

السنة الجامعيّة: 2019 / 2018

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء:

أهدي ثمرة مساري الدّراسي إلى نبع الحب والحنان، أمّي حبيبتي
الغالية...

إلى ينبوع العطاء والثّقة بالنّفس، إلى من نزع من روحه وراحته
الغالي الذي حملت اسمه المثل الأعلى مفرشاً الطّريق لي من اليسر
وحبّ طلب العلم أدامه وأمّي لي تاجين على الرّأس ينيران حياتي...
إليك أمّي وإليك يا أبي...

إلى من يقاسمني الوالدين وسندي في الدّنيا إخوتي وأخواتي وكلّ
الأصدقاء الأوفياء

إلى كلّ من وسعتهم ذاكرتي، ولم تسعهم مذكّرتي

سيلية

كلمة الشكر:

في البدء نشكر الله سبحانه وتعالى الذي تمّ بفضلله وعونه هذا البحث...

نتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة الدكتورة "نواره ولد أحمد" التي أرشدتنا بمعلوماتها القيّمة ونصائحها العلميّة التي خدمت البحث ليكون على الصّيغة المقدّم بها، فهي لم تبخل علينا بأيّ نوع من المساعدة فلك منّا كامل الاحترام والتقدير.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدّم بالشكر لكلّ أساتذتنا الكرام الذين كانوا المنبع الأوّل للمعلومات كمصاييح أضاءت دروبنا العلميّة من أولى مراحل تعليمنا الجامعي... فلكم منّا كلّ التقدير

الإهداء:

إلى التي منحتني الحياة والحنان

إلى التي رسمت لي طريق الصّواب عبر الزّمن

إلى أُمي الغالية أطل الله في عمرك

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار

إلى من أحمل اسمه بكلّ افتخار

إلى والدي العزيز

إلى من أشدّ بهم أزرِي

إخوتي وأخواتي الأعزّاء

وإلى كلّ من يقع نظره على هذا الجهد المتواضع قارئاً أو طالباً...

فاطمة

مقدمة

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملحق

اهتمّ النقاد في الدراسات القديمة سواء الغربيين منهم أم العرب بدراسة النص الأدبي من كلّ جوانبه دراسة تحليليّة دقيقة، رغبة منهم في إقامة الإطارات العامة التي تعكس مظاهر تشكيل النص الخارجي، والتي تساعد على كشف البنية الداخليّة لهذه النصوص، وذلك لتسهيل الولوج إلى لغة النص الباطنيّة .

تفطنت مع مرور الزمن و التطور الذي شاهده الدراسات الحديثة والمعاصرة إلى أهميّة الجوانب الأخرى للنص من غلاف وعناوين، واسم الكاتب وإهداء وتصدير. وهذا ما سمي بالعتبات النصيّة التي تعطي أهميّة في قراءة النصّ والكشف عن دلاليته الجماليّة. فهذه العتبات هي علامات لها وظائف عديدة تولد رغبة الى الولوج لعالم النص برؤية مسبقة تحمل في محتواها أفكار أوليّة في غالب الأحيان. فهي بمثابة أبواب تفتح أمام المتلقي وتشحنه بالرغبة للاطلاع على مضمون النص وما في أعماقه، وهي الجسر الواصل بين النص ومتلقّيه. فمن جملة وظائف العتبات تقديم فكرة جامعة وشاملة عن طريق الفهم الأولي الذي تكوّنه لدى القارئ، فهي بمثابة المكوّنات الرئيسيّة التي تعمل على الإحاطة بكلّ متطلبات النصّ التي تسعى إلى تقديم نظرة عامة تجيب عن مجموعة من التساؤلات التي تكون لدى القارئ للوهلة الأولى من قراءته.

ومن هذا المنطلق حاولنا من خلال هذا البحث محاولة تسعى إلى الكشف عن الأهميّة التي تكمن في دراسة مثل هذه العتبات، وقد انطلقنا من القضية المعالجة تحت عنوان "العتبات النصيّة في ديوان أخيراً... أحدثكم عن سماواته لعاشور فني" رغبة منّا في الكشف عن جماليات العتبات النصيّة ومدى تأثيرها على القارئ، باعتبارها الأساس في النصوص الأدبيّة، وكذا ميولنا للشعر واهتمامنا به خاصة المعاصر منه، ومن كلّ هذا ما يدفعنا للإجابة عن عدة تساؤلات ، يتصدرها السؤال الجوهرى: ماهي اهم العتبات التي

احتواها الديوان و التي ميزت عاشور فني عن غيره ؟ الى اي مدى تتجلى العتبات النصية في ديوان «أخيرا ...أحدثكم عن سماواته لعاشور فني»؟ما مدى تأثير العتبات على القارئ؟

هل غياب العتبات في النص يؤدي الى عجز القارئ على اقتحام النص؟

اعتمدنا في تقديم هذه الدراسة على المنهج السيميائي الذي يعمل على تفكيك شفرات النص الموازي وتأويلها، واعتمدنا على آلية الوصف والتحليل في تقديم ما حوته مختلف العتبات التي ساهمت في تشكيل قصائد الديوان.

جاء البحث وفق خطة تتمثل في مقدّمة شملت تقديمًا عامًا للموضوع المتناول، ومن ثمّ الفصل الأوّل الذي يحمل عنوان "العتبات النصيّة"، حيث قدّمنا فيه مفهوم العتبات عامة وأنواعها، كما ذكرنا مختلف الأقسام التي تشكّل النص منها النص المحيط والنص الفوقي وغيرها مع تطرّفنا إلى دراسة العتبات من منظورين مختلفين أوّلهما لدى الغرب وثانيهما لدى العرب ومختلف الأشكال المكوّنة للشعر منها شعر الهايكو والومضة وكذا الأدب الرّقمي. أمّا الفصل الثّاني الموسوم "العتبات النصيّة ودلالاتها في المنجز الشعري أخيرًا... أحدثكم عن سماواته"، والذي حمل طابعًا تطبيقيًا من خلال دراسة ما يحمله هذا الديوان من عتبات نصيّة، بدءًا بالغلاف والعنوان حيث حاولنا من خلالهما إبراز مدى ارتباط اختيار الشاعر للنمط المشكّل لهما بمضمون ديوانه من أشكال وألوان، وكذا البحث في العلامة التّجنيسيّة التي أتت على متن الغلاف الأساس، كما بحثنا محلّين لعبة البياض والسّواد التي جاءت في الديوان، ومختلف علامات التّرقيم بدراسة دقيقة منها علامات الاستفهام ونقاط الحذف ونقطتا التّفسير والتعجّب وغيرها معتمدين نماذج شعريّة من القصائد رغبة منّا في معرفة الدّلالات التي تعكسها على بنية القصائد والمعنى الذي تضيفه إليها، وقد تطلّب هذا منّا الاعتماد على مجموعة قيّمة من المصادر والمراجع التي تزخر بها المكتبة العربيّة أهمّها المصدر الشعري الذي هو موضوع بحثنا وهو ديوان الشاعر الجزائري عاشور فني، بالإضافة إلى كتاب

(عتبات جيران جينت من النص إلى المناص) لمؤلفه (عبد الحقلعابد)، وكذا (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها) لمؤلفه (محمد بنيس) ومجموعة أخرى من الكتب، لنختم البحث بخاتمة حوت مجموعة من النتائج التي تلخص في مجملها أهم ما توصلنا إليه من خلال دراستنا التحليلية.

ولا شك أنّ كلّ بحث لا يخلو من صعوبات، وإنّ التي واجهتنا ندرة النصوص التطبيقية المؤسسة لنظرية العتبات وأزمة المصطلح وتعدّده، إلّا أنّنا تمكّنا من تجاوز كلّ هذا وإتمام البحث بالصيغة المقدّمة.

وفي الأخير، نتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة "تورة ولد أحمد" التي دلّلت مختلف الصّعوبات التي صادفناه بمجموعة من النّصائح العلميّة والقيّمة، وعلى إرشادها إلى الطّريق العلمي الصّائب، كما نوجه رسالة شكر مسبقة إلى أعضاء اللجنة الذين قبلوا قراءة هذا العمل، وعلى نصائحهم وملاحظاتهم الوجيهة.

الفصل الأول: العتبات النصية

- 1 - مفهوم العتبات لغة واصطلاحًا.
- 2 - أنواع العتبات.
- 3 - أقسام العتبات.
- 4 - العتبات النصية في المنظور الغربي والعربي.
- 5 - الأشكال الشعرية المعاصرة.

الفصل الثاني: العتبات النصية ودلالاتها في المنجز الشعري في "أخيراً... أحدثكم عن سماواته"

1 -العتبات المحيطة الخارجية:

0 عتبة الغلاف؛

0 عتبة العنوان.

2 -لعبة البياض والسّواد:

0 البياض؛

0 السّواد.

3 -علامات التّرقيم.

4 -علامات الحصر.

1 مفهوم العتبات:

أ. لغة:

جاء في معجم (لسان العرب لابن منظور) لفظة "العتبة: أسكفه الباب توطاً أو قبل العتبة العليا، والخشبة التي فوقها الأعلى: الحاجب والأسكفة السفلى، والعارضتان العضدتان، والجمع عتبة وعتبات، والعتب: الدرج وعتب، عتبة: اتخذتها"¹ اما في (تاج العروس) بمعنى استعتبه: أعطى العتبكأعتبه، يقال أعتبه: أعطاه العتبي ورجع إلى مسرته، قال: "ساعده بن جوية"

شاب الغراب ولا فؤادك تارك ذكر الغضوب ولا عتابك يعتب

أي لا يستقبل بعتي، وأعتب عن الشيء انصرف كاعتتاب، قال الفراء: اعتتب فلان إذ رجع عن أمر كان فيه عن غيره من قوله لك العتبي، أي الرجوع مما تركه إلى ما تحب، ويقال العظم المجبور أعتتب فهو معتب كأعزت وهو التعتانو أهل العتب : الشدة كما تقدّم و كما يذكر الزبيدي في معجم (تاج العروس)"العتبي: الرضا، يقال: يعاتب من ترجى عنده العتبي، يرجى عنده الرجوع عن الذنب والإساءة".²

وقد ورد في (المعجم الوسيط): "العتبة: خشبة الباب التي توطاً عليها، والخشبة العليا وكلّ مرفاة (ج) عتب والشدة وفي (الهندسة)، جسم محمول على دعامتين أو أكثر".³

"عَتَبَ، يَعْتَبُ، عَتَبًا وعتابًا الرَّجُلَ غيره لأمه، عَاتَبُ، يَعَاتِبُ، معاتبة، العتبي، الرضا".⁴

قد جاءت لفظة "عتبى في مختار الصحاح بمعنى عليه وجد وبابه نصر وضرب، العتبى كالعتب والاسم (المعتبة) بفتح التاء وكسرهما، قال الخليل (العتبات) مخاطبة الأدلّال ومذاكرة الموجدّة وأعتبه سرّه بعده ساءه، والاسم منه (العتبى) والعتبة أسكفه الباب، قال (الأزهري) في (ع ت ب) قال (بن شميل): العتبة في الباب هي العليا والأسكفة هي السفلى".¹

"عتب: أبدل عتبة بابك: جعلها إبراهيم -عليه السّلام- كناية عن الاستبدال بالمرأة، ويقال حُمِلَ فلان على عتبة كريمة، وهي واحدة عتبات الدّرجة والعتبة وهي المراقى، قال المتلمس: بعلى على العتب الكريه ويوبس".²

ب | اصطلاحاً:

تعتبر العتبات النصية "علامات دلالية تشرع أبواب النصّ أمام القارئ، وتشحنه بالدفعّة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه، لما تحمله هذه العتبات من معانٍ وشفرات لها علاقة مباشرة بالنّص تنير دروبه، وهي تتميّز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة".³ من خلال هذا التعريف، نقول إنّ العتبات تمثّل الباب الرّئيس الذي يساعد القارئ في الولوج في أعماق النصّ وثناياه.

¹ - الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004، ص206.

² - الرّمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، ط1، بيروت، 2006، ص407.

³ - الرازي، مختار الصحاح، ص206.

يقدم (جيرار جينيت Girard Genette) تعريفاً مفصلاً في كتابه عتبات للمناس،
تجعله نمطاً من أنماط المتطلبات النصية والشعرية عامة، كما يعرفه بأنه "كل ما يجعل
النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره".¹ ومن هنا، يتبين لنا أنّ
العتبات هي بوابة تسمح لمتلقي النص بالولوج إلى محتواه والتوغل في أعماقه وفهم متنه.
يرى (حميد حميدان) في كتابه (بنية النص السردى) أنّ مفهوم العتبات هو ما يرتبط
"بذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق. ويشمل
ذلك نظرية تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية،
وتشكيل العناوين وغير ذلك".² بمعنى أنّ العتبات تشمل كلّ ما يحيط بالكتاب، أو بالأحرى
النص من كلّ جوانبه الداخلية والخارجية مثل العنوان، اسم الكاتب، الفصول، الهوامش
وغيرها.

يقول (فيصل الأحمر): "فكلّ ما هو موجود على غلاف أي كتاب له علاقة بالمتن
الداخلي للنص، فالأشكال والألوان والعنوان كلّها مرتبطة بالمضمون، ولذا فالعتبات النصية
تعدّ من أهمّ القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر، لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار
النصوص، ولقد أصبحت اليوم سواء في بلاد الغرب أم في بلادنا العربية حقلاً معرفياً قائماً
بذاته".³ نخلص من هذا التعريف، للقول إنّ الغلاف هو ما يمثل أهمّ العتبات، فكلّ ما يحمله
من عناصر موجودة عليه له علاقة مع متن النص.

¹ - عبد الحق بالعباد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناس، دار الجزائر العاصمة، ط1، الجزائر، 2008، ص44.

² - حميد لحميدان، بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000، ص55.

³ - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ط1، الجزائر، 2010، ص223.

كما يقول محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث) لمفهوم العتبات قائلاً: "هي تلك العناصر الموجودة على حدود النصّ داخله وخارجه، في أن تتّصل به اتّصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليتها، وتتفصل عنه انفصالاً لا يسمح للدّال النصّي كبنية وبناء أن يشتغل وتنتج دلاليته".¹ ومن هنا نقول إنّ العتبات النصيّة تمثّل تلك الخطابات والصّور التي تحيط بالنصّ الأصلي، وتشمل العناوين ونوع الغلاف والتّصدير والحواشي الجانبية والسّفلية، والعبارات التّوجيهية والزّخرفة وغيرها.

تبدو "العتبات موضوعاً جديراً بالاهتمام، ومادة خصبة للنّقد عمومًا والنّقد الإيديولوجي بكيفيّة حصرية"² وذلك لسببين هما:

- أولهما: يرتبط بأهميّتها المحدّدة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها؛
- ثانيهما: يعود إلى علاقتها التّوعيّة بالعالم وبالنّص الذي تكتب على مشارفه وتشكّل تخوّمه. وانطلاقاً من هذا، نقول إنّ العتبات النصيّة عبارة عن عتبات أوليّة يجب على القارئ الوقوف عندها قبل التّوغّل في أرجاء النّص والدّخول إلى متنه، فلا يمكن الاستغناء عنها باعتبارها تفتح المجال أمام هذا القارئ للاطّلاع على النّص واستكشاف ثنياه الدّلاليّة والوظيفية.

قد نجد تعريفات عدّة لمفهوم النّص الموازي وأهميّة دراسته، من بينها ما جاء على لسان (خالد حسين) أنّه: "بات يحوز على اهتمام مثير في المقاربات النّقدية المعاصرة، بل أضحى يمتلك نظريته الخاصة في خصم النّظرية الأدبيّة، ذلك أنّ النّص الموازي بمكوّناته المتنوّعة (العنوان الرّئيسي، العنوان الفرعي، العناوين الدّاخلية واسم المؤلّف، والغلاف، والإهداء والمقدّمة والخاتمة) و هي من العناصر من العناصر النصيّة الموازية التي تشكّل

¹ - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاتها النّقليديّة، دار المغرب، ط4، المغرب، 1989، ص76.

