جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية / أدب
دراسات عليا

العتبات النصّيّة في شعر مَهدي النُّهيريّ

رسالة تقدّمت بها الطالبة

غدير حمد كرم الموسوي

إلى مجلس كلّيّة التربية للعلوم الإنسانيَّة في جامعة كربلاء وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربيَّة وآدابها / الأدب

بإشراف

أ.م.د عبد نور داود عمران

1445هـ 2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

ﭐ ذ ذ ث ث ﭐ [طه: 114]

قرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ **(العتبات النّصيّة في شعر مَهدي النُّهيري)** وقد ناقشنا الطالبة **(غدير حمد كرم الموسوي)** في محتوياتها وفيما لها علاقة بها ونعتقد بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها /أدب بتقدير ( ) .

التوقيع :
الأسم:
الكلية :
عضوًا ومشرفًا : د. عبد نور داود عمران
التاريخ : / / ٢٠٢٤/

التوقيع:
الاسم:
الكلية :
عضوا : د. حازم فاضل البارز
التاريخ : / / ٢٠٢٤/

التوقيع :
الاسم :
الكلية :
عضوًا : د. إيمان مهدي مطر
التاريخ : / / ٢٠٢٤/

التوقيع:
الاسم :
الكلية:
رئيساً : د. محمد عبد الرسول جاسم
التاريخ: / / ٢٠٢٤/

مصادقة مجلس الكلية :
صادق مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية / جامعة كربلاء في جلسته ( ) بتاريخ ( ) على قرار لجنة المناقشة .

أ.م.د صلاح مجيد كاظم السعدي
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة كربلاء
التاريخ: ١٣/١٠/٢٠٢٤

الإهداء

إلى من عَلَت هامتي بِهم..
إلى السيد والدي، والعَلَويَّة والدتي..
مُقبّلَةُ أيْدِيَهُما..

إلى من ينحني امتناني لهم ورِفعتي بهم..
إخوتي..

إلى سَكَنِي وسَكِينَتِي..
زوجي..

الشكر والامتنان

أبتدئ كلمات شكري بالاعتراف بأنَّه لولا فضل الله تعالى عليّ لَما كتبتُ ولما تعرَّفت إلى الأفاضل من أساتذتي ومعلميّ. فالشكر لله عزّ وجلّ الذي تفضّل عليَّ بالأفضال الكثيرة، والحمد له حتَّى يبلغ الحمد منتهاه، يقول تعالى: ﴿ئى ئى ئد ى ى يى﴾[النحل: 53].

ثُمَّ أشكر أساتذتي الذين يستحقون الشكر والتقدير والعرفان:

السيد عميد كليتنا الأستاذ الدكتور **صباح واجد**، والسيد رئيس قسم اللغة العربيَّة الأستاذ الدكتور **ليث قابل الوائلي** لِمَا أولانا من رعاية واهتمام. ومُقرِّر القسم الدكتور **محمد عبد الرسول** الذين تشرفتُ بأن أكون تلميذة على أيديهم الحانية في مرحلة دراستي الأوليَّة، ثُمَّ مرحلة الدراسات العُليا، فلهم مني جزيل الشكر على ما قَدّموا من كرمٍ ولُطْف.

وأخصُّ بالشكر الأستاذ الدكتور **علي حسين هذيلي**، فجزاه الله تعالى خيرًا على ما قدمه لي من تصحيحات ونصائح.

كما وأتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذتي الأفاضل الأكارم الذين تتلمذتُ على أيديهم ولم يبخلوا عليَّ بنصائحهم وعنايتهم. كما وأشكر كل مَنْ ساعدني وأسدى لي ما جعل رسالتي تخرج إلى النور.

وأختم بشكر أهلي الذين تحمَّلوا معي وشجعوني ومَهَّدوا لي كثيرًا من الصعاب: زوجي وأبي وأمي وأخوتي وأصدقائي..

الباحثة

فهرس المحتويات

المقدمة	1
التمهيد: العتبات النصّيَّة– الشاعر النهيري	5
الفصل الأوَّل: موضوعيَّة العتبات النصّيَّة	12
المبحث الأوَّل: العتبات النّصّيَّة في تداولها قديمًا وحديثًا	13
المبحث الثَّاني: أنواع العتبات النصّيَّة	24
المبحث الثَّالث: أثر العتبات النّصّيَّة في دراسة النّصّ الشعريّ	53
الفصل الثَّاني: العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة في شعر مهدي النُّهيري	60
المبحث الأوَّل: الأغلفة	63
المبحث الثَّاني: العنوانات	75
المبحث الثَّالث: الإهداءات	90
المبحث الرَّابع: المُقدّمات	100
المبحث الخامس: التقريظات	106
الفصل الثَّالث: العتبات النّصّيَّة الداخلية في شعر مهدي النُّهيري	115
المبحث الأوَّل: عتبة العنوانات	117
المبحث الثَّاني: عتبة الإهداءات	123
المبحث الثَّالث: عتبات الأغراض الشعريَّة	129
المبحث الرَّابع: عتبة الأسماء والرموز	138
المبحث الخامس: عتبة الاقتباسات	149

المبحث السَّادس: عتبة علامات الترقيم	157
المبحث السَّابع: عتبة الهوامش	168
خاتمة البحث	175
التوصيات	177
المصادر والمراجع	178
Abstract	182

المقدِّمة

الحمد لله حمدًا كثيرًا طيبًا، حمدًا لا يوفّيه حمدُ الحامدين، ولا يبلغه شكر الشاكرين منذ طلعت الشمس إلى يوم الدين.

والحمد لله الذي نفتتح دراستنا بشكره ونبتدئ بحثنا بذكره، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين وخاتم النبيين والمرسلين، وحبيب رب العالمين، وآله وأصحابه المنتجبين الطاهرين.

أمَّا بعد: إنّ كُلَّ مُؤلَّفٍ يتكوّنُ من متنٍ يُعَدُّ نصًّا أساسيًا في هذا المُؤلَّف، وتحيطُ بالمتن نصوصٌ موازية يَدْخُلُ المُتَلقّي إلى المتن من خلالها، وهي ما تُسمَّى بالعتبات النّصّيَّة.

لعَلَّ شدّة العناية بالنّصّ الأساسيّ (المتن) جعلت المتلقّين والناس لا يكترثون كثيرًا للنصّ الموازي (عتبات النّصّ)، وهذا ما يجعل المؤلَّف ناقص البلاغة أو الوصول لمراد المُتلقّين، مع أنَّ هذه الظاهرة (عتبات النّصّ) كان القُدماء يعتنون بها ولهم مقالات في أهميتها، إلَّا أنَّ كلّ ما قالوه لم يُنضَّد ويوضع في دراسات نقديَّة أو مُكمِّلة لدراسة النصوص الأساسيَّة.

ورغم وجود بعض عناصر العتبات النّصّيَّة في الكتب القديمة (من اقتباس من غيرهم أو تضمينٍ أو حواشي وهوامش أو عنوان وغلاف...) إلَّا أنَّ هذه العناصر ظلَّت تدرس دراسات شكليَّة بسيطة لم تصل إلى مرحلة الدراسات النقديَّة الحديثة التي اعتبرها نظريَّة شاملة مهمَّة.

