة ذاتية [2].

[1] - المصدر نفسه، ص: 3.

[2] - المصدر السابق، ص:3.

خامسا: المقدمة:

إن المقدمة أو التقديم هي من أهم العتبات النصية الموجودة في ديوان الكتابة بالنار للكاتب عثمان لوصيف فهي خطاب افتتاحي يبدأ به الشاعر ليحقق بذلك صياغة فنية لديوانه الشعري فالمقدمة تؤدي إلى جانب العنوان دوراً سيميائيا خادما للديوان وصاحبه ومتلقيه .

إنّ مقدمة ديوان " الكتابة بالنار" هي مقدمة غيرية فهذه الأخيرة لم يقم الكاتب بكتابتها وإنما كتبها كاتبا آخر غير الشاعر وهو الدكتور نبيل نوفل، فلقد تحدث نبيل نوفل في بداية المقدمة عن ولادة الشاعر في المجتمع فيقول: "قد لا يتصور البعض منا معنى أن يولد شاعر في مجتمع ما"[1] ويقصد بقوله أن ولادة الشاعر في أي مجتمع كان لها أهمية وقيمة كبيرة بحيث أن الشاعر له قدرة وإمكانية تجعله يجمع بين أحاسيسه ومشاعره يعبر بها بكلمات تجعل القارئ يتيه بين معانيها ومندهشا بطريقة الشاعر الفنية التي لا يمكن لأي شخص أن يَتَقَمَصَّهَا سوى الشاعر فهو يعيش في عالم خاص به لا يمكن لأي أحد سواه الدخول إليه، ويواصل الحديث عن ميلاد الشاعر ويقول كذلك "وقد ولد اليوم شاعر يحق له أن يَنْظَمَّ إلى هذا الركب الطلي ي ركب الشعراء ويحق لمجتمع الناس من حوله أن يستقبلوه لحامل لشعلة النور الإنساني"[2] ويقصد الكاتب هنا أن الشاعر أصبح من طبقة الشعراء الكبار وأنه ذو قيمة عظيمة، فمن واجب المجتمع أن يحتفوا بالشاعر ويقفون معه وقفة عصامية لأنه حامل لواء هذا المجتمع ومشعل هذه الأمة ومدافع عنها عن طريق شعره إذ أنه يعالج القضايا الإنسانية بطريقة فنية معبرة وصريحة، حتى يصل الدكتور نوفل إلى أن ديوان عثمان لوصيف "الكتابة بالنار" هو وثيقة ميلاد شاعر وإعلان عن هويته في آن واحد، حيث يقول عثمان لوصيف في قصيدته "إعلان عن هوية" :

ولي نشوتي وعذابي

لي النار والحلم والشهوة الجامحة

[1] – عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص:9.

[2] – المصدر السابق، ص: 10.

وتوق يرف مع الغيمة الرائحة

لي الأمل البكر أنهل من فيضه

وأحب رحيق الحياة[1].

كما تحدث عن الشعر وقراءته فيقول "وإذا كانت قراءة الشعر عند القارئ المتذوق هي خصوصية لا يسوغ أن تقتحمها عيون الآخرين أو ملاحظاتهم لأن هذا القارئ يقيم في نفسه تجربة أخرى فوق تجربة الفنان".[2]

. بهذا القول أن القارئ عندما يقرأ الشعر يولد عنده ذوق فني خاص به أي أن لكل قارئ نظرة خاصة مغايرة عن الآخرين بحيث يتولد له تجربة إضافية مصاحبة لتجربة الفنان، كما أنه، تحدث في المقدمة عن الأصالة واعتبرها أهم سمة من سمات ديوان "عثمان لوصيف"،و الأصالة تعني تكامل القدرة السحرية وعبر عنها فيقول:

"ومما يعبر عن الأصالة استخدام الشاعر للغة استخداماً يستفرغ طاقاتها الهائلة عن طريق الهدم وإعادة البناء"[3].

ويقصد بهذه العبارة هو هدم أو إزالة القديم من الدلالات أو المعاني ثم تجهيز اللغة في سبيل بناء أكوان تمتص إدراك وحواس الإنسان ووعيه الكامل، فنجد في قصيدته "آه يا جرح" التي يقول فيها:[1]

[1] – عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص: 15.

[2] – المصدر نفسه، ص: 10.

[3] – المصدر السابق، ص: 11.