² - عبد الجليل الأزدي، عتبات الموت قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، المغرب، 1997، ص37.

الإطار الخارجي للنص".¹ نخلص من هذا القول لنقول إنّ كلّ هذه المكونات هي التي تؤدي إلى بناء علاقة بين النص في محتواه الداخلي والخارجي، بحيث يجسّد الكاتب انطلاقاً من هذه العتبات قدرته وبراعته في التّحليق بالمعاني والأفكار من خلال ما هو موجود من إشارات وإيحاءات لها وظائف دلالية معيّنة تؤديها لفهم النصّ فهماً معقولاً.

2 - أنواع العتبات:

- العتبات الشريفة الافتتاحية: "هي كلّ الإنتاجات المناسية التي تعود مسؤوليتها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقلّ تحديد عند (جيرار جينيت)؛ إذ تتمثّل في الغلاف، والجلادة، وكلمة النّاشر، والإشهار والحجم، السّلسلة"،² ويتكوّن هذا النّوع من عنصرين هما:

- نص المحيط النّشري: وهي تلك العناصر المحيطة بالكتاب، يتكوّن من الغلاف وصفحة العنوان، والجلادة، وكلمة النّاشر...؛

- نص الفوقي النّشري: والذي يضمّ تحته كلّ من الإشهار وقائمة المنشورات (catalogue)، والملحق الصّحفي لدار النّشر (presse d'édition).

- العتبات التّأليفية: "تمثّل كلّ تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب المؤلّف، حيث ينخرط فيها كلّ من اسم الكاتب، العنوان والعنوان الفرعي، والإهداء والاستهلال".³ وينقسم هذا النّوع إلى قسمين: نص المحيط التّألفي: هو الذي يضمّ تحته كلّ من (اسم الكاتب، العنوان الرّئيسي والفرعي، العناوين الدّاخلية، الاستهلال، المقدّمة، الإهداء، التّصدير، الملاحظات، الحواشي، الهوامش.

¹ - خالد حسين، شؤون العلامات (من التّفسير إلى التّأويل)، دار التّكوين، ط1، دمشق، 2008، ص45.

² - عبد الحق بالعباد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 46 47

³ - المرجع نفسه، ص 46 47.

- نص الفوقي التآلفي: يضم كل تلك الخطابات الخارجية عن النص، إلا أنها تعمل على إضاءته وشرحه، وتكون إما عامة مثل اللقاءات الصحفية، الإذاعة والتلفزيون، الحوارات والمناقشات، الندوات والمؤتمرات والقراءات النقدية وكل هذا ينظم تحت النص الفوقي العام. "أما المراسلات والمذكرات الحميمة والتعليقات الذاتية تتدرج ضمن النص الفوقي الخاص".¹ فتمّة علاقة تكاملية بين العتبات التأليفية والشرية، فالشرية تتعلّق بكل ما يحتوي عليه الغلاف، أما العتبات التأليفية فهي متعلّقة بالمتن النصي. فالعتبات النصية في هذه الحالة لا يمكنها الاستغناء عن العتبات التأليفية فكل واحدة منها تكمل الأخرى.

3 أقسام العتبات : قدّم (جيار جينت) في كتابه (عتبات) تقسيمًا مفصلاً أوضحه كالآتي:

أ - "النص المحيط (prétexte): فهو ما يدور في فلك النص من مصاحبات، من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال... أي كلّ ما يتعلّق بالمظهر الخارجي لكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر في الصفحة.

0 النص المحيط النشر (prétexte Editorial): والذي يضمّ تحته كلّ من الغلاف، الجلادة كلمة الناشر، السلسلة. وقد عرفت تطوّرًا مع تقدّم الطباعة الرقمية.

0 النص المحيط التألفي (prétexte autorail): والذي يضمّ تحته كلّ من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي والعناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، والنمّهيد... الخ".²

¹ - نعيمة السعدية، "استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي الطاهر للطاهر وطار"، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة: دت، ص225، 226.

² - عبد الحق بالعباد، عتبات جيار جينت من النص إلى المناص، ص49.

بـ **النص الفوقي (Epi texte):** وتندرج تحته كلّ من الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلّقة في فلكه، كالاستجابات والمراسلات الخاصة، والتعليقات والمؤتمرات والندوات. ويتفرّع إلى:

- o **"النص الفوقي النّشري (epi texte Editorial):** ويندرج تحته كلّ من الإشهار، وقائمة الإشهار وقائمة المنشورات، والملحق لدار النّشر... الخ.¹
- o **النص الفوقي التّأليفي (Epi texte auctorial):** وينقسم بحسب (جيرار جينت) إلى:

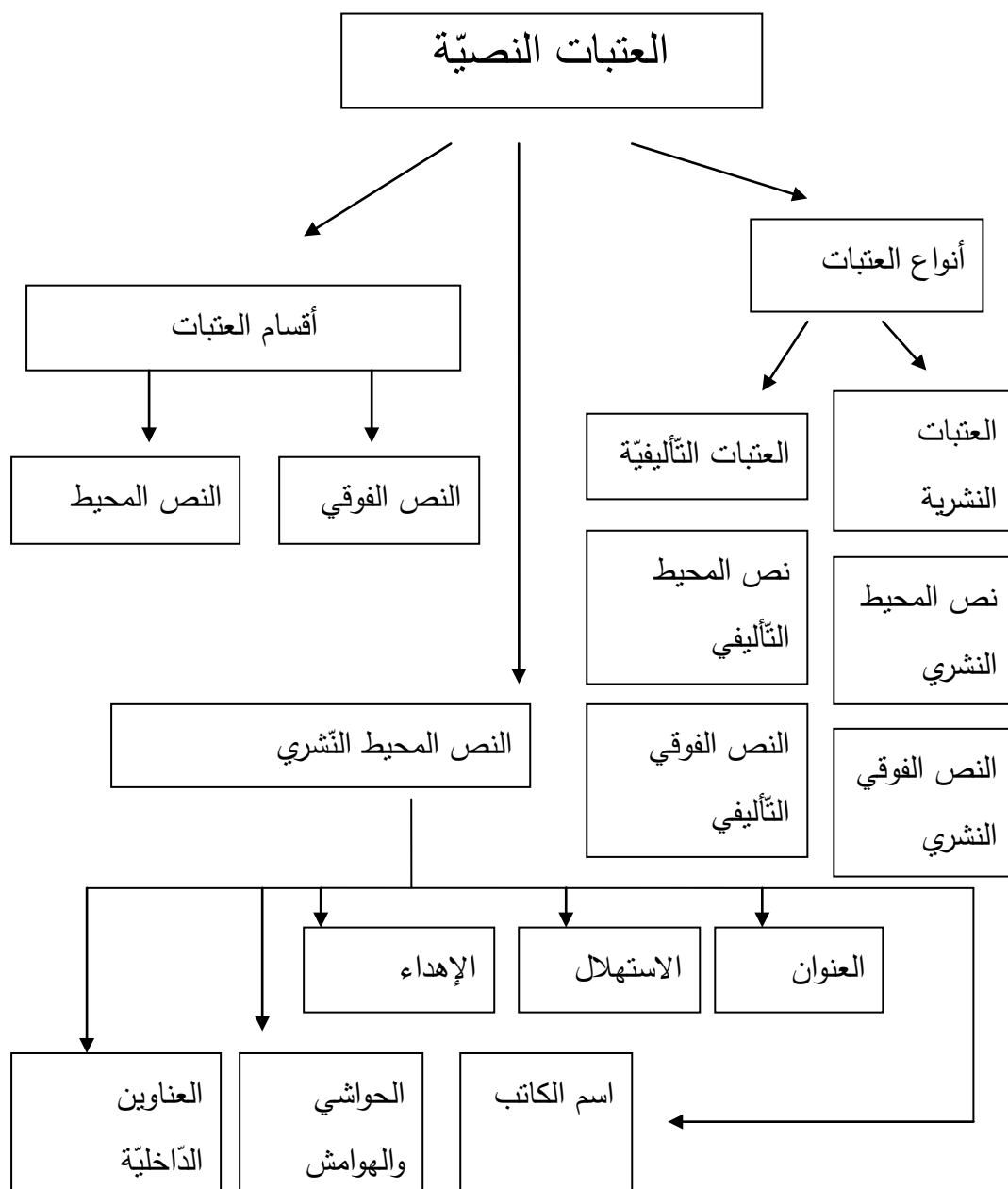
ـ **النص الفوقي العام (Epi texte public):** يتمثّل في الكفاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذا المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون في طق الكاتب نفسه حول كتبه.

ـ **النص الفوقي الخاص (Epi texte privé):** وتندرج تحته كلّ من المراسلات والمسارات والمذكرات الحميمة والنص القبلي.²

يرى (جيرار جينت) بأنّ كلّ من "النص المحيط والنص الفوقي يشكّلان في تعالقهما حقلاً فضائياً للمناس عامة".³ ومن هنا كلّ، نلاحظ أنّ هذه العتبات تعتبر نقطة ارتكاز يعتمد عليها الباحثون والنقاد في تأويلهم للنصوص وتحليلها، وهذا ما سنبيّنه في الخطاطة التالية:

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناس، ص50.

³ - المرجع نفسه، ص50.



مخطط العتبات النصية

انطلاقاً من الخطاطة السابقة التي تبين لنا مختلف أنواع العتبات وأقسامها إذ ان النص المحيط النشرى بدوره يتضمن اسم الكاتب وعنوانه، والاستهلال والإهداء، وكذا الهوامش والعناوين الداخلية.

4 العتبات النصية في المنظور الغربي والعربي: من الواجب علينا أن نستعرض مفهوم

العتبات النصية عند الغرب والعرب، باعتبار العتبات النصية عنصراً هاماً يحوي العديد من الأنواع التي تختلف بحسب محتويات النص، وفي ما يلي رؤيا لمفهومها في الدرس الغربي والعربي:

❖ عتبات النص في الدرس الغربي: قد تعرض (فيليب لوجان Philipeligueuse) في

كتابه (الميثاق السير الذاتي) لما سمّاه (حواشي النص) أو (أهداب النص)، وهي التي تتحكم بكلّ القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، والعنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر حتى اللّعب الغامض للاستهلال)¹. ومن خلال هذا القول، يتّضح لنا أنّ العتبات النصية من الأولويات وأهمّ العناصر للدّخول إلى عالم النصّ والبحث في أعماقه. كما نجد (جاك دريدا Jacques derrida) هو الآخر قد تحدّث عن مفهوم النص المحاذي، إذ نجد أنّه قد أشار في مقدّمة كتابه (la dissémination) إلى "البناء الفنّي والوظيفي والاهتمام بالملفوظات والمستوى الإيديولوجي في المقدّمة ووظائفها".² ومن هنا نقول إنّ جاك دريدا يعتبر العتبات النصية دافعاً محفزاً في تنبيه القارئ إلى كلّ ما يحيط بالنص، ودفعه لفهم محتواه من خلال الولوج إلى بنيته الداخلية.

يعدّ (ميشال فوكو Michel Foko) من أوائل النقاد الغربيين الذين أثّروا قضية (النص المحاذي) في معرض حدود الكتاب، إذ يقول "حدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنت من النص إلى المناس، ص29، 30.

² - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ط1، إفريقيا الشرق، 2000، ص24، 25.

فيه الكفاية، وغير متميزة ودقيقة، فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يخفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمّة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى...¹.

يفهم من هذا القول أنّه لا يمكن فهم متن النصّ لأيّ كتاب كان إلّا من خلال المرور بعتباته الداخلية والخارجية، إذ تعدّ كبوّابة أولى يدخل عن طريقها القارئ في ثنايا النص، كما تعتبر إضافات ضرورية لمحتويات النصّ لفهمه فهماً أولياً واكتساب جملة من الأفكار المبدئية العامة حول مضمونه.

يعدّ (ليوهويك Leohok) المؤسس الفعلي لعلم العنوان، بحيث قام بدراسة هذا العلم من خلال اطلاعه على علم اللسانيات ونتائج السيميوطيقا، وقد رصد العنوان رسداً سيميوطيقياً مركزاً على البناء والدلالة والوظيفة، وقد عرّف العناوين بوصفها "مجموعة من الدلائل اللسانية التي يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي، ومن أجل جذب الجمهور المقصود".² وانطلاقاً من هذا القول، نجد أنّ الباحث (ليوهويك) قد أولى اهتماماً واضحاً لإحدى العناصر المشكّلة للعتبات وهي العناوين، باعتبارها تمتلك وظيفة مبدئية تشير في مجملها إلى محتوى النص كأفكار عامة تلخص المضمون النصّي وتجذب من خلالها القارئ المتلقّي للتوغّل في أعماقه. ومن هنا، نقول إنّ أهميّة النص المحاذي ككلّ تبرز من خلال دوره في عملية جذب مستعمل النص عن طريق مختلف العناصر التي تؤسّس لفهم النص من عنوان رئيسي وعنوان فرعي وغير ذلك.

لقد تواصل الاهتمام بعتبات النص من قبل النقاد الغربيين، ومن أبرز من اهتم بدراستها (جيرار جينت) الذي اكتملت عنده الرؤية الخاصة بهذا الموضوع فصارت بذلك

¹ - ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة، سالم يفون، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص230.

² - عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، ص46.

واضحة المعالم. ويعتبر كتاب هذا الباحث المعنون "بالعتبات" ¹ مصدرًا أساسيًا لكلّ البحوث التي تهدف إلى فكّ وتحليل شفرات النص (عتبات النص)، فقد احتوى في ثناياه الكثير من "أشكال العتبات النصية التي تتمثل في مجموع اللّواحق النصية المحيطة بمتن الكتاب من مختلف جوانبه. وتتمثل هذه العتبات في العناوين (les titres)، والإهداءات (les dédicaces)، والتّصديرات (les épigraphes)، والمقدّمات (les préfaces)، اسم المؤلّف (le nom d'auteur)، وأشكال أخرى حلّها جيرار جينت في الأحد عشر فصلاً من مؤلّفه النّقدي المنهجي". ² ومن هذا المنطلق، يمكن لنا أن نقول إنّ مؤلّف جيرار جينت قد فتح المجال لدراسة مفهوم العتبات، والذي يأخذ المكانة البارزة في تحليل النّصوص باعتباره مفهوماً يضيء محتوى النص الداخلي، ويمكن القارئ من التوغّل فيه وفهمه؛ إذ تمنح العتبات فرصة التعرّف على النصّ وامتلاك أفكار أولية للإلمام بالنص إماماً كلياً من الدّاخل والخارج.

لقد قسم جيرار جينت العتبات إلى أقسام مختلفة في كتابه من النص إلى المناص موضحاً ما يشتمل عليه كلّ قسم منها على النّحو التّالي:

0 العتبات الدّاخلية أو النّص الموازي الدّخلي : تعدّ العتبات الدّاخلية نصوصاً موازية تحيط بالمتن الدّخلي، وهي "كلّ خطاب مادي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل: عناوين الفصول أو بعض الإشارات". ³ وبالتّالي تعدّ ملحقات نصية تتّصل بالنّص مباشرة، وتشمل كلّ ما يحيط بالكتاب من غلاف واسم المؤلّف والعنوان، والإهداء والمقدّمة.

¹ - ينظر: عبد الرزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص24.

² - عبد الرزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص25.

³ - ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار نوقال، ط1، 2007.

