خطاب العتبات في الشعر الجزائري المعاصر
شعر عبد الملكً بومنجل أنموذجا

د.رابح بن خويا
جامعة برج بوعريريج

الملخص:

يتناول المقال موضوع العتبات في النقد المعاصر، وسياق نشاته في النقد الغربي وعاقته بنظرية التناص والتعالي النصيي، ويشير إلى الاهتمام به في النقد العربي ومحاولات مقاربته في الخطابات الروائية والشعرية. بالإضافة إلى ذلك يقترب المقال من العتبات المتنوعة الموظفة في متن ع. بومنجل كالعنوان والإهداء والتقديم...وغيرها ومن دلالتها ووظائفها.

وقد تبين أن خطاب ع. بومنجل يولي العتبات بمختلف أنواعها عناية خاصة ويوظفها لأغراض دلالية وجمالية. ويعدّها نصوصا لا يمكن تجاوزها، رغم هامشيتها، في قراءة المتن الشعري. وهي تمثل أكثر من مجرد إضاءات او توجيهات أو تنبيهات أو إحالات لأفكار وإيديولوجيات، فهي من أسس المعمار الشعري المشيد.

وارتكز المقال إلى منهج وصفي تحليلي مدعم بمفاهيم إجرائية سيميائية وتأويلية.

الكلمات المفتاحية:

الخطاب- التعالي النصي -العتبات-النص الموازي- الإهداء- التقديم

Abstract:

The article deals with the subject of thresholds in modern criticism, the context of its appearance in Western criticism and its irelationship to the theory of intertextuality and transcendence, and refers to its interest in the Arab criticism and attempts to approach it in narrative and poetic discourse. In addition, the article approaches the various thresholds employed in the Boumendjel,s text Such as title, cover ,delication,and presentation ... etc, and its significance and functions.

It has been shown that the discourse of A. boumendjel payes attention to the different types of thresholds, and uses it for significance and aesthetic purposes. Also it considers them as texts that can not be exceeded in reading the poetic text. They represent more than just illuminations, directives, warnings or references to ideas and ideologies. They are the foundations of the poetic architecture.

The article is based on an analytical descriptive approach supported by semiotic and interpretive procedural concepts.

keywords: Speech - Textual transcendence - Thresholds - ParaText - Dedication – Presentation

مقدمة:

في الواقع أنّ موضوع (العتبات) نشأ في ظل العناية بالنص وارتبط إلى حدّ عميق بنظرية التناص، ولذا فإن تناوله لا يمكن أن يحدث بعيدا عن المحيط الذي ولد في ه والسياق الذي ظهر فيه، وذلك ما يضطرنا إلى تقديم نظرة تاريخية ومعرفية لهذا السياق والمسار الذي استوى فيه المفهوم على سوقه.

وسيكون هذا التناول توطئة لمقاربة شعرية (العتبات) في الشعر الجزائري المعاصر وتحديدا في شعر عبد الملك بومنجل، فنتعرّف إلى أنواع العتبات الموظّفة والوظائف التي تقوم بها في تفسير وتأويل كثير من النصوص و المجموعات الشعرية.

وبدءا، فإنّ العتبات تشكلّ نظاما معرفيا عاما يرداف إلى حدّما ما يدلّ عليه المصطلح الفرنسي(*Partexte*)، وما اصطلح عليه في لغتنا بالمناص والنص الموازي والنص المحاذي وغيرها من البدائل الاصطلاحيّة.

ونستأنس في هذه المقدّمة بمفهوم واضح للعتبات قبل أن نشرع في تفصيلاتها؛ فهي تعني" مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكاتب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعيّة وفهارس ومقدمات وخاتمة. وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره ويحيط أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها."([1])

أولا –العتبات والمتعاليات النصية:

1-السياق التاريخي والمعرفي لنشأة مفهوم(العتبات):

1-1-السياق الغربي:

1-1-1- في ضوء التناص من ج. كريستيفا إلى ج. جنيت:

قبل أن يطور ج. جنيت (*G.Genette*)(1930- ...)نظريته في(التناص أو بالأحرى في(التعالي النصي)سنة 1982، ويحدّد أنماطه الخمس، كانت ج. كريستيفا (*Julia Kristeva*)(1941- ...)تتحدّث عما تصفه التناص(*Intertextualité*) سنة 1966، ومحددة مفاهيم هذه النظرية في(1969 *Sèméiôtiké*)[(2)] وفي(*La Révolution du langage poétique* 1974)[(3)] مستوحية دلالته من مفاهيم مخائيل باختين(*Mikhaïl Bakhtine*)(1895-1975) حول المبدأ الحواري أو الحوارية(*dialogisme*)-ذات البعد التناصي- والبوليفينية (*Polyphonie*)في كتابه(*Problèmes de la poétique de Dostoïevski1929*).

ليسهم رولاند بارت(*Roland Barthes*)(1915-1980) في بلورة هذا المفهوم في أنصع مقالاته عن نظرية النص، ليسلك المفهوم منعرجا آخر في كتابات ميشال رفاتير(*Michaël Riffaterre*)(1924-2006)في مفاهيمه حول القارئ والأثر التناصي وإنتاجية النص.

في ثنايا هذه السياقات البعيدة والقريبة التي تختزنها الذاكرة النقدية كان التناص بصيغته(الكريتيفية)المشترك الاصطلاحي والمفهومي بين النقاد الغربين ومنظري الأدب ومحلليه إلى أن يعيد فيه ج. جنيت النظر محددا المفاهيم ومصنفا الانواع والعلاقات.

2--ج. جنيت والعتبات النصية:

بدا الوعي بالعتبات من خلال(النص الموازي) أو (المناص) (*Partexte*):متأخرا، وفعلا، كما قال سعيد يقطين ذات تقديم: "لم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص. ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله. ولقد أدّى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النّصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها البعض، والتي صارت تحتل حيزا هاما في الفكر النقدي المعاصر. كان التطوّر في فهم النص والتفاعل النصّي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره

لقد قدّم ج. جينيت(*G.Genette*)(1930- ...)مؤلّفا خاصا بالـــ(عتبات) (*Seuils*)، اتخذ له اسم المصطلح ذاته، وهو كتابه العمدة في مجاله (*Seuils*)[4]، وقد جعل من العتبات "خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النص)، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحا ومفسرا شكل معناه."[5] وقد عالج في هذا الكتاب المناص، وجميع ما يحيط النص ويصاحبه من نصوص متنوعة.

وليس ذلك غريبا، فهذا (المناص) يمثل أحد انشغالاته البحثية، ويندرج في مشروعه الشعري (*Poètique*) الكبير الذي امتدّ لعقود عديدة حيث ابتدأه منذ القرن الماضي ولا يزال، وقراءة صفحات من هذا المشروع المهم تستهدف الكشف"عن تحديداته لمصطلح المناص(*Partexte*)، وكيفية اشتغاله ومقاربته داخل المؤسسة النقدية والاجتماعية والاقتصادية عامة، كونه يتجاوز الأدبي والثقافي، لينخرط في الاجتماعي والاقتصادي، بحمله لقيمتين أساسيتين، قيمة جمالية، وقيمة تجارية، وعلى الرغم مما نجده من التباسات مفاهيمية لمصطلح المناص الواقع على حواف مصطلحات تقترب منه معالمها لتبتعد عنه مفاهيمها، وهي ما اصطلح عليه جنيت بالمتعاليات النصية، أي تلك الأنماط الخمس: التناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع، إلى جانب المناص."[6]

وفي إطار الشعريّة، وانطلاقا من البنيوية، وبثقافة بلاغية وأخرى سيميائية، ثقافة موغلة في القدم وأخرى جد حديثة، قدّم ج. جنيت الأعمال الأساسية المشكّلة لمشروعه البحثي الشعري بالأساس.

ولقد تمكن (ج.جنيت)في أثناء مقاربته لما يسميه التعالي النصي(*La transtextualité*) أو(المتعاليات النصية)، - وهو المفهوم الذي طوره في كتابه أطراس(*Palimpsestes*) 1982[7].

واقتراح(المناص) وإحاطته بمعالم ومفاهيم شبه محدّدة لدلالته، وذلك لانفتاح المصطلح على تعددية القراءات والتأويلات، وخضوعه لاستراتيجيات السوق النقدي و/أو النقدي الذي لا يستقر على حال، وعلى الرغم من تحذيره(لنحذر المناص...)... لقد تمكن أن ينتقل من شعريات النص إلى شعريات المناص.[8]

2-السياق العربي:

2-1- س. يقطين والمتعاليات النصية:

استقبل النقد العربي المعاصر متأثرا بما يستجد في المشهد النقدي الغربي من نظريات واصطلاحات ومفاهيم، مصطلح(المتعاليات النصية) بما في ذلك مصطلح(التناص)المتقدم في وجود على(المتعاليات)، والذي كان كثير التداول في البيئات الأدبية والنقدية، تحديدا، في النقد الغربي والفرسي بشكل خاص، في

أدبيات ج. كريستيفا وغيرها من منظري الأدب ودارسيه في جماعة(*Tel Quel*) وفي منشورات المجلة التي تحمل الاسم ذاته.

وقد عرف مفهوم(التناص)، في نقدنا العربي المعاصر، في ممارسات أدبية كثيرة، نظرية وتطبيقية، شعرة وسردية، وأتخذ أداة إجرائية في تحليل الخطابات الأدبية تحت مظلة المناهج المختلفة.

