النص والنص الموازي في الخطاب الشعري لمصطفى الغماري

أ/ وهاب داودي (ج - قالمة)

الملخص:

يتناول هذا المقال موضوع العتبات النصية في ديوان مصطفى الغماري «قراءة في آية السيف» لاستجلاء مكونات النص الموازي في هذا الديوان والتي سنحصرها في عتبة العنوان والاستهلال (الابتداء) وبينة الختام .

الكلمات المفاتيح: العتبات ، النص الموازي ، النص ، العنوان ، الاستهلال ، الختام .

Résumé :

Cet article traite le thème du para texte dans le recueil de Mustapha El-Goumari « Quiraa Fi Ayat Essaif » pour découvrir les constitutions du para texte dans le recueil , et ont les limite dans : le seuil du titre et le commencement et la structure de conclusion .

Mots clés : seuils , para texte , texte , titre , commencement , conclusion .

Abstract :

This article deals with the theme of pretext in the compilation of Mustafa El-Goumari « Quiraa Fi Ayat Essaif » to clarify the constitutions of the pretext in the +compilation , and limit theme in : the threshold of the title , the beginning and the structure of the conclusion .

Cues :Thresholds , par text , text , title , beginning , conclusion .

اهتمت المناهج الحديثة والمعاصرة في لسانيات النص والسيميائيات، ونظريات القراءة وجماليات التلقي بالنص وما يرافقه ويحيط به ، وهو ما يسميه الناقد الفرنسي «جيرار جينيت» (Gérard Genette) في كتابه عتبات (Seuils) بالنصوص الموازية أو العتبات النصية .

فلا يمكن دراسة النص بعيدا عن هذه النصوص التي تسيجه وتحيط به ، فقيمته لا تتحدد بمضمونه فحسب ، بل أيضا بخارجه وما يحيط به « ذلك أنه كثيرا ما تفيد الأشياء الهامشية في بناء ما هو عظيم» .[1]

في ظل هذه المقاربة سنعرض في هذا المقال إلى تحديد مفهوم (العتبة) عند بعض النقاد الغربيين المهتمين بالدراسات النقدية ، ثم عند النقاد العرب المعاصرين ، خاصة المغاربة منهم ، لنعتمد على هذا التأسيس النظري في استجلاء مكونات النص الموازي في ديوان مصطفى الغماري (قراءة في آية السيف) ، وسنحصرها في عتبة العنوان والإهداء والاستهلال (الابتداء) وبنية الختام .

يعود السبق في تناول موضوع العتبات إلى الغرب ، إذ كانت الانطلاقة في طرح هذا الموضوع مع « جيرار جينيت» بكتابه « عتبات» (Seuils) . (**)

والعتبات هي : «مجموع النصوص التي تحفر المتن ، وتحيط به من عناوين وأسماء مؤلفين، والإهداءات، والمقدمات ، والخاتمات ، والفهارس، والحواشي ، وكلّ بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره».[2] وكل ما يعضد متن النص ويشد من أزره .

فالعتبات إذن بهذا المفهوم هي الأساس الذي يقوم عليه النص ، وهي المنفذ إلى طياته ، نسبة إلى عتبة الباب . وهي تشمل المكونات أو العناصر القبلية والبعدية للنص « وكل ما يحايث النص».[3]

فالنص الشعري المعاصر لا تنبني نصيته التي تمكنه من التداول في مجتمع ثقافي معاصر إلا « انطلاقا من مجموعة من العتبات النصية الداخلية التي تضمن له نَسَباً رمزيا يحمل توقيعه كاسم المؤلف ، أو الذي تعيّنه أو تبوّبه كالتحديد الأجناسي ، العنوان ، العناوين الفرعية [...] أو التي تقدمه للقارئ والجمهور كالمقدمة وكلمة الناشر ...».[4] فهو مجموع « العناصر الموجودة على حدود النص ، داخله وخارجه في آن ، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي ، كبنية وبناء ، أن يشتغل وينتج دلالته».[5]

و لا يمكن للنص الشعري المعاصر أن يحقق نصيته خارج هذه العتبات أو المتعاليات ، كما لا يمكنه أن يَعْبُر نحو البناء والدلالة إلا من خلال الانتقال من الاهتمام بالمتن النصي إلى ما يحيط به ويسيّجه من متعاليات، وفي هذا يقول جينيت : « في الواقع ، ولحد الآن ، لا يعنيني النص إلا من حيث تعاليه النصي ، معرفة كلّ ما يضعه في علاقة – ظاهرة أو خفية - مع نصوص أخرى».[6]

وقد ميّز جيرار جينيت بين نوعين من النصوص الموازية ، يعملان على تقديم العمل الأدبي وتهيئة القراءة الجيدة له ، هما : المصاحب النصي (Péri texte) والمحيط النصي (Epi texte) .(***)

فالنص الموازي « هو جملة عناصر تحيط بالنص وتمدده ، تحديدا من أجل تقديمه بالمعنى المألوف لهذه الكلمة ، وأيضا بمعناها القوي [أيْ] جعل النص حاضرا ، وذلك لتأمين حضوره في العالم وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب».[7] فمجموع هذه العناصر التي تصاحب النص وتعضده « هي في مجموعها تمثل وسائل انخراط النص في المؤسسة الأدبية ، وانكتابه في المجتمع الثقافي» [8] مما يضمن له اكتساب الهوية الثقافية النوعية « ضمن تداولية عامة أو خاصة». [9] كما يعمل على توجيه القراءة ليحد من انحراف التأويل أثناءها .

ويحدد جينيت الوظيفة الأساسية للعتبات في « تقديم النص وضمان تلقيه وتداوله» [10] ، إذ من خلالها يمكن للمتلقي التعرف على طبيعة الخطاب ، فيضمن حسن تلقيه وتأويله ، فهو (أي النص الموازي) يساهم في توجيه القراءة وبناء الدلالة وحسن التأويل .

إذن ، من هنا تبرز أهمية العتبات ، إذ ليس هناك نص من دونها . فللنص الموازي إذاً «سلطة لا تخفى ، لكنها سلطة تنهض أساسا [...] على وجود المتن».[11] فالنص – بهذا المعنى – يبقى عاجزا عن التأثير من دون نصه الموازي .

بعد هذا التأسيس للنص الموازي سنتوقف عند أجناس خطابية من المصاحبات النصية ، كالعنوان والإهداء والاستهلال والختام لرصد وظائفها وإحالاتها ودلالاتها في ديون مصطفى الغماري (قراءة في آية السيف) .

1 - عتبة العنوان : يُعرِّف « ليو هويك» (Leo Hoek) العنوان – كما يقول الهاشم اسمهر – بأنه : « مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس نص لتدل عليه وتعيّنه وتشير إلى محتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف».[12]

فهو مجموعة من الدلالات اللسانية يمكن تثبيتها في بداية النص من أجل تعيينه ، والإشارة إلى مضمونه بغية جذب الجمهور المقصود، لذلك عدّه محمد مفتاح « بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبقى عليه».[13]

أمّا « دوشي» فَعرف العنوان بأنه « رسالة مشفرة أو مسننة في حالة تسويق ، ينتج عنه التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري تتقاطع فيه الأدبية والاجتماعية ، إنه يتكلم عن الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي ، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية».[14]

ومع أن « دوشي» يتحدث عن عنوان الرواية إلا أن هذا لا يمنع من سحبه على عنوان القصيدة .

أمّا محمد فكري الجزار ، فيُعرف العنوان تعريفا اصطلاحيا ، فيقول: « العنوان للكتاب كالاسم للشيء ، به يعرف وبفضله يتداول ، يشار به إليه ، ويدل عليه ، يحمل وسم كتابه ، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان – بإيجاز يناسب البداية – علامة ليست من الكتاب جعلت له ؛ لكي تدل عليه».[15]

كما يحدده عبد الملك مرتاض بأنه « عبارة صغيرة تعكس عادة كل عَالَم النص المعقد الشاسع الأطراف».[16]

يمكننا ، من خلال التعاريف السابقة ، أن نتبين أن هذه التعاريف التي حددت العنوان انطلقت في مجملها من وظيفة العنوان ، فهو يُعيّن الكتاب ويحدد مضمونه ، كما أنه يجذب القارئ إليه .

كما يمكننا أن نلحظ علاقة العنوان بالنص ، والتي اعتبرها الهاشم اسمهر بأنها « علاقة جدلية : تنازلية من العنوان إلى النص ، وتصاعدية من النص إلى العنوان».[17] فهي علاقة تبادل مكاني ، إذ العنوان « مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه ؛ فيكمله ولا يختلف عنه ؛ ويعكسه بأمانة ودقة . فكأنه نص صغير يتعامل مع نص كبير : فيأخذ به ، ويُهيء

له السبيل للمقروئية لأنه يكشف عمّا أراد الكاتب أن يبلغه إلى متلقيه». (18)

لذلك يُعتبر العنوان مكونا أساسا من مكونات النص الموازي لما له من سلطة على النص والقراءة والتأويل ، فهو عنصر تسلطي يمنهج القراءة. (19)

وتتمظهر **تداولية العنوان** حسب الهاشم اسمهر في مظهرين [20] :

الأول نفسي إدراكي ، لما للعنوان من مقصدية للتأثير والإقناع . والثاني اجتماعي ، فالعنوان يتداول في سياق اجتماعي ثقافي تتفاعل فيه فئات مخصوصة .

وقد حدد عبد الحق بلعابد ثلاثة عناصر تتحقق من خلالها العميلة التواصلية التداولية للعنوان ، تتمثل في : المرسل ، والرسالة ، والمرسل إليه .[21]

فالمرسل هو المُعَنوِن أو الكاتب ، والمرسل إليه هو المعَنْوَن له أو القارئ، أمّا الرسالة فهي العنوان .

أما عن **وظائف العنوان** فقد جعلها جيرار جينيت أربعا [22] ، هي :

1 - **الوظيفة التحديدية** (Fonction de désignation) : وتسمى أيضا الوظيفة التعيينية . وهي تعمل على تحديد وتعيين هوية العمل .

2 - **الوظيفة الوصفية** (Fonction descriptive) : أو الواصفة . تعيين مضمون العمل .

3 - **الوظيفة الإيحائية** (Fonction connotative) : تعتمد على مدى قدرة المؤلف على التلميح والإيحاء انطلاقا من التراكيب اللغوية البسيطة.