0 العتبات الخارجية أو النص الموازي الخارجي: تناول (جميل حمداوي) هذا المصطلح

و" هو يتكون من (épi texte) السابقة اليونانية (épi) على أنه النص الموازي

الخارجي أو الرديف أو النص العمودي المصاحب".¹

إذا لا يمكن فصل أحد أجزاء العتبة النصية عن الآخر، إنما ترد بطريقة منسجمة

تعطي النص أو الكتاب إطاره النهائي بشكله الخاص.

إنّ اهتمام جيرار جينت بالنص المحاذي في كتابه جعله يقسمه -النص المحاذي- الى

قسمين هما:

-النص المحيط (prétexte): ويتكوّن من:

➤ اسم الكاتب؛

➤ العنوان (الرئيسي، الفرعي)؛

➤ العناوين الداخلية؛

➤ الإستهلال؛

➤ المقدمة؛

➤ الإهداء؛

➤ التصدير؛

➤ الملاحظات؛

➤ الحواشي؛

➤ الهوامش.

-النص الفوقي (épi texte): ينقسم بدوره إلى قسمين هما:

أ -النص الفوقي التألفي العام: يندرج فيه ما يلي:

➤ اللقاءات الصحفية والإذاعية؛

¹ - جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، من موقع www.arabicnadwah.com، تاريخ الاطلاع، 2019/02/18،

على الساعة، 18:02.

➤ التلّزيونيّة؛

➤ الحوارات؛

➤ المناقشات؛

➤ الندوات؛

➤ المؤتمرات؛

➤ القراءات التّقديّة.

ب| -النص الفوقي التّألفي الخاص: ويتكوّن من:

➤ المراسلات (العامة والخاصة)؛

➤ المسارات؛

➤ المذكرات الحميميّة؛

➤ النصّ القبلي؛

➤ التّعليقات الدّاتية.

وفي الجدول الآتي توضيح "لمكوّنات النصّ المحاذي النّشري حسب ما يذكر (عبد

الحق بلعابد)¹

النص المحيط النّشري	النص الفوقي النّشري
الغلاف	الإشهار
صفحة العنوان	قائمة المنشورات (catalogue)
الجلادة (jaquette)	الملحق الصحفي لدار النشر (presse)
كلمة النّاشر	(dédicacions)

ومن خلال كلّ هذه المعطيات، يمكننا أن نشير إلى أنّ كلّ هؤلاء العلماء يعدّون من الأوائل الذين اهتمّوا بتسليط الضّوء على مفهوم العتبات النصية ودورها ووظائفها في بناء النص وفهمه.

❖ عتبات النص في المنظور العربي: إذا أمعنا النظر في التّأليف العربي التّراثي، نجد

أنّ أوّل ما وصلنا منه "عبارة عن مرويّات شفويّة ينقلها طلبة العلم عن علمائهم، وغالبًا ما أخذت طابع الحوار الذي يعتمد السّؤال والجواب".¹ إلّا أنّه مع ظهور علم الكتابة وتطوّر حركة التّأليف المنظّم في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة منذ منتصف القرن الثّاني للهجرة، أدرك العلماء العرب ضرورة تحديد ضوابط الكتابة ووضع قواعد التّأليف، لتكون منهجًا يسير عليه العلماء والأدباء والكتّاب في إنتاج مؤلّفاتهم.

وإذا عدنا إلى كتب النّقد التّراثي في المشرق والمغرب، سنعرّض على مصنّفات "بالعتبات النصية خاصة عند الكتّاب الذين اهتمّوا بموضوع الكتابة".² أمّا الكتاب الفنّي لمؤلّفه (هارون عبد السلام) عن البيان الموسوم (بتحقيق النّصوص ونشرها) "يعدّ أوّل متن عربي حدّاثي ضمن تحقيق المخطوطات، وقد حقّق الكثير من الإشارات التي تتعلّق بتحقيق عنوان الكتاب واسم المؤلّف، ونسبة الكتاب إلى مؤلّفه".³ كما أنّه يخص بالذّكر:

- العناية بتقديم النص ووصف مخطوطاته؛

- العناية بالإخراج الطّباعي؛

- صنع الفهارس الحديثة؛

- الاستدراكات والتّذييلات.

¹ - ينظر: عبد الرزّاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ، ص26.

² - ينظر: سعيد تومي، النصية في التّراث النّقدي العربي "الشعر والشّعراء" لابن قتيبة أنموذجاً، 2008، 2009.

ينظر:

من هنا نخلص لنقول إنّ عبد السلام هارون قد اهتمّ بعدّة إنجازات عربية خدمت موضوع النصوص وكيفية تحليلها، بإعطائه عناية خاصة لكلّ ما يتعلّق بدراسة مختلف العناصر المشكّلة للعتبات النصية وتصنيفها.

أمّا (محمد بنيس)، فنجدّه قد ذكر في مؤلّفه (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها) العتبات المرتبطة ارتباطاً جدلياً مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويقصد بها "العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن واحد، تتّصل به من استقلاليته وتتفصل عنه انفصالاً لا يسمح للدّاخل النصّي كبنية وبناء أن يشغل وينتج دلاليته".¹

أمّا (سعيد يقطين) فلم يختلف كثيراً مع جيران جينت في تصوّره للعتبات، فهو يرى أنّ "العتبات النصية توجد في العناوين والعناوين الفرعية، والمقدّمات والذيل والصّور وكلمات النّشر".² وقد توسّع أكثر في شرحها عند تحديده لأنواع التّفاعل النصّي.

وممّا سبق، نستنتج أنّ النقاد العرب كان لهم رؤية في دراسة العتبات النصية، وكانت لهم جهود في عرضها وتوسّعها في دراستها كما يشير بلعابد إلى أنّ العتبات النصية هي: "النص الموازي لنصّه الأصلي، فالمناص نص ولكّنه نص يوازي النص الأصلي فلا يعرف إلّا به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلاً يمشي بها لجمهوره وقراءه قصد محاورتهم والتّفاعل معهم...".³

كان من نتائج ذلك أن ظهرت دراسات أخذت على عاتقها البحث في بعض ما أنجز حديثاً، والتي يمكن أن نعدّها دراسات رائدة أسهمت في فتح الباب أمام الباحثين والدّارسين للعتبات، و"لاسيما عتبة العنوان (العنوان في الأدب الغربي النشأة والتطور) (العنوان والسيميوطيقا الاتّصال الأدبي) (محمد فكري الجزار و) (سيمياء العنوان الشعري)

¹ - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ص76.

² - ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001، ص96، 99.

³ - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينت من النص إلى المناص، ص28.

لبسام قطوس".¹ ومن الرسائل الأكاديمية، نجد ما قام به (جميل حمداوي) بعنوان (مقاربة العنوانفي الشعر العربي الحديث والمعاصر -رسالة ماجستير-).²

ومن الأبحاث والكتب التي اهتمت بدراسة عتبة المقدّمة (مدخل إلى عتبات النص) لعبد الرزاق بلال، الذي "أشار في هوامش كتابه إلى بعض الرسائل منها: رسالة جامعية لنيل شهادة الدراسات العليا كلية الآداب بالدار البيضاء عام 1990، بعنوان (المقدّمة في التأليف النقدي القديم). كما نشير إلى رسالة أخرى بعنوان (مقارنة الخطاب المقدمات الروائي) لسعدية الشاذلي".³ ومن هنا يبدو واضحاً أنّ هذه الدراسات قد أثمرت جهوداً كان لها الفضل في السّبق والرّيادة في نشر الأفكار النقدية الجديدة، لكن دراسة العتبات لدى النقاد العرب تخرج عن الإطار العام الذي حدّده النّقد الغربي، بخاصة التّصوّر الذي قدّمه جبرار جينت.

5 الأشكال الشعرية المعاصرة: يعدّ الشعر المعاصر الشعر الذي كتب في الزّمن الذي

يعاصر القراء، وصفة المعاصرة تدلّ على مرحلة بعينها في حياة الشعر الحديث.

وهي المرحلة التي نعاصرها دون اعتبار إن كان الشّاعر متوفى أو لا يزال على قيد

الحياة، فظهرت في هذه المرحلة أشكال شعرية جديدة من بينها:

-شعر الهايكو: يعدّ الهايكو من الأشكال الشعرية الأكثر استخداماً في الأدب الحديث

والمعاصر، ونجد المعاجم الأدبية تعرّفه بأنّه شكل شعري ياباني يتكوّن من سبعة

عشر مقطّعا موزّعة على ثلاثة أبيات بواقع خمسة مقاطع فسبعة فخمسة على

التّوالي، ويقول (كبلت ياسودا) أنّ الأبيات الثلاثة لقصيدة الهايكو تنسجم مع

العناصر الثلاثة (الزّمن، المكان والموضوع)، والتي هي عناصر رئيسية في أيّة

¹- ينظر: سهام السمرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء، ط1، العراق، 2015، ص46.

²- المرجع نفسه، ص32.

³- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص32.

قصيدة. وظهر شعر الهايكو في القرن السابع عشر على أيدي البوذيين ومن سماته نجد "بساطة اللغة وتراكيبها؛

- التركيز يصيب الهدف دون لف ودوران؛

- يصور شعر الهايكو الطبيعة ويهتم بها؛

- شعر ذكوري أكثر مما هو أنثوي؛

- مبني على التجربة الجمالية، بخاصة التي ترقى إلى مستوى الإلهام أو الكشف الصوتي؛

- ينبغي أن تحتوي قصيدة الهايكو على أكثر من ثلاثة صور، ويجب أن تكون صوراً ملموسة من الحياة الواقعية، والصورة الثالثة ينبغي أن توضح الصورتين اللتين سبقتهما؛ - ينبغي أن يكون سريعاً ومباشراً".¹ يتناول شعر الهايكو أشياء معروفة بلغة اعتباطية فهي قصيدة وليست سمعية .

0 الومضة الشعرية: لحظة أو مشهد أو إحساس شعري خاطف يمر في المظيلة، يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة. وهي وسيلة من وسائل التجديد الشعري أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجازاة العصر الحديث معبرة عن هموم الشاعر وآلامه، متناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد الذي يحكم حياة العصر المعاصر.

راحت الومضة في السبعينيات من القرن العشرين، وبانت تستقل بنفسها حتى أصبحت شكلاً شعرياً خاصاً، من أهم العوامل التي أدت دوراً هاماً في نشأتها نجد التحول الفكري والفني ومتطلبات الحياة الجديدة والمؤثرات الأجنبية. وتعرف الومضة في اللغة أنها: "ومضة من ومض، ومض البرق: لمع خفيفاً، وأومضت المرأة: سرقت النظر وأومض فلان أشار إشارة خفيفة. وفي هذا المعنى شيء من اللّمعان والتألؤ، وفيه شيء آخر من التّكثيف والاختزال والاقتصاد اللّغوي. إذاً فهي نص أشبه ما يكون ببرق خاطف يتسم بعفوية وبساطة

1_ حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وامكانياته في اللغات الأخرى، دار الابداع، ط1، 2018، ص 07

تمكّنه من التّفاذ إلى الذاكرة للبقاء فيها، معتمداً على تركيز عال وكثافة شديدة، مردّها انطباع كامل واحد مستخلص من حالة شعورية¹.

ومن سمات الومضات الشعريّة نجد ما يلي:

- التّفرد والخصوصيّة؛

- التّركيب؛

- الوحدة؛

- الإيحاء وعدم المباشرة؛

- الوحدة العفوية.

o **الأدب الرّقمي** : يقصد بالأدب الرّقمي ذلك الأدب السّردّي أو الشّعري أو الدرامي، الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع؛ أي يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص أو مؤلّف إبداعي.

ويعني هذا أنّ الأدب الرّقمي هو الذي يستخدم الوساطة الإعلامية أو جهاز الحاسوب (الكمبيوتر)، ويحوّل النص الأدبي إلى عوالم رقمية وآلية حسابية. فإنّ الوساطة الحاسوبية هي وسيلة من وسائل التّواصل والإعلام والإخبار والتّبليغ، ومن ثمّ تقوم هذه الوسيلة بتحويل النص الإبداعي إلى نص مرئي إعلامي، أونقله من عالم الورق إلى عالم الشّاشة الالكترونية. ومن هذا نقول إنّ الوساطة نص أو وثيقة مبنية على نظام سيميوطيقي خاص. فالنص الرّقمي نص سيميائي خاص يرتبط بعالم الآلة والرّقمية، وعليه فالأدب الرّقمي هو ذلك الأدب الذي يشغل الوسائل السّمعية البصريّة في أداء وظيفته الرّقمية، ممّا يعني أنّه يجمع بين ما هو سمعي وبصري لدمجهما في رقمية واحدة.

¹ - حسين ليازي، مجلة اللّغة العربيّة وآدابها، ص21، 22.

ومن هنا نخلص للقول إنّ الأدب الرقّمي هو الذي يتكوّن من الصّوت والصّورة والنص والحاسوب والعلاقات التفاعليّة المختلفة والمتنوّعة، وقد يكون هذا الأدب شعراً أو قصّة قصيرة أو قصّة قصيرة جدّاً، أو رواية أو مسرحيّة... الخ. فنلاحظ من هذا أنّ الأدب الرقّمي هو أدب حاسوبي وإعلامي داخلي بامتياز يخضع لهندسة آليّة ولوغاريتميّة ورياضيّة ومنطقيّة معقّدة، وبالتالي يبنى على مجموعة من العمليات الالكترونيّة الأوتوماتيكيّة مثل البرمجة والتّخطيط، والهندسة والتّحسين والتّزقيم والتّوليد والتّوجيه والتّصيص والإشراف، والمعالجة والتّركيب والتّشيط، والتّصويت والتّصوير والتّحريك والتّصحيح... الخ.

تتميّز الكتابة الرقّميّة بجملة من الخصائص وهي أنّها نوع من الكتابات التي تتخطّى عالم الطّباعة الورقيّة، أو عالم الشّفويّة المسموعة نحو استخدام الحاسوب والأجهزة الرقّميّة كالإنترنت أو غيرها من الوسائل والأجهزة الالكترونيّة. وهذا يعني أنّ الكتابة الرقّميّة كتابة إبداعيّة وآليّة إعلاميّة بامتياز، تستفيد من المعطيات والإمكانيات التي تتيحها الإعلاميات في مجال الكتابة والتنّظيم، والتنسيق والتّوجيه والتحكّم وهيكلّة المقطع وخلق الأنساق الكبرى والفرعيّة، وتوفير الرّوابط الممكنة للجمع بين مجموعة من النّوافذ والعقد الشّبكيّة. ومن ثمّ، فإنّ هذا النّوع من الكتابة خاضع للعمليات الرّياضيّة والمنطقيّة واللّوغاريتميّة، كما يخضع للبرمجة الهندسيّة الدّقيقة التي تجمع بين النصيّة والصّوتيّة والبصريّة والحاسوب، وتخضع ذلك كلّ إلى ما هو ترابطي والكتروني وتفاعلي.