وشق المفهوم طريقه في ثقافتنا النقدية باسم اصطلاحات شتى، تناوبت عليه، كما اجتهد النقاد في صك اصطلاحات جديدة له ولضبط علاقة النص بالنص، وقد ابتدع له في النقد العربي المغربي محمد بنيس(1948- ...) اصطلاحات تمسك بأطراف عملية التفاعل أو التعلق النصي.

وغني عن التذكير أن(التناص)قد وجد في النقد العربي ومورس في الأدب من منظور خاص وبأدوات واصطلاحات خاصة. وعدم التعرض إليه، هنا، لا يعني غيابه ممارسة وتعيينا اصطلاحيا، وإنما هو قضية قد حظيت بالدرس والبحث في أكثر من مؤلف، وليست من غرضنا في هذه الدراسة.

ومن أبرز النقاد العرب المغاربة الذين أحاطوا في كتاباتهم بنظرية (المتعاليات النصية)، سعيد يقطين(1955- ...)، فيما يسميه بـــ(التعلّق النصي) أو بـــ(نظرية التفاعل النصي).[9]

قرأ س. يقطين(المتعاليات النصية) بوعي يقظ وإدراك حذر، ملما بكل مفاهيمه وأبعاده، وبكل تفاصيله، وحاورها معدلا ومقترحا "خطاطة عامة يمكن أن تشكّل في حال توظيف واستخدام مختلف مكوناتها وعناصرها تصورا شاملا، يلعب دورا مهما في تطوير((نظرية النص)) عموما ، و((نظرية التفاعل النصي))بوجه خاص.".[10]

عالج س. يقطين موضوع (المتعاليات النصية)في كتابين مهمّين له، في إطار اشتغاله الدؤوب على النص السردي الذي أحاطه بعناية فائقة تنظيرا ودرسا، تفكيرا وتأملا، وجعل منه تخصصه، فكان هاجس مشروعه البحثي الرئيس الذي أنفق فيه جهودا وأوقاتا، وتفرّغا قل مثيله، فأثمر كل ذلك كتابات علمية-بما للكلمة من دلالة- أصيلة وجدّ متميّزة، وكان موضوع (المتعاليات النصية)من المصطلحات والمفاهيم والأدوات الإجرائية التي تخللت بعض كتاباته، وأعاد قراءتها في سياق تجربته ونظريته النقدية.

إذا، عالج س. يقطين(المتعاليات النصية)أو إحدى مكوّناتها، أولا، في كتابه(انفتاح النص الروائي)[11]، وثانيا، في كتابه(الرواية والتراث السردي)[12]:

2-1-1-المتعاليات في(انفتاح النص الروائي):

لم يشتغل س. يقطين في هذا الكتاب إلا" بثلاثة أنواع فقط، من التفاعل النصي، هي: 1-المناصّة. 2-التناص. 3- الميتانصيّة، باعتبار تحققها الداخلي (داخل النص)، أو بالنظر إليها بصفتها بنيات نصية يستوعبها النص، ويتفاعل معها داخليا من جهة وباعتبار السياق النصي الذي ظهرت فيه، والذي تتفاعل معه خارجيا، وذلك من خلال تحليل التفاعلات النصيّة الدّاخلية نفسها على مستوى خارجي من جهة ثانية.".[13]

وتلك هي، إذا، مستويات التفاعل النصي التي وقف عندها في هذه المرحلة، وفي هذا الكتاب، وهي مكونات ثلاثة من بين المتعاليات النصية الخمسة لدى ج. جنيت،

2-1-2-المتعاليات في(الرواية والتراث السردي):

يومئ منذ البدء في عتبة يطلق عليها (تأطير)، ويتقدمها نص مواز لـــ(ميخائيل باختين)يؤكد احتواء الرواية على أنواع أخرى مدمجة في بنيتها الخاصة، يقول:" تحاكي الرواية بسخرية كل الأنواع الأخرى(وبالضبط لأنها أنواع)، وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصي بعضها، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها، ومانحة إياها رنة أخرى..."[14]

يومئ س. يقطين إلى نوع من المتعاليات النصية في رصده للعلاقات الكائنة و(الممكنة) التي تقيمها النصوص السردية العربية الحديثة مع التراث السردي العربي القديم، وقد تنضبط في شكلين أساسيين؛ الأول:" الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع، وما شابه ذلك."[15]ويأخذ هذا الحضور، كذلك، مظهرين؛ فيمكن "أن يتجسّد على صعيد كلّي، يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى، على صعيد جزئي."[16]، والثاني: "الانطلاق من نص سردي قديم محدَّد الكاتب والهويّة، وعبر الحوار أو التفاعل النصيّ معه، يتم تقديم نص سردي جديد(الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص."[17]

وإذا كان الشكل الأول من العلاقات هو الأكثر هيمنة، فإن س. يقطين يختار الثاني موضوعا للدراسة في متن روائي متنوع تجلى فيه هذا الشكل علنا، ويعبر عنه بمصطلح(تعالق) أو(تعلّق)، باحثا عن" كيفية (تعالق) أو (تعلّق) نص جديد(الرواية)بنص قديم."[18]، وهو إذ يدرس ذلك موظفا اصطلاحاته، يتعامل، في الحقيقة، مع نوع من المتعاليات النصية، يوضحه بعد أسطر قليلة، ملاحظا كثرة العلاقات التي تأخذها النصوص بعضها البعض وتركيز النقد العربي على واحدة منها فقط، واختزال كل تلك الأنواع من العلاقات الملحوظة في نوع واحد هو(التناص)[19] الذي يعتبر نوعا من أنواع عدّة.

وتطويرا لما قد شرع فيه س. يقطين من معالجة للمتعاليات، هناك، في كتاب سابق تحت عنوان التفاعل النصي، يلتفت إلى مستوى آخر من التفاعل، ذلك الذي ينعته، هنا، وفي هذا الكتاب بـــ((التفاعل النصي)) بـــوصفه مقابلا لـــ(*Hypersexualité*)، ويرى أن"هذا النوع يمتاز عن غيره من أنواع التفاعل النصي، بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق(*Hypotexte*) والثاني لاحق(*Hypertexte*). وإن النص اللاحق ((يكتب)) النص السابق بـــ((طريقة جديدة))."[20]

ويخلص س. يقطين إلى دراسة موضوعه، وهو علاقة الرواية بالتراث، انطلاق من اعتبار النص القديم(السابق)متصلا بالتراث والنص الجديد (اللاحق) يدخل-حد قوله- في نطاق الرواية، لتتجسد إشكاليته في سؤال مركزي مرتبط بـــ"كيفية قراءة الروائي للتراث السردي القديم من خلال فعل الكتابة".[21] باحثا في تلك الإشكالية وناظرا إلى هذه العلاقة بين النصين عبر ما حدده بـــ(التعلّق النصي).[22]، الذي يكشف عن(الترابط النصي) بين نصين محددين، ويشرح ما عرضه ج. جنيت في المتعاليات النصية، مع تصور أكثر انفتاحا.

ويؤكد س. يقطين على مصطلحيه(التفاعل النصي) و(التعلّق النصي) من خلاله توظيفه لهما في سياقات عديدة في دراسته لعلاقة الرواية بالتراث السردي، متدرجا في صياغة هذه العلاقة من حيز ضيق إلى أفق أوسع إلى فضاء أرحب، ومن الخاص إلى العام وهو ما يهدف إليه، يقول: "إننا في هذا العمل نسعى إلى معالجة التعلّق النصي داخل نطاق التفاعل بين الرواية والتراث السردي العربي القديم ضمن أشكال مزدوجة نبسطها للتوضيح على النحو التالي، على أن تكون مدار البحث في هذه الدراسة:

أ- 1-علاقة الرواية بالسرد القديم= التعلّق النصي.

2-علاقة الرواية بالنص التراثي=((نصية)) الرواية.

ب- 3-علاقة التفكير العربي بالتراث=التفاعل النصي.

4-علاقة العربي بتراثه= نظرية النص.

من التعلق النصي إلى التفاعل النصي، ومن نصية الرواية إلى نظرية النص ننتقل من الخاص(الرواية) إلى العام(النص)، ومن الأدبي إلى الفكري."[23]

ومع ذلك لا يغفل س. يقطين عن المصطلح الأكثر تداولا في تأطير ظاهرة العلاقات المباشرة وغير المباشرة، الصريحة والضمنية، الجلية والخفية بين شتى النصوص، وعن المفهوم الأكثر تعاليا على كل التخصصات، وهو(التناص) (*Intertextualité*) المصطلح والمفهوم.

فهو: "إنه سمة متعالية عن الزمان والمكان، بل إنه يرتبط بأي كلام كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه."[24] ، بل و"سمة متعالية عن النص... رهين بأي تحقق نصي."[25]، وهو، كذلك،" مظهر أساسي من مظاهر ((نصية))النص."[26]، هي سلطة قاهرة يمارسها هذا المفهوم في حقول المعرفة ومجالات الثقافة الإنسانية.

ويحرز مصطلح(التناص)أهميته، قبل أن يعيد ج. جنيت موضعته في تصنيفه الخماسي، من كونه المصطلح الذي استعمل بدءا، وفي العصر الحديث، لتوصيف ظاهرة العلاقات المتشابكة بين مختلف النصوص على وجه الدقة، ومع ج. كريستيفا مثلا، لكن سرعان ما استجدت مصطلحات أخرى للدلالة على ضروب من علاقات(التناص)مع ج.جنيت على وجه الخصوص.