حين ندرك بدراستنا هذه الظاهرة التي تُعَدّ بوابة الدخول إلى النّصّ الأساسيّ، نجد أنَّنا نضفي بُعْدًا إضافيًّا لهذا النّصّ، فهي تكشف شعريَّة النصوص الأساسيَّة، وتكشف مضمونها ودلالاتها، وتُصَوِّرُ للقارئ أو المُتلقّي ما يرُومُه الكاتب أو الشاعر في نصوصه، ما يشكّل علاقة تداخل بين الكاتب (المُنشئ أو الشاعر) والقارئ (المُتلقّي) والنّصّ الأساسيّ (المتن).

وكان **سبب اختياري** لهذا الموضوع محبتي للشعر، وخاصةً الشعر الحديث الذي يتحدّث عن الواقع وعن آلامِ تاريخنا، ثُمَّ الموضوع الذي أثارَ انتباهي لأهميتِهِ وهو العتبات النّصّيَّة في أيّ مُؤلَّف.

ما نبتغيه في دراستنا هذه هو التعرُّف إلى ما سُمّيَ في النقد بظاهرة العتبات النّصّيَّة أو التناصّ أو المناص أو... وكُلّها تدور حول محيط النّصّ الأصليّ (المتن) لِتُفْهِمَ القارئ كيفيَّة الدخول إلى مرادات المُنشئ لهذا النّصّ ومعرفتها والتفاعل معها.

من خلال هذه العتبات نحلّل بعض النصوص الشعريَّة لمعرفة مقاصد الشاعر مهدي النُهيريّ منها، وهل كان موفّقًا في ذلك، وهل كنا موفقين نحن في هذه الدراسة.

رأينا أنَّ الأنسب بالنسبة لأسماء هذه المصطلحات هو ما جعلناه في عنوان الرسالة (العتبات النّصّيَّة)؛ إذ هي الأقرب لدلالتها ولما أخذته هذه التسمية من طابع وظيفيّ توحي إليه دلالة لفظ (العتبات) في اللغة العربيَّة، والتي سنتعرَّف عليها.

قسَّمتُ **خطة دراستي** ثلاثةَ فصول، قدَّمتُ لها بتمهيد يشرح العنوان (العتبات النّصّيَّة)، وما أرومُ دراسته وبحثه، ثُمَّ جعلتُ الفصل **الأوَّل** بعنوان **العتبات النّصّيَّة**، إذ عرّفتُ فيه العتبات وماهيتها وأهميتها وتداولها وأنواعها وأثرها في النصوص الأدبيَّة (الشعر والنثر).

جعلتُ الفصل **الثَّاني** بعنوان **العتبات الخارجيَّة**، فعرّفتُها وأنواعها (الأغلفة- العنوانات- الإهداءات المُقدّمات- التقريظات)، ثُمَّ طبّقتُ ذلك على نصوص النُّهيريّ الشعريَّة في مجموعاته.

جعلتُ الفصل **الثَّالث** بعنوان **العتبات الدّاخليَّة**، فعرّفتُها وأنواعها (العنوانات- الإهداءات- الأغراض الشعريّة- الأسماء والرموز- الاقتباسات- علامات الترقيم- الهوامش)، ثُمَّ طبّقتُ ذلك على نصوص النُّهيريّ الشعريَّة في مجموعاته.

كَتَبْتُ **خاتمةً** تُبيّنُ فيها ما توصّلتُ إليه دراستي، وأتْبَعْتُها ببعضِ توصياتٍ تهمُّ بحثي.

اتَّبعتُ في دراستي **المنهج التكامليّ** الذي اعتمد تفسير كلّ عتبةٍ من العتبات النّصّيَّة ودلائلها، مع وصف وتحليل بعض مُرادات الشاعر، ثُمَّ مَثَّلْتُ عليها شواهد شعريَّة في مجموعات الشاعر النُّهيريّ، وفسَّرتُها وصفيًا وتحليليًا.

لم أجد **دراسات سابقة** حول العتبات النّصّيَّة في شعر مهدي النهيري خاصةً، لذا كانت دراستي هذه هي الأولى من نوعها راجية أن أكون موضع تقدير مع ما فيها من تقصير وعدم فهم للكثير من مرادات الشاعر، بَيْدَ أنَّني لا بُدَّ أن أذكر أهم ما كُتِبَ عن العتبات النّصّيَّة:

- كتاب **(العتبات- Seuils)** للناقد جيرار جينيت، ترجمة: عبد الحق بلعابد

- كتاب **(مدخل إلى عتبات النّصّ- دراسة في مقدّمات النقد العربيّ القديم)** للكاتب عبد الرزاق بلال

- رسالة ماجستير بعنوان: **العتبات النّصّيَّة في شعر محمد العموش ومحمد عبد الباري** -دراسة سيميائيَّة-، الجامعة الإسلاميَّة في غزة، للطالبة أمل تحسين أبو عاصي، 2019م.

- رسالة ماجستير بعنوان: **العتبات النّصّيَّة في كتاب (الجسد حقيبة سفر)**، للكاتبة غادة السّمّان، دراسة الطالبتين: إيمان بن عمر- مباركة مردف، الجزائر، جامعة الشهيد حمه لخضر، 2019م.

- رسالة ماجستير بعنوان: **شعر مهدي النُّهيري**- دراسة أسلوبيَّة، إعداد الطالب كاظم مطر عيدان، جامعة أراك، 2022م.

- بحث بعنوان: **القرآنيَّة التوافقيَّة في شعر مهدي النُّهيريّ**، للباحث عبد الأمير دلي مجباس.

– بحث بعنوان: **قبرُها أم ربيئة وادي السلام**– دراسة سيميائيَّة، للأستاذ الدكتور عبد نور داوود، جامعة كربلاء، مجلّة الباحث، مجلد 42، عدد 2، ج2، نيسان 2023م.

استعانت الباحثة بكتب أخرى ورسائل وأبحاث تُغني بحثها ودراستها.

واجهت الباحثة بعض **الصعوبات**، منها:

– سعة مواضيع العتبات وأنواعها التي جعلت الباحثة تأخذ ملخصًا عنها أو ما يفيد مواضيعها

– قلة الكتب التي تحدثت عن العتبات النصّيَّة، ما اضطر الباحثة لأخذها من الإنترنت، أو من بعض الكتب التي توزّعت هذه الظاهرة

– ندرة البحوث والدراسات حول شعر مهدي النُّهيري، وخاصة ما هو بحثها (العتبات النّصّيَّة).

وأخيرًا: أرجو أن أكونَ موفّقةً في اختياري لهذا البحث، وأن ألتَزِمَ بخطّتِهِ، شاكرةً كُلَّ مَنْ يُسْهِمُ معي في إتمامِ رسالتي، عابرةً الصعوبات التي قد تعترضني.

كما، لن أنسى مَنْ كان معي في رسالتي منذ الكلمة الأولى، يصوّبُ لي ويشدّ عزيمتي ويفائلني ويضيء لي ما غَمُضَ ويشجعني كلما فترت الهمّة، أستاذي المشرف الدكتور **عبد نور داود عمران** المحترم.