أومض الجرح فأحضني نبراسه ** في الدياجير ورقبي أعراسه

وارفعيه منارة في الفيافي ** نقبس منها للحياري اقتباسه

إننا تائهون عبر الدياجي ** والمنايا فتاكة فراسة

والشاعر عنا يقتبس بعض الكلمات من القاموس العربي القديم ولكنها تعبر عن دلالات جديدة عن روح الأصالة والإبداع وهذا يعني بأن الشاعر متيقنًا بأن الإبداع الشعري له قيمة وفاعلية في الصور الشعرية حيث يُحَولها من أذن صماء وعين عمياء إلى كائنات حية تسري فيها روح الشعر والإبداع، والشاعر هنا لم يسقط عامل الإيقاع في قصائده كما فعلت بعض الاتجاهات الشعرية عند إبعادها لدور الإيقاع، فالإيقاع هو بمثابة عنصر محرك وفعّال في الشعر وهذا دليل على أن الشاعر متمسك أشد التمسك بالقصيدة العربية القديمة، والشاهد والدليل على هذا قصيدتاه "لامية الفقراء" و "الطوفان" حيث يقول في القصيدة الأولى:[2]

تمزقنا العواطف والليالي ** ونبحر و الحتوف ولا نبالي

نسافر في الجراح وفي الرزايا ** ونرحل في السقوط إلى المعاني

أما في القصيدة الثانية فيقول:[3]

عاريا تحت وابل الأملاح ** رحت أحصي فجائعي وجراحي

سرت والليل مطبق والدياجي ** موحشات تمور بالاشباح

[1] – عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص: 33.

[2] – المصدر نفسه، ص:17.

[3] – عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص:67.

حيث تبع عثمان لوصيف في هذين القصيدتين طريقة القصيدة العمودية القديمة كما استخدم بعض الألفاظ القديمة حيث نلاحظ على الشاعر أمرين هما: أولهما أنه عندما كتب القصيدة العربية القديمة أضفى عليها نوعًا من التجديد وذلك من خلال توظيفه للصور الشعرية بحيث تكون أقرب إلى الشعر الحر، أما الأمر الثاني: فعند كتابته للشعر الحر لم يسقط عنه الإيقاع فنجد الشاعر قد حاول أن يوفق في كتابته بين الشعر العمودي والشعر الحر المعاصر وجعل الشعر الحر تكملة للشعر العمودي.

ومن أبرز الخصائص التي وظفها الشاعر في ديوانه هي: القلق والعنف وطبيعة الرمز وأخيرا الالتصاق بالحياة.

أولا: القلق

يقول الدكتور نبيل نوفل: "أن القلق هو طبيعة الفنان بعامة كما هو معروف"[1] وهو عند عثمان لوصيف يعبر عن تجربة الشعرية من إحساس باليأس واختلال في القيم لمجتمعه الذي يعيش فيه ويبين هذا من خلال ثلاثة أبيات من الشعر فيقول:[2]

مركبي حائر وقلبي يصلي ** عبر عتمات العاصف المجتاح

هل تراني مبعثرا غير واع ** بي حمى الرحيل والابراح

قلقا ليت أنني كنت أدري ** وأجنوني! خسارتي من رباحي

ويقصد بقوله في البيت الأول بأنه حائر وبأن قلبه في ظلمات الليل العاصف الذي يحتاج المدينة بحيث لا يبقي على شيء فيها، أما البيت الثاني بأنه غير واع بما يفعل مبعثرًا ومشتتًا في أفكاره

[1] – المصدر نفسه ، ص:12.

[2] – المصدر نفسه ، الصفحة نقسها.

بأن حمى الرحيل وهي الموت ستؤدي به إلى ذهابٍ دون رجوع، وفي البيت الثالث حيث يعلن عن شدة قلقه والتمني بأنه لو كان يدري بما سيجري ويحدث من أحداث في عالمه تثير حيرته وقلقه لما حدثت الخسارة ولا حدث القلق الذي جعله في حيرة من أمره حين لم يفرق بين خسارته وربحه، ثم يضيف قائلا:[1]

خليني خليني أموت بلهفي ** راضيا عن رغائبي واقتراحي

سائخا في طحالب العصر أهوى ** ثم أهوى إلى القرار المتاح.

ويقصد في هذين البيتين بأن يتركوه يموت بلهف دون تَحَصُّر راضيا عن رغبته واقتراحه لما يجري في عصره، مسايراً له متتبعا خطواته وسائخا في الأحداث التي تقع في مجتمعه بحيث تجعله يجد نفسه هاوٍ إلى قرار متاح لا منجى منه .