ويتفرّغ س. يقطين، بعد وقفة على تصور العرب القدامى لظاهرة العلاقات بين النصوص ونسق الاصطلاحات التي استعملت في رصد الظاهرة، إلى عرض وجهة نظر ج. جنيت في متعالياته النصية، كمنطلق لدراسته، وهو غايتنا في هذا المضمار.

ثانيا-العتبات في خطاب ع. الملك بومنجل الشعريّ:

تتناول القراءة المتن الشعري بوصفه وحدة كاملة لها ملامحها وباعتباره خطابا متجانسا أو مجموعة نصوص تكون نصا أكبر. ولذا تنتقل بين النصوص وتصل هذا بهذا وتجمع شتات المعنى المتناثرة أشلاؤه في فضاءات النصوص المتقاربة والمتباعدة والموازية، مكانا وزمانا. ولا تقف عند نص دون نص ومجموعة دون مجموعة... فللنصوص تاريخ وسياق كما للكلمات تاريخ وسياق ولهما أصداء. فتنتقل من

الهامش الى المتن ومن المتن الى الهامش ذهابا وإيابا بحثا عن مفاتيح النصوص، بحثا عن الثغرات ....وعن الفجوات، هذه صفة القراءة المزمعة للعتبات في شعر ع. بومنجل.

1- نظرة إلى المتن الشعري وحدوده:

يتألف متن ع. بومنجل الشعري من مجموعات شعرية متفاوتة الحجم، غير أنها تمثل محطات في تجربة شعرية مستمرة ومتنامية، برغم بعض الارتدادات الملحوظة.

1-1-مجموعة(لك القلب أيتها السنبلة !!)

تعد مجموعة(لك القلب أيتها السنبلة!!)[27]أولى المجموعات الشّعريّة، إذ يعود تاريخ صدورها إلى سنة 2000، كما أن الشّاعر يذيل نصوصه بتاريخ وزمن كتابتها بالتقويمين الهجريّ والميلاديّ، مثلا نص/قصيدة(على الدرب تنسكب الأغنيات)يأتي في نهايتها وفي آخر مقطعها الرّابع العلامة /الإشارة الزّمنية(رمضان1414هـ، فيفري1994م)، فيضع القارئ في سياقين زمنيين مختلفين، ثقافة ومرجعا.. وذلك في القسمين الأوّل(الحلم يقتل مرّتين!!) والثاني(رحلة في الظلام) من المجموعة.

ويبدأ زمن نظم نصوص القسم الأوّل والثّاني من المجموعة من سنة من1994 ويمتدّ إلى سنة 1999، يستغرق السنوات (التسعينيّات)، باستثناء سنة(1995م)، فلم يؤشّر أو يعلّم أي نصّ بهذا التّاريخ، كأنها وقفة أو سنة استراحة من الكتابة، أو أنّ الذّات الشّاعرة تحيا خارج زمن الشّعر خارج زمن الإبداع خلال تلك السّنة، من منطلق أنّ عمر الشّاعر الحقيقيّ هو عمره الشّعريّ، بينما تحظى سنة كـ(1999م)بأكثر من نص/قصيدة.

واللّافت للنّظر أنّ نصوصا من الفترة الزّمنية(1994م-1999م)، مندرجة وغير مندرجة في المجموعة المذكورة، تظهر في المجموعات اللّاحقة، ففي المجموعة الرّابعة(أنت أنت الوطن2016)، يرد نص(سراب)[28]، على سبيل التناصّ الدّاخليّ ولذلك دلالته لاختلاف السّياق والمقام والحال أيضا-وقد أشار في هامش الصفحة رقم:17إلى سبب إعادة نشره لمناسبة المقام، وهذا بعض دلالته- وقد ورد هذا النص في المجموعة الأولى(لك القلب أيتها السنبلة!!2000)في القسم(لك القلب يا زهرة الكبرياء!!)[29] مع ملاحظة إضافة إشارة إلى مكان وتاريخ كتابة النص في التوظيف الجديد، وهي:(أولاد شوق: ديسمبر1995م)، وهي غير مذكورة في المجموعة الأولى، والنص غفل من أية إشارة أو علامة.

كما ترد في المجموعة الثانية(حديث الجرح والكبرياء 2009م)ثلاثة نصوص تنتمي إلى مرحلة سابقة(1994م-1999م)، النّص الأول (ماض..)[30]، ويحمل الإشارة المكانية الزّمانية (أولاد شوق: 1416هـ/1995م)، والثاني(آهات حلم جريح)[31]ويحمل الإشارة المكانية والزمانيّة(أولاد شوق:1418هـ1997م)، والثالث(الجرح والكبرياء)[32] ويختم بالإشارة(أولاد شوق:شعبان1420هـ نوفمبر 1999م).

والملاحظ أنها ثلاثة نصوص تستفتح بها المجموعة الشّعريّة الثّانية غير أنّ الثالث يتأخر إلى المرتبة الرّابعة، من حيث ترتيب النّصوص، ليفصله عن النّصين الأوليين نصان يحملان مؤشرا زمنيا مختلفا؛ أولهما(أولاد شوق:1420هـ/2000) وثانيهما (العلمة:1421هـ/2001م)، ومع النص الأوّل تبدأ مرحلة

شعرية زمنية جديدة (2000م-2007م)مع دخول إشارة مكانية مختلفة(العلمة)، لتأخذ التجربة في منعرج من مسارها الشّعري والحياتي.

وتأتي بعض القصائد خلوا من أي إشارة زمنية، وهي قصائد القسم الثالث(لك القلب يا زهرة الكبرياء!!) من المجموعة، وكأنها قصائد غير مقيدة بظرف، منفلة من نظام الزمن، ضائعة في المطلق تفتقد شاطئ(متلقّ فذّ) ترسو عليه أو إليه...

وتثبيت القصيدة في نقطة زمانية محدّدة على محور الزّمن له دلالته بالنسبة للذّات الشّاعرة وبالنسبة إلى مسار التّجربة الشّعريّة المتناميّة، شأنه شأن تثبيت النّص في نقطة مكانية معيّنة على محور المكان. إذ يشكّلان فضاء خارجيّا للنّص حيث يستمدّ منهما هويته وكينونته، يتمدّد فيهما ويتمدّدان فيه بشكل أو بآخر. إنّهما مكان وزمان الألفة والأنس...الذكرى والحلم ...الصّبا والشّباب.

هو تعلّق بالمكان وبالزمان وارتباط خفيّ بالماضي، ذلك الماضي الهارب في الذّات الشّاعرة وفي نص هذه الذّات. النّص الذي يتحول إلى نوع يشبه السّيرة؛ سيرة هذه الذّات.

تتوزّع المجموعة على ثلاثة أقسام، لكل قسم عنوان، حيث ضمّ قسم(الحلم يقتل مرّتين!!)- وهو عنوان القصيدة السّابعة منه- سبع قصائد؛ وهي(على الدرب تنسكب الأغنيات)، (إلى من غرّ الليل)، (رحلة اللهث العقيم)، (نغم الخلود، صهيل الأشواق)، (لكم وطن.. ولي وطني)، و(الحلم يقتل مرّتين!!).

واحتوى قسم(رحلة في الظلام)، وهو عنوان القصيدة السّادسة منه، ثماني قصائد؛ وهي: (مطر الأحزان)، (أبحث عنك فأينك؟)، و(آه منك يا جبل!)، (الشمس محرقة..فهيا نستظلّ!)، (آت إليك)، (رحلة في الظلام)، (عبثا!) و(الجرح والكبرياء).

واشتمل قسم(لك القلب يا زهرة الكبرياء!!)- وهو مقتبس من القصيدة الخامسة- على سبع قصائد؛ وهي: (سراب)، (أين الرّبيع!!)، (حوراء)، (حمراء حين ذوى سحرها)، و(حوراء تشرق الشّمس من بينها!)، (قدحوا اللهيب وراحوا!) و(تعال).

وهكذا، يتّفق القسم الأول والثالث في عدد القصائد، ويختلف القسم الثاني بزيادة قصيدة، ويكتمل العدد(7+8+7)، بهذا النسق، اثنتين وعشرين قصيدة، يتحكم فيها، مدّا وجزرا، إلحاح الفكر ونبض الشّعور وأزّ الإبداع وتجوال الخيال. فتترامى سطورها وشطورها في فضاءات تضيق وتتّسع...وتتناص، داخليّا، فيها العناوين.

والغريب في الأمر أنّ هذه المجموعة لا تصنع عنوانها أو تستعيره(لك القلب أيتها السنبلة!!) من أحد نصوصها، وإن كان في القسم الثالث منها عنوان قريب منه، ويتناص معه(لك القلب يا زهرة الكبرياء!!)مع تعديل في محتوى صيغة النداء/ وإنّما تستعير عنوانها من عنوان آخر نصّ في المجموعة الشّعرية الثّانية(حديث الجرح والكبرياء 2009م)، وهو النص الذي يحمل عنوان(لك القلب أيتها السنبلة!!)[33]، عنوان النّص مطابق لعنوان المجموعة أحرفا وأصواتا وترقيما(علامة التعجّب) ودلالة(زهرة الكبرياء=السنبلة).