التمهيد

العتبات النصّيَّة- الشاعر النهيري

يُعَدُّ مصطلح العتبات النصّيَّة في المصطلحات النقديَّة والأدبيَّة التي لقيت عنايةً واهتمامًا عند النقاد والأدباء، ورغم عدم اتساع شهرة هذا المصطلح إلَّا أنَّه -ولأهميته- أفرد الباحثون الدراسة حوله وحول مفهومه ومضمونه، وتتناول مساحة دراسته النصوص الشعريَّة والنثريَّة بدءًا من عنوان النصّ حتَّى خاتمة ما فيه.

إنَّ معرفة مضمون متن النصّ -الشعريّ أو النثريّ- تتطلَّب من الناقد أو الباحث الدخول من العنوان، كالداخل إلى الدار لا بدّ له من دخول الباب وقبل الباب عتبة الدار: "إذ العتبات النصيَّة شبيهة بفناء الدار الذي لا يمكن الولوج إليها إلَّا بالمرور عبره"[1]، وإنَّ هذا الداخل -الناقد أو الباحث- يغويه منظر البيت من الخارج، وهو العنوان والغلاف بالنسبة للنص، وكأنَّ هذه العتبات زيَّنتْهُ ونمَّقتْهُ فاستهوت المتلقّي واستقطبته[2].

ليست العتبات النصّيَّة مفاهيم شكليَّة أو زيادات لا فائدة منها، إنَّما هي الفهم للنصوص وتفسيرها، فهي "كلّ ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامّة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة"[3].

لذلك نجد أنَّ هذه العتبات النصّيَّة تهدف إلى: "تقديم تصوّر أوّليّ يسعف النظريَّة النقديَّة في تحليل النصّ الأدبيّ، كما تسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص"، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1/2008م: 13.

[2] يُنظر: جميل حمداوي، العتبات النصّيَّة، مجلة عتبات، عدد1، المغرب/2012م: 20.

[3] عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 44.

يحفر في التفاصيل، وفي النصّ الأدبيّ الذي يحمل في نسيجه تعدّديَّة وظلالًا لنصوص أخرى"[1].

العتبات جمع عتبة، لذا وجب الوقوف عند معجمها في مظانِّه، كذلك النصّ:

العتبة لغةً:

ورد في لسان العرب: "العتبة: أسْكُفَّةُ الباب التي توطأ، والجمع عُتب وعتبات، والعَتَبُ الدرج، وعَتَبُ الدرج، وكل مرقاة منها عتبة، وعتب الجبال مَراقيها، تقول: عَتِّب لي عتبة في هذا الموضوع إذا أردتَ أن ترقى إلى موضع تصعد فيه، وقيل: عَتَبَ العود: ما عليه أطراف الأوتار من مَقْدَمِهِ"[2].

ورد في تاج العروس: "العَتَبُ: الدرج، وفي حديث ابن النحام قال لكعب بن مرّة وهو يحدث بدرجات المجاهدين: ما الدرجة؟، فقال: أمَا أنَّها ليست كعتبة أمِّك؛ أي أنَّها ليست بالدرجة التي تعرفها في بيت أمك، وقد روي أنَّ ما بين الدرجتين كما بين السماء والأرض"[3].

يتبيَّن من التعريفين أنَّ العتبة هي بداية وضع الرجل قدمه نحو فضاء المنزل أو العرف العربي القديم أن أبواب الملوك هي العتبات التي تكون أمام قصورهم وليست الأبواب بذاتها، كذلك عتبات شيوخ القبائل هي المواضع التي يُدْخَلُ منها خيامهم فيُرى ما في داخلها.

العتبة اصطلاحًا:

---

[1] شعيب حليفي، النصّ الموازي في الرواية "استراتيجيَّة العنوان"، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد: 46، الإصدار: أكتوبر 1992م: 82-83.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3/1414هـ، مادة (عتب): 576/1.

[3] الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، 2001م، مادة (عتب): 201/2.

بما أنَّ هذه المصطلحات حديثة فقد برع بها الغربيُّون قبل العرب، لذلك سنتعرّف إلى بعض تعريفاتهم مع ما ورد من العلماء العرب:

عرفها مارتن بلتار أنَّها "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنصّ أو جزء منه تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب وعنوانات الفصل والفقرات الدَّاخلة في المناص.."[1].

أمَّا الناقد الفرنسي جيرار جينيت* فقد عرفت العتبات عنده بالمناصّ، وقد أسمى كتابه (عتبات) وعرفها فيه "المناصّ هو ذلك النصّ الموازي للنصّ الأصلي، فالمناص نصٌّ يوازي النصّ الأصلي فلا يُعرَفُ إلَّا به وعبره، وبهذا نكون قد جعلنا للنصّ أرجلًا يمشي بها لجمهوره وقرَّائه قصد محاورتهم والتفاعل معهم"[2].

إذًا تكون العتبات مداخل للنصوص، يظهر ذلك عبر معانيها اللغويَّة ومعانيها الاصطلاحيَّة، إذ صار النقّاد والباحثون يعدُّونها مفاتيح للمتلقّي يفتح بها النصوص ليدخل إلى متونها ثُمَّ يبني عليها فهمه لهذه المتون ومعرفته لمرادفات الكاتب لها أو الشاعر أو الناثر، فتكون تمهيدًا للمتلقِّين لفهم معاني ودلالات وسيمياء النصوص، فبالعتبات يتوجَّه فعل القراءة[3]، فيجد القارئ موضع قدمه وتوجهها.

تكون العتبات أيضًا مثل الإشارات التي تدلُّ على أبواب ومداخل النصوص لتفتحها أمام المتلقين وتعرفهم بما يحيط بهذه النصوص الأصليَّة أو المتون.

النّصّ لغةً:

---

[1] عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 30.

* **جيرار جينيت** (ت2018م): أديب فرنسيّ، وهو أحد أقطاب النقد العالمي وباحث في البنيويَّة الشعريَّة والروائيَّة، من أهم كتبه: "مدخل لجامع النصّ"، "خطاب الحكاية"، "نظريَّة السرد"، "طرائق تحليل السرد الأدبي"، "من البنيويَّة إلى الشعريَّة"،... [www.merefa2000.com].

[2] عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 28.

[3] يُنظر: عبد المجيد علوي إسماعيل، عتبات النصّ- مقاربة نظريَّة، مجلّة رابطة الأدب الإسلامي، عدد: 27، 2011م: 16.

ورد عند ابن فارس أنَّ "النون والصاد أصلٌ صحيح يَدُلُّ على رفع وارتفاع وانتهاءٍ في الشيء، ونصَّ الحديث إلى فلانٍ رفعه إليه، والنَّصُّ في السير أرفَعُهُ، ويقال: نَصْنَصْتُ ناقتي، وسَيْرٌ نصٌّ ونصيص، ومِنصَّةُ العروس منه أيضًا، وبات فلانٌ منْتَصًا على بعيره أي منتصبًا"[1].