4 - **الوظيفة الإغرائية أو الإغوائية** (F. séducative) : تبرز قيمة العمل، ولها علاقة بإغواء الجمهور وإغرائه .

وهي وظائف متلازمة، فالوظيفة الإيحائية على صلة بالوظيفة الوصفية ، والوظيفة الإغوائية مرتهنة بالوظيفة الإيحائية .[23]

وما تجدر الإشارة إليه هنا أن شعرنا العربي القديم لم يعرف العنوان لعدم اهتمام الشعراء به « لسبب مفهوم هو عدم كونه [= أي العنوان] عتبة ضرورية وتقليدا إبداعيا في أدبيات الشعر العربي لطابع هذا الأخير الشفهي بالدرجة الأولى».[24] لذلك لم تحدد القصائد عندهم بعناوين، وإن حدث ذلك « فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا ، دلاليا ، كأن يُقال لامية العرب ، لامية العجم ، سينية البحتري».[25]

إذن ، يُعدّ العنوان من بين أهم مكونات النص الموازي لأنه مفتاح الولوج إلى عمق النص والولوج إلى طياته وسبر أغواره .

1-1 - العنوان الخارجي "قراءة في آية السيف" هو العنوان الرئيس للمجموعة الشعرية الصادرة سنة 1983 للشاعر الجزائري مصطفى محمد الغماري ، والتي تضم سبع عشرة قصيدة . إنه المحور الذي تدور في فلكه بقية العناوين في الديوان لذلك حظي بأن يكون عتبة الغلاف ، فتحول بذلك إلى مؤطر لكل نصوص الديوان فاعتلى بذلك عرش العنونة.

« قراءة في آية السيف» قصائد موضوعها النقد الاجتماعي والسياسي السائد في المجتمع العربي والإسلامي – والجزائر أرض الأمير عبد القادر جزء من هذا المجتمع – وما كان له من انعكاسات على الشعوب جعلتها لقمة سائغة للأعداء ، ويتجلى لنا ذلك عبر قصيدتين تعتبران مركز ثقل الديوان ، هما : **« وسل الأمير» و«قراءة في آية السيف»**.

وقد أدرك الغماري وأيقن أن خلاص الشعوب مما هيمن عليها من ابتداعات دخيلة على دينها وعاداتها من جهة ، ورفع يد الظلم – سواء ممن تسلطوا عليها من حكام أم مستعمر – من جهة أخرى إنما يكون برفع سيف الجهاد مثلما رفعه الأمير عبد القادر ، وهو ما بدا واضحا في عتبة الإهداء حينما يقول : « إلى رائد الجهاد الإسلامي في العصر الحديث [...] إليه رمز تحدٍ وعَلَم جهادٍ أهدي هذه المجموعة من أشعاري».[26]

يعلن الغماري عبر هذه العتبة منذ البداية أن قصائده دعوة إلى نبذ العادات المبتدعة في الدين (وسل الأمير) وأن الحق لابد أن يُسترد إنْ تسلح أصحابه بالإيمان والجهاد (لن ينام الحق) .

أما من حيث **نوعه** ، فيمكن تصنيف العنوان الخارجي للديوان على أنه من العناوين المضمونية ذات خلفية توجيهية ، فعنوان الديوان «قراءة في آية السيف» يعمل على توجيه القارئ على أن المضمون ديني اجتماعي بحت .

أما من حيث **وظيفته**، فيمكن إدراجه ضمن **الوظيفة الدلالية الضمنية** التي توحي بالاتجاه الديني المحض من خلال اللفظتين المؤلفتين للعنوان (آية السيف) اللتين تَشِيَان بالنزعة الإسلامية ، فالعنوان يشير إلى ما يسمى بآية السيف ، وهي قوله تعالى : ﴿ **وَقَاتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَّةً وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ** ﴾ [التوبة ، الآية : 36] . فالآية تدعو إلى قتال المشركين جميعا مثلما يقاتلون المسلمين جميعا .[27]

فهذه الإحالة تجعل القارئ يطمئن منذ أول اتصال له بالعنوان على أن موضوع الديوان ديني اجتماعي ويظهر ذلك من خلال موضوع القصيدة الثانية عشرة – التي تحمل نفس عنوان الديوان – الذي يصور حال الأمة الإسلامية فيما ابتدعت ما ليس في دينها ممثلا في ذكرى مولد نبيها صلى الله عليه وسلم .

فضاء العنوان في ديوان « قراءة في آية السيف» : ينتمي العنوان إلى النص الموازي ، وهو بنية مستقلة عن النص (هذا الاستقلال لا يعني الانفصال الكلي عن البنية الكبرى النص) باعتباره رسالة لغوية ، كما أنه رسالة سيميائية أيقونية (خط + ألوان) قابلة للدرس ، إضافة إلى مرجعيته الاجتماعية والإيديولوجية التي تمكن القارئ من تدبّر الخطاب اللساني وتأويله انطلاقا من مرجعيته الثقافية ، فكذلك تكون « الحال في تدبّر صفحة الغلاف باعتبارها نصا موازيا ؛ تتعالق فيه الأشكال والألوان فتتجاوز المادة والسكون إلى الانتظام كيانا تواصليا تتآزر عناصره لأداء معنى ، ولتجسيد موقف «.[28]

فمن أبرز وظائف العنوان الوظيفة المرجعية التي ترتبط بالسياق الذي يتم فيه التواصل . والوظيفة التأثيرية التي تتصل بقانون التواصل [29] ، إذ الهدف من وضع العنوان هو التأثير في المتلقي لما يحمله العنوان من إيحاءات تغري المرسل إليه بقراءة العنوان ، ومن هنا يبرز الجانب التداولي في العنوان ، فالمتلقي بمجرد تلقيه للرسالة (العنوان) يتفاعل معها .

ويتشكل الفضاء العنواني في ديوان مصطفى محمد الغماري من مستويين اثنين :

- الجانب الخطي (الكاليغرافي)
- والجانب التأثيري الذي يعتمد على عناصر الإغراء من ألوان وتشكيل.

فالعنوان الخارجي (عنوان الديوان) عند الشاعر يتكون من المعادلة الآتية :

البنية اللغوية + فضاء العنوان (الخط + الألوان + التشكيل
تموقع عناصر العنوان) + المستوى الإيحائي +

وقد تناولنا فيما سبق البنية اللغوية والمستوى الإيحائي للعنوان «قراءة في آية السيف» ، وسنتناول فيما يلي المستوى الثالث الذي يُطلق عليه «فضاء العنوان» وهو الجانب السيميائي المثمثل في المستوى الأيقوني لأن العنوان علامة مكونة من جانبين : الخط واللون .

فطبيعة العنوان ووظائفه ومستوياته يدفع المتلقي إلى استحضار كل طاقاته المخزنة في الذهن لفك الرموز وتحديد الدلالات الكامنة في العنوان وفضائه ، وعناصره الأساسية هي : الخط والألوان والتشكيل .

الفضاء العنواني هو الإطار المشكل لصفحة العنوان بكل عناصره التي تقع عليها العين ، والتي تُخفي بُعدا سيميائيا ، أي الانتقال من العنوان كعلامة لغوية إلى العنوان كعلامة أيقونية تسهم في تحليل العمل الأدبي وفهمه ، و « تساعد القارئ على تلمس الدلالات الخفية في النص».[30]

ومادام فضاء العنوان هو تلك المساحة المكونة للواجهة الأولى للديوان حيث يمارس العنوان دوره التأثيري في المتلقي ، فإن مسألة إدراك الأشكال وتحليلها (في البعد البصري للعنوان) يستدعي الاستفادة من النظرية الجشطالتية (****) الألمانية التي أفادت « بشكل كبير في مجال الإدراك اعتمادا على التجربة المباشرة المعتمدة نقطة انطلاق لكل سيكولوجيا ولكل علم ، إذ اعتمادا على التجربة المباشرة يقلل الجشطالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية ، فهم يرون أن العالم والصورة يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة».[31]

ويذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن الإنسان يدرك الشكل ككلٍّ دون الفصل بين أجزائه « فالجزء لا معنى له إلا في ضوء الكلّ الذي يحتويه، وإذا انفصل عنه اكتسب معنى آخر».[32] فكلما غيّرنا في الأجزاء أو حذفنا منها حصلنا على أشكال جديدة مغايرة للأول .

هذا من حيث علاقة الكلّ والأجزاء . أمّا عن **العمق والشكل** أو الأرضية والشكل فينطلق الماكري من السؤال القائل : « ماذا ندرك داخل حقل متجانس كليا ؟ »[33] وهي مسألة تتعلق بدراسة التنظيمين الداخلي والخارجي للأشكال البصرية . ليتوصل للإجابة عن السؤال في « أنّ الأشياء المحسوسة لا توجد إلا في علاقتها بعمق معين».[34]

ويحدد الماكري خمسة قوانين تؤثر بها طبيعة العمق في خصائص الصورة[35] ، هي :

1 - قانون الصغر : Loi de petitesse : حيث الشكل الصغير يبرز عن عمق أكبر حجم .

2 - قانون البساطة : Loi de simplicité : الشكل البسيط أبرز وأظهر من الشكل المعقد .

3 - 4 - قانون الانتظام والتقابل : Loi de régularité et de symétrie : ويتعلق الأمر بالتقسيم المناسب أو المتقابل لعناصر شكل ما .

5 - قانون الاختلاف : Loi de différenciation : حيث الشكل ذو البنية المميزة يبرز بصورة أفضل .

كما يتحدث الماكري عن « رسوخ الشكل « Prégnance de la forme والذي يقصد به قدرة الشكل على شدّ الانتباه أكثر من غيره ، ويكون قابلا للرسوخ أكثر « في الوقت الذي يخضع فيه أكثر من سواه لقوانين الجشطالت التي سلف توضيحها» [36] خاصة فيما يتعلق بالبساطة والانتظام (التناسب) والتقابل .

وكثيرا ما تُستخدم هذه الأساليب كتقنية في الإشهار للتأثير الجمالي والنفسي .