إنّ هذا التوظيف وهذا التّصرّف الفنّي يحفّز على التسّاؤل: كيف توسم مجموعة شعريّة صدرت سنة2000 بعنوان نصّ سيرد لاحقا في مجموعة آتية تصدر في سنة2009؟ أم كيف يزاحم نصّ في مجموعة متأخّرة نصوص مجموعة متقدّمة ويفرض عنوانه اسما لها؟ وما دلالة ذلك وما دوافعه الفنية؟ بلا شكّ للنصوص- وهي في لا وعي الذّات الشّاعرة، أو على تخوم الوعي النائية وأطراف الذّاكرة الغائمة، وهي بذرة...جنين، في طور التكوّن لم تتجلّ في هيئة أو تتخلّق في شكل تعبيريّ مناسب -سلطانها على الذّات فتقدم في لحظة نادرة، هي لحظة وجودها بالقوّة؛ وجودها كخطاطة أو ترسيمة، وتملي حكمها وترتدّ إلى مكمنها، إلى حين تكتمل شروط ولادتها فتظهر في لحظة آجلة، هي لحظة وجودها بالفعل، وجدوها كنصّ مكتملة الهيئة.

وكأنّي بهذه الذات لها من الرّؤيا وشفافية الرّوح ، وهي تستشرف غيب تجربتها وتخوض غماره ما يجعلها تتوقّع أن يكون لعنوان المجموعة نص يستقل به.

وعلى كل حال، فليس للذّات الشّاعرة الحرّية في إنتاج النّص، بل وتدمجه، بحسب خصوصيته ومقاصده، في أي مرحلة من مراحل رحلتها الشّعريّة. ولا سيما أنّ نصّ(العنوان)في المجموعة الثّانية(حديث الجرح والكبرياء 2009م)طليق غير موثّق بإشارة زمانية.

2-شعرية العتبات في خطاب ع. بومنجل:

وتتوزع العتبات املحوظة في خطاب بومنجل على الآتي،

2-1-عتبة الغلاف:

يشارك الغلاف في دلالة النصوص التي يلمها بجزئيه الأمامي والخلفي، ومن اليمين إلى اليسار، إنه جزء من دلالتها، يحاورها وتحاوره، كما سيأتي.

2-1-1- الغلاف/الوجه/الجزء الأمامي:

يتزيّ غلاف المجموعة باللّون الأزرق(السماوي)، وينفرد وجهه بصورة (سنبلة)باللّون الأسود، ويعلو صفحته اسم الشّاعر ولقبه(عبد الملك بومنجل)، ويتوسّطها عنوان المجموعة(لكِ القلبُ أيتها السّنبلة!!)موزّعا على سطرين، متبوعا بعلامتي تعجّب أو انفعال(!!).

يتبعه، أسفل الصّفحة، عنوان إجناسيّ تصنيفي(شعر)يحدّد طبيعة المؤلّف/المجموعة. ويليه، أدنى بقليل، اسم الدّار النّاشرة للمجموعة(دار الأمل)، وتتوارد تلك العناصر في ترتيب عمودي وعلى مسافات واضحة.

ويختلف حجم خط العنوان الرئيسي، عنوان المجموعة عن أحجام التفاصيل والمعطيات الأخرى من اسم المؤلّف إلى دار النشر مرورا بالعنوان الإجناسي الفرعي، وهي عالقة في فضاء أزرق، وهذا تصميم الوجه أو الغلاف الأمامي:

وأبرز ما في فضاء الوجه أربع علامات:

-علامة (العلَم)(عبد الملك بومنجل).

-علامة العنوان(لك القلب أيتها السنبلة!!)، وأهم مكوّن فيه(السّنبلة). الإيحاء...الرمز.

-علامة الصّورة(رسم السّنبلة). الدال = المدلول1+المدلول الثاني

-علامة اللّون(اللّون الأزرق/اللّون الأسود). المدلول

وتضطلع كلّ علامة بوظيفة ودلالة، ونقف عند الاسم الشخصي للشاعر/الاسم العلم.

-عتبة المؤلف/العلَم علامة: واسم العلم علامة: لها دالّها ومدلوها، برغم العلاقة الاعتباطيّة بينهما، فالعلم بدالّه يعيّن ملوله(مسمّاه) ويستحضره في الذّهن بمواصفاته، بمجرّد التلفظ به.

وفي العلَم الاسم(عبد الملك) أو اللّقب(بومنجل)-وكلاهما مركّب إضافي-معنى أول يفيده في ذاته ويلفت إليه الدّال، في مستوى أوّل، هذا المعنى الأوّل ناشئ عن التواضع الثّقافيّ وارتباط المضاف والمضاف إليه في اللّغة، ولكنّ فعل العادة والتّواطؤ والممارسة المستديمة، طوت المعنى الأوّل وردمت الهوّة ومدّت جسرا بين الدّال والمدلول؛

أي بين هذا المركّب الثّنائي(الاسم+ واللّقب)في وجه الغلاف والمركّب الثّلاثي في ظهر الغلاف(الصورة + الاسم واللقب + الصفة).

ويأتي الاسم مقدّما على اللّقب قاعدةً في العربيّة[34]، تخفي خلفها قاعدة أخرى في الثّقافة، وقد يقع غيره في لغة ما وفي ثقافة ما لدلالة ما.

وقد تتقدّم الكنية عليهما، معا(35)، قد يكون اللّقب اسما منسوبا إليه أو وصفا مشتهرا به ممدوحا أو مذموما.

وفي حالتنا هذه، ينزل الاسم في مرتبته الأولى ويردفه اللّقب في مرتبته الثّانية، ويتبرّأ الاثنان من كنية قد تتصدّرهما، وتخطف بريقهما، فأخذا الشّاكلة:

... + عبد الملك + بو منجل

... + 1 + 2

هكذا، وبهذا التّرتيب الموافق للقاعدة، فأي مكوّن علَميّ يعتبر به، فيحوز الشّرف، ويظفر باهتمام وأولوية، ويحظى بصدارة.. ليكون موضع (تكريم)، وهو الغرض المستكن في تلافيف القاعدة اللّغوية/الثّقافيّة.

وبعبارة أخرى:

اسم شخصي أولا + اسم عائلي ثانيا

وليس اللّقب في هذا العلَم المركّب كنية، فالمركّب جار مجرى اللّقب في لهجة عربيّة جزائرية منزاحة، فـــ(بو)ليست(أبو)، وإنما أشربت معنى(ذو) وبمعنى(صاحب)، والبون شاسع بين هذا اللّقب والكنية العربيّة.

تلك التي تعني تشريفا وتكريما للمرء في إضافته إلى ولده. وقد تسعف قواعد اللغة والبلاغة من علَم وقصر وتقديم وتأخير... والموروث الأدبيّ، وتساعد في قراءة الظاهرة والتعرّف إلى دلالتها وأبعادها الاجتماعية والحضاريةّ والدّينية.

وهكذا مرة أخرى يواجه القارئ وجه الغلاف:

عبد الملك بومنجل

ملتفتا، في هذا الترتيب، وتلك دلالته، إلى اعتراف الذّات الشّاعرة بالـــ(أنا)الصّارخ في الاسم الشّخصي للمؤلِّف(عبد الملك)السّابق للقب، وإلى الاحتفاء بها والإشادة به والتّركيز عليه.

وحلحلة النّظر إليه، أوّلا، بعده أهمّ من غيره، وأكثر تعبيرا عن وجوده وأقوى إعلانا عن حضوره، وأكثر وجاهة من اللقب ومن العنوان، ولهذا صدّر في هذا المكان أشرف الأمكنة وأعلاها.

ولا عجب، فالشّاعر في صفحة بمثابة التّقديم، إذ تخلو مجموعته من أيّ تقديم ذاتيّا كان أو غيريّا، بعد أن ينقش بيتا شعريّا في بياض الصّفحة، وبلون أسود، يوقع أسفله باسمه الشّخصيّ البارز(عبد الملك).

ولعلّ تلك هي الدّلالة(المنوية)في الثقافة العربيّة ومن ثمّ في اللّغة مرآة الثّقافة...وكذا التّقاليد الاجتماعية/الحضاريّة في الاهتمام بـــ(الإنسان)فردا.. هو.. هو لا غيره من آباء وأجداد وسلف. وللكنية مزية تتجاوز الاسم واللقب، فحقيق بالمرء أن يتشرّف ويتكرّم بالنسبة إلى ولده بالكنية.

بيد أنّ المؤلِّف يقدّم ذاته باسمه الشّخصي وبوصفه الشّاعر، و(فحولته)في كونه قوّالا للشّعر ناظما للجواهر والدّرر، وهذ ما يتوارى في أمواج فضائه الأزرق وفي أعماق بحره البيضاء.

وقد أشرت إلى أن اسم الشاعر يتصدر صفحة الغلاف الأمامي مدشّنا مجموعته الشّعريّة، واقفا على عتبة بوابتها، وفي ارتفاع الاسم وتعاليه على ما سواه من عناصر دلالة على قوة حضور الذات الشاعرة باعتباره صاحب ومالك ومبدع هذا العمل.