عند ابن منظور "نَصَّ الحديث رفَعَهُ، وكلّ ما أظهر فقد نُصَّ، ونصَّ المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعض، ونصّ الدَّابة ينصّها نصًا: رفعها في السير أقصاه، وكذلك قول الفقهاء: نصُّ القرآن ونصُّ السنّة؛ أي ما دلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام، وفي حديث هرقل: ينصُّهم؛ أي يستخرج رأيهم ويظهره"[2].

ورد في مقدّمة القاموس المحيط للفيروز آبادي: نصُّ الشيء رفعه، وبه سُمّي؛ لأنَّه مرفوع الرتبة على غيره[3]، وهذا كلامٌ حسنٌ بيّنٌ مُفيد.

يفهم من التعريفات أنَّ النصّ هو رفع الشيء، وتنصيصه: جعله متتابعًا حتَّى منتهاه، مع إظهار ما فيه من تتابع بالكلمات.

النصّ اصطلاحًا:

النصُّ مصطلحٌ أدبيٌّ يتداوله أهل اللغة والأدب.

أخذت كلمة النصّ تعريفات كثيرة –عند العرب والغربيين–، يقول الناقد الفرنسي رولان بارت (R.Barthes– 1980م) الذي كتب "نظريَّة النّصّ": "النصّ هو المساحةُ الظاهريَّةُ للعمل الأدبيّ وهو نسيج الكلمات المستثمرة في العمل والمُنظّمة بالكيفيَّة التي تفرض بها معنى قارًّا ووحيدًا قدر الإمكان"[4].

أمَّا جوليا كرستيفا فترى أنَّ النّصّ إنتاجيَّة لتوزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الاختيار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السَّابقة

---

[1]أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979م، مادة (نص): 356/5.

[2]لسان العرب، مادة (نصص): 98/7.

[3]يُنظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2005/8م: 23/1.

[4]حسين خمري، حسين خمري، نظريَّة النّصّ "من بنية المعنى إلى سيميائيَّة الدّالّ"، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، ط2007/1م: 54.

عليه أو المتزامنة معه، فيكون النّصّ ترحال للنصوص وتداخل معها وتقاطع مع نصوص أخرى[1].

يؤكِّد حسين خمري أنَّ النصّ هو ما يأتي على شكل كلمات وجمل تفرض معنًى معيّنًا؛ أي هو: المساحة الظاهريَّة للعمل الأدبيّ[2].

اعتمد سعيد يقطين على كلام كريستيفا وعرَّف النّصّ بأنَّه: "مظهرٌ دلاليّ يتمُّ عبره إنتاجُ المعنى من لدن المُتلقّي"، ثُمَّ يُتابع: "النّصّ بنية دلاليَّة تنتجها ذاتٌ (فرديَّة أو جماعيَّة)، ضمن بنيةٍ نصّيَّةٍ مُنتجة، وفي إطار بنيات ثقافيَّة واجتماعيَّة مُحدَّدة"[3].

يُفهم من التعريفات –اللغويَّة والاصطلاحيَّة– للنص أنَّه تتابع وعلاقة بين أجزاء تشكِّل جملًا متشابكة، وهذا ما أكَّده الباحثان هاليداي ورقية حسن، إذ يقولان "أيّ فقرة منطوقة أو مكتوبة على حدٍّ سواء، مهما طالت أو امتدّت، فهي نصّ، والنص وحدة اللغة المستعملة، وليس محددًا بحجم، والنصّ يرتبط بالجملة بالطريقة التي ترتبط بها الجملة بالعبارة، والنصُّ لا شكّ أنَّه يختلف عن الجملة في النوع، وأفضل نظرة إلى النصّ اعتباره وحدة دلاليَّة، وهذه الوحدة لا يمكن اعتبارها شكلًا؛ لأنَّها معنًى، لذلك فإنَّ النصّ الممثّل للعبارة أو الجملة إنَّما يتصل بالإدراك (الفهم) لا بالحجم"[4].

لا بدَّ من الانتظام والتتابع النحويّ بين أجزاء الكلام أو الجمل، والنّصّ يُلزم أجزاءه بالانتظام والارتباط المفيد ليكون نصًّا ذا معاني دلاليَّة وشكليَّة[5].

بعد التعريفات (اللغويَّة والاصطلاحيَّة) لمصطلح "العتبات النصّيَّة" نصل إلى نتيجة أنَّ جُلَّ الأعمال الأدبيَّة التي يُريد فيها المؤلِّف أو الشاعر مُشاركة العتبات النّصّيَّة في إفْهامِ المُتلقّي مُراداته، فنجِدُه يعتني بها كي يجعلَ هذه العتبات مُشاركةً في

---

[1] يُنظر: جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1/1991: 21.

[2] يُنظر: نظرية النص: 54.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي "النصّ والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط2/2001م: 32.

[4] مايكل هاليدي– رقية حسن، مفهوم الاتساق، مخبر تحليل الخطاب، كلية الآداب، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2011: 1–2.

[5] م.ن: 26.

فهمِ نصوصه، فالغلاف يُظهر أهمية العمل والعنوان يوجز مضمونه وبالإهداء يُعرف محفزاتٍ للمتن أو الوصول إليه، إذ إنَّ العتبات توصف بأنَّها "مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به"[1]، ممَّا يؤدي إلى تفاعل بين المتلقّي والنصّ قبل أن يَلِجَ النصّ الأصليّ ويجتاز بنيته، وإلَّا فإنَّ النصّ الأصلي هذا –المتن– يكون بدون هذه العتبات جامدًا عاجزًا عن التفاعل مع القارئ أو المتلقّي.

من هنا نعرف أنَّ العتبات النصّيَّة نصوصٌ تحاذي النصّ الأصلي أو المتن، وعبر هذه العتبات النصّيَّة يزول الغموض الذي يكتنف النصّ لو قرئ قبل قراءتها فهي "الحيّز الذي يشمل نظريَّة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعيَّة، وتشكيل العنوانات، وغيرها"[2].

أطلق على العتبات النصّيَّة أسماء أخرى، مثل: النصّ المصاحب –المناصّ– الملحقات– النصّ الموازي– خطاب المقدمة– المكمّلات[3]، وكلّها يقصد به ما يحيط بالنصّ الدَّاخليّ أو المتن، من: عنوانات، وغلاف، وأسماء للمؤلفين، وإهداءات، وتمهيد ومقدمة، وخاتمة وتوصيات، وفهارس ومصادر، فإذا خلا النصّ من هذه العتبات فقد يَصْعُبُ الدخول إليه ومعرفة دلالاته.

نستنتج أنَّ العتبات النّصّيَّة هي جزءٌ أساسيٌّ في بناء النّصّ الأدبيّ، وهي جزءٌ لا يتجزّأ من النصّ تُساعد المُتلقي في الولوج إلى أعماق النَّصّ، وهي تُعَدُّ مفتاحًا لفهم النّصّ؛ فهي مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب، من حواشي وهوامش وعناوين...

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ "دراسة في مقدمات النقد العربي القديم"، تقديم: ادريس نقوري، أفريقيا الشرق، 2000م: 21.