أمّا فيما يتعلق بإدراك الفضاء ، فالماكري يرى بأن العناصر التي تضبط علاقة الكلّ بالأجزاء والشكل والعمق تبقى ناقصة « ما لم تكتمل بتفصيل الحديث عن الفضاء».[37]

ويقصد أصحاب نظرية الجشطالت بإدراك الفضاء كلّ المظاهر الهندسية للأشياء انطلاقا من التموضع (Localisation) والاتجاه (Direction) والكبر (Grandeur) والمسافة [38] . (Distance)

وهم يلحون « على المظهر العلائقي ، في مقابل المظهر النوعي في إدراك الأشكال، إذ يرون المظهر الأول أغلب من الثاني سواء في إدراك وتلقي رجل الهندسة أم في إدراك العادي ، لهذا فإنهم يعتبرون الأشكال تحت المظهر المذكور ».[39]

فالفضاء ينقسم إلى عنصرين :

الموقع بجميع أبعاده ، وفضاء الكتابة الذي يتفاعل مع العنصر الأول .

ويُبرز الماكري أثر المستوى الفكري والثقافي والاجتماعي في مستويات التفاعل والتلقي فيقول : « إنّ الإدراك البصري عموما مرتبط بالنماذج والقيم الثقافية ، فبدون تربية ، ودون نقل التجارب يكون الفرد المعزول أسير نظرة نفعية (Utilitaire) . من هنا فإن التربية البصرية يجب أن تراعي المظاهر الطبيعية في أغلبها . إمّا بهدف تأويل عقلاني أو على العكس من ذلك من أجل اكتشاف مختلف دلالات خطاب بصري معين».[40]

بعد هذا التأسيس النظري لفضاء العنوان نتساءل : كيف ساهم كلٌّ من الخط واللون في تشكيل شعرية العنوان في ديوان مصطفى الغماري « قراءة في آية السيف» ؟

وللإجابة عن هذا السؤال لابد من إبراز العلاقة بين اللغة والشكل. فالشكل الخطي في العنوان على علاقة وطيدة باللغة إلى حد لا يمكن فصله عنها .

إنّ للخط مساهمة فعالة في شعرية العنوان، فهو يُعدّ أداة من أدوات التعبير، لذا كان للخط العربي حضور في الثقافة العربية ما دفع

القلقشندي لأن يُفرد فصلا في الجزء الثالث من كتابه أبرز فيه فضيلة الخط وبيان حقيقته وأصل وضعه .[41]

فالخط وُضع « لأداء اللفظ المقصود فهمه للناظر فيه» [42] ، ومن ثَمّ فهو ليس مجرد زينة وإنما يشترك مع اللفظ في البيان « من حيث إنّ الخط دالٌّ على الألفاظ» [43] فهما يُعبِّران عن المعاني .

للخط أهميته وقيمته التي تبرز في علاقته بالمتلقي الذي يتتبع كلّ حسن جميل ، فإذا كان الخط حسنا جيدا « بعث الإنسان على قراءة ما أودع فيه».[44] ومن هنا يتجاوز المتلقي البُعد الفني والجمالي للخط لينتقل إلى ما شُحِن به من بُعد ثقافي واجتماعي .

ولما كانت مادة الخط الأوليّة هي الحرف العربي فقد خصص القلقشندي أربع عشرة صفحة لطُرُق رسم الخطوط .[45]

فالخط في العنوان علامة لغوية كما أنّه علامة أيقونية يمكن تأويلها وتفسيرها في سياق دلالي احتُفِيَ به في ديوان الغماري بغية التأثير في المتلقي لدفعه إلى التفاعل مع النص .

وظّف العنوان في المجموعة الشعرية (قراءة في آية السيف) الخطين الديواني والكوفي .

أمّا الخط الديواني فجاء به العثمانيون لكتابة الرتب الرفيعة ، وتقليد الأوسمة ، وكل ما يصدر عن الديوان السلطاني .[46] ويمتاز بأنه « يُكتب على سطر واحد ولا ينزل من تحت السطر غير حروف(*****)».[47] كما يمتاز هذا الخط أيضا « بالمرونة الكاملة في كتابة جميع حروفه . ودرجة ميل هذا الخط أكثر من درجة ميل أي نوع آخر مع المرونة الدائرية في كل الحروف».[48]

وقد تفرّع عن هذا الخط الأصلي الخط الديواني الجلي «وهوخط ديواني مشكول ، ومعنى الجلي : الواضح [...] وفي هذا الخط يحتاج الخطاط إلى كثير من التعديل والتزويق لكتابة حروفه المتميزة بالتقويسات».[49]

فكثرة التعديل والتزويق لكتابة حروف الخط الديواني ورغم المرونة التي يتميز بها ، إلا أنّ ذلك يستدعي من الخطاط جهدا .

وأمّا **الخط الكوفي** فقديم ، وهو « خط يابس حاد ، ذو زوايا ، تتميز حروفه بالاستقامة الرأسية والأفقية . ومن سماته أنه بطيء عند الكتابة» [50].

وقد تفرّع عن الخط الكوفي خطّان ، هما : **الخط الكوفي المصحفي** الذي استعمل في رسم المصاحف ، ويمتاز بالمرونة والليونة .[51] **والخط الكوفي الهندسي** ، ويُوصف بأنه « تنضد فيه الكلمات والحروف بتصميم هندسي بديع ، يقوم على أسس علم الجمال ، كمبادئ التناظر والانسجام والوحدة [...] ويُكتب هذا الخط بأشكال هندسية فنية».[52]

فالخط الكوفي يتميز :

- باستقامة حروفه وحدة زواياه .
- الدقة الهندسية .
- يُتخذ للزخرفة .
- يحتاج إلى عناية كبيرة .

إنّ توظيف الخطين الديواني والكوفي قالبا للعنوان في مجموعة الغماري الشعرية (**قراءة في آية السيف**) له دلالته الفنية والجمالية لما يتميزان به من دقة في الإنجاز للدقة الهندسية والحاجة إلى التعديل والتزيين ، كلُّ ذلك له بُعد تأثيري في المتلقي لدفعه إلى التفاعل مع الديوان فينتقل بذلك المتلقي من الرؤية إلى القراءة ثم إلى التصفح . وإنْ لم يكن ذلك ، فأضعف المواقف هو إبداء الإعجاب بجمال الخط وطريقة إنجازه.

ولمَّا كان العنوان هو الواسطة بين الديوان (النص) والمتلقي فإنّ الجمع بين الخطين الديواني والكوفي يُعدّ منبها ومثيرا لما يحمله هذان الخطان من سلطة ثقافية تتمثل في كونهما من أقدم الخطوط (إنْ لم يكونا معا ، فالكوفي على الأقل) في الحضارة الإسلامية واستُعْمِلا في الزخرفة والزينة (خاصة في المساجد) ودوِّن بالثاني منهما المصحف الشريف .

إنّ هذه الخصائص مجتمعة تمثل بعض مقومات الهوية الإسلامية التي يُلح عليها مصطفى الغماري في مجموعته الشعرية (قراءة في آية السيف) .

فكلمة (السيف) المشكلة للعنوان تحيل في الثقافة الإسلامية على القوة والصلابة والفصل بين الحق والباطل ، وهذا ما تبرزه خصائص الخط الكوفي الذي رُسمت به حروفها :

فالسين ، شكل مركّب من خمسة خطوط : منتصبٍ ، ومقوّسٍ ، ومنتصبٍ ، ومقوّسٍ ، ثم مقوّس .[53] وأمّا **الياء** ، فشكل مركّب من ثلاثة خطوط : مستَلْقٍ ، ومنكَبٍّ ، ومقوّس .[54] وأمّا **الفاء** ، فهي شكل مركّب من أربعة خطوط : منكَبٍّ ، ومستلْقٍ ، ومنتصبٍ ومنسطح .[55]

وقد حظي الشكل الهندسي للكلمة في العنوان بعناية فائقة ، فزوايا الخط شديدة الحدة ، وهو ما يدل على الجهد المبذول في شكل يثير الانتباه، علما أنّ هذه الكلمة (السيف) قد استحوذت على الفضاء الأكبر في واجهة الديوان .

هذا عن الخط ودلالته في الفضاء العنواني ، فماذا عن اللون الموظف فيه ؟

يتمثل المستوى الثاني من فضاء العنوان في الجانب الفني المتصل بالألوان ، وسنركز فيه على دراسة دلالة اللون .

وقد كان عالم اللون شديد الارتباط بحياة الإنسان منذ أنْ وُجد ، فقد عمل الإنسان على التمييز بين الألوان لتوظيفها في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره المختلفة .

ويتم إدراك الألوان بالاعتماد على الجانب الفيزيائي للون . ويتحدد اللون الفيزيائي لسطح ملون من خلال **الهوية أو الصبغة** ، وهي إحدى الخصائص المميزة للألوان . « ويُقصد بالهوية أو الصبغة تلك الخاصية التي تميز أحد الألوان عن الألوان الأخرى ، فيقال مثلا إنّ هذا اللون أخضر وهذا أحمر ... إلخ . إنها تشير إلى ذلك الاخضرار في اللون الأخضر وذلك الاحمرار في اللون الأحمر وذلك الاصفرار في اللون الأصفر وهكذا». (56)

وانطلاقا من هذا ، فإنّ للإشارة اللونية ثلاثة أبعاد ، هي :

1 - اللون المسيطر ، وهو ما أُطلق عليه سابقا الهوية أو الصبغة .

2 - النغمة أو الإضاءة [57] ، وتُسمى النصوع والقيمة . وهي ترتبط بدرجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال الحضور الخاص للأبيض (الضوء) أو الغياب الخاص له ، ومن ثَمّ الحضور الخاص للأسود (العتمة) .

3 - التشبع أو الكثافة ، فكلما كان اللون كثيفا كان ذلك دليلا على تشبعه « وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنه كثيف (أي لا يمكن أن يكون أكثر من هذا) ، وأيّ إضافة بعد ذلك لتعميق نغمته (الأبيض والأسود) يترتب عليها فقدانه لكثافته من خلال هذا النصوع المضاف». (58)

إنّ للألوان تأثيرها الواضح على الكائنات الحية عامة ، والإنسان خاصة إذ « يعتقد علماء النفس أنّ الألوان تؤثر في الإنسان بشكل مباشر، وعند مستوى ربما كان يقع أدنى أسفل مستوى التفكير المنطقي المباشر ، عند مستوى يسميه البعض ما قبل الشعور ، وهو مستوى يقع

ما بين الشعور واللاشعور أو الوعي واللاوعي أو التفكير الحاضر والتفكير الغائب . وفي هذه المنزلة بين المنزلتين ، كما يقول بعض العلماء ، يحدث تلقينا الخاص للألوان . وتحدث أيضا بدايات الخيال والإبداع . نحن نحتاج إلى التفسير العقلي بالضرورة ، كي نتعرف على الشكل . والتفسير في بعض جوانبه منطقي ومحدود ومحدد وقاصر أيضا ، بينما نستجيب للون بشكل تلقائي ، عفوي ، حر».[59]

هذا عن علاقة الارتباط بين الإنسان والألوان ، وعن كيفية إدراكه لهذه الألوان ، فما دلالة اللون في المعجم العربي ؟ سنركز في هذا على دلالة اللونين اللذين وُظفا في العنوان ، وهما : اللون الأخضر واللون الأحمر .