-عتبة العنوان:

يؤسس العنوان في كل الخطابات الأدبية الروائية والشعرية "موقعه الخاص والمتميز، انطلاقا من بنيته التركيبية والسيميائية، كما يعلن عن وجوده بصفته((نصا مصغرا)) ((*Microtexte*))مولدا لسننه الخاص. وباعتباره مكونا متميزا، في سياق فضاء صفحة العنوان((*page de titre*)) الزاخرة بالعلامات اللغوية والتشكيلية، لا يفترض العنوان الاستقلال التام عن النص؛ فهو بالتالي عنصر من مجموعة العناصر المكونة للخطاب الروائي برمته(صورة الغلاف، الإهداء، الخطاب الافتتاحي، النص المركزي، التذييل.."[36]

ولا تخرج عناوين المجموعات الشعرية المدروسة عن هوية الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ؛ أي الشعر، ومن ثمّ فهي متميزة ببنيته التركيبية الدلالية المنزاحة المنطوية على خواص أسلوبية فارقة، تولد طاقتها

الإيحائية والشعوريّة والرمزيّة، فالعنوان((لك القلب أيتها السنبلة!!))تعرض لانتهاك تركيبي أسلوبي تقدّم فيه عنصر حقّه التأخير وتأخر ما عهد فيه التقديم، فأحدث خرقا في البنية نتجت عنه قيمة أسلوبية وتعبيريّة، فهو عنوان شعريّ وجمالي بامتياز رشّحته تلك الوحدات المفعمة بالحمولة الوجدانية. مما جعله ذا جاذبية خاصّة.

وينطبق الحكم على عناوين المجموعات الأخرى فهي تمارس وظائف جمالية شعرية، وتشتمل في بنيتها على تشويش خلاق شاعريّ منزاح يفرز القيمة الجمالية للعنوان، فعنان((حديث الجرح والكبرياء)بإسناده الحديث إلى الجرح والكبرياء، يخرج من دائرة الكلام العادي والتركيب المألوف في لغته إلى ما هو متجاوز ومدهش ومربك ومحير.

وجميع عناوين مجموعات بومنجل الشعرية تنحو في تركيبها هذا النحو المنزاح الشعريّ والأدبي، ويجدر التنبيه، ههنا، على" أنّ الفهم الكامل للعنوان، قد لا يتحقق اعتمادا على المسالك اللغوية والنحوية، والبلاغية دائما، وفي هذه الحالة فإن استراتيجية انفتاح قراءة العنوان على الساق بكلّ إمكانياته التي أشرنا إليها، تصبح ضرورة تأويلية لا غنى عنها، فتتوسع القراءة عبر الموسوعة، والذخيرة، والنصوص الموازية والشعر، والأخبار ، والآراء ، ومقدمة الكتاب، وغيرها مما نعتبره بنيات معرفية مقابلة للعنوان لحظة التفهم أو التفهيم."[37]

2-1-2- الغلاف/الظهر/الجزء الخلفي:

في فضاء أزرق، أيضا، تتموضع، على يمين الصّفحة من أعلاها، صورة فوتوغرافية شخصية للشّاعر، يلحق، مباشرة، بها أسفل الصّورة اسم الشّاعر ولقبه، بعده موجز لسيرته(الشّاعر في سطور).

يتوسط صفحة الوجه مقطعان شعريان، جاء أحدها على هيئة شعر عمودي، في ثلاثة أبيات، مقتبسا من نص(رحلة في الظلام)، على إيقاع المتقارب:

وأبدت له الرّيح إعصارها فما ارتدّ عن دربه ، ما انحنى
يقولون كيف، وقد عصفت به الرّيح يوما، لها فانحنى؟
ولكـــــن سنبلة قبله حنت هامها، ثمّ طاب الجنى

ويأتي الآخر على هيئة الشّعر الحرّ، في ثلاثة أسطر، مقتبسا من نص(حوراء تشرق الشّمس من بينها!) على إيقاع المتقارب:

أراها تفتّق بالكبرياء
وتغضي إذا هبت الريح مشرقة بالإباءِ
كذلك تغضي على سرّها السّنبلة!

-ثنائية الــ(أنا) الشاعرة والآخر الــ(هو)/(أنا):

بعد أن عيّن المؤلّف في عنوان فرعيّ إجناسيّ هوية مؤلَّفه، هناك على وجه غلاف مؤلّفه، ها هو، ههنا، يضفي على ذاته المؤلّفة صفة(الشّاعريّة)، ويتسمّى بــ(الشّاعر)، على رجاء أن يقرّ له قارؤه بهذا الوصف وهذا الاسم، وقد ارتحل القارئ، خلال مؤلّفه الشّعريّ، وسار وسرى من(على الدّرب تنسكب

الأغنيات)[38]، المحطّة الأولى في رحلة القراءة(الإمتاع والمؤانسة)، وانتهى به المطاف إلى(تعالْ)[39] المحطّة الأخيرة، حيث يقرّ، وينطق، كقارئ خبير، بلائحة حكمه فيمن سطّر ما قرأه، ويعترف له بالوصف الذي ارتضاه لنفسه ولمؤلّفه، وتلك مسألة.

وإذا جاز قراءة عنوان المؤلَّف في وجه الغلاف، بعد إعادة ترتيب مكوّناته بالطّريقة:

لك القلب أيتها السنبلة!! (+) شعر

بوصفه شعرا، فإنّه يجوز قراءة المعطيات المتعلّقة بـــ(المؤلِّف))في ظهر الغلاف، بعد إعادة ترتيب مكوّناته بالطّريقة:

(الصّورة الشّخصية) + عبد الملك بومنجل + الشّاعر(في سطور)

فإنّه يجوز قراءة ما تعلّق بالمؤلِّف(الصّورة + الاسم واللّقب +الشّاعر) بوصفه شاعرا.

فالعلامة، بأنواعها، تؤكّد بقوة دلالتها صورةً واسما ولقبا ووصفا معرّفا ظاهرة الشّاعريّة في المؤلّف، بلا ارتياب.

وتستغرق سيرة(الشّاعر في سطور)باقتضاب كاف(زمن الميلاد ومكانه، التعلّم والتّخرج والإجازة والعمل)تعريفا بهويّة المؤلّف وتنويها بمؤهلاته؛ وإيماءة إلى درس الأدب ولغته والتخصّص فيهما بشهادتين(ليسانس + ماجستير)، تستغرق في ترسيخ الوصف الّذي ينشده المؤلِّف من قارئه.

ويبدو أنّ ذلك لم يقنع المؤلّف(الشّاعر)فلجأ إلى انتخاب بعضا من شعره وساقه في ظهر الغلاف تدليلا على كفاءته الشّعريّة وتمثيلا لشعره.

ولا يخرج هذا الانتخاب أو الاستشهاد أو التّمثيل عن ثلاث دلالات واضحة، فحقّا، إنّ المؤلّف(الشّاعر)متمكّن كفؤ قادر على الكتابة في الشّكلين التقليديّ والحرّ، والمؤلّف(الشّاعر) قارئ ذوّاقة لما ينظم باختياره لبعض شعره وإنزاله في أشرف موضع من مؤلَّفه، وهو الغلاف.

ودلالة مختاره الشّعريّ أو رسالته التي ينقله إلى قارئه، وهي ليس جلية بالقدر المرغوب فيه، وصحيح قد يفضل قارئه شكلا شعريا دون شكل، وقد راعى هذا الملحظ المحتمل، لكن ما دلالة المقطعين؟.

المؤلف الشاعر/ قادر كفؤ

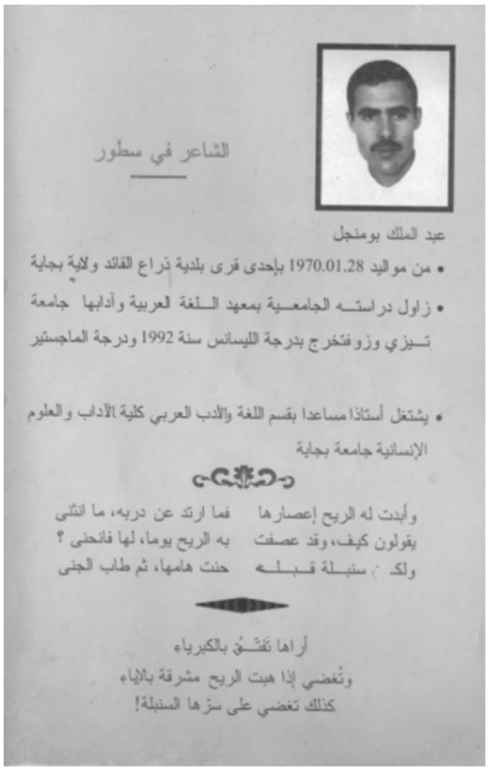
المؤلف الشاعر / قارئ

تتحدّث الذّات السّاردة في الشكل الأوّل عن(ذاتها)بزيّ الغياب الـــ(هو)، فتتقنّع بغير الضمير المشخّص لها، وتروي الحكاية متشظية بين (أنا) مستتر في حضوره و(هو)ظاهر في غيابه. وفي المقطع الثّاني تتحدّث الذّات الشّاعرة السّاردة عن(أناها)، وعلى مسافة ما، مستترة وراء ضمير الغائب(هو).

ومن نافلة القول تأكيد أن الغلاف الخلفي، بما يحتشد به من تفاصيل ذات دلالة، وثيق الصلة وعميق الرابطة بالغلاف الأمامي، هما في الواقع ملتصقان متشابكان، ودلاليا، هما أيضا متلاحمان متعالقان، فالعلاف الخلفي يضيف إلى الغلاف الأمامي تفاصيل مكتنزة بالمعنى وعناصر مشحونة تتطلّب تفعيل آلية التأويل، ولا توجد هناك، إذ يتوفر على صورة محسوسة مرئية، هي الصورة الفوتوغرافية الملوّنة علاوة على الاسم الشخصي المجرّد، وعلى سيرة ذاتية موجزة، وعلى مقطعين شعريين، إنه كثافة في العلامات

و كثافة في الدلالات التي تخترق الفضاء الغلافي الأزرق الممتد بامتداد الفضاء الدلالي الذي تؤثثه علامات الشعر ورموزه.