[2] حميد لحمداني، بنية النصّ السردي "من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1/آب 1991م، بيروت– الدار البيضاء: 35.

[3] يُنظر: مدخل إلى عتبات النصّ: 21.

التعريف بالشاعر مهدي النُّهيري:

مهدي شاكر محمود النُّهيريّ، وُلد عام 1398هـ-1978م في قرية السهلة على ضفاف شطّ الكوفة. وهو حاصل على:

- بكالوريوس في اللغة العربية
- بكالوريوس علوم القرآن الكريم
- ماجستير في الشريعة والعلوم الإسلاميَّة

كَتب الشعر صغيرًا واعتنى بالخطِّ العربيّ، وترعرع في أسرةٍ مُثقَّفةٍ وبيئةٍ دينيَّةٍ، وكانت أمُّه تَصْطَحِبُه معها إلى المجالس الشعريَّة الحُسينيَّة؛ فقد كانت تُجيد الشعر وتشجّعه عليه، وهو:

- عضو الاتحاد العام للأدباء والكُتَّاب في العراق
- رئيس نادي الشعر في اتّحاد الأدباء والكُتَّاب في النجف الأشرف منذ 2014م إلى 2016م

فاز في مسابقات شعريَّة عديدة في (العراق، ودمشق، وبيروت، وطهران، والنجف، وتونس، والدّمام)، صدرت لهُ تسع مجموعات شعريَّة هي:

1- هو في حضرة التجلّي (2008م)
2- مواسمُ إيغالٍ بخاصرةِ الأرض (2010م)
3- النقوشُ التي لا جدارَ لها غيرُ قلبي (2011م)
4- مُسَوَّدةٌ للبياض (2012م)
5- أنا ما أغنّي (2015م)
6- نهَرٌ يحسُنُ السكوتُ عليه (2015م)
7- المُحَلَّى بِهَلْ (2020م)- منشورات اتِّحاد الأدباء
8- لِيمرَّ الملاكُ (2020م)
9- صورة العالم آناء الذهاب (2023م) [1]

[1] المُحلَّى بهل: 146؛ لقاء مع الشاعر مهدي النُّهَيري أجرته الطالبة غدير حمد كرم الموسوي عبر الهاتف، بتاريخ: 2023/11/15م؛ M_alnuhairi@yahoo.com.

الفصل الأوَّل: موضوعيَّة العتبات النصيَّة

المبحث الأوَّل: العتبات النصيَّة في تداولها قديمًا وحديثًا

المبحث الثَّاني: أنواع العتبات النصيَّة

المبحث الثَّالث: أثر العتبات النصيَّة في دراسة النصّ الشعريّ

المبحث الأوَّل: العتبات النصّيَّة في تداولها قديمًا وحديثًا

كما أسلفنا آنفًا إنَّ المصطلحات النقديَّة حديثة الوجود؛ لأنَّ جُلَّها يتعلَّق بالأعمال الأدبيَّة النثريَّة (رواية- قصة- ...) مع الشعر الحديث، لذا فإنَّ مصطلح العتبات النصّيَّة أيضًا هو حديث الإطلاق على ما يعنيه؛ أي أنَّه شاع مع شيوع الدراسات النقديَّة المعاصرة، لما لها من أهمية في فهم الأعمال الأدبيَّة ومن قراءة للنصوص الأدبيَّة الإبداعيَّة، إذ إنَّ العتبات النصّيَّة هي المدخل إلى عالم النصّ وفكِّ ما غَرُبَ منه ولم يفهم "والعتبات النصّيَّة تُعَدُّ من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، ولقد أصبحت اليوم سواء في بلاد الغرب أم في بلادنا العربيَّة حقلًا معرفيًا قائمًا بذاته"[1].

- المطلب الأوَّل: تداول العتبات النصّيَّة قديمًا

حين صار العرب يكتبون انطلقت مع كتاباتهم طرائق صناعة المؤلَّفات والكتب، مع ما برعوا به من أفانين الكتابة وعلوم البلاغة ومنذ ذاك الوقت ميَّزوا بين "مستويين من الخطاب في البنية النصّيَّة لكلّ مؤلَّف: أحدهما أساس، والآخر موازي، فالأوَّل يمثِّل متن الخطاب الذي يروم الكاتب إبلاغه إلى القراء المستهدَفين، وأمَّا الثاني فتجسِّدُه العناصر التي ترافقه، وتستبقه غالبًا -حسب تقاليد صناعة المؤلفات قديمًا- وتروم صياغة خطابٍ واصفٍ للأوَّل ومقدم له بين يدي القارئ، ويتحدَّد نسق هذه العناصر فيما تواضع النقد الحديث على تسميته "عتبات النصّ" والتي يعَدُّ من أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، والعنوان، والمقدِّمة..."[2].

ممَّا لا شكّ فيه أنَّ العرب القدامى لم تَفُتْهُم دراسة كلّ ما يتعلَّق بالنصوص بدءًا من نصوص القرآن الكريم إلى نصوص الحديث النبوي الشريف إلى أقوال وكتابات الصحابة والتابعين ومن تبعهم.

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيَّات، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، ط1/2010م: 223.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1/2015م: 27.

كلّ ما يتعلَّق بالنصوص فالمقصود: صاحب الكلام أو النص مرورًا بما يتضمنه ووصولًا إلى فهارسه، وأمَّا ما يتعلَّق بالكتابات القديمة والحديثة فإنَّ دراسة ما يحيط بمتونها من جوانبها كلّها: الغلاف والعنوان والمقدمة والفهارس والخاتمة يُعنى بها الباحث، وما ذلك سوى ما اصطلح عليه الغربيون حديثًا، وأسماه الفرنسيون paratext[1]؛ أي مجموع النصوص التي تحيط بالنصّ الأصلي أو المتن في الكتابات.

قد اعتنى العلماء العرب منذ بدايات كتاباتهم وتدوينهم للمؤلَّفات والمصنفات بما سُمي فيما بعد بالعتبات النصّيَّة، مع أنَّهم لم يجعلوا لها هذا الاسم ولم يطلقوا عليها هذا المصطلح، بَيْد أنَّ في العلماء مَنْ أطلق عليها اسم الرؤوس الثمانية في التأليف[2]، وجعلوها قواعد ومداخل للكتابة والتأليف والتصنيف: "اعلم أنَّ عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحّة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[3].

إنَّنا نجد هذا التقسيم لِما أسماه **المقريزي*** الرؤوس الثمانية يأخذ صبغة العتبات النصّيَّة التي من أسمائها المكمّلات أو المتمّمات أو... حتَّى يكون للمُؤَلَّف أو المصنَّفِ مصداقيَّة وشرعيَّة تجعله مقبولًا أو مطلوبًا.

إنَّ العلماء في صدر الإسلام وبعده، كان جُلُّ اهتمامهم مُنصَبًّا على النصوص الأصليَّة، والمتون، وإخراجها، وتنقيحها، مع شرحها وتدريسها للناس، وزاد اهتمامهم بتحديد قواعد الكتابة وضوابط تفصيل النصوص وشروحها، ومن العلماء الذين اعتنوا بدقّة الكتابة وضوابطها[4]: ابن قتيبة (ت276هـ) إذ كتب (أدب الكاتب)، وأبو بكر

---

[1] يُنظر: مدخل إلى العتبات النصّيَّة: 16.