1 - الأخضر : الخُضرة من الألوان ، ومن الخضرة في ألوان الخيل أخضر أحمُّ ، وهو أدنى الخضرة إلى الدُّهْمة . وفي قوله تعالى : ﴿ مُدْهَامَّتَانِ ﴾ [الرحمن ، الآية : 64] أي تميلان إلى السواد من شدة الخضرة ، ويُقال كتيبة خضراء إذا غلب عليها لبس الحديد ، شبه سواده بالخُضرة ، والعرب تطلق الخُضرة على السواد .[60]

2 - الأحمر : الحُمرة من الألوان المتوسطة ، يُقال أحمّر الشيء احمراراً إذا لزم لونه ولم يتغير من حال إلى حال . واحمارَّ يحمارُّ احمرارا إذا كان عَرَضا حادثا غير باقٍ . ويُقال أهلك النساء الأحمران ، يعنون الذهب والزعفران ، أي أهلكهن الحلي والطيب . وأهلك الرجال الأحمران ، أي اللحم والخمر . ويُقال أتى الناس أسودهم وأحمرهم وليس أبيضهم أي عربهم وعجمهم ، والعرب لا تقول رجل أبيض لبياض اللون ، ولكن الأبيض عندهم هو الطاهر النقي من العيوب ، فإذا أرادوا الأبيض من اللون قالوا أحمر . والسنة الحمراء الشديدة لأنها واسطة بين السواد والبياض ، أي شديدة الجدب . والموت الأحمر هو موت القتل لما فيه من حمرة الدم أو لشدته . قالوا : الحسنُ أحمرُ أي شاق أي من أحب الحسن

احتمل المشقة ، أي أن صاحبه يلقى منه ما يلقى صاحب الحرب من الحرب . وكثيرا ما يطلقون الحمرة على الشدة .[61]

فما دلالة توظيف هذين اللونين في العنوان في المجموعة الشعرية (قراءة في آية السيف) ؟

ما يلاحظ على عنوان الديوان أنّه وُظِّف فيه اللونان الأخضر والأحمر .

أمّا **اللون الأخضر** ، فيحيل على البعد الإيجابي ، إنّه لون يشير إلى الطبيعة والتجدد ، والحياة المفعمة بالنشاط والحوية ، وهو لون الدعوة الإسلامية . وقد وُظّف في عنوان الديوان لتحقيق هذه الأبعاد عامة ، ودلالة المدونة الكبرى / النص تعضد ذلك .

إنّ القراءة تستدعي استحضار الأدوات والوسائل لاستنكاه ما يُقرأ ، وذلك يوحي بالغنى والخصب والتنوع ، وهو ما يدل عليه اللون الأخضر .

كما أنّ الآية أو العلامة في معناها اللغوي تدل على النماء والبهاء ، وهو ما ترمز إليه خُضرة الطبيعة .

فتوظيف اللون الأخضر في الغلاف في (قراءة في آية) يحيل على الرغبة في التفكر والتدبر بعقول حيّة فاعلة يمكنها أن تنهض بالأمة مما هي عليه، فهو (= اللون الأخضر) رمز للبعث والنهضة .

أمّا **اللون الأحمر** ، فإنّ حضوره في الغلاف يفوق حضور اللون الأخضر، إذْ احتل أغلب مساحة الغلاف ، وقد شُكلت به كلمة (السيف)، ومن ثَمَّ فالحُمرة تدل على القتال والمنازعة والنزال ، فالشاعر من خلال الديوان يدعو إلى إعادة قراءة آية السيف – وهي الآية السادسة والثلاثون من سورة التوبة والتي تدعو إلى قتال المشركين – بتدبر وتمعن وأخذ العبر منها لمواجهة ما حلّ بالأمة من ذل وهوان بفعل أعدائها الكافرين أو حكّامها الظالمين ، ولا يكون ذلك إلا بإشهار سيف الحق .

فالأحمر لون يرتبط بالقوة والثورة ، والدم والحرية ، وهو رمز الحياة بقوتها وحيويتها ، وهي الدلالات التي تحيل عليها كلمة (السيف) التي لُونت بالأحمر .

وفيما يتعلق بدور التشكيل في تحقيق الإثارة الجمالية فإننا نلحظ أنّ غلاف الديوان خلا من اللوحات التشكيلية ما عدا اللوحة الحروفية (المشكلة من الحروف) التي برزت بالخط الديواني ذي اللون الأخضر والتي شُكل بها المقطع الأول من البنية اللغوية للعنوان (قراءة في آية) ، وقد بدت بشكل شبه دائري (انظر صورة الغلاف) ذي بعد فنيّ الهدف منه إثارة المتلقي وجلبه ومحاولة إقناعه بالتعرف على العمل الشعري .

وبخصوص **شعرية الحجم** – كعنصر من عناصر الإثارة العنوانية – فقد أخرجت المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع (SNED) الديوان بحجم متميز من مقياس : 18 سم × 13 سم ، وهو حجم يسمح للمتلقي بحمل العمل الشعري في جيبه أينما حل.

1 - 2 - وظيفة العناوين الداخلية :

تُدرك معظم وظائف العنوان من خلال النص . فالنص وحده من يحدد طبيعة هذه الوظيفة . وما دام العنوان رسالة فإنه يمكننا من خلال النص فهم رسالة العنوان . فعَبر العنوان يستطيع القارئ أن يستشف محتوى النص ومضمونه ، فالعنوان يعمل على توجيه القراءة ويختصر المضمون .

فإلى أي مدى يمكن إسقاط هذه الوظائف على العناوين الداخلية لديوان مصطفى الغماري (قراءة في آية السيف) ؟

1 - الوظيفة التعيينية :

تجلت هذه الوظيفة في عنوانين اثنين في الديوان ، هما : **(وسل الأمير)** و **(قالوا ثوى العشق)** ، حيث كلُّ عنوان منهما تعيين لموضوع القصيدة

وتسميته . فالأول يتحدث عن جهاد الأمير عبد القادر ، وبذلك تحمل القصيدة صفة الثورة والجهاد ، وتسعى إلى إحياء هذا الركن المقدس في النفوس .

أمّا الثاني (قالوا ثوى العشق) فيعبّر عن مضمون القصيدة ويُعيّنها ويُعرّفها ، إذْ تتحدث عن الحب والعشق ، وما يلاقيه المُحب من حرقة ووَجْد .

فوظيفة التعيين هنا ، تعود إلى طبيعة موضوع القصيدتين الذي يتحدث في الأولى عن الجهاد والثورة ، وفي الثانية عن الحب ومعاناته .

وقد وَسَمَ كلٌّ عنوان منهما مضمون قصيدته بدقة لا يمكن للقارئ معها أن يتخيّل أنّ مضمون النص مخالف لما ورد في العنوان . وهي أقلّ الوظائف حضورا في الديوان إذ بلغت نسبتها 11.76 % .

2 - الوظيفة الوصفية :

تتداخل هذه الوظيفة كثيرا مع الوظيفة التعيينية ، حيث يُعدّ كلٌّ منهما وصفا لمضمون النص ، فلا يمكن الفصل بينهما إلا من خلال النص. فالنص هو الفيصل بين وظيفة هذه العناوين .

وقد حضرت الوظيفة الوصفية في الديوان في ثلاث قصائد :

العنوان	الصفحة
لن ينام الحق	21
حنين إلى خضراء الظلال	55
زهرة الحلم اليقين	63

تظهر الوصفية في العناوين الثلاثة من خلال وصفها لمحتوى قصائدها، فهي تمنح القارئ لمحة عن مضمون القصيدة قبل المباشرة في الاطلاع عليها .

إنّ **العنوان الأول** (لن ينام الحق) يحمل صفة الثورية والتحدي إذْ تنبض قصيدته بمعاني الثورة وتشيد برموز الجهاد (طارق ، وعقبة ، ومروان) .

وأنّ **العنوان الثاني** (حنين إلى خضراء الظلال) تُصوّر قصيدته ألم الغربة وما ينجم عنه من حنين ووَجْد .

وتناول **العنوان الثالث** (زهرة الحلم اليقين) نفس موضوع العنوان الثاني .

ويبدو أنّ **العنوان الثاني أكثروصفية** ، وذلك أنّ لفظة (حنين) تُعبّر في الأذهان عادة عن الغربة وآلامها ، فالعنوان هنا اختزال لمحتوى القصيدة.

3 - الوظيفة الإيحائية / الدلالية :

ثبت وجود هذه الوظيفة في أربعة عناوين من الديوان ، هي :

العنوان	الصفحة
وحدي مع الله	35
ليس لي إلا هواها	69
هذي المصاحف يا إله	77
قراءة في آية السيف	91

وما يميّز هذه الوظيفة هو إيحاؤها غير المباشر بمضمون النص . فعناوين هذه القصائد تعيّن نصوصها لكن لا تَسِمُهَا كلَّ الوَسْمِ . فهي توحي إلى القارئ بموضوع القصيدة ومحتواها . وقد تناولنا في دراستنا للعنوان الخارجي العنوان الرابع (قراءة في آية السيف) ، وسنعضده هنا بالعنوان الثاني (ليس لي إلا هواها) .

توحي الألفاظ المؤلفة للعنوان بالمنحى الديني والسياسي للقصيدة . فموضوع النص يصور ما يكيده أعداء الدين والأمة لها من مكائد ، وما الألفاظ الواردة في القصيدة إلا دليل على ذلك (لاهور ، طهران وكابول) .