ودائما ترتفع الذات الشاعرة بارتفاع وتعالي صورتها واسمها، فهي سيدة هذا المقام وسيدة هذا القول. وها هي صورة الغلاف الخلفي تقول ذلك:



وإلى ماذا تومئ سيرة الشّاعر الموجزة(في سطور)غير الاحتفاء المجرد بالذات والتعريف العابر بها..؟ إنها تومئ إلى غير ذلك بالطّبع، فهي فرصة متاحة إلى التعارف والتآخي والتواصل الحميم بين شاعر وقارئه البعيد..فرصة نادرة ومساحة ضئيلة للالتقاء، حين يقول لك..لي الشاعر:" أنا فلان..ولدت في هذا اليوم والشهر والسنة.. هنا في هذا المكان.. ودرست كذا وعملت بكذا.."، أتصوره ينحني في تواضع أو يمد يده إليك أو إلي، وهو يردد ذلك الكلام الذي يخصه ويطلعك ويطلعني على شيء من خصوصيته، ويفتح قلبه بكل ودّ وكرم للقارئ.

إن تلك السيرة الموجزة هي سلوك إنساني وعلامة ثقافية، كالإهداء، لها دلالة.. فبقدر ما يرتفع الشّاعر ويبعد، في هذا المقام، وهو سيد القول فيه، ينزل ويدنو ..ويتعاطف مع قارئه الذي يتعاطف بدوره مع الشاعر، وتنشأ وتتوطد علاقة من نوع ما بين شاعر وقرائه. ففي سيرة الذات ممارسة للخصوصية وممارسة للاحتواء.

بيد أن إيراد السيرة/الترجمة بضمير الغائب أضرّ بتوترها وبحرارتها وأفرغها من مباشرتها وحميميتها الدافقة.

ويمكن القول، تلخيصا، إنّ" الغلاف، بوجهيه الأول والأخير، يتجاوز وظيفته التداولية التي تعني، التسمية والتصنيف ونسبة النص لصاحبه وتوثيق النشر زمانا ومكانا. إنه هنا يقوم بمهمة إيحائية: يعدّ المتلقي، منذ البدية، لقراءة الكتاب قراءة محددة، ويهيئه، منذ العنوان، لأفق تأويلي خصب."[40]

2-2-عتبة الإهداء:

2-2-1-الإهداء: الوظيفة والدلالة:

يعدّ(الإهداء):" ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس، فإن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه[41] أفي اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته."[42]

وإلى جانب ذلك، فالإهداء: "بوابة حميمة دافئة من بوابات النص الأدبي. وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس... إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز."[43]

وكذلك، فإنّ الإهداءات، من جهة أخرى،" عادة ما تتخذ كنمط تمهيدي يساعد على فهم المضمون، أو ييسر الدخول إلى عالم الكاتب بغض النظر عن عالم الكتابة، وهي بذلك لا تفصل بينهما بقدر ما تكمل جزءا مجهولا بالنسبة للقارئ، ذلك أن عالم القارئ يسيجه الغموض من كل جوانبه في المراحل التمهيدية للقراءة، وتأتي هذه الإهداءات لتزيل بعضا من هذا الغموض."[44]

وإذا كان الإهداء مكونا نصيا من المكونات التي تسعى إلى إقامة جسر تواصل مضمر مع مهدى إليه، قد يكون متعينا أو غفلا، فردا أو جماعة، حيا أو ميتا، حيوانا أو جمادا، أو أي كائن آخر؛ فكيفما تختلف صيغته فإن لمضمونه صلة ما بمحتوى النص الذي يليه ويتبعه

2-2-1-1-بنية الإهداء في المتن الشعري:

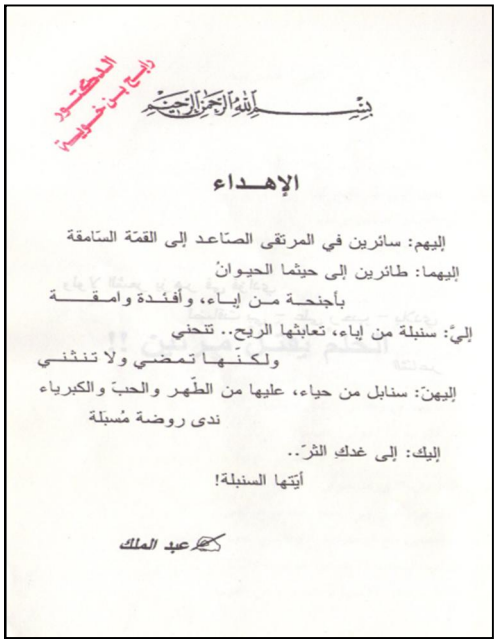
تعتبر عتبة(الإهداء)فضاء، هامشا وموضوعا سيميائيا يغري بالقراءة لما له من خصوصية وحميمية، قبل القفز إلى المتن الشعري في نصوصه المختلفات.

ونظرا إلى المجموعات الشعرية الأربعة: لك القلب أيتها السنبلة!! 2000(45)، حديث الجرح والكبرياء 2009م[46]، الدكـــ(تا)ور 2009[47]، أنتِ أنتِ الوطن 2016م[48] ، فإن عبد الملك يوظّف هذه العتبة في مجموعاته جميعها، ويستحضرها بطرائق متنوعة شكلا وصيغة.

فترد هذه العتبة في المتن الشعري لعبد الملك على الصورة الآتية:

2-2-1-1-1- الإهداء في(لك القلب أيتها السنبلة!!):

وهذه صورة منه في الفضاء الذي يحتله ويتمدد في بياضه.



بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إليهم: سائرين في المرتقى الصّاعد إلى القمّة السّامقة

إليهما: طائرين إلى حيثما الحيوانُ

بأجنحـة مـن إبـاء، وأفئـدة وامـقـــة

إليّ: سنبلة من إباء، تعابثها الريح.. تنحني

ولكنّـهـا تمضـي ولا تنثنـي

إليهنّ: سنابل من حياء، عليها من الطّهر والحبّ والكبرياء

ندى روضة مُسبلة

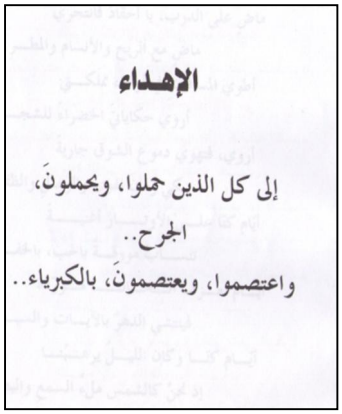
إليك: إلى غدكِ الثرّ..

أيتها السنبلة!

عبد الملك

2-2-1-1-2- الإهداء في (حديث الجرح والكبرياء):

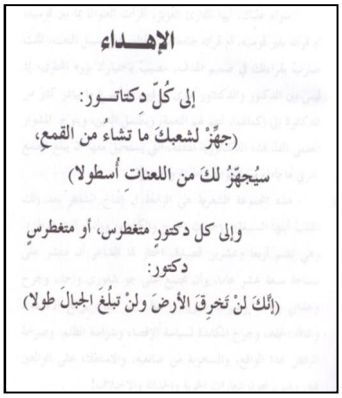
وبهذه الصورة ورد نص الإهداء بخط كبير بارز محتل بعنف مساحة رحبة:


الإهـداء

إلى كل الذين حملوا، ويحملونَ،
الجرح..
واعتصموا، ويعتصمونَ، بالكبرياء..

2-2-1-1-3-الإهداء في(الدكــ(تا)ور):

وقد أخذ الإهداء في تجليه النصي الصورة الآتية:

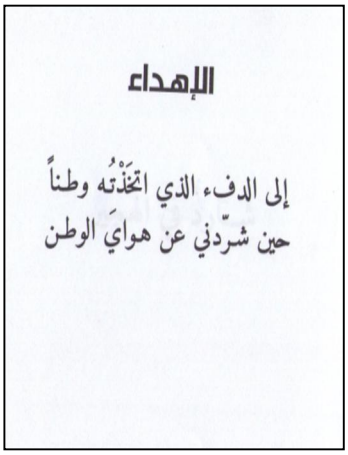

الإهـــداء

إلى كُلّ دِكتاتـــور:
(جهِّزْ لشعبكَ ما تشاءُ من القمعِ،
سيُجهّزُ لكَ من اللعناتِ أُسطولا)

وإلى كل دكتورٍ متغطرس، أو متغطرسٍ
دكتور:
(إنَّكَ لنْ تَخرِقَ الأرضَ ولنْ تبلُغَ الجبالَ طولا)

2-2-1-1-4-في المجموعة الرابعة(أنتِ أنتِ الوطن):

ولا يختلف الإهداء في هندسته وطريقة بنائه وحضوره القوي الحاد نصوص الإهداءات فيما تقدم:


الإهداء

إلى الدفء الذي اتخّذْتُه وطناً
حين شرّدني عن هوايَ الوطن

2-3-دلالة الإهداء في المتن الشعري:

يتوقف تنوع عتبة(الإهداء)صيغة وشكلا، في المجموعات الشّعرية، على استراتيجية الشاعر أو منظوره. وعلى أية حال، فـــ(الإهداء)عند عبد الملك يتميّز بما يأتي:

- حضوره في كل مجموعة شعرية، فلا تخلو مجموعة منه.

- تراوحه بين الطول والقصر، طويل مسهب، نسبيا، في المجموعتين الأولى والثالثة، وقصير مختصر في المجموعتين الثانية والرابعة.