ثانيا: العنف

عند قراءتنا لدواوين الشاعر عثمان لوصيف نجده مليئًا بالمعاني والإحاءات والرموز التي تدل على العنف مثل الكلمات التي في قصائده الطوفان والبركان والزلزال والنار، وسبب هذا العنف هو الثورات المسلحة التي تخوضها الإنسانية من أجل العدالة والحرية، فالعنف هنا هو وسيلة مُبَاحة وأمر طبيعي كوسيلة لنيل الحقوق والحرية، وإن العنف في نظر الشاعر يثير في نفسه أقوى وأعنف العبارات والمعاني والدلالات وذلك لتقوية معاني القصيدة وجعلها تُثير الحماسة والقوة والشجاعة في نفس القارئ كما يقول في قصيدة "الطوفان":

ضاربا في متاهة من سراب ** أتلاشي في المهمة الرحراح

[1] – عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص:12.

أتقرى أصداء وقع الثواني ** في ضجيج العواصف المنداح

أنسف الليل والنهار وأصغي ** وأنادى في شهقة وبحاح[1]

ثالثا: طبيعة الرمز

يعتبر الرمز ظاهرة من ظواهر الشعر العربي المعاصر فقد استخدمه العديد من الشعراء المعاصرين للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم في مواقف معينة حيث أعطى الرمز للشاعر حرية التعبير عن مواقف لا يستطيع التعبير عنها مباشرة، والرمز عند عثمان لوصيف لم يأتي من فراغ وإنما استخرجه من أعماق نفسه بصدق واع معبرا عن انفعاله العميق لخدمة القصيدة وكيانها فالرمز هو أداة تجمع بين عدة دلالات في وحدات قليلة من الكلمات وتجعل الشاعر يبحر بهذه الأداة في عالم ماضيه وحاضره وواقعه المعاش ولعل أبرز تلك الرموز التي استخدمها عثمان لوصيف استخداما خاصا بحيث تثير الدهشة في نفس القارئ هي إشارته المتعددة والمختلفة التي ترمز إلى المرأة من نحو إلى آخر، كما يقول في قصيدته التي بعنوان "أناديك يا زهرة العاشقين"

حمام يغني .. حمام ينوح

سحائب تغدوا وأخرى تروح

وأنت على شرفة الحلم زورق نار

يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار

وفي مقلتيك يضيع الهدى السندباد

ويغرق نوح[1].

[1] – المصدر السابق، ص:67.

كما وظّف عدّة رموز تتميز إلى القيم النضالية والوطنية وتوظيف الرمز عند الشاعر يتجلى في عمق الإبداع وهو رغبة منه عن إيمانه القريب من الصوفية.

رابعا: الالتصاق بالحياة

نجد عثمان لوصيف في قصائد ديوانه أنه ملتصق ومتعلق بالحياة أشد التعلق وكأن كل بيت من أبيات قصائده بض حُبًا في حياة الشاعر، وأنها دليل على وجوده الفعلي فالشاعر يعبر عن مدى مساعدته للناس محتضنا همومهم ومشاكلهم بصدر رحب واسع وكأن هذه الهموم والمشاكل خاصة به فيعالجها بكل إخلاص وأمانة متيقنا منه بأن ما يفعله هو صعود نحو سلم الحياة، وأن تخطي كل درجة منه يجعله يسير نحو حياة ومستقبل مزدهر يسوده الأمن والإستقرار ومن أجمل ما صوره في تمسكه بالحياة والالتصاق بها هو قصيدته "أطفالنا على الطريق" حيث يقول فيها:

يأتون في الصبح مع الشعاع والنسيم

عيونهم تعانق السماء

وترضع الضياء

يأتون عبر خطوهم تنفرط النجوم

من زهوهم ويرتمي الأفق

وتعشب الساحات والطرق

يأتون في عجل

يزقزقون

[1] – المصدر السابق، ص: 25.

ويحملون

حقائب التاريخ والأمل[1].

ففي هذه القصيدة معاني تمدنا بأفكار تجعلنا نسبح في خيال الماضي لتصب في وعاء الحاضر حتى يمتد بنا إلى المستقبل، فهي معاني دلالية من صميم الواقع الذي نعيش فيه، هي كلمات وكأنها قلب نابض في كل نبضة منه تمسكا بالحياة، فالقارئ عندما يلقي نظره لأول مرة على الديوان الشعري فإن أول ما يجذب نظره هو تلك العبارات المتدفقة الدالة على حب الحياة والهيام فيها.