وكذلك بالنسبة للعنوان الثالث (هذي المصاحف يا إله) فيدل دلالة ضمنية على ما لحق رموز الأمة (المصاحف / المساجد) من أذى من طرف الرافضين لهذا الدين . فالسمة الدينية غالبة على القصيدة ، وقد أوحى العنوان بذلك من خلال ألفاظه (المصاحف – يا إله) .

ويتبيّن لنا من هذا التحليل أن الوظيفة الإيحائية / الدلالية يمكنها أن تؤثر في الجمهور أكثر من الوظيفتين السابقتين التعيينية والوصفية .

4 - الوظيفة الإغرائية : تقدمت الوظيفة الإغرائية كل الوظائف الأخرى وهذا ما يبدو في كثير من عناوين قصائد الديوان ، فهي عناوين مغرية هدفها إغواء القارئ ودفعه إلى قراءة نصوصها .

والعناوين التي تجلت فيها الوظيفة الإغرائية ثمانية ، هي :

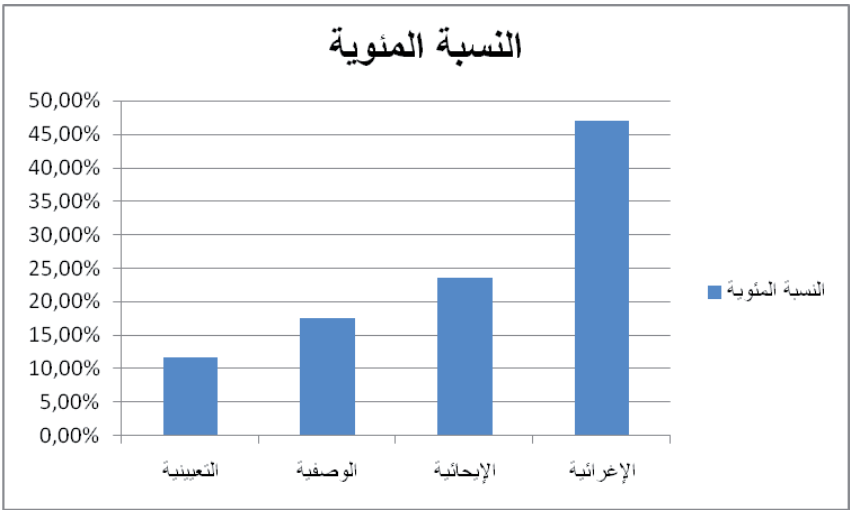
العنوان	الصفحة
قدر أن نعشق الشمس	31
شوق الخلود	47
زمن الطاغوت ولّى	85
فتوى الزمان	119
أغنية للحزن والجهاد	127
أغليتُ حبك	141
درب المحبين	153
لبيك	161

فمثل هذه العناوين في الديوان تدفع القارئ لولوج النص لكشف خباياه وسبر أغواره . فالغماري من خلال اختياره الدقيق لعناوين قصائده يثير القارئ ويحرك فيه فضوله لخوض غمار النص ، كيف لا ، ومثل هذه العناوين تثير في نفسه تساؤلات عدة لا يمكنه الإجابة عنها إلا بعد قراءته لنصوصها .

فالعنوان (فتوى الزمان) يجعل القارئ له يتساءل : كيف يكون للزمان فتوى ؟ والقصيدة وحدها تجيب عن هذا السؤال حيث تتحدث عن الحكام العرب الذين خذلوا شعوبهم وباعوا أوطانهم بعرضٍ من حطام الدنيا ، مثلما بِيعت سيناء بمصر (اتفاقية السلام بين مصروإسرائيل) .

وكذلك العنوان السادس في المجموعة (أغليتُ حبك) فالقارئ للعنوان يتبادر إلى ذهنه لأول وهلة بأن الشاعر يغازل محبوبته ؛ ولكن مَنْ تكون هذه المحبوبة ؟ إنها الجزائر الأمّ التي يرفض الشاعر أن يتاجر بحبها في سوق النخاسة .

ويمكن لنا أن نمثل هذه الوظائف بيانيا لنبرز من خلاله تباين حضور وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري :



من خلال الرسم البياني نلاحظ أن الغماري يمزج بين مختلف الوظائف في صياغة عناوينه ، مع تباين نسبة حضورها ، إذْ كانت الغلبة للوظيفة الإغرائية بنسبة 47.05 % تليها الوظيفة الدلالية بنسبة مئوية مقدرة بـ 23.52 % ثم الوظيفة الوصفية بنسبة 17.64 % فالوظيفة التعيينية بنسبة 11.76 % .

وما يمكن استخلاصه بعد هذا التحليل لوظائف العنوان عند الغماري:

1 - تمحورت قصائد الغماري في ديوانه (قراءة في آية السيف) حول موضوعين اثنين هما الدين الإسلامي والوطن الجزائر .

2 - اهتمام الغماري وعنايته بصياغة العنوان – سواء الخارجي أم العناوين الداخلية – باعتماده على الوظيفة الإغرائية تحديدا والإيحائية الدلالية التي تعضدها ، إذ بلغت نسبتهما مجتمعتين 70.57 % . فمثل هذه العناوين المغرية تثير فضول القارئ وتدفعه لقراءة نصوصها .

2 - عتبة الاستهلال : من مظاهر النص الموازي بنية الاستهلال أوبداية القصيدة الحديثة والمعاصرة ، وقد كان لهذا المظهر حضور واهتمام من قِبل الشعراء والبلاغيين القدامى والمحدثين على السواء .

كانت للقصيدة عند الشعراء القدامى بنيتها الخاصة حيث تبدأ بالوقوف على الأطلال فالتغزل بالحبيبة ، ثم وصف الراحلة ، فالصحراء، وبعدها التخلص إلى الغرض المراد تناوله .[62]

وقد تنبه ابن رشيق إلى ما سماه « حسن الافتتاح» ، إذ يقول : « إنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح».[63] فهو يدعو لأن يكون أول الكلام سهلا رقيقا ليجتذب السامع إلى الإصغاء ، لأنّ الشعر «قفلٌ أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره ؛ فإنّه أوّل ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أوّل وهلة ، ولْيَجتنب» ألا «و»خليلي

« و» قد « فلا يستكثر منها في ابتدائه ؛ فإنّها من علامات الضعف والتكلان [...] ولِيَجْعله حلوا سهلا ، وفخما جزلا ، فقد اختار الناس كثيرا من الابتداءات».[64]

فابن رشيق يشترط شروطا ثلاثة في الاستهلال الحسن ، هي :

- تجويد الابتداء .
- اجتناب الألفاظ المبتذلة الضعيفة (ألا ، خليلي ، قد ...) .
- توفر الحلاوة والسهولة والفخامة في اللفظ .

ويستخلص نبيل منصر من خطاب ابن رشيق السابق ثلاث **وظائف للخطاب الاستهلالي** ، هي : الوظيفة التنبيهية ، والوظيفة التقييمية ، والوظيفة التحفيزية .[65]

فالوظيفة التنبيهية تتلخص في « أوّل ما يقرع السمع». وأمّا الوظيفة التقييمية فيُلخصها قوله : « به يستدل على ما عنده من أوّل وهلة» . وهي وظيفة « تعلن عن جودة الشعر وفحولة الشاعر».[66] وفي هذا يقول ابن الأثير : « إنّما خُصّت الابتداءات بالاختيار ، لأنها أوّل ما يطرق السمع من الكلام ، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه».[67]

ولهذا المعنى يقول أبو هلال العسكري : « إذا كان الابتداء حسنا بديعا، ومليحا رشيقا ، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام».[68]

وأمّا **الوظيفة التحفيزية** « يكون بموجبها الابتداء البديع الصنع مكانا محفزا لفعل التواصل الجمالي مع النص».[69] لذلك اعتبر ابن رشيق أنّ حسن الافتتاح هو داعية للانشراح ، ومطية للنجاح .

فالاستهلال يُخبر المتلقي عن معرفة موضوع القصيدة ، وبالتالي يتحول إلى عنوان ، والعنوان علامة لسانية وسيميائية – كما رأينا في عتبة العنوان سابقا – وتتحول تبعا لذلك « الجملة الاستهلالية إلى علامة تلازم

كلّ مفردات النص . وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكليّة للنص . فيكتسب سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كلّ المفردات».[70]

وبذلك لا يُمكن اعتبار الاستهلال (بداية النص) قضية شكلية ، بل إنّه يؤدي وظيفة الإخبار عند المتلقي « حول العلامات الثقافية التي تؤطر النص وتوجه دلالته».[71] وبالتالي فهي تفتح أفق الانتظار عنده . فمن خلال البداية يتعرف القارئ على العناصر الأساسية للنص والتي تمنهج طريقة تلقيه له . فبداية النص « غالبا ما تكون مؤشرا على وجوده وهويته» .[72]

ويُعتبر الاستهلال عتبة للقراءة تُسهم في تحديد مسار النص منذ بدايته إذ يرى عبد الفتاح كيليطو بأنه « خلال السنوات الأخيرة ظهرت في فرنسا عدة دراسات تصب اهتمامها على افتتاحية السرد (الكلمات الأولى ، الجملة الأولى ، الصفحة الأولى ...) وتبرز عتبة القراءة إلى جانب عتبة الحكاية».[73]

فالاستهلال أو البداية في القصيدة هو مكوّن من مكونات النص ، رغم صعوبة تحديد أسطره أوأبياته ، يؤدي وظيفة جلب انتباه القارئ وشدّه إلى الموضوع بالاعتماد على الألفاظ الحسنة والأسلوب التعبيري المثير . إضافة إلى الإشارة إلى ما يحتويه النص ، « فالبداية في العمل الأدبي تُعتبر بمثابة المولد للعديد من الدلالات التي تمتد على مستوى فضاء النص».[74]

وبعد عرضنا وتحليلنا لأهم تجليات الاستهلال كعتبة من عتبات المصاحب النصي ، نَعْمَدُ إلى تَبَيُّن تشكيلات الاستهلال في قصائد ديوان مصطفى الغماري (قراءة في آية السيف) .

إنّ وعي الغماري ودرايته بأهمية الاستهلال ووظيفته يجعله يستهل قصائده في مجموعته الشعرية بصورة مخالفة للقصيدة العربية القديمة تُثير القارئ وتُذكي غريزة حب الاستطلاع لديه لجذبه لأجواء القصيدة .