إنّ العتبات النصيّة بمثابة مفتاح للقراءة يمكنّ القارئ من الدّخول إلى عالم النصّ وسبر أغواره، وذلك لما تحمله من أهميّة كان لنا فيها حديث مسبق، فمثل هذه العتبات لها من الدّلالات ما يضيفي على النصّ نوعاً من الجماليات وكذا تسهم في خلق لغة التواصل غير المباشر ما بين النصّ ومتلقّيه، ومن نتاج البحث ما يلي:

- ليست القصيدة عند عاشور فني رقصاً بالّغة، بل هي حالة وجوديّة عميقة يخلقها التأمل؛
- المواضيع التي جاءت في ديوان الشّاعر هي مواضيع متعدّدة في التّشكيل، إلّا أنّها تجتمع تحت موضوع واحد ممثّلة السّماوات التي يتحدّث عنها الشّاعر؛
- يجعل العنوان القارئ يعرف ما ينتظره في الدّيان، فهو من أهمّ عناصر العتبات النصيّة، والذي تمّ هو الآخر الاشتغال عليه من قبل الدّراسات السّيميائيّة لتفرد له أنماطاً ووظائف وقوانين خاصة به، وهي التي بها يستطيع القارئ استكشاف النصّ وما له من مقاصد؛
- شكّلت الرّسومات مساحة ذهنيّة لإيصال الفكرة الرّئيسيّة التي يرمي إليها النصّ الأدبي؛
- خروج الشّاعر عن القوالب الجاهزة منوّعاً في ذلك في البحور والقوافي، وهذا رغبة منه في أن يجد حريّة في طاقاته الإبداعيّة وقد كانت بهذا قصائده على شكل ومضات؛
- نوع الشّاعر في الأساليب، ممّا جعل لغته الشّعريّة لغة راقية وموجبة وجميلة مميّزة؛

- استخدم الشاعر الرّمز استخدامًا خاصًا للتعبير عن تجربة جديدة، موظفًا الرّمز الطّبيعي والأسطوري ممّا يعبر عن المشاعر بشكل جديد من طرفه يلائم تجربته وواقعه، ويضفي على القصائد أبعادًا درامية جماليّة. فكلّ هذه الآليات والتقنيات أسهمت في تشكيل وبناء النصّ الشعري الذي ألفه عاشور فني.
- حوّلت الدّراسات المعاصرة الهامش من مكانه إلى مرتبة المركز، لذلك أصبح النص لا يفهم إلّا بتأمّل ما يحيط به، لأنّ لكلّ شيء دلّالته وحمولاته اللّغويّة والمعنويّة والشّكليّة.

1 العتبات المحيطة الخارجية:

نتناول في هذا الفصل دراسة وتحليل العتبات خارج النصية، بمعنى العتبات التي تقع خارج المتن النصي والتي تأتي قبل النص وتنظم عملية تلقّيه عند القارئ، بحيث تعتبر عتبات جوهرية مهمة والواجهة الأولى التي يتعامل معها المتلقّي القارئ، فهي تساعد على القبض على خيوط قد تكون متشابكة في المتن النصي. ومن أبرز العتبات خارج النص نذكر ما يلي:

0 **عتبة الغلاف:** يعدّ الغلاف الهيكل الخارجي لأيّ عمل أدبي وأوّل ما يلتفت انتباه المتلقّي، وينمّي فيه الفضول لتصفّح النص ومعرفة داخله، وهو يتكوّن من واجهتين الواجهة الأولى هي التي تعرض اسم المؤلّف وعنوانه ورمز دار النشر. أمّا الواجهة الخلفية فتحمل صورة المؤلّف وكلمة موجزة له في شكل لمحة عن كتابه.

وقد أصبح الغلاف فضاءً للرموز والدلالات التي تنبئ المتلقّي عمّا يحمله النصّ بخاصة اللوحات التشكيلية والرسومات التي أصبحت واجهات الدواوين. وبالنظر إلى غلاف الديوان مبدئيًا، فإنّه كغيره مكتوب في أعلى الغلاف اسم الشاعر (**عاشور فني**) باللون الأبيض، وتحتّه مباشرة يوجد عنوان الديوان باللون البنّي الداكن المكتوب بخطّ بارز. أمّا في أسفل الغلاف ذكر رمز دار النشر، وبالنسبة للواجهة الكلية الأمامية للغلاف فقد زينت بثلاثة ألوان من نفس درجة الوضوح تقريبًا بمعنى أنّها متقاربة اللون، في الأعلى يوجد اللون البنّي الداكن وتوسطها اللون الأصفر من ثمّ اللون البنّي الفاتح، وهي الألوان التي تشير وتعبّر عن لون الرّمْل والصّخور والتراب والكهوف.

أسهم العنوان الظاهر على واجهة الغلاف والمكتوب باللون الرمادي في رسم صورة فنية رمزية أعطت تميزاً وبعداً دلاليّاً للغلاف. لكن الشيء الذي يشدّ انتباه أي متأمّل للغلاف، هو الحروف المنقوشة عليه وبالضبط في الجهة السفلية أين يوجد اللون البنّي الفاتح والذي غطّى حوالي ربع مساحة الواجهة، وهذا النّقش بحروف التيفيناغ التي سنحاول دراستها والتعرّف على مدى علاقتها بعنوان الديوان.

0 علاقة التيفيناغ مع الديوان: بالعودة إلى عنوان الديوان، يظهر الضمير المتّصل (الهاء) بكلمة سماوات، أي كلمة (سماواته). وهذا الضمير يجعل المتلقّي يبحث عن الدلالة التي يحملها وما تعود إليه. وبعد ولوجنا إلى المتن الداخلي، بالتّحديد إلى القصيدة الأولى التي تحمل عنوان الديوان، استخلصنا أنّ هذا الضمير يعود إلى التيفيناغ، والنّسائلات التي تراود المتلقّي في دلالة هذا الحرف تتواجد إجابتها على مستوى الغلاف، أي حضور حروف التيفيناغ على عتبة الغلاف. وهنا نستنتج العلاقة التكامليّة التي تربط بين العتبتين "عتبة العنوان" و "عتبة الغلاف"، فرسوم التيفيناغ رفعت الشبهة عن غموض العنوان. وهذا التّكامل بينهما لم يوضع عبثاً، بل كلتا العتبتين تضافرتا لتشكّل فكرة واحدة تقدّمها إلى المتلقّي.

تشير حروف التيفيناغ إلى هويّة النص الأمازيغي الخاصة التي تميّز بها الديوان، وهذا ما أكّدته الواجهة الخلفيّة لعتبة الغلاف التي عرضت صورة (عاشور فني)، وعرضت خمس أسطر تكلم فيها الشّاعر عن التيفيناغ، وهو ما يجعل القارئ يتأكّد بأنّ الديوان سيعرض قصائد من التيفيناغ وكيف تحدثت عن المؤلّف في الكلام عن العلاقة بين العنوان والتيفيناغ.

لقد تكلمنا عن علاقة التكامل بين الغلاف والعنوان. أمّا الآن، فسنحاول اللعب بعلاقتيهما وسنعرض علامة الجدل والمقارنة والاختلاف بينها، فإذا اتَّفَق العنوان والغلاف في جانب، سنجد اختلافهما في جانب آخر.

o العلاقة بين العنوان الرئيس والغلاف: إنّ الشّيء الذي يثير التساؤل هو المفارقة بين

الغلاف والعنوان، وما نلاحظه أنّ العنوان اشتمل على كلمة "سماوات" ولون السماء أزرق، والمناسب أن يعبر الغلاف من مدلول العنوان فيأتي لون الزرقة أو ألوان وبالدرجة الأزرق. ولكن المتأمل يلاحظ أنّ الألوان التي تعرف بها السماء مغيبة تمامًا، وعوّضت بألوان الأرض لون الرّمْل في الصّحراء أولون درجات التّربة، أولون الجبال والكهوف الحجرية الموجودة في الصّحراء. هذا ما يجعل المتلقّي يعيش هذه المفارقة ويتساءل عن سببها، "ففي المعتاد يترجم الغلاف العنوان ودلالته لا أن يناقضه، في حين ذكرتي العنوان مصطلح يدلّ على السماء أمّا في الغلاف ذكر ما يعبر عن الأرض، فنجد من الشعراء الذين يمنحون طريق الصّور التناقضية ليحقّقوا على الخصوص الصّورة التي تجسّد صراعاً..."¹

تجسّد الصراع على لوحة الغلاف أولاً، لينتقل إلى القارئ ويجعله يعيشه -الصراع- ويبحث عن سببه لأنّ الاختلاف بين السماء والأرض لا يكمن فعلاً في لونها، بل يختلفان ويتفارقان في عدّة أمور فالسّماء ترتفع وتسمو، في حين تتخفض الأرض. تحمل السّماوات السبع خلق الله الذي لا يعصونه في شيء، في حين يعمر الأرض خلق الله الذي يكون في أغلب الأحيان عاصياً وآثماً وكافاً، والسماء تحمل الطّهارة والسمو بالخير، في حين تحمل الأرض الشرّ. فالسماء هي ما يجسّد الموجب أمّا الأرض تجسّد السّالب وكلّ هذا الصّاع والاختلاف قد عبّر عنه الغلاف في مفارقتها لدلالة العنوان.

¹ - محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري، اللغة الدلالية، الصّورة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2014، ص223.

استعمل الشاعر (عاشورفني) الغلاف ليكون أداة تدفع المتلقي للولوج إلى عالم المتن، ليصرف عنه كلّ التساؤلات التي صادفها في الغلاف، أو بمعنى آخر هذا الاختلاف بين العنوان والغلاف يجعل القارئ يغوص في دلالات النص ليفهم سبب هذه المفارقة التي حملها الغلاف. وفي هذا يقول الباحث (محمد الصقراوي) أنّ شعراء الشعر المعاصر استعملوا الغلاف ليكون محفزاً للمتلقى أن يقرأ المتن الشعري ويغوص فيه، كي يرضي فضوله الذي تركه الغلاف في نفسه. وقد ساهمت هذه المشاكسة التي مارسها كلّ من العنوان والغلاف في ترجمة فحوى الديوان بقوة، من خلال تضافر رموز ودلالات كل منها سواء بالتكامل أو بالمفارقة.

0 **عتبة العنوان:** يعمل العنوان على تسهيل قراءة النص، باعتباره عتبة مهمة من عتبات النص، إذ أنّه يمارس لعبة التشويق والإغراء على القارئ، واختيار العنوان لا يكون اعتباطياً بل عن قصد وإعداد مسبق، ومع ذلك لا يفصح عن حقيقة النص إلا بعد تفكيكه وتحليله.

يعرّف (جيرار جينت) العنوان بأنّه: "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص، لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلي، وجذب جمهوره المستهدف...".¹ وعليه نقول إنّ العنوان عبارة عن نص مستقرّ يفكّه محتواه.

وبممتلك العنوان عدّة وظائف أهمّها ما يلي:

0 **"الوظيفة التعيينية:** تعدّ من أهمّ الوظائف التي يركز عليها العنوان، وتسمّى أيضاً بوظيفة التسمية لأنّها تعين اسم الكاتب وتعرّف به للقراءة بكلّ دقّة وأقلّ ما يمكن من احتمالات اللبس. فهذه الوظيفة مهمتها تسمية العمل، إذ ينبغي تعيين الكتاب كتقديم اسم للشخص تماماً، لذلك انسحب نظام التسمية على العنوان فلا بدّ للكاتب أن

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص67.

يختار اسماً لكتابه ليتداوله القراء. فمثلاً عندما نبحث عن كتاب في المكتبة، لا بدّ من وجود اسم يميّزه عن باقي الكتب فأول شيء نسأل عنه هو اسم الكتاب.

تقوم هذه الوظيفة بتسمية الكتاب، وهو ما قام به الشاعر في ديوانه الشعري، إذ قدّم له اسماً يميّزه عن باقي الأعمال الشعرية الأخرى وعنوانه "أخيراً... أحدثكم عن سماواته"، وهو لم يقدم هذه التسمية عبثاً فقط، بل ربط مضمونها بعنوانها.

0 **الوظيفة الوصفية:** تعتبر من أكثر الوظائف لفتاً للانتباه، وهي الوظيفة التي تقوم بوصف أشياء عن النص والمسؤولة عن الانتقادات الموجّهة للعنوان. وقد اعتبرها (أمبيرتوا كيو) مفتاحاً تأويلياً للعنوان، ولها عدّة تسميات إذ سمّاها (غولدن سطلين) الوظيفة الشخصية، ويسمّيها (ميهالب) بالوظيفة الدلالية، ويسمّيها (كولتر) و(ويس) بالوظيفة اللغوية الوصفية وهي التسمية التي يراها (جوزيبيزا) تعبّر بأمانة عن الوظيفة¹. ومن خلال هذا كلّ، نقول إنّ الوظيفة الوصفية في العنوان الرئيس في هذا الديوان يصف مضمون الديوان الشعري ككل.

0 **الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة:** وهي أشدّ ارتباطاً بالوظيفة الوصفية، فلا يستطيع الكاتب التخلّي عنها فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود ولنقل أسلوبها الخاص إلّا أنّها ليست دائماً قصديّة، لهذا يمكننا الحديث عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية. لهذا أدمجها جيران جينت في بادئ الأمر مع الوظيفة ثمّ فضلها عنها لارتباكها الوظيفي...². بمعنى أنّ هذه الوظيفة هي ما تتميز بقوة إيحائها غير المباشرة على محتوى النص، وهذا ما تجلّى في الديوان الشعري الذي ندرسه، بحيث أنّ العنوان لم يعين مضمونه بل حمل دلالة وإيحاء من خلالها نستطيع أن نكشف مضمون النص.

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينت من النص إلى المناص، ص86.

² - المرجع نفسه، ص88.

0 الوظيفة الإغرائية: وتسمى أيضًا بالوظيفة الإشهارية، و"هي تعمل على إغراء وجذب القارئ من خلال التشويق والانتظار لدى هذا المتلقي. كما أنها تعدّ وظيفة استهلاكية حيث أنّ (ميشال بوتور) شبه الكتاب بالمواد الاستهلاكية، غير أنّ جبرار جينت يرى أنّ الوظيفة المشكوك في ناجعتها وهي الثانية في حضورها، ويمكنها أن تظهر إجاباتها أو سلبياتها أوحى عدميتها بحسب مستقبلها الذي تتطابق قناعتهم وأفكارهم مع أفكار المرسل إليه...".¹ ومن هنا يتبين أنّ هذه الوظيفة هي ما يعمل على إثارة الفضول لدى المتلقي القارئ للنص، وتكمن هذه الإغرائية في الديوان المدروس في أنّ الشاعر قد حاول جذب القارئ من خلال العنوان لاكتشاف المعاني المضمرة فيه والتوغّل بين أرجاء النص لفهمه.

0 أهم المظاهر على مستوى عناوين قصائد الديوان: إنّ الفنّ الشعري الذي مارسه الشعراء الجزائريون تجلّى بوضوح في العنونة، وأثناء قراءة الديوان الشعري نجد عدّة مظاهر على النحو التالي:

يأخذ الشاعر من الديوان عنوان قصيدة معيّنة، ويجعله عنواناً رئيساً للديوان، وتكشف القراءة المتأمّلة في الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة الصادرة في العشرينيتين الأخيرتين بخاصة بروز ظاهرة تكاد تكون غالبية ومسيطرة على فعل العنونة، حيث نلاحظ "انسحاب العنوان الفرعي (عنوان قصيدة معيّنة) على عنوان العمل كلّ".² وهذا يظهر جلياً في الديوان الذي ندرسه، لأنّ العنوان العام الذي يحمله الديوان ككل هونفسه مع عنوان القصيدة الأولى منه، وكأنّ الشاعر توجّه هذه القصيدة لتكون عروساً لديوانه. فالشاعر لم يختار هذا العنوان من بين تسعة عناوين اعتباطاً، بل هناك أسباب ودواعي دفعته إلى ذلك وهو ما سنحاول أن

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جبرار جينت من النص إلى المناص، ص 88.

² - زهيرة بفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف، يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، 2010، ص 249.

نتوصل إليه فيما هو آت في البحث. وهناك ظاهرة أخرى أكسبت ديوان عاشور فني بعداً حدائياً وهي استخدامه عشرة عناوين فرعية تتدرج كلها تحت عنوان القصيدة الأولى -العنوان الرئيسي للديوان- وتبدأ هذه العناوين من الصفحة الثامنة عشر (18) إلى الصفحة الخمسين (50)، وهي كالتالي:

- سماء أولى؛
- سد (ماء)؛
- سماء بعيدة؛
- سماء القصيدة؛
- سماء موازية؛
- سماء هنالك؛
- سماء تحطّ على حجر؛
- سماء تطير؛
- أخيراً...