ويختم الكاتب مقدمته بأنه يرجوا أن يكون القارئ قد شاركه الاهتمام في الإطّلاع على قصائد ديوان عثمان لوصيف وأمتع نفسه وقلبه بالتجول في خيال الشاعر وعالمه الفسيح وذلك بقوله:

"وبعد، فأرجو أن يكون القارئ قد شاركني في الاهتمام بقصائد هذا الديوان"[2].

ومن خلال ما تطرّقنا إليه يمكن الإشارة إلى جملة من الوظائف الهامة التي استطاع التقديم أن يضطلع بها:

1- الوظيفة التدعيمية: حيث يكون فيها التقديم شكل من أشكال الدعم المعنوي، والاستحسان والتشجيع والإعجاب ومن شأنه أن يرفع من قيمة العمل الفني معنويا، وبخاصة إذا كان بقلم دكتور مختص في النقد.

[1] - المصدر السابق، ص:62.

[2] - المصدر السابق، ص: 14.

2- الوظيفة التوجيهية: استطاع هذا التقديم أن يوجه القارئ إلى خصوصيات الأسلوب الشعري لعثمان لوصيف وسماته المهنية وبذلك صنع للقارئ أفق توقع حقيقي من شأنه أن يسهل عملية الفهم ويحسّن مستوى الاستجابة الجمالية.

3- الوظيفة الإغرائية: ـذا التقديم كان موقفا في تشويق القارئ إلى الاقتناع بهذا الديوان وقراءة قصائده، من خلال تزكيته لشاعرية عثمان لوصيف، ولما يطبع شعره من عمق إنساني يُثير تجربة المتلقين، فالشاعر كما جاء في التقديم هو حامل لشعلة النور الإنساني.

4- الوظيفة الإخبارية: وفيها يخبرنا الكاتب عن حقيقة الشاعر الشعرية والفنية والحسية، فلقد جسّد لنا دلالات من تشكيلات الشاعر الكلامية بحيث لا يستطيع الكثير من القرّاء حلّها قبل أن يخبرنا بها الشاعر.

ونستخلص مما سبق ذكره أن التقديم هو أشبه بجسر يردم الهوَّة التي يمكن أن تقع بين الديوان وقرائه. وأن التقديم حافز على القراءة، ودليل إلى مفاتيح الفهم والانفعال الجمالي.

الخـــاتمـــة

في ختام بحثنا الذي تناولنا فيه النص الموازي من خلال "دواوين عثمان لوصيف" يمكن أن نجمل أهم النتائج التي توصلنا إليها فيما يأتي:

- حاولنا في الفصل الأول من هذا البحث الاقتراب من ظاهرة التناص، والبحث في أصول هذه النظرية في التراث النقدي العربي، والإلمام بخيوطها في الدراسات النقدية الغربية والعربية المعاصرة.
- كما توصلنا في دراستنا إلى أن مصطلح"التناص" كأداة إجرائية نقدية حديثة النشأة، ويعود وضوحه في حقل الدراسات النقدية الحديثة إلى الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري (جوليا كريستيفا) التي اعتمدت في تحديدها لهذا المصطلح على الإرث النقدي الذي تركه الناقد الروسي باختين في حديثه عن المصطلح تحت مسمّى "الحوارية".
- وقد انحسر هذا المصطلح عند جيرار جنيت ليكون نمطًا من الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية، كما أنه لا يقتصر على الشعر والسّرد، بل يتعدّى ذلك ليشمل كل الأجناس الأدبية بما فيها المسرح والسينما....

تناولنا في الفصل الثاني العتبات المهمة للولوج إلى النصوص ألا وهي:

- الغلاف الذي يعدّ عبارة عن نص موازي للنص الأصلي وتلك القراءة التي تمدنا بتصور آلي للكتاب.

- كذلك عتبة اسم المؤلف الذي هو من أهم العلامات المكونة للخطاب فيعتبر من الإشارات المهمة والمشكلة لعتبة الغلاف الخارجي.

– أما عن العنوان فهو العتبة الأولى من عتبات النص، الذي يعلن عن قصدية النص ويمثل مفتاحا سيميائيا مُهِمًا، ومنطلقا علاميًا دالا على محتوى النصوص.

– أما بالنسبة للإهداء فهو العتبة التي تخاطب القارئ باعتبارها خطابا من الأنا إلى الغير وكانت المقدمة بمثابة خطاب افتتاحي تواصلي من أهم عتبات النصوص ومداخل قراءتها كونها وعاءً معرفيًا وايديولوجيًا .