[2] يُنظر: م.ن: 28.

[3] المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1418/1هـ: 3/1.

* تقي الدين بن محمد **المقريزي** (ت845هـ): مؤرخ مسلم، ولد وتوفي في القاهرة، أصله من بعلبك، من مؤلفاته: "المواعظ"، "تاريخ الحُبُش"، "تاريخ الأقباط"، "مختصر الكامل"... [شمس الدين السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: 21/2].

[4] يُنظر: عتبات النصّ في التراث العربي: 28.

الصولي (ت335هـ) إذ كتب أيضًا "أدب الكاتب"، والبطليوسي (ت521هـ) حيث كتب "الاقتضاب بشرح أدب الكُتَّاب) وغيرهم كثير..

لا ننسى ما خطَّه الجاحظ في كتابيه "البيان والتبيين" و"الحيوان"، وبعده ابن عبد ربّه الأندلسيّ في كتابه "العقد الفريد" الذي يُعَدُّ حقًّا عِقدًا فريدًا فيما تضمّنَهُ من لفتات ولطائف في الكتابة وأهميتها وبعض قواعدها وضوابطها.

من الجدير ذكره أيضًا أنَّنا نعرف من كتابات الكُتُب والرسائل التي كان يرسلها الرُّسُل والملوك قبل الإسلام، ثُمَّ ما كتبه أو أرسله النبي (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) إلى الملوك أو القبائل والأقوام، إذ يبدأ كتابه بالبسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) ويختتمه بالسلام أو بالحمد لله والصلاة على رسول الله[1]، مع تسمية المُرسل: من محمد (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم)، ثُمَّ وضع صفته (عبد الله ورسوله)، إلى الشخص الذي يريد مخاطبته مع وصفه أحيانًا ترغيبًا أو ترهيبًا، ثُمَّ يضع ختمًا على الكتاب، وما بين ذلك يُكتب المتن أو النص الذي يريده، كذلك تابعه الصحابة والتابعون، وكلّ هذه تُعَدُّ من العتبات النصّيَّة التي يَدْخُلُ منها القارئ أو المتلقي للرسالة.

نوَّه الجاحظ إلى أهمية العتبات النصّيَّة، دون أن يسميها، بقوله: "وقد يكتب بعضُ من له مرتبةٌ في سلطان أو ديانة إلى بعض مَنْ يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربما لم يرضَ بذلك حتَّى يعنونه ويعظمه"[2]، فنجده يشير إلى بعض عتبات النّصّ: صفة الكاتب، صفة المكتوب له، الختم أو الخاتم، العنوان، تعظيم الكتاب أو المكتوب له.

أمَّا الاهتمام ببعض مكونات العتبات النصّيَّة، فإنَّ الكثير من النقاد العرب القدامى اعتنوا بها عناية فائقة، فقد حظي العنوان بصدارة الاهتمام، وتجلَّى ذلك في كتابات ابن عبد ربّه الأندلسي (ت328هـ) إذ أكَّد على تدوين العنوان على المادة

---

[1] يُنظر: مدخل إلى العتبات النصّيَّة: 31.

[2] الجاحظ، كتاب الحيوان، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط2/1424هـ: 98/1.

المدونة[1]، "وأمَّا ختم الكتاب وعنوانه فإنَّ الكتب لم تزل مشهورة غير معنونة حتَّى كُتبت صحيفة المتلمِّس، فلمَّا رآها ختم الكتاب وعنونه، وكان يؤتى بالكتاب فيقول: من عنى به؟ فسمّي عنوان"[2].

هذا الكلام إلى أنَّ المدونات قبل صحيفة المتلمِّس، كانت لا تحمل عنوانات مباشرة ولا حتَّى شفهيَّة، وربما تكون العنوانات موجودة إلَّا أنَّها لا تأخذ العناية التي حظيت بها فيما بعد[3].

جاءت المقدّمات في الكتب في الدرجة الثَّانية والتي لا تقل أهمّية عن الدرجة الأولى (العنوانات): "وقد نالت عتبة المقدّمة حظًا كبيرًا من الاهتمام في التأليف النثري القديم، إذ تُعَدُّ مشكلًا ثقافيًا قائمًا بذاته، وتظهر تجلياتها في مقدّمات المصنفات والرسائل والتذييلات والحواشي وغيرها، ولقد دأب الشعراء قديمًا على تقديم دواوينهم الشعريَّة"[4]، ولربما كان أبو العلاء من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديمًا، ونذكر تقديمه لكل من (سِقط الزند) و(لزوم ما لا يلزم) وهي السنَّة التي اتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية[5].

تأتي أهمية الخط في الغلاف وفي المقدّمات وفي المتن، فالخطّ يشدُّ الانتباه بنوعه وتأنيقه "وهذا ما تصنعه دور النشر المعاصرة في إخراجها للكتب، إذ تتفنَّن في طريقة استعمال الحروف الطباعيَّة ودرجة سمكها وألوانها ورسومها بحسب طبيعة المادة المطبوعة، ذلك كلّه لشدّ المتلقي للكتاب، وقديمًا عُنوا كثيرًا بإخراج العنوانات بطريقة فنّيَّة وتقنيَّة عالية، حتَّى كان هناك من تخصَّص في كتابتها"[6]؛ إذًا جماليَّة الخطّ لها أهمية كبيرة في إظهار حُسنِ المعاني وطريقة تلقيها وجذب المتلقّي لها.

---

[1] يُنظر: سهام السامرائي، العتبات النصّيَّة في "رواية الأجيال" العربيَّة، كلية التربية/جامعة سامرّاء، العراق، ط1/2016م: 17.

[2] ابن عبد ربّه، العقد الفريد، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1/1404هـ: 158/4.

[3] يُنظر: العتبات النصّيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 17.

[4] م.ن: 20.

[5] يُنظر: م.ن: 20-21.

[6] م.ن: 19.

لا ننسى الخاتمة التي تُعَدُّ من مظاهر العتبات النصيَّة ولها أهمية في نقد المؤلَّف، إذ كانت منذ القديم تحظى باهتمام النقَّاد، وقد كثرت أسماء الخاتمة، بَيْدَ أنَّ ابن رشيق* أسماها النهاية أو الانتهاء "وأمَّا الانتهاء فهو قاعدة القصيدة في الشعر، وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكمًا لا تمكن الزيادة عليه، فإذا كان أوّل الشعر مفتاحًا وجب أن يكون الآخر قفلًا عليه"[1].