تأمل استهلال الشاعر لقصيدته « قدر أن نعشق الشمس» :

يُولَدُ الحَيُّ مِنَ المَيِّتِ كَمَا تُولَدُ النَّارُ مِنْ حَجَر !

لاَ تَقُولُوا : إنَّ لِلرِّيحِ جَفَافاً

وَمِنَ الرِّيحِ سَقَر !

نَحْنُ لَوْلاَ الرِّيح مَا كُنَّا ، وَمَا كَانَ المَطَر (75)

وتمضي القصيدة اتجاه أجواء سردية متصلة ، تُوهم القارئ بأنّ هذا الاستهلال إنما هو حدث قصصي مصوغ بلغة شعرية مؤثرة :

مِنْ رَبِيعِ الصَّحْوِ يَخْضَرُّ المَطَرْ

قَدَرٌ أَنْ نَعْشَقَ الشَّمْسَ

وَأَنْ نَحْمِلَ آلاَمَ البَشَرْ

أَنْ نُنَاجِي طَيْفَ ذِكْرَانَا

وَأَنْ نَحْلُمَ .. (76)

فاجتماع الطابع السردي في الخطاب الاستهلالي للقصيدة بالنهي (لا تقولوا) يكون الغماري قد ضمن متابعة المتلقي وشده إلى مناجاته العميقة عمق النفس البشرية .

وبنفس الوتيرة يستهل الشاعر قصيدته « وحدي مع الله»حيث يأخذ الاستهلال عنده شكل الاستفزاز والصدمة :

أَحْيَيْتَ فِي القَلْبِ سِرَّ الحُبِّ « إِحْيَاء»

كُنَّا الوُرُودَ وَكَانَ الحُبُّ انْدَاء (77)

ومثل هذا الاستهلال يثير القارئ ويستفزه . ولا يتضح هدف الشاعر مما يقول إلا بالأسطر التالية لهذه البداية :

تَنَفَّسَت مُهْجَةً بِالحُبِّ مُورِقَةً

وَعَبْرَةً صَاغَهَا الرَّحْمَنُ خَضْرَاء (78)

فيَبرز إحساس الشاعر المرهف وسمو روحه العالية .

وفي القصيدة التي تبنى على النسق السردي ، فإننا نلفي الغماري في قصيدته : «شوق الخلود « يستدرج القارئ من خلال إبراز جانب من الحدث كي يستثير حبّ الاستطلاع والرغبة فيه ليمضي في قراءة القصيدة، فيستهلها قائلا :

« قَالُوا التَّصُّوفُ بِدْعَةٌ مِنْ شَرِّ أَخْلاَقِ « الهُنُودْ»

قُلْتُ التَّصَوُّفُ يَا فَتَى شَوْقُ الخُلُودِ إِلَى الخُلُودْ

لَوْلاَ التَّصَوُّفُ لَمْ يَكُنْ سِرُّ الوُجُودِ وَلاَ الوُجُود (79)

فيتقد ذهن المتلقي وتشتعل مخيلته محاوِلة فكّ خيوط حقيقة التصوف ، فتتولى الأسطر اللاحقة تبيينها :

جَهَلُوكَ يَا نُونَ الوُجُودِ لأَنَّهُمْ حَاءُ الجُمُودْ !

لَمْ يَعْرِفُوا كَشْفًا وَلاَ عَرَفُوا الشَّهَادَةَ وَالشُّهُود (80)

وفي قصيدة « ليس لي إلا هواها « ذات الدلالات الكثيفة ، فإنّه يصعب الفصل بين البنية الاستهلالية للقصيدة وبقية أبياتها :

لَيْسَ لِي إِلاَّ هَوَاهَا

خَيْطُ ذِكْرَى

فِي زَمَانِ القَيْظِ وَالرُّعْبِ خُطَاهَا

تَرْسُمُ الآلاَمَ فَجْراً ... (81)

ويواصل الشاعر رسم الملامح المُشَكِّلة لهذا الهوى :

يُورِقُ الفَجْرُ وَيَمْتَدُّ حُقُولاً وَسَنَابِلْ
هُوَ ذِكْرَى
وَمَشَاعِلْ (82)

وفي مجاراتنا لهدف النص وبؤرته ، يكشف الشاعر تأثيره الشعري لجذب المتلقي وشده إلى أجواء القصيدة :

نَحْنُ لَوْلاَ ظِلُّهَا لَمْ نَعْرِفِ الحُبَّ
وَلَوْلاَ طَيْفُهَا لَمْ نَرْوِ طَيْبَه
نَحْنُ لَوْلاَ لُقَىً مُدَّتْ بِصَحْرَاءَ رَهِيبَه (83)

وقد بنى الغماري قصيدته « زمن الطاغوت ولّى «على نظام الشطرين الذي يحيل إلى القصيدة العمودية التي تعتمد على كيان البيت المستقل، وذلك يعكس رغبة الشاعر في العودة إلى زمن الجهاد والفتح المبين ، ويستهلها الشاعر بقوله :

زَمَنُ الطَّاغُوتِ وَلَّى فَانْتَحِرْ يَا هُبَل
إِنَّنَا بِالحَقِّ أَوْلَى بِالضُّحَى نَكْتَحِل (84)

وهو الاستهلال الذي يؤدي إلى متن القصيدة ليعود إليه الغماري في خاتمتها في حلقة دائرية . فالاستهلال في هذه القصيدة يوحي بالحنين إلى الجذور ، الحنين إلى العودة لزمن الفتوحات ، إلى زمن الجهاد والتضحيات.

وليكون الاستهلال مثيرا ولافتا فإنّه غالبا ما يستهل بأساليب الإنشاء كالأمر في القصيدة الأولى في الديوان « وسل الأمير ...» ، إذ تضمن العنوان أمرا موجها إلى القارئ ليشركه في السؤال حتى يجعله طرفا مؤازرا له ، فيستهلها بقوله :

أُسْجُدْ لِرَبِّكَ وَاقْتَرِبْ وَإِلَيْهِ فِي الجُلَّى أَنِبْ
وَقُل : الجَزَائِرُ وَارْوِ عَنْ خَيْلٍ مُطَهَّمَةٍ عُرُبْ
خَيْلُ الجِهَادِ الوَرْدُ يَخْطُرُ فِي النَّوَاصِي وَاللَّهَب (85)

يمهد هذا الأمر لأجواء القصيدة التي تمجد جهاد وكفاح الأمير عبد القادر الذي عُدَّ رمز تحدٍّ ومقاومة . ويبدو النسق الشعري في القصيدة كأنّه نسق ملحمي صوّر من خلاله الغماري تضحيات وبطولات الشعب الجزائري ممثلة في تضحيات وكفاح رائد الجهاد الإسلامي الأمير عبد القادر .

ومن تشكيلات الاستهلال في الديوان النظام السردي المعتمد على النفي ، يقول الغماري في قصيدته « **لن ينام الحق**» :

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ فِي جُرْحِ بِلاَدِي ..

لَنْ يَنَامْ .. (86)

فعَبْرهذه العتبة يتشعب النص ويوغل في تفاصيل الجرح الذي أصاب الجزائر من أبنائها :

ضَاجَعُوا الرِّيح ..

وَغَنُّوا للطَّوَاغِيتِ الصِّغَارِ ! !

وَانِتَخَوْا بِاسْمِ الفُتُوحِ السُّمْرِ للفَتْحِ الشِّعَارِ !

وَلْوَلُوا فِي شَهْوَةِ اللَّيْل ..

عَلَى « خَضْرَاءَ» شَدُّوا ..

وَلَهُمْ .. كَمْ يَخْجَلُ المَاضِي .. (87)

ويواصل الشاعر تصوير تفاصيل هذا الجرح لشد المتلقي وتشويقه :

وَشَرِبْنَا مِنْ كُؤُوسِ القَهْرِ خِلْنَاهَا زُلاَلا

وَنَسَخْنَا بِالشِّعَارَاتِ الكِتَابْ !

وَغَدَوْنَا .. وَعَلَى أَشْلاَئِنَا تَعْلُو القِبَابْ ! (88)

والخلاصة أنّ الاستهلال عند الغماري مثير للمتلقي يعمل على جذبه وشده لمتابعة قراءة القصيدة . كما أنّه يوحي بموضوع القصيدة ومضمونها قبل الغوص في متنها .

3 - بنية الختام :

لا يتحدد معنى الاستهلال كعتبة في النص إلا مع بنية أخرى هي بنية الختام أو النهاية ، التي تُعدّ بنية من بنيات النص الموازي اهتم بها البلاغيون والنقاد العرب قديما ، وكانت ميدانا للبحث والدراسة في الدراسات اللسانية النصية الحديثة .

والختام في اللغة هو آخر الشيء ونهايته . جاء في لسان العرب : ختام كلّ مشروب : آخره ، وفي التنزيل : ﴿ **خِتَامُهُ مِسْكٌ** ﴾ أي : آخره ، لأنّ آخر ما يجدونه رائحة المسك ... وختام الوادي أقصاه ، وختام القوم وخاتمهم: آخرهم .[89]

أمّا في اصطلاح البلاغيين فقد تعددت مصطلحات الختام ، وهي: الانتهاء والمقطع والقطع وبراعة المقطع وجودة القطع وحسن الختام، وأيّا كان هذا الاختلاف في التسمية فإنّه يقصد به عناية الناظم أو الناثر بخاتمة الكلام ، فيجتهدا ليحسنا فيه غاية الإحسان لأنّ الختام « هو قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها في الأسماع ، وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه».[90]

فابن رشيق يشترط أن يختم الشاعر والناثر كلامهما بأحسن خاتمة لأنها آخر ما يبقى في الأسماع ، لذلك « ينبغي أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها ».[91]

ويعلل ابن رشيق ذلك بقوله : « وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس ؛ لقرب العهد بها ؛ فإنْ حَسُنَتْ حَسُنَ ، وإنْ قَبُحَتْ قَبُحَ، والأعمال بخواتيمها ، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم».[92]

فقد تم التركيز ، من خلال هذا القول ، على البُعد النفسي ، إذ الهدف من الختام في القصيدة هو تحريك النفس ، ليبقى أثر الختام عالقا بها .

وقد سماه الخطيب القزويني الانتهاء ، واشترط فيه حسن التأنق «لأنه آخر ما يعيه السمع ، ويرتسم في النفس [...] وربما أنسى محاسن ما قبله».[93]

لذلك اشترطوا في الختام أن يكون أحد الأوجه الثلاثة التالية :[94]

أ- أن يكون الختام في كلّ غرض بما يناسبه .