لذلك اعتبر العنوان الرئيسي "نصاً مكثفاً مخبوءاً في دلالاته بما يحمله النص المطول بشكل موحى".¹ ولقد عدّ الشاعر تسع سماوات وأتممها بعنوان "أخيراً"، والواقع أنّ السماوات سبع لا تسع.

جاءت هذه القصيدة متضمنة للقصائد الأخرى فتحدثت عن التيفناغ*، وعرفت السماوات التسع حسب رؤية الشاعر.

والظاهرة الأخرى التي فعلاً تلفت الانتباه هي أنّ عنوان الديوان بقي حاضراً ومتصدراً كلّ الصفحات اليمنى له، ولكن لاحظنا غياب نقاط الحذف بين كلمة (أخيراً) و(أحدثكم عن سماواته) وحلّت محلّها فاصلة. بينما عناوين القصائد الأخرى اكتفت بكتابة عناوينها على

¹ - خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد العرب، سوريا، 2000، ص73.

الصفحات اليسرى للديوان، وهذه ظاهرة جديدة في الشعر المعاصر اتبعتها العديد من الشعراء المعاصرين. وعليه يؤدي البحث إلى الكشف عن العلاقة الرابطة بين العناوين وطبيعتها الأجناسية من باب التداخل والتفاعل النصي في القصيدة الشعرية.

0 العنوان والتفاعل الأجناسي: يجد المتلقي لنص عاشور فني في شمولية النص بدءاً من العنوان كما يتبين ذلك من خلال العنوان الرئيس "أخيراً... أحدثكم عن سماواته".

فالفعل (أحدث) يظهر للقارئ بأنّ الشاعر بصدد الحديث أو القص أو الإخبار، فبمجرد قراءة العنوان نلتمس بأنّ فحوى هذا الديوان عبارة عن سرد أو ما يقارب التسريد وليس شعراً. ولكن سرعان ما يتأكد القارئ من هذا الأمر أو تحدث له خيبة انتظار بمجرد تصفّح المدونة ولو بالنظرة العامة إلى كيفية توزيع النصوص على صفحات الديوان أو المدونة، فيتلاشى كون المدونة رواية أو مقال أو قصة، من خلال معمارية هذه النصوص ومفارقتها لنموذج الرواية أو القصة أو المقال...¹ وبالرغم من أنّ محتوى الديوان قصائد شعرية، لكن غلب عليها السرد بدرجة عالية، ونستطيع القول بأنّ الشاعر اختار هذا العنوان دون غيره ليعلم به ديوانه لأنّه اشتمل على مؤشر يقود إلى أنّ النصّ مكسوّ بالسرد، وهو الفعل (أحدثكم) فغطّى العنوان كلّ القصائد واستوعب الصفحة السردية التي اتّسمت بها معظم قصائد الديوان، إذ لم نقل الكل فنبت التعلّق بينه وبين محتوى الديوان إلى حدّ ما، لكن هذا لا يزيحنا على أنّه لكلّ عنوان علاقته الخاصة بقصيدته، كما هو حال القصيدة الثالثة في الديوان (حورية) لها دلالة مباشرة بالقصيدة، فموضوعها يتحدّث عن ذات مؤنّثة رمزية اختار

¹ - محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الفكر الحديث، مصر، 2006، ص194.

***التفناغ:** من أقدم الكتابات الأبجدية الأمازيغية المستخدمة في شمال إفريقيا في العصور ما قبل الميلاد التي تعود تحديداً إلى ما قبل ثلاثة آلاف سنة ق.م. والشاعر في القصيدة الأولى يتحدّث عن التفناغ المتواجدة في الصخرة المنموقة بين الجزائر والمغرب في نهاية جبال الأطلس تحوي رسماً جدارياً لرجل موشّم بالتفناغ، بحيث يحاول الشاعر إيصال الأصل الأول الذي تعود إليه هذه الكتابة عن طريق هذه القصيدة.

أن يطلق عليها الشاعر اسم حورية. وكذلك القصيدة الخامسة (**ضفتان لغزة**) يتكلم فيها عن فلسطين الجريحة. وهذين النموذجين يجسدان العلاقة الخاصة بين العنوان ونص القصيدة.

يقول (**محمد فكريالجزار**) في هذا الصدد: "أنّ القصيدة داخل الديوان عبارة عن بنية دلالية مكتملة، لكن هذا الاكتمال لا يمنع أنّها متهيئة للدخول في بنية دلالية أكبر تخصّ الديوان. فهنا يمثل عنوان القصيدة على اكتمالها دلاليًا، أمّا عنوان الديوان يعدّ علامة على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلالية لكافة القصائد، ومن ثمّ لا بدّ أن يختزل عنوان الديوان كافة القصائد".¹ لا يحمل العنوان العام للديوان باختصار بين ثناياه مواضيع قصائد الديوان، لكنّه اشتمل على إشارة جعلته يستوعب كلّ قصائد الديوان من ناحية فنية أخرى وهي قضية اشتمال الديوان على السرد، إذًا "إنّ عنوان الديوان يتردّد بهذا الشكل أو ذاك داخل جميع القصائد، الأمر الذي يخلق نواة أوليّة للبنية الدلالية الأكبر".² والبنية الدلالية الأكبر التي عبّر عنها عنوان الديوان كما أسلفنا القول دلالة على توقّر السرد وبقوة داخل قصائد الديوان، من خلال اشتمال العنوان على الفعل (أحدثكم).

استوقفتنا ظاهرة أخرى عند بعض عناوين هذا الديوان، وهي الخروج عن المألوف في صيغة العنوان، فلمتعد عناوين دواوين وقصائد الشعر المعاصر ذات صيغة مباشرة وصريحة تقود القارئ بسهولة إلى معنى المتن، بل غدت تحمل دلالات مختلفة تتّصف بالغموض والتشفير. "فهي مليئة بالفراغات التي تتطلّب اشتراك القارئ في إعادة بنائها؛ إذ يلجأ إلى استعمال صيغ تشع بالغموض مثل الاستفهام".³ فالشاعر لا يزيّن بها جبهات قصائده أو دواوينه اعتباطاً، بل لها معاني غامضة ييوح بها النصّ أحياناً، أو يكتشفها القارئ من الدلالات التي يعرضها السياق العام للنصّ. وأولت الدراسات السيميائية اهتماماً بالغاً لدراسة

¹ - محمد فكريالجزار، العنوان والسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص55.

² - المرجع نفسه، ص 55.

³ - زهيرة بفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص429.

علامة الترقيم من خلال تأويلها واستنتاجها، فلم تعد علامات غير لغوية جامدة مهمة من طرف الدارسين.

وبالنظر إلى عنوان الديوان (أخيراً... أحدثكم عن سماواته) فنقاط الحذف التي تخللت العنوان والتي جاءت بعد كلمة (أخيراً) قد عوّضت كلمة أو جملة أو حتى مجموع كلمات. وقد اختار الشاعر السكوت عنها وترك المجال للقارئ لكي يؤولها.

ونجد العنوان الفرعي الثاني الموسم ب (سماء) كتب بهذه الصيغة (س ماء)، بحيث فصل الشاعر حرف (السين) عن كلمة (ماء) بواسطة القوسين. والأقواس هي ما يستعمل غالباً للشرح والتحليل، فأصبح العنوان كلمة من جزأين منفصلين يشكّان معاً مدلولاً لكلمة واحدة في الأصل، فهي في الحقيقة (سماء) ككلمة تدلّ على السماء الثانية التي تحدّث عنها الشاعر. أمّا المفردة التي جاءت من فصل حرف السين عن الكلمة الأصلية (سماء) فهي (ماء) ولها دلالتها الخاصة. فللماء "دلالاته الحيوية التي لا تفارقه، أي كان النمط الجمالي الذي ينتمي إليه التركيب اللغوي".¹ لفوظيفة القوسين في هذا المقام هي فصل أو تقسيم الكلمة إلى جزأين لتغدو كلمتين ذات معنيين بدلاً من كلمة واحدة ومعنى واحد. بالإضافة إلى هذا، نجد أنّ الشاعر في القصيدة ما قبل الأخيرة والمعنونة ب (أبو نواس كيف أصبحت شاعراً) قد أغفل في نهاية العبارة المصاغة كعنوان والذي هو على شكل استفهام أن يضع العلامة الدالة على ذلك، بمعنى أنّه استفهام جاء بصيغة إنشائية غير طلبية.

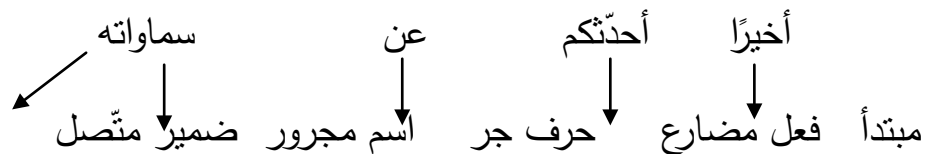
يسأل الشاعر عاشور فني أبا نواس: لماذا أصبح (عاشور فني) شاعراً؟ والشاعر العباسي أبو نواس بطبيعة الحال لا يستطيع أن يجيب عاشور فني عن السؤال، إلا أنّ القارئ سيلتمس الإجابة في فحوى القصيدة. والسؤال المطروح هنا: لماذا استدعى الشاعر عاشور فني شخصية أبي نواس دون غيرها؟ لماذا لم يسأل أو يستدعي شخصية أخرى من

¹ - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 90.

الشعراء الجاهليين أمثال (عنتر بن شداد) و (امرؤ القيس) وغيرهما، أوحى شعراء الشعراء الحديث نحو (أحمدشوقي) و (البارودي). وفي هذا المقام، نقول إن الشاعر لم يختار أبا نواس اعتباطاً، فهذا يفتح المجال لعدة استفسارات ولعل السبب يعود إلى أن الشاعر أبو نواس أول شاعر حدّثي تيقن للتجديد ومارس بكل جرأة ذلك، مبتكراً أشياء لم تكن في عصر من سبقه. والبعد الدلالي أو الدلالة الأخرى التي نستشفها أن الشاعر عاشور فني قد شبه نفسه بأبي نواس، واعتبر نفسه أبا نواس عصره. وكلّ هذا الصّراع مجرد تساؤلات واستفسارات تتنازل كلما تعمّقنا في التحليل أكثر في محاولتنا معرفة سبب استدعاء هذه الشخصية دون غيرها، وهو ما يبقى المجال مفتوحاً للاستفسار من قارئ إلى آخر.

لم يعد العنوان يتكوّن من اسم أو فعل أو اسم وفعل فقط، بل غدا الشعراء المعاصرون يتفنّنون في زخرفة البنية التركيبية للعناوين والذي سنحاول من خلال هذا الديوان أن نقوم بدراسة نحوية نفكّك عن طريقها البنية التركيبية المشكّلة لبعض العناوين، ليتبيّن في الأخير البنية التي اعتمدها الشاعر عاشور فني في قصائده.

• القصيدة الأولى:



+ فاعل + م. بهو هو مضاف مبني في محل

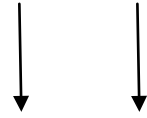
جرّ مضاف إليه

شبه جملة (جار ومجرور)

في محلّ رفع خبر المبتدأ

0 العناوين الفرعية المتضمنة في القصيدة الأولى:

1 تسماء أولى



مبتدأ خبر

2 تسماء بعيد



مبتدأ خبر

3 تسماء أخيرة



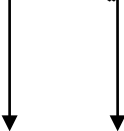
مبتدأ خبر

4 تسماء موازية



مبتدأ خبر

5 شتي عكسر في مكان



مبتدأ فعل ماضي + فاعل حرف جر اسم مجرور

ومن خلال تتبع تراكيب هذه العناوين والتفكيك لبنيتها، نلاحظ أنّ الشاعر اعتمد على جمل مركبة من مبتدأ وخبر، وشبه الجملة والفعل والمفعول به، بحيث ارتأى التثويج بين عناوين تطول وتقصّر. والشائع أنّ العناوين الطويلة تساعد القارئ على فهم فكرة النص من خلال إعطائه لمحة أولية على مضمون القصيدة ككل، في حين نجد أنّ العناوين القصيرة ذات التركيب الموجز غالباً ما يترك لدى القارئ علامات استفهام لا يجيب عنها إلا مضمون النص الداخلي في القصيدة من خلال قراءة متفحّصة وتمعّنة. يقول (محمد مفتاح) عن العنوان: "إمّا أن يكون طويلاً مساعداً على توقّع المضمون الذي يتلوّه، إمّا أن يكون قصيراً حينئذٍ لا بدّ من قرائن فوق لغويّة توحى بما يتبعه".¹ لكن لا يمكننا أن نسلو بهذه الفكرة تسليماً قاطعاً، لأنّ هناك عناوين مختزلة تكون من كلمة واحدة، ولكنّها تشير وبوضوح إلى محتوى النصّ. وعلى سبيل المثال عنوان القصيدة الثالثة في الديوان (حورية) هو اسم علم -معرفة- تقودنا مباشرة إلى أنّ الشاعر يتحدّث عن ذات مؤنّثة، أو حتى ترميز لأشياء أخرى يرمي إليها النصّ. وعلى عكس هذا المثال، نجد عنوان (القطرة) التي تحملها القصيدة ذات الترتيب السابع للديوان يجعل القارئ لا يستوعب من العنوان شيئاً ويدخله في تساؤلات لا يسدّها إلا النصّ.

ومن جهة أخرى، وظّف الشاعر عناوين طويلة تضيء المعنى للقارئ، ويتمّ معنى النصّ مثل العنوان الأوّل: (أخيراً... أحدثكم عن سماواته) والعنوان الثاني للديوان (شيء تكسر في مكان) والقصيدة الرابعة (قلبي يحدثني) وصولاً إلى العنوان الأخير (صاحبي لا يحبّ النكت)، وهكذا نخرج بأنّ الشاعر عاشور فني استعمل العناوين الطويلة والقصيرة، لكنّه توجّه أكثر إلى الطويلة منها. وقد حمل الديوان إذاً سبع (07) قصائد طويلة العنوان، وقصيدتين ذات عنوان مختزل. وبذلك أسهمت عناوين الديوان في تحقيق الشعريّة

¹ - محمد مفتاح، ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 1990، ص72.

والجمالية فيه، ابتداءً من العنوان الرئيس وصولاً إلى آخر عنوان في الديوان، والشئ الملاحظ والذي أضفى عليه الفنية الجمالية أن مجمل القصائد اشتملت على عدة فنيات كسرت الرتبة من خلال كل العناصر التي سبق أن ذكرناها.

2 لعبة البياض والسود: إن "الكتابة الشعرية المعاصرة تتخذ عدة أشكال تترجم أفكار الشاعر، فيجد المتلقي نفسه "أمام الصفحة المتعددة" ¹ التي عرضت لعبة البياض والسود. ومن أهداف هذه الكتابة التي يمكن أن نطلق عليها اسم "الكتابة التخريبية" عرضها لخلفية الشاعر الثقافية وتصوير مكونات خياله وأفكاره، وجسدت هذه الكتابة الرؤية الحداثيّة تخريب وكسر البنية المألوفة وبناء قوالب تشكيلية جديدة تناشد التغيير، فأفصحوا عن دلالات جمالية لطالما كتموها في مكوناتهم الجياشة.

وأول ما يبصره المتلقي القارئ هو الشئ الطباعي للقصيدة؛ أي طريقة توزيع الكلمات والأسطر الشعرية على راحة الورقة البيضاء، ليعود هذا التمازج بين طول الأسطر تارة، وقصرها تارة أخرى إلى "استخدام عدد متغير من التفعيلات في كل سطر". وقد تناولنا سابقاً التقنيات التي ابتكرها الشعراء المعاصرون، واصطبغت قصائد الديوان بعدة آليات في هذا الجانب.