نستنتج ممَّا سبق وممَّا سُقناه من عناية الأدباء والبلغاء والنقَّاد العرب القدامى أنَّ مصطلح (العتبات النصّيَّة) لم يكن متداولًا في مؤلفاتهم، مع أنَّهم اعتنوا بأفراده واهتموا بها، فكان للعنوان جانبٌ عظيم، وكان للغلاف جانبٌ عظيم وكان لغيرهما، وتفنَّنوا في العنوانات وأعطوها صيغًا موزونة تدلُّ على المضمون، وكذلك أي غلاف لمُؤلَف له أهمية كبيرة في أنَّه عتبةٌ نصّيَّة، إلَّا أنَّ هاتين العتبتين أخذتا الاهتمام أكثر مع تقدّم الدراسات النقديَّة بجوانبها الجماليَّة والفنّيَّة والدلاليَّة.

إذًا: لم يُغفِل أولئك الأدباء أو البلغاء موضوع العتبات وأفرادها، بيد أنَّهم لم يصطلحوا على نفس المصطلح، ولم يجمعوها في دراسات متخصّصة ضمن علمٍ معيَّن.

المطلب الثَّاني: تداول العتبات النصّيَّة حديثًا

يَعُدُّ النقَّاد مصطلح العتبات النصّيَّة حديثَ الوجود، وأنَّه غربيُّ التسمية والجمع والحديث عنه كظاهرة نقديَّة جديدة.

بما أنَّ هذه الظاهرة غربيَّة الحديث فإنَّ بلاد المغرب التي بقيت مدة طويلة تحت الهيمنة الغربيَّة، وما زال كثيرٌ من المصطلحات الخطابيَّة بين شعوبها غربيَّ اللفظ غربيَّ التأثُّر، لذا نجد أنَّ شيوع الحديث عن هذه الظاهرة كان عند النقَّاد

* ابن رشيق القيرواني (ت456هـ): هو أحد الأدباء والبلغاء والنقَّاد، عاش في القيروان ونظم الشعر، كتب مؤلّفه الشهير "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، وكتب كتاب "الشذوذ في اللغة". [الذهبي، سير أعلام النبلاء: 325/18]

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5/1981م: 215.

والمغاربة أكثر منه عند النقَّاد والمشارقة ونجد أنَّ أكثر المؤلفات بهذا الموضوع كان من قبل مفكرين نقَّاد اطّلعوا أو ترجموا كتب الغربيين التي تحدثت عن هذه الظاهرة.

أولًا: العتبات النصّيَّة عند النقاد الغربيين

يُعَدُّ الناقد الفرنسيّ (جيرار جينيت) من أبلغ من تحدَّثوا عن هذه الظاهرة، ولو أنَّه لم يسمِّها باسم "العتبات النصيَّة"، وهو أوَّل من اقترح لها النظريَّات التي تخصُّ الشعر الحديث مُحاولًا إظهار جماليَّات الخطاب الشعريّ عبر عتبات النصوص الشعريَّة، واعتنى بمظاهر هذه العتبات النصّيَّة وأهمية دلالاتها وسيمياءاتها التي يرومها كلُّ شاعر في نصوصه الشعريَّة.

إلَّا أنَّه يجدرُ بنا معرفة الذين تحدثُوا قبل جيرار جينيت عن هذه الظاهرة.

مع تعدُّد أسماء هذا المصطلح الجديد، بقي المسمَّى الذي اختاره جيرار جينيت هو الأساس (paratexte)، فمَن سبقه اجتهد في التسمية، فأُطْلِقَ عليه (النصّ المحاذي) إذ بحث كثير من النقَّاد الغربيين في "تمظهراته وتجلياته المصطلحيَّة"[1]، وإن لم يخصصوا لذلك الكتب أو المؤلَّفات.

إنَّ من أوائل النقَّاد الغربيين الذين أثاروا قضية (النصّ المحيط) أو المناصّ أو العتبات هو الكاتب والناقد الفيلسوف الفرنسيّ ميشيل فوكو (ت1984م)، إذ يقول: "حدود كتابٍ من الكتب ليست أبدًا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقّة، فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخليَّة، وشكله الذي يضفي عليه نوعًا من الاستقلاليَّة والتميُّز، ثمَّة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى.."[2]، ثُمَّ نجد بعده فيليب ليجون (مواليد 1938- باريس) في كتابه (الميثاق السير ذاتي) يتعرَّض لما هو خارج النصّ الأصليّ أو المتن فيذكر الحواشي وأهداب النصّ والعنوانات واسم السلسلة واسم ناشر الكتاب[3].

---

[1] العتبات النصّيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 23.

[2] ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يَفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط2/1987م: 230.

[3] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 30.

كذلك يتحدَّث (جاك دريدا –ت2004م– ناقد وأديب فرنسي) عن العتبات النصّيَّة مشيرًا إلى البناء الفنّيّ والفكري والوظيفي، مع العناية بالعنوان والمقدمة ووظائفها، وقد تحدث في كتابه (التشتيت) عن المقدّمة على أنَّها الدَّافع المحفّز للولوج إلى عالم النصّ، وأسهب الشرح عن العتبات بما أسماه (خارج النّصّ) ويعني بها الاستهلالات والمقدّمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيَّات، ثُمَّ حلَّلها وجعل المقدّمة خطابًا نصّيًّا ولو كان شعريًّا أو روائيًّا[1].

أمَّا (مارتن بالتار) فقد تحدَّث عن النص وموضوعاته، ثُمَّ أسهب الحديث عمَّا سماه الفضاء الحرّ الذي تتخذه النصوص بأنواعها على الدعامة المادّيَّة للنصوص، وما يحيط بها، وهو الكتاب كلّه، ثُمَّ يحدِّد العتبات بأنَّها: "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنصّ أو بجزء منه، وتكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعنوانات الفصول والفقرات الداخلة في المناص"[2]، ويعدُّ هذا الكلام مقاربًا لما قدَّمه جيرار جينيت من تحديد لمصطلح المناص أو العتبات النصّيَّة إذ يتعرّض في تعريفاته ومواضيعه التي تحدّث فيها عن المناص وعن النصوص الداخليَّة والخارجيَّة (المحيطة بالنص)[3]، وما تأخذه أقسامه من أشكال في (الغلاف، العنوان، العنوان المزيَّف، المقدّمة، الديباجة، التصدير، الذيول، الفهارس، الفواتح، الخواتم، دور النشر، الملاحق الثقافيَّة، النقد،...)[4]، والتي يتخذها العديد من النصوص أو الكتب على اختلاف أنماطها (الرواية، القصَّة، المسرحيَّة، المجلَّة، الجريدة، القواميس، الشعر، الرسائل،...)[5].

الملاحظ أنَّ تداول لفظة (العتبات النصّيَّة) أو مرادفاتها أو ما اجتهد فيه كلّ ناقد في تسميته لها، يكون ضمن دائرة الاشتغال النقدي، إذ اتسعت لتجاوز النّصّ الأدبيّ إلى النصّ الشعريّ والمسرحيّ وغيره[6].

---

[1] يُنظر: مدخل إلى عتبات النصّ: 25–26.

[2] م.ن: 40.

[3] م.ن: 42.

[4] م.ن: 59.

[5] م.ن: 61–62.

[6] عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 32.