- ارتكازه إلى التلميح، يلمح ويومئ إلى المهدى إليهم دون تصريح وتعيين باستثناء جزء من الإهداء موجه إليه في المجموعة الأولى.

- وروده نثرا، وليس شعرا مع اغتناء لغته بالكثافة الإيحائية الشعرية.

- وعربي اللغة، فهو مصاغ بلغة عربية لا يتخللها أي حرف أجنبي.

3-أنواع الإهداء:

ينبغي التمييز، هنا، بين صنفين من الإهداء، وهما:

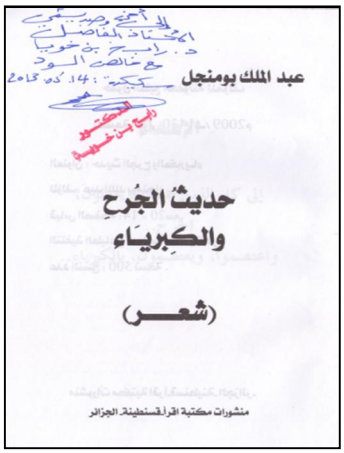
2-2-1-إهداء العمل:

ومنه إهداء المجموعة الشعرية، هذا الإهداء المألوف والمشار إليه سابقا، وهو يكون مصاحبا للإخراج النهائي للعمل(49) المطبوع أو االرواية أو المجموعة الشعرية لحظة طبعها.

2-2-2-إهداء النسخة:

ويأتي هذا الإهداء في لحظة متأخرة عن إخراج العمل، أي بعد الطبع والصدور، حين يقدم المؤلّف على تدوين إهداء خاص بخط يده على إحدى صفحات النسخة المهداة-أو المشتراة- والموجه إلى متلق بعينه فردا أو جماعة.

وقد ورد(الإهداء)بصنفيه في المتن الشعري، فإهداء العمل أو المجموعة الشعرية تتزيّ به المجموعات الشعرية الأربعة على اختلافه، وإهداء النسخة اتسمت به المجموعة الثانية، وهو المشار إليه في الصورة الملصقة، وهو مدوّن بخط يد الشاعر وتوقيعه، على صفحة تحمل اسمه من النسخة المهداة إليّ شخصيا، وهذا نص الإهداء وصورته مع التوقيع الشخصي للشاعر:



إلى أخي وصديقي
الأستاذ الفاضل
د. رابح بن خويا
مع خالص الود
سكيكدة:2013/05/14

2-2-3-صيغ الإهداء:

للإهداء، من منظور آخر، صيغ يتجلى خلالها، يمكن تمثيلها على النحو الآتي[50]:

2-2-3-1-إهداء عام:

يختص المؤلف به جمهورا عاما، ويكون ذا طابع سياسي موسوما بالحماسة الوطنية، أو موسوما بالمرارة والخيبة أو ذا طابع فكري أو خارجا عن المألوف.

3-2-3-إهداء خاص: ويختص المؤلف بهذا النوع من الإهداء أفرادا مقربين من العائلة كالأم والأب أو زوجة أو أبناء أو صديق أو أنثى ملهمة للعمل...أو من" يحملون نفس الهموم ويكتوون بنفس النار"...

2-2-3-2-إهداء ذاتي:

وفيه يختص المؤلّف ذاته بالإهداء، محتفيا بها في بعدها النرجسي أو في ازدواجيتها المقلقة.

2-2-4-صيغ الإهداء في المتن الشعري:

2-2-4-1- تصنيف الإهداء:

واستنادا إلى عتبات الإهداء في المجموعات الشّعرية، فإنها تندرج، بشكل واضح، ضمن أحد الإهداءات العام أو الخاص أو الذاتي، وقد يشتمل أحد الإهداءين على نوعين معا.

فإهداء المجموعة الأولى يحتوي على خمس إهداءات جزئية، ويتوجه به الشاعر إلى أناس يشتركون معه في الهموم وفي الأوجاع وفي الأحلام، ويشير إليهم بضمائر الغيبة، وهم غائبون في العتمة(هم، هما، هن)، وما كان على هذه الصيغة؛ أي الإهداءات التي تبدأ بـــ(إليهم، إليهما، إليهن)، وكذا الإهداء المبدوء بـــ(إليك)وضمير الخطاب(الحضور)، فهو إهداء خاص.

ويمكن إدراج الإهداء الوحيد المبدوء بـــ(إلي)، وبضمير المتكلم (الحضور) ضمن الإهداء الذاتي.

وإهداء المجموعة الثانية، فهو يلحق بالإهداء الخاص ما دام موجها إلى فئة تشارك الشاعر في حمل الجرح والاعتصام بالكبرياء. فالشاعر كذلك يحمل جرحا ويتحصن بالكبرياء.

وإهداء المجموعة الثالثة، فواضح لغرابته وخروجه عن مألوف الإهداءات ولامتلاء عبارته بالمرارة والخيبة واتصافه بالسخرية أيضا، أنه منطو تحت الإهداء العام.

وإهداء المجموعة الرابعة مع رمزيته الشفافة، فهو إهداء خاص بامتياز، وذو دلالة خاصة.

أما إهداء النسخة، في المجموعة الثانية، الموسوم بخط يد الشاعر، فهو إهداء خاص، ومميّز وسابق على إهداء العمل أو المجموعة وإن كان طارئا وعرضيا، ويأخذ دلالته من بنيته وذاكرته.

وهو نابض الشعور لأنه بخط اليد وبالتوقيع لا خط الآلة.

2-2-5-دلالة الإهداء:

وتتحقق وفق هذه الاعتبارات:

-إهداء المؤلّف أو العمل.

-إهداء نسخة منه:

يختصّ الشّاعر (الإهداء) بصفحة، يشرع فيها بالبسملة(بسم الله الرحّمن الرّحيم)، وهذا نصّه على هذه الشّاكلة، وبهذه الصيغة:

الإهداء

إليهم: سائرين في المرتقى الصّاعد إلى القمّة السّامقة

إليهما: طائرين إلى حيثما الحيوان

بأجنحة من إباء، وأفئدة وامقة

إليّ: سنبلة من إباء، تعابثها الرّيح..تنحني

ولكنّها تمضي ولا تنثني

إليهن: سنابل من حياء، عليها من الطّهر والحب والكبرياء

ندى روضة مسبلة

إليك: إلى غدك الثّر..

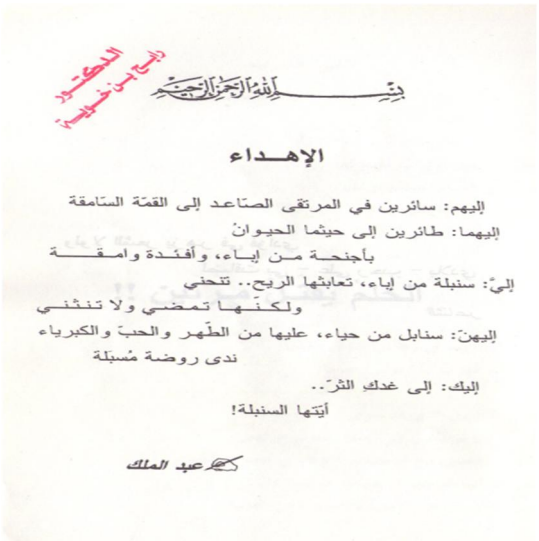
أيتها السنبلة!

عبد الملك

وبخصوص إهداء الشاعر يتبادر السؤال ما علاقة الإهداء بالمتن الشعري؛ أي بسياق المجموعة التي يمثل ذروة التوتّر الانفعالي فيها؟ وما زمن كتابته..؟

ومما يجدر بالتثبيت أن الإهداء إضافة إلى دلالته الشعرية والجمالية، فهو علامة ثقافية وسلوكا إنسانيا رمزيا،

وقد ورد ت صفحة الإهداء في هذه الهيئة:



بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إليهم: سائرين في المرتقى الصاعد إلى القمّة السامقة
إليهما: طائرين إلى حيثما الحيوان
بأجنحة من إباء، وأفئدة وامقة
إليّ: سنبلة من إباء، تعابثها الريح.. تنحني
ولكنّها تمضي ولا تنثني
إليهنّ: سنابل من حياء، عليها من الطّهر والحبّ والكبرياء
ندى روضة مُسبلة
إليك: إلى غدك الثرّ..
أيتها السنبلة!

عبد الملك

والواقع أن الشاعر يسمح " لنفسه، ويستسمح قراءه، في الآن نفسه، اقتطاع مساحة حرة(صفحة بيضاء او أقل من نصفها أو ما دون ذلك) يدون فيها بليغ أفكاره وعميق تأملاته، ودفين بوحه ولواعجه. وقد يستحضر الكاتب قارئا-مهدى إليه، يفترضه بصيغة التعميم تارة، أو التعيين والتخصيص تارة أخرى، يحتفي به على طريقته الخاصة."[51]

وأطرف ما في الإهداء أنه يجيء بعد أن يكتمل العمل ويكون في حلته الأخيرة جاهزا للطبع أو للنشر بواسطة ما، يجيء في الأخير وبعد الفراغ من العمل حين يفكر أو يعين من هو أولى بهذا الإهداء وأجدر

بهذا الذكر المميّز والخاص، معا. وهو يجيء أيضا، في مستهل العمل في ورقة من الورقات الأولى من المؤلَّف، ليقرأ، أولا، مع اسم أو أسماء المهدى إليهم.

فهو تتويج لعمل واستفتاح له في الآن ذاته، مفعم بمعاني التقدير والامتنان والتكريم، وطافح بالحميمية والخصوصيّة.