ب- أن يكون اللفظ عذبا ، والتأليف جزلا متناسبا .

ج- أن يكون أجود بيت في القصيدة وأدخل في المعنى الذي قصد إليه الشاعر .

هذا عند القدماء . أمّا **المحدثون** فإنّهم يرون بأنّ الختام « نهاية مفتوحة أي قابلة للتأولات العديدة ، كما أنّها احتياجية على موقف معيّن».[95]

وعليه فإنّ النصوص لا يتم تداولها واستهلاكها إلا إذا كانت « متقنة النهاية»[96] حيث تعمل على تحديد دلالات النص وتنهض بـ « تصحيح التلقي وتعديله ، أو ترسيخه أو حتى تغييره».[97] فهي مثلها مثل الاستهلال تعمل على توجيه القراءة وترسيخ ما يرغب صاحب النص في ذهن المتلقي . فالختام « عملية توقف النص عن الاشتغال وتتمثل في آخر جملة أو آخر حدث يتوقف عنده القارئ ».[98]

ونظرا لأهمية الختام أو النهاية في العمل الأدبي ، فقد حدد حسين خمري وظيفتين أساستين لها ، هما :[99]

1 - انغلاق النص على نفسه باعتباره منتوجا لغويا مكتفيا بذاته ، وله استقلاليته عن غيره من النصوص .

2 - الأثر الحسن الذي تتركه لدى المتلقي ، إذ هي آخر ما يقرع سمعه .

بعد هذا التأسيس لمصطلح « الختام» ننتقل إلى تَبَيُّن تشكلاته في قصائد ديوان مصطفى الغماري (قراءة في آية السيف) .

ويمكن تصنيف بنية الختام في المجموعة الشعرية « قراءة في آية السيف»إلى أربعة نماذج ، هي :

1 - **الختام بإعادة البنية الاستهلالية :** ويظهر ذلك في القصائد الآتية: « لن ينام الحق» و قالوا ثوى العشق « و» زهرة الحلم اليقين « و» زمن الطاغوت ولى» .

2 - **الختام بإعادة بنية العنوان** : وقد تواتر في ثلاث قصائد ، هي : «وحدي مع الله» و «قالوا ثوى العشق» و«درب المحبين».

3 - **الختام بالاستفهام :** وقد ورد في قصيدة واحدة ، هي : « لبيك» .

4 - **الختام المفتوح / النهاية المفتوحة :** وهي باقي قصائد المجموعة الشعرية .

وسنعمد ههنا إلى تحليل بعض نماذج الختام وفق التصنيف السابق .

فمن نماذج الختام بإعادة البنية الاستهلالية ما ورد في القصيدة الثانية في الديوان « **لن ينام الحق**» التي ختمها الغماري بنفس البداية التي استهل بها قصيدته إذ يقول :

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ

وَالرَّمْزُ الإِلَهِيُّ الإِمَامُ

لَيْسَ بَعْدَ الدَّمْعِ يَا « خَضْرَاءُ» إِلاَّ الابْتِسَامُ (100)

فقد ختم الشاعر القصيدة بما استهله بها لتأكيد موقفه من أنّ ما أصاب الجزائر لن يدوم ، وهي نفس بنية الاستهلال في القصيدة التي يقول فيها :

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ فِي جُرْحِ بِلاَدِي ..

لَنْ يَنَامْ .. [101]

وهي الرسالة التي أراد الشاعر أنْ يقرع بها سمع المتلقي لتثبيتها في ذهنه.

وضمن هذا الصنف يمكن أنْ ندرج خاتمة القصيدة الثامنة « **زهرة الحلم اليقين**» :

مِنْ لَيَالِي الصَّحْوِ يَمْتَدُّ وَآلاَمِ السِّنِينْ

مِنْ جِرَاحِ الخَالِدِينْ

يَكْبُرُ الحُلُمُ يَقِينَا

فِي دُرُوبِ العَاشِقِينْ

وَنُغَنِّي للجَبِينِ الحُرِّ

للسَّيْفِ الإِلَهِي

نُغَنِّي زَهْرَةَ الحُلْمِ اليَقِينْ [102]

حيث يمجد الشاعر من خلال هذه الخاتمة تضحيات أولئك الخالدين الذين ضحوا في سبيل الحرية بحمل السيف فَسَقَتْ دماؤهم زهرة ذلك الحلم الذي تحول إلى يقين .

فالغماري أراد أن يُقنع السامع بضرورة التضحية والكفاح لبلوغ المرام، وهو ما عبّر عنه في استهلال القصيدة إذ يقول :

مِنْ لَيَالِي الصَّحْوِ وَالمَحْوِ عَبِيرُ الخَالِدِين [103]

فالختام في هذا الصنف يوحي بالحركة الدائرية في القصيدة ؛ ولكن إعادة الاستهلال لا يعني عود على بدء وإنما هو بداية جديدة .

ومن أنماط الصنف الثاني ، **إعادة بنية العنوان** ، ما نلحظه في القصيدة الرابعة في المجموعة الشعرية « **وحدي مع الله**» والتي يختمها الغماري بقوله :

وَحْدِي مَعَ اللهِ فِي حُزْنِي وَفِي فَرَحِي

وَحْدِي مَعَ اللهِ إِسْعَاداً وَإِشْقَاءَ [104]

فغاية الشاعر من خلال البنية الختامية للقصيدة التأثير في المتلقي وحمله على الاقتناع بما اقتنع به هو ، فقد جعل الله هو ملاذه الأوحد في كلّ الأحوال ، في حزنه وفرحه ، في سعادته وشقائه ، وهي نفس الدلالة التي يحيل عليها العنوان ذو المرجعية الدينية والوظيفة الإيحائية .

ومن هذا النوع أيضا ما ورد في القصيدة السادسة عشرة في الديوان والتي عنونها الشاعر بـ«درب المحبين» ، ويقول في خاتمتها :

دَرْبُ المُحِبّينَ أَفْرَاسٌ مُجَاهِدَةٌ

هَيْهَاتَ يُثْنِي خُطَاهَا الرُّعْبُ وَالفسَقُ! [105]

فالغماري جعل ختام القصيدة تفسيرا للبنية الإيحائية للعنوان . فقد بيّن حقيقة درب هؤلاء المحبين على أنّه خيول مجاهدة لا يثنيها شيء عن تحقيق هدفها ، وهذا ما يتوسمه الشاعر في الجيل الذي يبثه هذه الرسالة . فمثل هذه الخاتمة ترسخ في الذهن وتعلق به .

أمّا **الختام بالاستفهام** فظهر في القصيدة الأخيرة من الديوان «**لبيك**» حيث يقول الغماري :

حَتَّى مَتَى أَنْتِ يَا حَسْنَاءُ صَامِتَةٌ

وَاللَّيْلُ تَنْسُلُ كَالأَشْبَاحِ دَعْوَاهُ ! [106]

فقد جعل الشاعر خاتمة القصيدة استفهاما تعجبيا ، تعجب من خلاله عن ذلك الصمت الذي التزمه وطنه جرّاء ما حلّ به من أبنائه الذين اتبعوا الغرب وعبدوه .

وهو وإنْ خاطب حسناءه الجزائر في هذه الخاتمة فإنّه بذلك يخاطب كلّ متلقٍ ويسائله ويتعجب من صمته عمّا يدور من حوله دون أنْ يحرك ساكنا ، فهو يسعى إلى تحريك ذهنه وبث روح الغيرة فيه للنهوض وكسر حاجز الصمت .

ومن **النهايات المفتوحة** في الديوان – وهي الأكثر تواترا – ما نجده في القصيدة الأولى في الديوان « وسل الأمير» :

إِنَّ الجَزَائِرَ يَا ابْنَهَا تَفْدِي العَقِيدَةَ بِالنَّسَبْ

حَسْبُ الجَزَائِرِ حَسْبُهَا دِينٌ وَمَكْرَمَةٌ وَحُب (107)

إذ يوجه الشاعر خطابه إلى كلّ متلقٍ / كلّ ابن للجزائر مخاطبا إيّاه بأنّ الجزائر ضحّت في سبيل العقيدة الإسلامية وافتدتها بأبنائها أمثال الأمير عبد القادر ليعيش فيها أبناؤها على دين آبائهم وأجدادهم في كرامة ومحبة .

إنّ الرسالة التي ضمنها الغماري هذه البنية الختامية هي الرسالة التي آمن بها هو ، وآمن بها من قبله الأمير عبد القادر ، فأرادها أن تَعْلُقَ بذهن السامع علّه يتمثل بها .

ثمّ انظر إلى هذه النهاية التي ختم بها الشاعر القصيدة السادسة « **شوق الخلود**» :

غَدُنَا مُضِيءٌ فِي صَفَاءِ الطُّهْرِ أَوْ طُهْرِ الشَّهِيدْ !

لاَ القَيْدُ يُثْقِلُهُ وَلاَ صَمْتُ الجِدَارِ وَلاَ الحَدِيدْ !

فِي مِثْلِ أَوْتَارِ القُلُوبِ رُوىً .. وَأَهْدَابِ الوُرُودْ ..

فِي القَلْبِ سِرُّ الحُبِّ فِي المَنْطِقِ الصَّخْرِ البَلِيدْ ! ! (108)

إنّها خاتمة عبّر من خلالها الغماري عن نظرته التفاؤلية في غدٍ مشرقٍ يحمل معه أملا في حياة صافية ، سعى من خلالها إلى إقناع المتلقي بضرورة تخطي القيود وكسر جدار الصمت والخوف مثلما فعل قبله مَن حملوا لواء التضحية والجهاد والشهادة ، فالقلب يحيا بالحبّ حتى وإنْ كان بين الصخور .