0 البياض: تخلى الشعراء المعاصرون عن عقلية ملئهم للفضاء النصي للقصيدة، وبمجرد تصفحنا أو لمحا لقصائد الديوان نبصر اكتساح البياض على الورقة؛ أي ما يعادل تقريباً ثلاثة أرباع الورقة وهذه التقنية الكتابية شملت كل قصائد الديوان تقريباً، وبالضبط خمسة قصائد من أصل تسعة. وهي كالتالي:

-القصيدة الأولى: "أخيراً... أحدثكم عن سماواته؛

-القصيدة الثالثة: "حورية؛

¹ - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص11.

- القصيدة الرابعة: "قلبي يحدثني"؛

- القصيدة السادسة: "المرايا تخون"؛

- القصيدة السابعة: "القطرة".

يعرّف (محمد فكري الجزار) الصّمت بأنّه: "طقس عقائدي وشعيرة اجتماعيّة ولغة العالم وأشياؤه... فإن ما لا يمكن قوله... هو ذلك الشّيء الذي لا حدّ له".¹ فواقع الصّمت ليس نفسه مع حضوره في الورقة في حياتنا وواقعنا، فهو المنطقة الأكثر بياضًا على الورقة فجدّت أو ترجمت المساحة الفارغة البيضاء ما نصّت عنه، أو نجهله في ذواتنا إلى صفاء واتّساع، والصمت -كذلك- أوّل الصّوت فمنه يبدأ وإليه يصير، "وبفضل صمت البداية والنهاية يمتلك الصّمت لحظة وجوده".² فأصل الصّمت هو الصّوت والكلام يسبقه التّفكير في صمت، وإذا كان السّواد هو حصور الكلمة التي يعبر بها الشّاعر من خلجاته أنّ حضور الدّوال اللفظيّة على الورقة يجعل القارئ يحسّ بنوع من الاطمئنان، لأنّ الشّاعر أو الأديب وضع أفكارًا بين يديه لكن الصّفحة الخالية توقعه في حيرة وتترك لديه علامات استفهام تدفعه إلى التعمّق والاستفسار.

لا يعتبر "البياض (الفراغ) ضرورة مادية معروفة حتمًا على القصيدة من الخارج، بل هو في الحقيقة شرط وجودها وشرط تنقّسها؛ أي له وظيفة دلاليّة إيحائيّة في الخطاب لذلك فهو جزء لا يتجزّأ من البنية التكوينيّة للنص الشعري المعاصر، بحيث يسهم بشكل فعّال في إنتاج دلالة الخطاب".³ وهذا قد اتّبعه عاشور فني في قصيدته الموسومة " أخيرًا... أحدثكم عن سماواته". فالصّورة التي رسمها في خياله ونقلها على الورقة حملت كمًّا جماليًّا دون الأسطر الشعريّة.

¹ - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، ص86.

² - المرجع نفسه، ص86.

³ - زهيرة بفلوس، التّجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص444.

وقد مارس عاشور فني هذه التقنية في ثمانية (08) قصائد من أصل تسعة، استهلاً بالقصيدة الأولى التي تحمل عنوان " أخيراً... أحدثكم عن سماواته " تعتمد فيهم كتابة سطر واحد أو سطرين وكأقصى حد ستة أسطر. وإذا أقصينا بعض الصفحات التي شدّ فيها الشاعر عن هذه التقنية مخصصاً الجزء السفلي للورقة لكتابة هذه الأسطر، وبالنظر إلى العنوان أو إلى دلالة العنوان نلاحظ " أخيراً... أحدثكم عن سماواته " نجده قسم جسد الصفحة إلى قسمين جزء علوي تقابله السماء، وجزء سفلي تقابله الأرض. وهذا يربط المعنوي بالمحسوس فعاشور فني ترك مساحة السماء فارغة بيضاء، في حين وصف دواله اللغوية على مساحة الأرض يبدو أنه يخبرنا في العنوان أنه سيحدثنا عن سماواته، لكنه خصص الجزء السفلي -مساحة الأرض- ليحدثنا من خلالها عن سماواته وترك المتلقي يسبح في فضائه العلوي الفارغ، أو بالأحرى في سمائه التي اختار أن يبقيا بكرة وترك المجال للمتلقي كي يناجيه ويستنطقها بعد نظرة تعاشق تجمعهما؛ أي المجال الأبيض والمتلقي.

يشرح (محمد نجيب التلاوي) هذه الظاهرة الفنية بقول: "...العمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفاً، ولذلك يسعى إلى رسم انطباع قبل أن يسعى للإفهام التفصيلي... أم المباشر للمتلقي".¹ وهذا من أهم مظاهر التجريب التي استعرضتها القصيدة الأولى، والتي تناولناها بالشرح ولم يكتب فيها الشاعر عاشور فني سوى سطرين شديداً القصر:

لا يعود إلى نقطة أبد

هو يمضي فقط

ويقول أيضاً في الصفحة الثانية عشر:

جوهر خالص هو

¹ - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، مصر، 2006، ص 263.

بل حالة أولية

أما الصفحة الثمانية والعشرون (28) في نفس القصيدة كتب الشاعر سطرًا واحدًا من كلمتين:

كان أعلى

آمن الشاعر بأنّ الكلام ما هو "إلا اضمحلال" ¹ فجاءت الغلبة في قصائده بالفضاء الفارغ ليجعل القارئ "يتوغّل نحو الأعماق" ² ليكشف عن الحوار الذي دار بين الشاعر وورقته البيضاء في سرية وصمت. وواصل الشاعر بهذا النموذج وبهذا قالب الشعري في القصائد الأخرى سواء القصائد الفرعية التي جاءت منضمة في القصيدة الأولى أو القصائد الثمانية الأخرى، فنجد قصائد (حورية، قلبي يحدثني، المرايا تخون، القطرة) منسمة بهذا القالب؛ أي الكتابة من سطر إلى خمسة أسطر قصيرة في أقصى الورقة مثلاً في القصيدة السادسة المعنونة "المرايا تخون" والقصيدة السابعة "القطرة" لم تتعدّ الأسطر الشعرية في كلّ صفحات القصيدتين ثلاث أسطر شديدة القصر، لنجد أنّ السطر الشعري لا يتعدّ الأربع كلمات ومثال ذلك من قصيدة "المرايا تخون":

"المرايا تخون

تتحني حين تنتظر فيها

ترى نفسها في العيون" ³

ومثال من سطرين:

¹ - إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، دار الشجرة، ط1، دمشق، 2002، ص17.

² - المرجع نفسه، ص17.

³ - عاشور فني، أخيراً... أحدثكم عن سماواته، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، ط1، روية (الجزائر)،

2013، ص 149.

"المرايا تخون المرايا

والوجوه شظايا"¹

ونفس الشيء في القصيدة الموسومة بـ "القطرة":

"قطرة

تهطل منذ البارحة

أمطار نسيان"²

ونجد كذلك أنه كتب كلمة واحدة في كل سطر من أكثر من موقع مثلاً قوله:

"الماء

السّماء

المساء"³

نجد أنّ الشاعر استبدل الكتابة بالمحو والسّواد بالبياض، أو بالأحرى أنّه أهمل العناصر السّماعيّة فاشتملت قصائده على مركز الكلام فقط التي سيستعين بها المتلقّي فيما بعد في ملئ الجزء الفارغ، واهتمّ بخلق شعريّة بصريّة؛ أي "حجم الدّلالة اللّغويّة وهمشها وجعلها ثانوية قياساً بالدّلالات الأخرى في القصيدة التّشكيلية"⁴.

همّش الشاعر الدّلالة اللّغويّة في القصيدة التّشكيلية، فاستبدل السّواد بالبياض والدّور إلهام للمتلقّي في ملئ الجزء الفارغ. ويمكننا أن نطلق على هذا الشّكل الكتابي اسم " قصيدة

¹ - الديوان، ص151.

² - المصدر نفسه، ص157.

³ - المصدر نفسه، ص167.

⁴ - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التّشكيلية في العصر العربي الحديث، ص263.

الومضة" وهي "حدّ التعبير الشعري المكثّف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة بلغة تختزل التجربة في أقلّ عدد ممكن من الكلمات".¹ والواضح أنّ عاشور فني قد بنى معظم قصائد هذا الديوان على هذا الإبداع الفني الجديد، ولم يترك المساحات البيضاء ارتباطاً دون أية مقصدية. فإن كان السّواد يدلّ على مكنونات الشّاعر صراحة، فالبياض أوسع منه لأنّ دلالاته غائبة غير مصرّح بها ويكمن ثراؤها في ترك القارئ يؤوّل ويملئ هذا البياض حسب أفكاره ومقترحاته الخاصة. وفي هذا تختلف التّأويلات وتكثر المعاني، وكذلك "أصبحت الصّفحة البيضاء كالشّاطئ الذي يرجع عليه الشّعراء جوانحهم المتعبة، فهو يكشف التوتّر والقلق الدّاخلي والصّراع النّفسي وتموجات الدّاخل".² وبالرّغم من أنّه ظاهرياً اعتبر البياض فترة راحة بالنّسبة للشّاعر وهذا رأي نسبي لأنّ الشّاعر ناجى صفحتها البيضاء في صمت بملاحظات وكلمات لم يرد أن يكتشفها المتلقّي، أوتعكس التوتّر والقلق الدّاخلي للشّاعر. فهي مصدر للبحث والتعمّق بالنّسبة للمتلقّي القارئ، وبالتالي يسهم البياض في إثراء دلالة النص الشعري بنسبة يمكن أن تفوق أو تعادل دلالة السّواد بطريقة فنية جمالية منحت الشعرية لنصوص الديوان.

0 **السّواد:** إنّ ثنائية الأبيض والأسود هي صراع أبدي قائم بين اللونين ما دام في الحياة خصوبة وجذب حياة موت، "انتشرت الكتابة السردية التي تخلق شكلاً سردياً، ونعني به التتابع الكتابي وتواصل السّياق وامتداده عبر أسطر أفقية".³ فالأسطر الطويلة كانت حاضرة بقوة في الديوان في القصائد الثلاثة تحديداً (**ضفتان لغزة، أبونواس كيف أصبحت شاعراً، صاحبي لا يحب النّكت**)، بحيث اعتمد الشّاعر فيها طول الأسطر (السّواد).

¹ - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في العصر العربي الحديث، ص 263.

² - المرجع نفسه، ص 263.

³ - عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإينماء، ط1، القاهرة، 2009، ص 199.

يقول الشاعر في قصيدة "أبو نواس كيف أصبحت شاعراً":

"ومضى شاعر الحب والخمر بين القبائل

يروى القصائد

عشرة آلاف بحر ونجم ووجه

وعاد إلى الشيخ يسأل:

- هل آن لي أن أكون

- حين تنسى¹

ونفس التجربة الفنية تكررت في قصيدة "صاحبي لا يحبّ النكت"، بحيث لاحظنا أنّها مكتظة بالأسطر الأفقية؛ أي المساحات السوداء من أعلى الورقة إلى أسفلها، ما جعلها تبدو أشبه بالسرد؛ أي تتحاز عن الشعر لتقرب السرد.

يقول عاشور فني:

- "لم لا تتزوّج يا ولدي؟

- لم أجد من يقاسمني غربتي

أفأبحث عمّن يقاسمني غرقتي؟

ثمّ أنّني قد وجدت فدائية من بقايا الأمازيغ

نربط أنفسنا ونسير معاً²

من خلال تحليلنا للديوان، وجدنا السّواد والبياض فيه بثلاثة أوجه، منها القصائد التي وظّف فيها الشّاعر السّواد فقط، وأخرى اعتمدت بشكل كلي على البياض، ومنها من القصائد

¹ - الديوان، ص178.

² - المصدر نفسه، ص184.

ما اعتمد عليهما معًا كما هو الحال في قصيدة " ضفتان لغزة " التي حوت هذين الوجهين معًا.

يقول أيضًا:

"منذ ستين عام

لم يمر على حافة البئر طير

ولا يمر في صورة الماء طيف غزال

منذ ستين عام

تتجافى القوافل على بئر يوسف

ذات اليمين وذات الشمال"¹

وفي هذا المقام، نجد أنّ الشاعر قد شبّه حال الفلسطينيين مع إخوانهم العرب بقصة سيدنا يوسف -عليه السلام- مع إخوته الذين تركوه في البئر وحيداً. واستعمال كلمة (البئر) للدلالة على الخيانة، أمّا فلسطين فهي تمثّل سيدنا يوسف والعرب إخوته. فمنذ ستين عامًا والفلسطيني في بئر الظّلم والظّلم يعاني مرارة الألم والأسى ويعيش الواقع الأليم والمعاناة.

ويقول كذلك:

"مثل كل نساء المخيم

تلبس نظّارتين وتنهض في الليل

تمضي إلى السوق

¹ - الديوان، ص 148.

تدخل كيس الدقيق

وتعلن عن نفسها في الإذاعة والتلفزيون¹

تعرض القصيدة أوراقاً مليئة بالأسطر الشعرية التي تتمازج بين الطول والقصر من أول أعلى الورقة إلى أسفلها. وقد استطاع الشاعر الحدائي من خلال تناوب السواد والبياض أن يكسر الفضاء الجامد، ويمنحه الحيوية والتنوع الذي يلفت نظر المتلقي واهتمامه.

3 علامات الترقيم: تمثل علامات الترقيم أو كما يصطلح عليها علامات التنقيط (les

ponctuations) علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، "توضع لإيضاح مواقف الوقف وتيسير عملية الفهم والإفهام".² ويذكر (محمد بنيس) قائلاً: "إنّ علامات الترقيم عنصر حديث لم يكن معهوداً في الثقافة الإنسانية، لأنّه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة".³ وفكرة إدراجها في سطور النصّ الشعري المعاصر تدلّ على أنّ الشعراء المعاصرين أرادوا منح نصوصهم فنيان جديدة تسهم في إثراء النصّ، بحيث أضافت علامات الترقيم على المحتوى الشعري نوعاً من الحيوية والتنوع.

وقد لاحظنا حضور علامات الترقيم في المدونة التي اختار الشاعر أن يزرعها في قصائد ديوانه دون أن يسرف فيها أو يبالغ. ففي عرض وتحليل ما احتواه هذا الديوان من مظاهر، يمكن أن نقسم علامات الترقيم الواردة فيه إلى محورين:

0 علامات الوقف: هي العلامات التي تمكّن القارئ من الوقوف عند بعض المحطّات

الدلالية، والتزوّد بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضمّ النقطة والفاصلة

¹ - الديوان، ص147.

² - زهيرة بفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص452.

³ - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص120.

والنقطة الفاصلة، وعلامة الاستفهام ونقطتا التفسير ونقاط الحذف. وقد اشتمل ديوان عاشور فني على خمس (05) علامات من العلامات المذكورة والتي سنبينها في ما يلي:

- **علامة الاستفهام:** هي الدلالة البصرية أو العلامة الأكثر تكراراً في الديوان بواحد وخمسين (51) مرة في كل المدونة، بحيث كان حضورها أكثر في قصيدتين من أصل تسعة قصائد وهما "شيء تكسر في مكان" و"صاحبي لا يحب النكت".