– كما خلص البحث في الفصل الثالث الذي كان تطبيقيا إلى نموذج قدمنا فيه تحليلا سيميائيا لأهم عتبات النص من خلال دواوين عثمان لوصيف فدراستنا للغلاف كانت حول ديوان "الكتابة بالنار" وديوان "قصائد ظمأى" إذ أن الغلاف الخارجي يعبر عن ما هو موجود في محتوى الديوان.

ثم تطرقنا إلى اسم المؤلف الذي تعرفنا فيه عن حياة عثمان لوصيف ومسيرته وأهم أعماله. وأثر الانعكاسات الخارجية على شعره.

وفي العنوان درسنا ديوان "قصائد ظمأى" وديوان "الكتابة بالنار" إذ توصلنا أن العنوان مركب من ثلاث مستويات: المستوى الدلالي والمستوى النحوي والمستوى المعجمي،فهي تعد أساسية ،حيث تسهل عملية التحليل و تأويل العناوين.

وتناولنا في الإهداء ديوانين هما: "الإرهاصات" و "اللؤلؤة" ووقفنا على وظيفتين هما الوظيفة الدلالية والوظيفة التداولية،حيث توصلنا أن الوظيفة الدلالية تعبر عن دلالة الإهداء وما يحمله من

معنى إلى المهدى إليه، أما الوظيفة التداولية فتعتبر مهمة ونفعية في تفاعل كل من المهدى و المهدى اليه.

وحللنا المقدمة من خلال ديوان"الكتابة بالنار" فتوصلنا إلى أن التقديم يزيد من شعبية الكاتب وذلك من خلال تشويق وإغراء القارئ للاطلاع على ما هو موجود في محتوى الدواوين

ونؤكد في الأخير على أن التطلع إلى النصوص الموازية يبقى مجرد عمل لا متناهي وعمل يحمل عدّة عراقيل وعقبات وشيكة تؤدي إلى صعوبة الفهم والتحليل، إلاّ أنه في الوقت نفسه يؤدي إلى قيمة جمالية تفتح أفقًا واسعة أمام القارئ باستمتاعه بهذا النصوص والكشف عن شفراتها.

قائمة المصادر والمراجع

I–المصادر:

- القرآن الكريم.

2- عثمان لوصيف: - الإرهاصات، مطبعة هومة، الجزائر، دط، 1997.

- الكتابة بالنار، مطبعة هومة، الجزائر، دط، 1982.

- اللؤلؤة، مطبعة هومة، الجزائر، دط، 1979.

- قصائد ظمأى، مطبعة هومة، الجزائر، دط، 1999.

II- المراجع:

1- المراجع العربية:

6 - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار الفكر، بيروت، دط، دت.

7 - ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر، ج1، ط1، الجزائر، 1942.

8 - ابن منظور أبو الفضل محمد مكرم الأنصاري، لسان العرب، ج6، ج7، ج1، ج11 ج15، بيروت لبنان، 2005.

9- أحمد رضا، متن اللغة، ج4، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1960.

10- بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان الأردن، ط1، 2001.

11- جمال امباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة دط، الجزائر، 2003.

12- حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهئية المصرية للكتاب، مصر 1997.

13- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، الدار البيضاء، 1998.

14- رمضان الصيّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، ط1، 1998.

15- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، لبنان، دط، دت.

16- سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010.

17- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص، السياق) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1989.

18- شادية شقرون، سيميائية الخطاب الشعري، في ديوان، (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي عالم الكتب الحديث، دط، 2000.

19- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، ط1 1996.

20- صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشرق القاهرة، دط، 1997.

21- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

22- عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، ط1 1996.

23- عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

24- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، الدار الخلدونية، ط1، 2009.

25- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية دار موفم، الجزائر، 2000.

26- عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط2، 1991-1994.

27- فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية، ط1، 2011.

28- محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، الدار النموذجية، بيروت، صيدا ط3، 1997.

29- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 1999.

30- د بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.

31-محمد عزّام، النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، مطبعة إتحاد كتاب العرب،دمشق، دط، 2001.

32- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

33- محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تج: نواف الجرّاح، ط1 2001.

34- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري لإستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب دط، 1992.

35- محمد ناصر، الشعر العربي الجزائري، الحديث(إتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975) دار المغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1985.

36- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماوي، الإشكالية والأصول والامتداد إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

37- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2007.