ومن هذا الصنف أيضا ما ختم به الغماري قصيدته « **هذي المصاحف يا إله**» :

إِنْ يَمْكُرِ اللَّيْلُ الهَجِينُ ، أَلَيْسَ مُقْتَرِباً نَهَارِي !
أَهْوَاهُ مَزْرَعَةً تَمُوجُ بِكُلِّ دَانِيَةِ الثِّمَارِ
وَقَصِيدَةً خَضْرَاءَ مِثْلَ الطُّهْرِ فِي مُقَلِ الصِّغَارِ
وَأَرَاكِ يَا بَيْضَاء
يَكْبُرُ فِيكِ رَمْزُ الإِنْتِصَارِ (109)

اعتبر الشاعر في هذه البنية الختامية ما ألحقه أعداء الجزائر الحاقدين بدينها (المساجد والمصاحف) باسم التقدم مكرا وليلا هجينا مظلما ؛ إلا أنّه يَعِدُ القارئ بنهارٍ قريبٍ تتحقق فيه أمنياته ويتحقق معه الانتصار .

يُغازل الغماري في هذه الخاتمة مسامع المتلقي ليرسّخ في ذهنه فكرة الانتصار وأنّ الغد المشرق قريب آتٍ .

والنموذج الأخير من هذا الصنف ، ما ورد في القصيدة قلب الديوان «**قراءة في آية السيف**» إذ يقول :

فَلَيْسَ غَيْرُ دَعْوَةِ الأَمِينِ
رَغْمَ الضَّجِيجِ الكَافِرِ الهَجِينِ ! ! (110)

فهو يقرع سمع القارئ بنفي مطلق على أنْ لا دعوة إلا دعوة الأمين محمد صلى الله عليه وسلم رغم الحملات المغرضة عليه ليثبت في ذهن المتلقي صدق هذه الرسالة .

إنّ قراءة متفحصة للمتعاليات النصية (العنوان ، الاستهلال والختام) في ديوان مصطفى الغماري « قراءة في آية السيف» تُظهر عناية الشاعر بهذه العتبات وحرصه على اختيارها بدقة لما لها من قوة التأثير في المتلقي وتعمل على توجيه فعل القراءة وتعديل مساره .

الهوامش

(*) كلية الآداب واللغات – جامعة قالمة .

1 - فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 2010 ، ص 224 .

(**) وقد تُرجم مصطلح العتبات في اللغة العربية بمصطلحات عدة، منها : النص المصاحب ، المناص ، النص الموازي ، المكملات ، وكلها تصب في مصب واحد . ويترجمه سعيد يقطين بالمناصصات (انظر : انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 3 ، 2006 ، الهامش (19) ، ص 102) .

2 - فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 223 .

3 - الهاشم أسمهر ، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الأخبار والكرامات والطرف ، الشركة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2008 ، ص 29 .

4 - نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط 1 ، 2007 ، ص 6 .

5 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 2001 ، ص76.

6 - جيرار جينيت ، مدخل إلى جامع النص ، تعريب : عبد العزيز شبيل، مراجعة : حمادى صمود ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 ، ص 70 .

(***) من مكونات المصاحب النصي : العنوان ، التمهيد ، عناوين الفصول ، فموضعه داخل فضاء الكتاب . وتكون عناصر المحيط النصي خارج الكتاب ، وهو كل عنصر لا يلحق ماديا بالكتاب . (نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 27 - 28) .

7 - نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 25 .

8 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

9 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

10 - الهاشم اسمهر ، عتبات المحكي القصير ، ص 76 .

11 - المرجع نفسه ، ص 57 .

12 - المرجع نفسه ، ص 74 .

13 - محمد مفتاح ، دينامية النص : تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 2 ، 1990 ، ص 72 .

14 - Christiane Achour et Simone Rezzoug , convergences critiques , introduction à la lecture du littéraire , O.P.U , Alger , 1990 , p 28 .

وللأمانة العلمية فإننا نورد النص الأصلي كما ورد في الكتاب :

« Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman. »

15 - محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 15 .

16 - عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية « زقاق المدق» ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص 277 .

17 - الهاشم اسمهر ، عتبات المحكي القصير ، ص 74 .

18 - المرجع السابق ، الصفحة ذاتها .

19 - المرجع السابق ، ص 62 .

20 - المرجع نفسه ، ص 75 .

21 - عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص 71 وما بعدها .

22 - نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 47 .

23 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

24 - الهاشم اسمهر ، عتبات المحكي القصير ، ص 36 – 37 .

25 - فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 225 .

26 - مصطفى محمد الغماري ، قراءة في آية السيف ، صفحة الإهداء.

27 - يُراجع في هذا : تفسير ابن كثير، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2002، ج 2 ، ص 355 .

28 - رشيد شعلال ، النص والنص المصاحب قراءة في تشكل الحدث الشعري « اللغة والغفران» عينة ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العدد السادس ، 2010 ، ص 10 .

29 - قانون التواصل الذي يفترض وجود مرسل (الشاعر) ومرسل إليه (القارئ / المتلقي) ورسالة (العنوان) .

30 - نصيرة زوزو ، الفضاء النصي في رواية « كتاب الأمير : للأعرج واسيني ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، ص 10 .

(****) والجشطلت كلمة ألمانية (Gestalt) اقترحت لها ترجمات عدة، منها : الشكل ، والتشكيل أو الصياغة ، والهيئة ، والبنية ، والجوهر وغيرها . ويفضل الدكتور شاكر عبد الحميد ترجمته على أنه « الصيغة

الكلية» . والفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي أنّ الكلَّ مختلف عن مجموع الأجزاء أو هو ليس مجرد لتجميع الأجزاء . فالمربع مثلا ليس مجرد أربعة أضلاع ، بل الصيغة الكلية التي تُنَظِّم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها ، كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمربع . انظر : شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، مارس 2001 ، ص 159 .

31 - محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1991 ، ص 18 .

32 - حلمي المليجي ، علم النفس المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص 193 .

33 - محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، ص 21 .

34 - المرجع نفسه ، ص 22 .

35 - المرجع نفسه ، ص 23 .

36 - المرجع نفسه ، ص 25 .

37 - المرجع نفسه ، ص 27 .

38 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

39 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

40 - المرجع نفسه ، ص 29 .

41 - القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، 1914 ، ج 3 ، ص 5 : 10 .

42 - المرجع نفسه ، ص 9 .

43 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

44 - المرجع نفسه ، ص 10 .

45 - المرجع نفسه ، ص 28 : 42 .

46 - حنان قرقوتي ، اللغة العربية والخط وأماكن العلم والمكتبات الترجمة وآثارها ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص 35 .

(*****) أما هذه الحروف فهي : (ج ح خ ع غ م والهاء الوسطية والكاف الممتدة) .

47 - حنان قرقوتي ، اللغة العربية والخط ، ص 35 .

48 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

49 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

50 - المرجع نفسه ، ص 37 .

51 - حنان قرقوتي ، اللغة العربية والخط ، ص 37 .

52 - المرجع نفسه ، ص 37 – 38 .

53 - القلقشندي ، ص 31 .

54 - المرجع نفسه ، ص 38 .

55 - المرجع نفسه ، ص 33 .

56 - شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، ص 259 – 260 .

57 - المرجع نفسه الفني ، ص 260 .

58 - المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها .

59 - المرجع نفسه ، ص 270 .

60 - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (خ ض ر) .

61 - المرجع نفسه ، مادة (ح م ر) .

62 - هذا ما ورد عند كثير من النقاد القدامى أمثال ابن قتيبة . غير

أنّ جمال الدين بن الشيخ في كتابه الشعرية العربية يُقدم نقدا لأقسام القصيدة القديمة ، خاصة ما جاء عند ابن قتيبة ، إذ يقول : « إنّ ابن قتيبة يُغفل أجناسا متشكلة تشكلا قويا مثل الخمريات والزهديات . إنّ الإنتاج المتقدم ، بما في ذلك ما هو موثوق به من شعر الجاهلية ، لا يثبت بأي حال من الأحوال هيمنة القصيدة الثلاثية أو الرباعية الأجزاء». الشعرية العربية ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 2 ، 2008 ، ص 19 .

وينظر أيضا : مشري بن خليفة ، القصيدة العربية الحديثة في النقد العربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2006 ، ص 91 – 92 .

63 - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت ، ط 5 ، 1981 ، ج 1 ، ص 217 .

64 - المرجع نفسه ، ص 218 .

65 - الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 131 – 132

66 - المرجع نفسه ، ص 132 .

67 - ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قدمه وعلق عليه : أحمد الحوفي وبدري طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ص 98 .

68 - كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1986، ص 437 .

69 - نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 132 .

70 - حسين خمري ، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2007 ، ص 118 – 119 . وانظر : رشيد شعلال ، شعرية الاستهلال عند عبد الله البردوني ، مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، العدد الثامن ، جانفي 2011 ، ص12 .

71 - المرجع نفسه ، ص 115 .

72 - المرجع نفسه ، ص 116 .

73 - عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسة بنيوية في الأدب العربي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 3 ، 2006 ، الهامش (2) ، ص 12 .

74 - حسين خمري ، نظرية النص ، ص 123 .

75 - الديوان ، ص 33 .

76 - الديوان ، ص 33 .

77 - الديوان ، ص 37 .

78 - الديوان ، ص 37 .

79 - الديوان ، ص 49 .

80 - الديوان ، ص 49 .

81 - الديوان ، ص 71 .

82 - الديوان ، ص 71 .

83 - الديوان ، ص 74 .

84 - الديوان ، ص 87 .

85 - الديوان ، ص 11 .

86 - الديوان ، ص 23 .

87 - الديوان ، ص 26 – 27 .

88 - الديوان ، ص 28 .

89 - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ختم) .

90 - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1 ، ص 239 .

91 - أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، ص 503 .

92 - المرجع السابق ، ص 217 .

93 - الإيضاح في علوم البلاغة ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 2003 ، ص 326 .

94 - مشري بن خليفة ، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 92 – 93 .

95 - حسين خمري ، نظرية النص ، ص 125 .

96 - المرجع نفسه ، ص 126 .

97 - الهاشم اسمهر ، عتبات المحكي القصير ، ص 72 .

98 - حسين خمري ، نظرية النص ، ص 127 .

99 - المرجع نفسه ، ص 128 .

100 - الديوان ، ص 29 .

101 - الديوان ، ص 23 .

102 - الديوان ، ص 66 – 67 .

103 - الديوان ، ص 65 .

104 - الديوان ، ص 39 .

105 - الديوان ، ص 159 .

106 - الديوان ، ص 169 .

107 - الديوان ، ص 20 .

108 - الديوان ، ص 53 .

109 - الديوان ، ص 84 .

110 - الديوان ، ص 118 .