وهو عربون صداقة ومودّة وجسر تواصل..

وقد تتبادر إلى الذه أسئلة أخرى من قبيل: ما الدلالة التي يحملها تجاه النص وتجاه القارئ؟ وتفسير ورود صفحته أو الفضاء المخصص له من دون ترقيم للصفحة، هل معنى ذلك أنه خارج السياق المتني الوارد فيه أو أن ذلك بمثابة انزياح من نوع فريد؟

2-3-عتبة التقديم/الاستفتاح:

أو بعبارة أوضح، عتبة داخلية تشبه التقديم والاستفتاح، تتجسّد في بيت شعري متوتر متوهج، بيت قائم مقام النص، على غرار بيت القصيد، البيت الفرد في الشعرية العربية الكلاسيكية،

2-3-1-البيت/ النص:

تأتي هذه العتبة الشّعريّة، بمثابة تقديم أو استفتاح، في صفحة جديدة متجسدة في بيت شعري للشّاعر، وعلى هذه الشّاكلة:

ولولا الشعر يزهر في فؤادي لضاقت بي –على رحب- بلادي الشّاعر

أقول تأتي مشفوعة بإشارة(الشّاعر)دلالة على ملكية البيت الشّعريّ المنسوب لمؤلّفه (الشّاعر)الذي أصبح معروفا معهودا، بعد الميثاق الّذي أبرمه مع قارئه بدءا من أول بند في وجه الغلاف، شعر(لك القلب أيتها السنبلة)لعبد الملك بومنجل، وفي ثاني بند في صفحة(كل الحقوق محفوظة/رقما داخليا/وإيداعا قانونيا)، وفي ثالث بند في صفحة الإهداء)المؤشّرة بـــ(عبد الملك).

يتضمن التقديم الشعري ثنائية(الشّعر//الوطن)؛ فالشعر يزهر في الفؤاد /الوطن الآخر (المزدهر) الآهل للشّاعر. والوطن/البلاد الرحيب يضيق بالشّاعر، ويصنع الشعر بتخييله الشعري في هذه العتبة وطنا آخر يأوي إليه الشّاعر حين ضاق به

(الوطن)الحميم والفضاء المأنوس.

وقد يمارس نص العتبة أو النص المتوازي تناصا وتفاعلا نصيا حين يرتبط بنصوص أخرى مهما يكن نوعها وشكلها، وهذا ما نسميه بتناص العنوان وتناص الغلاف، فـــ" التفاعل النصي لا يندلع في جسد النص فقط، أي في ثنايا لغته، أو في مفاصل تكوينه، بل قد يتعداها إلى ما قبل كتلته النصية المباشرة، أو متنه اللغوي: أعني عنوانه وغلافه، أيضا."[52]

وهذا ما يحتم علينا إدراك أن العنوان "ليس كلمة عابرة، توضع اعتباطا، بل يتم اختيارها أو اللجوء بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة. إن الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار دون وعي منه. وهو قد يختار العنوان أو ذاك بدوافع ثقافية، أو

إيقاعية، أو تركيبية تتصل ببنية النص أو تستدعي أصداء لعناوين خارجية أخرى، وأحداثا بعيدة موحية."[53]

وعلاوة "إلى العنوان فإن هناك عددا آخر من العلامات التي توجه قراءتنا للنصوص الشعرية، وتسهم بدور كبير في إثراء تأويلنا لها. ومن هذه العلامات ما يسميه الناقد جيرار جنيت: بـــ"النص الموازي، أو عتبات النص" ويعني به، إضافة إلى العنوان: الإهداء، التقديم، التاريخ، مكان كتابة النص، الغلاف، التخطيطات الداخلية، صورة المؤلف، المعلومات الشخصية عنه."[54]

نهض الغلاف، في هذا الكتاب، بدور حيوي في الإيحاء بمسار النصوص واتجاهها الدلالي. فهو، ههنا، لا يقوم بدور تصنيفي وإشاري لتحديد جنس النصوص وإثبات نسبها فقط. بل هو، كما سنرى، مجموعة من الدوال أو العناصر التي تتضافر لتمهد، منذ البداية، لأجواء الكتاب وحركة نصوصه.[55]

والإشارة إلى مكان الطبع يعتبر مؤشرا على التوزع الجغرافي للذات الشاعرة منفتحة على الأزمنة والأمكنة في هذا الوطن. والصورة الشخصية المرفقة به تعبر عن تحد ومواجهة تعكس نظرة حادة متعلقة بعهد الشباب والطموح والاصرار تزخر بطاقة روحية مفعم بالثقة

والتمسك بالحلم وبالرمز، بشارب يعكس الفتوة والفحولة(الشعرية)و الأدبية...

ويمكن القول إن إيماءات الشاعر هي، في حقيقة الامر، حوار مع الرؤى أكثر منها استدراجا لشذرات من النصوص،

الخاتمة:

ويمكن أن نخلص بعد مقاربتنا لبعض أنواع العتبات في متن عبد الملك بومنجل إلى نتائج ذات أهمية منها:

- اهتمام النقد الغربي المبكر بخطاب العتبات ومحاولته للتنظير والتأطير لها، وذلك ما ظهر في تخصيص ج. جنيت كتابا خاصا بها، واعتبارها بعض أنواعها جزءا من متعالياته النصية.

-التفات النقد العربي إلى موضوع العتبات ومحاولة التوطئة له في أرضية النقد العربي من خلال مجموعة من الدراسات، ومن أهمها محاولة سعيد يقطين أثناء دراسته للتفاعل النصي وتقديمه لمتعاليات ج. جنيت.

-وظفت العتبات باعتبارها مكونات جوهرية وأساسية في النصوص والمجموعات الشعرية لا مجر ظواهر نصية ثانوية.

-احتفل الخطاب الشعري لعبد الملك بومنجل بمجموعة من العتبات التي وجدت لها فضاء في مجموعاه الشعرية، وتوزعت على العنوان، والغلاف والتقديم والإهداء ...

-اكتناز هذه العتبات بدلالات جمّة وتوفّرها على جماليات خاصة وأبعاد محدّدة

-إن تأويل وتفسير المتن الشعري مشروط في أحايين كثيرة بقراءة العتبات والنصوص الموازية والتوقف عندها.

الهوامش:

[1]- بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديمن أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د، ط)، 2000، ص: 16.

[2]- *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse, Seuil, 1969.*

[3]- *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du xixe siècle, Lautréamont et Mallarmé, 1985.*

[4]- *G.Genette , Seuils, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987.*

[5]- عبد الحق بلعابد: عتبات، (جيرار جنيت من النص إلى المناص)الدار العربية للعلوم، لبنان/منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 1424ه-2008م، ، ص: 19.

[6]-المرجع نفسه، ص: 20.

[7]- *Palimpsestes : La Littérature au second degré, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1982.*

[8]- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص: 20.

[9]-المرجع نفسه، ص:9.

[10]-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وع جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ص: 9.

[11]-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1989.

[12]-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، 2006.

[13]-المرجع السابق، ص: 9.

14- المرجع نفسه، ص: 6.

15-المرجع نفسه، ص: 7.

16-المرجع نفسه، ص: 7.

17-المرجع نفسه، ص: 8.

[18]-المرجع نفسه، ص: 8.

19-المرجع نفسه، ص:8.

20-المرجع نفسه، ص: 9.

21-المرجع نفسه، ص: 10.

22-المرجع نفسه، ص: 10.

23-المرجع نفسه، ص: 11.

24-المرجع نفسه، ص: 17.

[25]-المرجع نفسه، ص: 17.

[26]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

27-عبد الملك بو منجل، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (د. ط)، 2000.

28-عبد الملك مرتاض: أنت أنت الوطن، دار البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط:2016م. ص: 17.

29- عبد الملك بو منجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص:49.

30- عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ قسنطينة، الجزائر، ط:1، 1430هـ/2009م. ص:5.

31-المصدر نفسه، ص: 8

32-المصدر نفسه، ص: 20.

[33]- عبد الملك بو منجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص:72.

34- ينظر: ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن ملك، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج:1، ط: 1428ه 2007م، ص:129 وما بعدها.

35- في كتب النّحو أقوال مختلفة بشأن الاسم واللقب والكنية والغالب المختار هذا الترتيب.

[36]- أشهبون (عبد المالك): العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2011، ص: 14.

[37]-بازي(محمد): العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم، لبنان/منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 1433ه-2012م، ص: 24.

38- عبد الملك بو منجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص:7.

39- المصدر نفسه، ص: 60

40- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2002، ص: 64.

[41]- *Gérard Genette :Seuils ,Ed.Paris,1987 ,p :123.*

42-عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط:1، 2009، ص: 199.

43-المرجع نفسه، ص: 199.

44- المرجع نفسه، ص: 204.

45-عبد الملك بو منجل، لك القلب أيتها السنبلة.

46-عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء،

47-عبد الملك بومنجل: الدكـــ(تا)تور، منشورات مكتبة اقرأ قسنطينة، الجزائر، ط:1، 1430هـــ/2016م.

48-عبد الملك بومنجل: أنت أنتِ الوطن.

49-عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 214.

50-ينظر: عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 214 وما بعدها.

[51]-المرجع نفسه، ص: 201.

[52]- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2002، ص:52

53- المرجع نفسه، ص: 55.

54- المرجع نفسه: ص: 55.

55-المرجع نفسه، ص: 55