38- ليد الخشاب، دراسات تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دت.

39- يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي في الخطاب النقدي المعاصر منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008.

40- يوسف العايب، التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة بحث في المصادر والدلالات ط1، 2013.

41- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.

2- المراجع الأجنبية المترجمة

42- تزفيتطان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)،دط، دت.

43- تون فانديك، علم النص مدخل متداخل الإختصاصات تر:سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، 2001.

44- دوبيازي، نظرية التناص، تر: المختار حسيني، فكر ونقل، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ع28، أفريل 2000.

45- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993.

46- رولان بارت، لذة النص، تر: صفاء وحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط2، 2001.

47- رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النما الحضاري، حلب، سوريا، ط1 1994.

48- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، منشورات عويدات، ط3 بيروت، باريس، 1986.

3- المراجع الأجنبية

49-Linter text ualite, méoiredeletter ature ediom matham. Paris, tiphainesamogault, 2001.

50-Lerobert junionillstne, Italieparg. Canale Bargaro, tarin paris.

51-Julia, kristiva, Semiotike, reoherchepoutune, Sémanalyse.

4- المجلات والدوريات

52- سامية محصول، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية ع1، الجزائر، ماي 2008.

53- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، ع2، جانفي 2008.

54- عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم، التناص أنموذجا دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية، الجزائر، ع2، 2008.

55- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، منشورات جامعة بسكرة، جانفي/ جوان 2008.

56- محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان كتاب الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت، مج، 28، ع1، سبتمبر 1999.

57- محمد يحي الحصماني، خطاب المقدمات في الرواية اليمنية، مجلة نزوي، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلام ، سلطنة عمان، ع57، يناير 2009.

5- الرسائل الجامعية

58- خديجة جليلي، المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، إشراف: محمد لخضر زبايدية.

59- خزانية طليبة وآخرون، النصية الموازية في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة ليسانس، جامعة الوادي، إشراف الدكتور: يوسف العايب، 2012-2013.

60- روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة لنيل درجة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، إشراف الدكتور: يوسف وغليسي.

61- فرج عبد الحسيب محمد الماكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية ، أطروحة إستكمال متطلبات درجة الماجستير في الآداب، إشراف الدكتور: عادل الأسطة، جامعة النجاح، فلسطين 2003.

62- لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف الدكتور: يحي الشيح صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004-2005.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: من النص إلى المتعاليات النصية	
أولا: مفهوم النص الأدبي	09
1- النص	09
أ- لغة	09
ب- اصطلاحاً	10
ثانيا: الارهاصات الأولى لمصطلح التناص	14
1- تاريخ استعمال المصطلح لأول مرة	14
2- دلالة المصطلح	14
ثالثا: مقاربة مصطلح التناص في النقد الغربي	15
1- حوارية باختين	15
2- الانتاجية النصية عند جوليا كريستيفا	17
3- رولان بارت وموت المؤلف	20
4- نظرية جيرار جينيت في المتعاليات النصية	22
رابعا: مقاربة مصطلح التناص في النقد العربي	32
1- في النقد العربي القديم	32
2- في النقد العربي الحديث	35
الفصل الثاني: عتاب النص الموازي	
أولا: الغلاف	39
I- تعريفه	39
1- لغة	39
2- اصطلاحا	
II- أقسام الغلاف	41

III- أنواع الغلاف	42
ثانيا: اسم المؤلف	45
I- تعريفه	45
أ- لغة	45
ب- اصطلاحا	45
II- أشكاله	47
III- وظائف اسم المؤلف	49
ثالثا: العنوان	50
I- تعريفه	50
أ- لغة	50
ب- اصطلاحا	51
II-موقع العنوان	54
III- أنواع العنوان	55
VI- وظائف العنوان	57
رابعا: الإهداء	63
I- تعريفه	63
أ- لغة	63
ب- اصطلاحا	64
II- وظائف الإهداء	65
III- محافل الإهداء	66
خامسا: المقدمة	68
I- تعريفها	68
أ- لغة	68
ب- اصطلاحا	69
II- بنيات المقدمة	70

III- وظائف المقدمة	77
الفصل الثالث: الخطاب الموازي في دواوين عثمان لوصيف	
أولا: الغلاف	86
ثانيا: اسم المؤلف	95
ثالثا: العنوان	100
رابعا: الإهداء	110
خامسا: المقدمة	114
خاتمة	124
قائمة المصادر والمراجع	128

تمت بحمد الله