يقول الشاعر عاشور فني في قصيدته "شيء تكسر في مكان":

"قلبان مرتعشان قرب القبر؟

أم قبران مشتبان حول القلب؟

أم عيان تنفتحان عبر المستحيل؟"¹

من خلال هذا، فالسطر الأول الذي يقول فيه الشاعر (قلبان مرتعشان قرب القبر؟) تبين لنا أنه مختوم بعلامة استفهام وهي التي أدت وظيفة دلالية تبين عن طريقها للمتلقى أنه تركيب استفهامي يبحث من خلاله الشاعر عن أحد الأغراض الشعرية، فهي بهذا إحدى العلامات المساعدة على إبراز نوع التركيب ومساعدة المتلقى لتقريب الفكرة المصاغة فيه، ومن ذلك نقول إن علامة الاستفهام قد أزلت اللبس ووضحت للقارئ مقصدية الشاعر الاستفهامية.

تستعمل علامات الترقيم غالباً في النثر لا في الشعر، والقصيدة الأخيرة في الديوان المدروس قصيدة ذات طابع قصصي نثري، وقد تكررت فيها أداة الاستفهام أربع وثلاثين مرة (34) من أصل واحد وخمسين (51)؛ أي ما يعادل حوالي 80% من النسبة الإجمالية.

¹ - الديوان، ص 53.

يقول الشّاعر:

"لم لا تتزوَّج يا ولدي؟

لم أجد من يقاسمني غربتي؟

أفأبحث عمّن يقاسمني غرفتي؟"¹

ويقول كذلك:

"كيف تتّم جدول أعمالنا؟

كيف تدخل من كوة الباب؟

ومن يتربّع فوق السرير؟

ومن يضع الملح في القدر؟

ومن يضع الزّهر في الأنية؟

ومن يشتري الخبز؟"²

وتسترسل الأسئلة بهذه الوتيرة على امتداد تسعة أسطر في الصّفحة نفسها لتتواصل في

الصّفحة الموالية:

"من سينام على جهة؟

من سينام على الجهة الثّانية؟

ثمّ من يبدأ الهمس؟ واللّمس؟ والقبلة؟"³

¹ - الديوان، ص184.

² - المصدر نفسه، ص184.

³ - الديوان، ص185.

وهذه الأمثلة حال ما يبصرها المتلقي يوقف الاستعمال الغزير لعلامات الاستفهام والمثال الثالث عرض استعمال ثلاث علامات استفهام في سطر واحد.

- **نقاط الحذف:** تكررت في الديوان خمس وأربعين (45) مرة، وهذه الكثرة في تكرارها تدلّ على أنّ للشاعر مكبوتات لم يصرح المتلقي بها، فاختر أن يسكت عنها ويعوّضها بجملة نقاط الحذف التي اشتملتها قصائد الديوان.

كما تجلّت ظاهرة تكررت في عدّة مواضع في الديوان، وهي أنّ الشاعر يرسم نقاط الحذف الثلاثة في آخر السطر الأوّل من بعض صفحات القصائد؛ أي تأتي نقاط الحذف في أول سطر شعري ومثالها قصيدة "شيء تكسر في مكان" أخذ الكلمة الأولى من العنوان وهي (شيء) وأتبعها بنقاط الحذف في صفحتين الرابعة والخمسين والخامسة والخمسين (54، 55) ليستعرض تحتهم أسطرًا عدّة فيقول:

"شيء..."¹

ويذكر الشاعر بنفس الطريقة في القصيدة ذاتها قائلاً:

"شيء تكسر..."²

وتكررت هذه العبارة بنفس التقنية ثلاث مرّات في الصفحات (التاسعة والخمسين) و(الثالثة والستين) و(السادسة والستين) (59، 63، 66). وقد اختار الشاعر أن يتّبع نفس المنوال في القصيدة التي تليها والموسومة بـ " حورية "؛ إذ بدأ فيها بكتابة العنوان كسطر شعري أي -حورية- وأتبعه بنقاط حذف مثال:

¹ - الديوان، ص 54.

² - المصدر نفسه، ص 59.

"تلك حورية..."¹

ويقول كذلك في موضع آخر:

وحورية...

كأنَّ الشاعر يترك للقارئ مهمة ملئ هذا الفراغ الخطي، وكلُّ يصف ويتكلَّم عن حورية المنفى أو ربَّما الوطن كما يريد. فكلُّ يعبر عن رؤيته أو حتَّى إحساسه نحو الذات المؤنثة التي وصفها الشاعر أو أطلق عليها اسم حورية. ولم يدرج الشاعر علامات الحذف بالطريقة المذكورة فقط، بل تخلَّلت نقاط الفراغ جسد الأسطر الشعريَّة؛ أي تخلَّل الفراغ ثنايا النص.

يقول الشاعر في قصيدته "أبو نواس كيف أصبحت شاعراً":

"أضيع وراء الجفون

هكذا..."

حين أبصر وجهك أنسى الذي قد حفظت

هكذا..."²

ومثال آخر يبيِّن أنَّ نقاط الحذف لا نجدها فقط في نهاية الكلام، بل قد تتصدَّره أو

تتوسَّطه. كقول الشاعر في القصيدة:

... ربَّما أعلو... قليلاً

نحو نبع دائم

أدنو قليلاً..

¹ - الديوان، ص 81.

² - المصدر نفسه، ص 180.

في هذا المثال، نجد أنّ نقاط الحذف قد جاءت في ثلاث أوجه مختلفة في بداية السطر ووسطه وفي آخره أيضاً. وهذه النقاط هي ما يمثل جزءاً لا يتجزأ من النص الشعري تركه المناص، وتوحي في المتلقي القدرة على تكملة المحذوف اعتماداً على المذكور".¹ فالشاعر هنا صرح بطريقة غير مباشرة بأنّ الشاعر المعاصر يدعو المتلقي لمشاركته في القول الشعري، ويفسح أمامه المجال للإبداع وإبداء رأيه، فيغدو النص ملكاً لكل قارئ خاصة إذا علمنا أنّ الشاعر المعاصر يسعى إلى إشراك المتلقي في العملية الإبداعية.

إنّ الاهتمام بهذه الظاهرة الفنية يجعله يدعو المتلقي إلى الغوص في نصّه كي يتمكّن من ملء الفراغات، وبالتالي يتم إقصاء القراءة السطحية العابرة التي لن تمكّنه من سبر أغوار النص المعاصر الذي لا يسلم نفسه بسهولة إلى أيّ كان.

• **نقطتا التفسير:** وهما ما يسمّى أيضاً نقطتي الشرح التي تأتي بعد أفعال القول والشرح والتفسير، وقد استعملت في الديوان في سبعة عشر (17) موضعاً. يقول الشاعر في السطرين الأخيرين من قصيدة "قلبي يحدثني":

قلبي يحدثني ويختصر الكلام

ويقول: "ضاعت

والسلام"²

ويقول كذلك بنفس الصيغة في القصيدة الأخيرة من الديوان:

"يصمت دهرًا ويسألني: لم لا تتزوّج يا ولدي؟"³

¹ - محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص237.

² - الديوان، ص125.

³ - المصدر نفسه، ص182.

وهذه الطريقة معروفة ومعهودة تتمثل في مصاحبة نقطتا التفسير لأفعال القول مثل قال، سأل، صرح. ونجد عرضاً متتالياً لنقاط التفسير في قصيدة " شيء تكسر في مكان" والتي تجسد حوار ثلاث شخصيات على النحو التالي:

"ثم يصوب الرّشاش نحوي:

من يبين هنا؟

وتهمشه امرأة وتصرخ: نو

ويترجم الخنزير: قالت لا أحد".¹

لقد عرض هذا المثال حواراً مباشراً يلامس النثر لا الشعر، وقد عرف غزارة في علامات الترقيم، ففي بعض الأحيان ترد نقطتا التفسير في مواضع لا يصرح القائل أنه بصدد القول أو الشرح أو التفسير؛ أي لا يستعمل أفعال القول بل يفهم المتلقي ذلك من سياق الكلام وهذا ما صادفناه في قول الشاعر في قصيدة "ضفتان لغزة":

"تلك آيتها في البلاد:

لا حدود على الأرض ترسمها

غير صورتها مثلاً وقرت في الفؤاد

متألقة في الغنال"²

عرض الشاعر آيات فلسطين كما اصطلح هو أو أشعارها كما أولت دون تصريح مباشر منه، إنه بصدد الإخبار أو القول وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على أنّ الشاعر حاول توظيف هذه العلامات من عدّة أوجه وطرق كي يكسر الروتين، ويتجاوز المألوف

¹ - الديوان، ص55.

² - المصدر نفسه، ص136.

لخلق المفاجأة وضع التجديد. تأخذ النقطتين دوراً في النص الشعري فهي تدفع المتلقي لفهم هذا النص والمشاركة في الحوار وتوسيع آفاقه بشرح المبهم والإجابة عن أمور تجاوزها الشاعر.

0 علامات التعجب: تسمى كذلك علامات الانفعال كما اصطلح عليها (عمر أوكان)، فهي تعبّر عن حالة المتكلم الانفعالية أو الإستغرابية. وحورها في الديوان كان حضوراً طفيفاً في خمسة (05) مواضع فقط، وهنا يلاحظ أنّ هذا النوع من علامات الترقيم لم يحضر بصفة بارزة مقارنة بالعلامات المذكورة سلفاً وبالخصوص علامة الاستفهام، وقد وردت علامة التعجب في قصيدة "حورية" فقط دون غيرها ومن أمثلة ذلك:

"فاشتبكنا بأعيننا ساعة

وبداخلها يتكسر قوس قزح"¹

إنّ الظاهرة البصرية التي تترجمها هذه العلامات بتكراراتها الخمس أنّها وردت كلّها في موضع واحد وذلك كان في آخر سطر في كلّ صفحة. ففي المثال السابق جاءت في آخر الصفحة السابعة والثمانين (87)، وتكررت بنفس الطريقة على التوالي في الصفحتين الثمانية والثمانين والتاسعة والثمانين (88، 89)، وقد لاحظنا تواجدها مجدداً في الصفحات الخامسة والتسعين (95) والخامسة بعد المائة (105) من نفس القصيدة.

لم يكتف الشاعر بتوظيف علامة التعجب كدالة بصرية فقط، بل اختار أن يصفها في صورة بصرية تلفت المتلقي ليضاعف المشهد الصوري ويثريه، ليضعها في خطّ مستقيم جاء متصلاً عبر الصفحات السابعة والثمانين (87) والصفحة الثامنة والثمانين (88) والتاسعة والثمانين (89)، ومنقطعاً من الصفحة الخامسة والتسعين (95) إلى الصفحة الخامسة بعد

¹ - الديوان، ص 86.

الماشية (105). وفي هذا المقام أصبح الدال البصري الواحد يعبر عن دالين بصريين هما: علامة التعجب وكيفية وضع هذه العلامات على جسد القصيدة، مما يؤدي إلى فلق المتلقي في قصديتها في النص. فهذه اللغة البصرية تسهم في خلق جمالية للنص وتميزه؛ إذ تمنحه بعداً بصرياً فنياً يسهم ولو بالقليل في إضافة الجديد إلى النص الشعري بشكل خاص والديوان بشكل عام.

o الفاصلة: تعدّ الفاصلة نوعاً آخر من أنواع علامات الترقيم التي تؤدي دوراً هي الأخرى في بيان دلالة نص من النصوص تسهم في إضفاء نوع من الفهم يساعد المتلقي القارئ على إدراك مواضع الانتقال من فكرة إلى فكرة أخرى. وبالنسبة للديوان المدروس، نجد حضورها في ثلاث مواضع فقط، إذ وردت بداية في القصيدة الأولى منه، تحديداً في عنوانها الفرعي الأخير: "أخيراً"

"من الأرض والوقت، أو من ظنون النساء

بوسعي أن تأمل مرآتك الصافية"¹

كما ظهرت أيضاً في قصيدة "شيء تكسر في مكان" في قول الشاعر:

"ويلهم التبن، الدقيق"²

تمنع قوانين الكتابة أن تأتي الفاصلة في آخر السطر، لكن بما أن الشعر ملاذ تستعرض من خلاله المناقشات والاستناد إلى القول الذي يذكر أنه: "يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره" قد نصادف مثل هذه الحالات؛ أي مجيء الفواصل في آخر السطر، وهو ما نجده وارداً في إحدى أسطر قصيدة هذا الديوان، بحيث استخدم عاشور فني الفاصلة في هذا الموضع على النحو التالي:

¹ - الديوان، ص50.

² - المصدر نفسه، ص55.

"في الشمس تملو،

والسلام مقبرة"¹

ومن خلال هذا المثال، نقول إنَّ الشَّاعر قد كسر القاعدة وتمرَّد عليها، ولعلَّ هذا قد يسبَّب تغيير الدلالة أو حتى ينذر باستعماله العشوائي للفاصلة في غير محلِّها الأصلي وحتى علامات التَّرقيم ككل.

4 علامات الحصر : تسهم علامات الحصر في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي ما يشتمل على العارضتان والمزدوجتان والهلالات.² ومن هذا يبرز تنوع هذا النوع من العلامات واشتماله على أنماط مختلفة كلِّ منها يؤدي وظيفة معيَّنة في إبراز المحتوى والمساهمة في تنظيم الأسطر الشعريَّة التي ترد في ديوان ما بمنح صور بصرية دلالية مقنعة ومفهومة لدى القارئ المتلقِّي.

وهي ما ينقسم بدورها إلى ما يلي:

- **شُلطة البداية:** وردت في قصائد الديوان هذا النوع من العلامات في تسع وعشرين (29) مرَّة أكثر من كلِّ علامات الحصر الأخرى التي احتواها الديوان، وقد افتتح بها الكلام ليكون الحضور اللَّافت لهذه العلامة في القصيدة قبل الأخيرة "أبو نواس كيف أصبحت شاعراً" والقصيدة الأخيرة "صاحبي لا يحب النكت"، وهذه القصائد الشعريَّة قصائد ذات طابع سردي بحيث تجسَّد القصيدة الأولى حوارًا بين شخصين وتصور حديثًا بين شخصيَّة الشَّاعر وأبي نواس، وكلَّما طرح الشَّاعر سؤالًا ويجيب عليه يضع شُلطة لهما، ولتوضيح هذا نذكر ما يقوله الشَّاعر على النحو الآتي:

¹ - الديوان، ص 67.

² - زهيرة بوفلوس، التَّجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 109.

- "كيف لي أن أكون

سيدًا للقوائد

أو سيدًا للجنون

كيف أدخل جذر القصيدة

- نحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر¹

وفي القصيدة نفسها يواصل الشاعر قائلاً:

- "هل لي أن أكون

- حين تنسى²

توخي الشاعر التنظيم حين رسم السؤال ومن بعده الإجابة بالترقيم، ولم يجعلها شبيهة بالأسطر الأخرى كي يتضح القصد عند المتلقي ويستوعب مدلول الشاعر. وقد اتبع الطريقة ذاتها في القصيدة الموالية التي تكررت فيها هذه العلامة في أربع وعشرين (24) مرة باعتبارها أطول من سابقتها بأربعة أضعاف، وهي قد بنيت على الحوار هي الأخرى بين الشاعر وشخصية أخرى طال بينها الكلام. يقول الشاعر:

- "لم لا تتزوج يا ولدي

- سأفكر في المسألة

ويقول كذلك:

- لم لا تتزوج يا ولدي

- الزواج قدر³

¹ - الديوان، ص 177.

² - المصدر نفسه، ص 178.

وفي كلّ بداية صفحة، يتكرّر هذا السّؤال بنفس الصّيغة ويجب بطريقة مختلفة، وقد أسهمت هذه العلامة في إثراء التّشكيل البصري للقصيدة ككل هذا من النّاحية السّطحية - البصريّة- أمّا من ناحية أعمق، فقد أسهمت في تنظيم دلالات النصّ وبنائها بناءً محكم الصّيغة.

5 المزدوجتان: ترد المزدوجتان لتحوي الكلام المقتبس، وقد جاءت في هذا الديوان في تسع عشر (19) مرّة، إلّا أنّ توظيف الشّاعر لها لم يكن لكلام مقتبس بلفظه ومعناه بل اختار كلمات أو أسطر ومقاطع شعريّة اعتبرها ذات أهميّة دلاليّة وخادمة لمضمون نصّ قصيدته، ولعلّ هذا كانت إرادته من الشّاعر تنبيه القارئ إلى هذه المواضع كي يحيطها بالاهتمام والتّأويل، وي طرح تساؤلات حول الدّافع الذي كمن وراء المزدوجتين دون غيرها من العلامات. وإن عدنا إلى قصائد الديوان، نجد أنّ لهذه العلامة حصّة الأسد من خلال ورودها بستّ عشر (16) مرّة من أصل تسع عشر (19) مرّة وذلك في قصيدة "صفّتان لغزة". يقول الشّاعر:

لم يقولوا «فلسطين»

يقولون «غزة»¹

يبدو أنّ الشّاعر وضع بين المزدوجتين لفظة " فلسطين " و "غزة" كما يوضّحه في قوله المذكور كي يبرز بريق هاتين اللفظتين، فهي تمثّلان اسم موقع القبلّة الثّانية ومسرى الرّسول -صلى الله عليه وسلم- فما كان على الشّاعر سوى أن يتوجّها بين أسطر قصائده لتميّزها عن بقيّة الكلمات المذكورة فيها، فقد كان كلّما يذكر "غزة" يضعها بين مزدوجتين.

يقول الشّاعر:

¹ - الديوان، ص 129.

قال قائلها:

"منذ أرسلنا سيّد الماء "نوح" إلى اليابسة

لم نر مثلهم بشرًا

يصلون على عجل ثم يمضون

لا يعرفون اللّغات

ولا يشربون حليب التذلل

لا يجلسون ولا يقعدون

ولكن فاصلتهم عالية

غزة ولدت في الأعالي

وفي القلب تدفنهم غزة الثانية"¹

وظّف الشّاعر كذلك شخصيّة سيّدنا "نوح" -عليه السّلام- للتّعبير عن بداية الحياة من جديد بعد وصوله إلى اليابسة، والأجيال اللاحقة لم يحصل أن وجد فيهم قوم مثل قوم نوح في تاريخ الإنسانيّة، فقاماتهم عالية لا يشربون حليب التذلل بالرّغم ممّا يعانونه من الآلام والمآسي، فهذه الأبيات تناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ أَنْ أَنْذِرْ قَوْمَكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (نوح/ 01).

ويقول الشّاعر في نموذج مماثل لما سبقه في التّشكيل:

"تلك آباؤهم

يحملون كما تحلمون

¹ - الديوان، ص 20.

يأملون كما تأملون

ولكن أكثرهم في المقابر

أو في السجون"¹

ومن هذين المثالين نلاحظ من الناحية البصرية أنّ الشاعر قد اعتمد تقنيات مغايرة للشعر أشبه بالسرد والتي أصفها علامات الترقيم من خلال الدلالات التي حملتها في القصائد. ومن بعض المظاهر التي التمسناها من تقنية الشاعر الفنية في الأمثلة المذكورة ما يلي:

-أولاً: زواج الشاعر بين علامتي ترقيم في النموذج الأول، بحيث استعمل نقطتي التفسير ومن ثمّ المزدوجتين وهو الأمر المتداول، في حين نجده في النموذج الثاني قد سبق في استخدام المزدوجتين التي احتضنت نقطتا التفسير، وهذا قدحمل نوعاً من التغيير. فنقطتا التفسير تسبق المزدوجتين أساساً حين يكون القاص أو الكاتب بصدد كتابة قول ليس له، أو أثناء اقتباس وهذه التقنية تتوقّر في السرد إذا نقول إنّها ظاهرة جديدة ودخيلة على الشعر وهي ما أظهر نوعاً من الحداثة وأضفت جمالية على القصيدة، كما جسدت التداخل الأجناسي الحاصل بين الشعر والنثر والذي شاع في الشعر المعاصر.

-ثانياً: وضع الشاعر كلمة فقط في المثال الأول بين مزدوجتين «فلسطين» و «غزة» لتستوعب أكثر من ستة (06) أسطر. وما يثير الانتباه أيضاً هو شغف الشاعر بالحيوية والتجديد فلا يثبت على نموذج واحد، وأوهم المتلقّي كأن هذه الأسطر الشعرية ليست له، وبالانزياح قليلاً عن التشكيل البصري يلمس القارئ لهذه الأسطر

¹ - الديوان، ص 145.

أنّ فيها معنى ديني مقتبس من القرآن، وهذا ما جسّدته ألفاظ العينة الواردة في السّطر الآتي:

"أرسلنا، نوحًا، آياتهم"¹

فإذا كان اللفظ للشاعر فالدلالة ليست ملكًا له، فتعمّد وضع المزدوجتين كي ينبّه القارئ بأنّ هناك محتوى مقتبس دلاليًا. وقد استخدم الشاعر هذه العلامة بأوجه متعدّدة أسهمت في بناء النص وإضافة سمة جمالية تجذب القارئ إلى مضمون القصيدة.

• **العارضتان:** ظهرت العارضتان مرّة واحدة في الديوان كلّ، وذلك في قصيدة "قلبي

يحدثني"، يقول الشاعر:

- "أنا هنا - والشعر -

في الخطّ الأخير"²

جسّد الشاعر في هذا المثال رغبته في التّويع الذي قد أضفى بعدًا دلاليًا بصريًا على الديوان كلّ، من خلال اعتماده لهذا النوع من العلامات التي لا يمكن للقارئ تجاوزها والمرور عليها مرور الكرام، فهي تعمل على إستوقافه في محطة من محطات وردت فيها من القصيدة عن طريق جذبه وتساؤله عن الدافع لوضع الشاعر لها دون غيرها من العلامات. وفي المثال السابق، وظّف الشاعر هاتين العارضتين توظيفًا ذكيًا منه، ذلك لأنّه قد وّفّق في اختيار موضعهما المناسب دون مبالغة أو خروج عن المألوف، بحيث وضع حرف العطف والمعطوف عليه (فالشعر) بين العارضتين.

ومن خلال كلّ المعطيات السابقة المدروسة بعناية، نخلص للقول إنّ الشاعر "عاشور

فني" قد زين قصائد المدونة بفسيفساء من علامات التّرقيم التي أخذت مواضع مختلفة بين

¹ - الديوان، ص144، 145.

² - المصدر نفسه، ص111.

كلمات وأسطر الديوان، لتعبّر هي الأخرى عن دلالات تسهم في تفكيك شفرة النص الشعري المكتوب بلغة فنية وأسلوب جمالي إبداعي. فهذه العلامات قد صرّحت بحضورها في صمت كما يذكر (محمد بنيس): "أنا نتكلّم بشيء غير الكلمات، برؤيتنا وجسدنا كلّ" ¹ وبالفعل، قد التمس هذا النوع من الحضور الذي كان في أصله حضوراً لغوياً أدّى نوعاً معيّناً من الدلالة المساهمة في توضيح مقصدية الشاعر، والذي وفق بشكل كبير في توزيعه لهذه العلامات في مختلف قصائده الشعرية التي احتواها هذا الديوان. وانطلاقاً من هذا نقول إنّ عاشور فني قد عبّر بطريقة أخرى غير الكلمات وذلك برموز مشفرة لينقل انفعالاته وردود أفعاله عن طريق جملة هذه العلامات التي تضع المتلقّي في صميم القصائد باحثاً عمّا وراءها من دلالات تستدعي فكّ هذه اللغة الشعرية المشفرة، للتوصّل إلى فهم كلّ جزء لغوي أو غير لغوي جاء في المتن، وهو ما يسهم في الحقيقة في رسم تشكيل بصري فني متميّز يجعل الشاعر من خلاله الديوان ذات صبغة فنية وصياغة محكمة، ويبرز الانسجام الناشئ بين المحتوى النصّي لقصائده وما حملته هذه العلامات من دلالات. وبهذا كلّه نجمل القول في أنّ الشاعر (عاشور فني) قد تمكّن فعلاً من إحكام صياغة شعره ونسج ديوانه نسجاً فنياً ذات لغة جمالية إبداعية، دون إغفال دور العتبات النصية بمختلف أنواعها وتعدّد أنماطها التي رأينا من خلال عرضنا السابق الدور البارز والمهم الذي تأخذه في تحليل لغة النص الشعري وبيان مقصدية الشاعر ككل.

¹ - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 121.

المصادر:

- 1 عاشور فني، أخيراً... أحدثكم عن سماواته، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، ط1، الجزائر، 2013.
- 2 للترازي، مختار الصّاح، دار الكتاب العربي، دط. بيروت: 2004.
- 3 اللّومخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، ط1. بيروت: 2006.
- 4 إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة، ط2. القاهرة: 1972.
- 5 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط1. بيروت: 1997.
- 6 عيسى مومني، المنار قاموس لغوي (عربي - عربي)، دار العلوم، دط. الجزائر: 2008.
- 7 فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربيّة للعلوم، ط1. الجزائر: 2010.
- 8 مرتضي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، ط2. بيروت: 1994.

المراجع:

- 1 إبراهيم محمود، جماليات الصّمت في أصل المخفي والمكبوت، دار الشّجرة، ط1. دمشق: 2002.
- 2 حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللّغات الأخرى، دار الإبداع، ط1 ، 2018.
- 3 حميد لحميداني، بنية الن صّ السّرد، المركز الثقافي العربي، ط2. بيروت: 2000.
- 4 خالد حسين، شؤون العلامات (من التّشفير إلى التّأويل)، دار التّكوين، ط1. دمشق: 2008.

- 5 خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد العرب، سوريا ،2000.
- 6 سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي النص والسيّاق، المركز الثقافي العربي، ط 2. المغرب، 2001.
- 7 سهام السمرائي، العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربيّة، دار غيداء، ط 1. العراق، 2015.
- 8 عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينت من النص إلى المناص، دار الجزائر العاصمة، ط 1. الجزائر، 2008.
- 9 عبد الجليل الأزدي، عتبات الموت قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر، دط. المغرب، 1997.
- 10 - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ط 1. إفريقيا الشرق، 2000.
- 11 - عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإينماء، ط 1. القاهرة: 2009.
- 12 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها التقليديّة، دار المغرب، ط 4. المغرب: 1989.
- 13 - محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري: اللّغة الدّلاليّة، الصّورة، عالم الكتب الحديث، ط 1. الأردن، 2014.
- 14 - محمد عروس، التّجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، دار الفكر الحديث، دط. مصر، 2006.
- 15 - محمد فكري الجزار، العنوان والسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط. مصر ، 1998.
- 16 - محمد مفتاح، ديناميكيّة النص، المركز الثقافي العربي، ط 3. المغرب ، 1990.
- 17 - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التّشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، دط. مصر: 2006.

- 18 - ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفون، ط1، 1986.
- 19 - نبيل منحر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار نواقل، ط1. 2007.
- 20 - هارون عبد السلام، تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، ط1. القاهرة 2008.

المقالات والمجالات:

- 1 نعيمة السعدية، "استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي الطاهر للطاهر وطار"، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة: دت.

المواقع الالكترونية:

- جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، من موقع www.arabicnadwah.com.

الرسائل الجامعية:

- 1- سعيد تومي، النصية في التراث النقدي العربي "الشعر والشعراء" لابن قتيبة أنموذجا، 2009/2008.
- 2- زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة: 2010.

0 نبذة عن حياة الشاعر "عاشور فني":

عاشور فني شاعر عربي من الجزائر، ولد في 02 سبتمبر 1957 بسطيف، يعمل أستاذًا في جامعة الجزائر. كما أنّه متخصص في الاقتصاد إذ يقدّم استشارات في تخصّصه للمؤسسات والهيئات الوطنية والدولية. وقد نشر أعمالاً شعرية إبداعاً وترجمة كما شارك في العديد من المهرجانات الشعرية العربية والدولية، وله مسار ثقافي وإبداعي متميز يشارك بفعالية في الحياة الثقافية الأدبية.

ولا طالما كان باحثاً في مختلف القضايا المتعلقة بالفكر والأدب وفي أحيان أخرى بالفلسفة، وقد كان ضيفاً على فوrooms "الشعب" بمثابة فرصة للكثير من محبيه لمعرفة جانب آخر من جوانبه التي هي أكثر حساسية ووجدانية، معبراً عن ذاته وتجربته في سرده للشعر الذي بدأ في نشره عام 1979 بعد إنهائه لواجب الخدمة الوطنية، تعبيراً عن قضايا ترتبط به وتحاول تصوير مواقف الآخرين من خلال ذاته المليئة بقوة الشعر الرهيبية التي مكنته من ترجمة الأحاسيس والمشاعر وتجارب الحياة إلى لغة الكتابة.

ومن أهم أعماله الأدبية نشر المجموعات الشعرية الآتية باللغة العربية:

- أخيراً أحدثكم عن سماواته، عن الوكالة الوطنية للنشر والإشهار 2013.
- هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، نصوص هايكو، الجزائر: 2007.
- الربيع الذي جاء قبل الألوان، عن اتحاد الكتاب، الجزائر: 2004.
- رجل من غبار، رابطة الاختلاف، الجزائر: 1994.

وقد نشر باللغة الفرنسية ما يلي:

- نص شعري باللغة الفرنسية بعنوان أعراس الماء (noces d'eau, la motesta, Marseille, 2005).

- نصوص مشتركة مع المركز الدولي للصحافة بمرسيليا، الجزائر: 2005.
- مجموعة شعرية باللغة الفرنسية بعنوان (un été entre les doigts).

-كلمة شكر

-الإهداء

-مقدمة..... 01

-الفصل الأول: العتبات النصية..... 04

1 مفهوم العتبات..... 05

2 أنواع العتبات..... 09

3 أقسام العتبات..... 10

4 العتبات النصية في المنظور الغربي والعربي..... 13

5 الأشكال الشعرية المعاصرة..... 20

-الفصل الثاني: العتبات النصية في المنجز الشعري "أخيراً... أحدثكم عن سماواته"

24

1 العتبات المحيطة الخارجية..... 25

0 عتبة الغلاف..... 25

0 عتبة العنوان..... 28

2 لعبة البياض والسواد..... 38

0 البياض..... 38

0 السواد..... 43

3 علامات الترقيم..... 46

4 علامات الحصر..... 55

-خاتمة..... 64

ملخص:

تعدّ العتبات النصيّة كلّ ما يحيط بالنصّ من عناوين وألوان وأشكال خارجيّة من شأنها أن تفتح أمام القارئ المتلقي أبواباً، من أجل الغوص في ثنايا النص والبحث في معانيه التي تساعد على فكّ مضمرة وشفراته، ومن كلّ هذا ينتج الارتباط بين الشّكل والمضمون من خلال علاقة ازدواجيّة تؤدي بمتلقي النصوص إلى فهم هذه المركّبات لما لها من دور فعّال. ومن هذا كلّه اخترنا نموذجاً من النّماذج الشعريّة الجزائريّة " عاشور فني " الذي له تجربة شعريّة خاصة في الشّعر العربي المعاصر والمتجليّة في ديوانه "أخيراً... أحديثكم عن سماواته"، والذي يحمل في محتواه طابعاً إشارياً رمزياً ودلالياً مصاعاً في شكل شعريّة إيحائيّة ذات فنيّة عالية وجودة لغويّة تعكس ما للشّاعر من رصيد فنيّ يزخر باللّغة الحيّة المصوّرة للمظاهر المختلفة التي اعتمد في ذلك على مختلف هذه العتبات التي تدفع القارئ إلى امتلاك الرّغبة في الاطّلاع على مثل هذه الأعمال الفنيّة المتميّزة، وتبعث فيه الفضول من خلال تساؤلاته عن مضمون هذه العتبات.