أمَّا جيرار جينيت فإنَّه بَحَثَ موسَّعًا في النص، واعتنى بعتبات النّصّ واكتملت عنده النظرة النقديَّة والأدبيَّة لهذا الموضوع، وكتب عنها في كتبه، فكان كتابه (عتبات) المصدر الأساس لكلّ ما يتعلَّق بهذه الظاهرة –أو هذا الموضوع–[1]، فقد تحدَّث في كتابه عن تعريفات العتبات وماهيتها وأشكالها وأقسامها، إذ جعلها تمثِّل مجموع اللواحق النصّيَّة المحيطة بالنصّ الأصليّ (وهو المتن)، فأسهب الكلام عن العنوانات، ثُمَّ عن المقدّمات، ثُمَّ عن المؤلف واسمه، ثُمَّ باقي مكونات العتبات النصّيَّة أو كما أسماها هو (المناصّ)، فكان كتابه التفاتة لحقيقة النصوص وما يحيط بها من عتبات يَدْخل عبرها كلُّ من أراد أن يفهمها أو يعي ما يريده الكاتب، فيتيح للمتلقّي أخذ ما أراد من فوائد. فكان جيرار جينيت "كمن يضيء ما تعتَّم من النصوص"[2].

إنَّ من يرجع إلى جلّ ما كتب جيرار جينيت عن النّصّ أو مسائله ومكوناته السّرديَّة وأنواعه، ثُمَّ عن بنيته، ثُمَّ عمَّا يحيط به وما أسماه بالمناص، يجده يتوسَّع بالعناية بما أسماه أيضًا (المنطقة القابلة للحفر والتأويل)، والتي تتاخم النصّ وتشكِّل منطقته الحدوديَّة أو ما يحفُّه من اسمٍ للكتاب والعنوانات والإهداء، ومنها أخذ مصطلح المناصّ؛ أي ذلك النصّ الذي يوازي نصَّه الأصلي[3].

انتشرت الكتابات بعد جيرار جينيت حول المناصّ أو العتبات النصّيَّة؛ أي بعد كتابه (عتبات): "فقد فتح جينيت آفاقًا واسعة لبحثه، ليس في الرواية فقط، ولكن في المسرح، والسينما، والرسم، والموسيقى، والشعر..، وقد وجد هذا الانفتاح صداه، حيث خصَّصت له مجلة (الشعريات) عددًا مميزًا (العدد 69، لشهر يناير، 1987) فدرسته في مجالات عدَّة فلسفيَّة وثقافيَّة وبصريَّة"[4].

بهذا نجد جينيت قد وضع طريقة لدراسة المناص وكيفيَّة تداوله، وطريقة ضبط قواعده التداوليَّة.

---

[1] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 27.

[2] مدخل إلى عتبات النّصّ: 23.

[3] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 28.

[4] عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 34.

لم يكتفِ جيرار جينيت بالحديث عن النّصّ وعتباته، بل تعرض للحديث عن الشعريَّة في النصوص والمناصّ، فالخطابات الشعريَّة والأجناس الأدبيَّة لها نصوص ولها عتبات، فلم يقتصر عنده موضوع الشعريَّة بالمتن أو النّصّ الأصلي وإنَّما تجاوزه ليكون جامعًا له ولما حوله من العتبات التي تنتمي له[1].

ثانيًا: العتبات النصّيَّة عند النقاد العرب المحدثين

كثرت الدراسات العربيَّة النقديَّة الحديثة في مجال الأبحاث اللسانيَّة أو السيميائيَّة وتحليل الخطاب والسرد والنصوص، فأوْلَتِ العتبات النصيَّة عنايةً خاصّة تجعل منها خطابًا قائمًا بذاته له قوانينه التي تحكمه، فهي في الواقع نصٌّ موازٍ للمتن[2].

وقد اشتهر الكثير من النقَّاد والأدباء الذين اعتنوا بموضوع العتبات النصّيَّة، فمنهم من توسَّع في شرحها بما يخصُّ النثر ومنهم من توسَّع في شرحها بما يخصّ الشعر، ونأخذ بعض أمثلة مشاهير المهتمين بها.

ويُعدُّ موضوع العتبات دراسة جديدة –عند العرب وعند الغرب– فلم تَعُد هذه العتبات مهمّشة جانبيَّة، إنَّما هي دراسات تقف متصدِّرة مشهد العصر الأدبي الجديد، وصار يُنظر إليها بوصفها نظامًا سيميائيًا وإشاريًا دالًّا ومكونًا جوهريًا من مكونات أي نص أدبيّ، شأنها شأن بقيَّة المكونات الأخرى التي تدخل في شكل بنية أي نصّ في بناء شعريّته، لا زائدة تجميليَّة أو حلية نصّيَّة لا قيمة ولا مكانة لها، كما كان ينظر إليها سابقًا أو نصوص عابرة وهامشيَّة لا تستحقّ وقفة تمحيصيَّة تأمليَّة[3].

وقد صار بحث ودراسة أي عمل أدبيّ (نثريّ أو شعريّ) لا تتمّ ولا تثمر إلَّا إن تناولت الفضاءَين المكوّنين للنص: الفضاء الدَّاخلي وهو المتن أو النّص الأصلي الرئيسيّ، والفضاء الخارجي الميحط بالنّص الرئيس، وهو ما أسماه النقَّاد بالنصّ المحاذي والمتمثّل بالعتبات النّصّيَّة وما فيها من مكوِّنات، وقد صارت العناية بهذه

[1] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 27.

[2] يُنظر: مدخل إلى عتبات النّصّ: 16.

[3] يُنظر: العتبات النصّيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 32.

العتبات لا تقلُّ أهمية عن دراسة المتن وما يتضمّن من فِكر وفوائد وعواطف... "لا شيء خارج النّصّ، فالعنوان والنصّ، والإخراج الطباعي، والإشارات، والصور، أجزاءٌ لا تتجزأ من الخطاب، فكلّها إشارات دالَّة يكمل بعضها بعضًا"[1].

سبقَ الناقد عبد السلام هارون (ت1988م) في الحديث عن العتبات النصّيَّة فكتب كتابه (تحقيق النصوص ونشرها) فتحدَّث بأهميَّة العنوان للكتاب واسم مؤلفه ووجوب التحقيق في نسبة الكتاب لصاحبه المؤلِّف، وتحدَّث عن الورق ونوعيته وعن الطباعة وعن الخطوط وعن مقدمة المتن، وعن استعانة المؤلِّف بالمراجع لكتابه، ثُمَّ عن الفهارس وعن علامات الترقيم وأهميتها وعن تنظيم الحواشي والفِقار، وعن الاستدراك والتذييل إن وُجِد، وقد أسمى كلَّ هذا مكمِّلات حديثة، مُسهِبًا الحديث عمَّا سبق منها[2].

ثُمَّ جاء الكثير من النقاد العرب، فتحدَّثوا عن العتبات النصّيَّة وتوسَّعوا فيها.

تداول الناقد المغربي سعيد يقطين مصطلح العتبات بمسميَّات غير هذا الاسم، فهو ترجم مصطلح Paratexte إلى مصطلح المناصَّات في كتابه (القراءة والتجربة)[3]، ثُمَّ استعمل مصطلح المناصّة في كتابه "انفتاح النصّ الروائي"[4]، ثُمَّ استعمل مصطلح المناصّ في كتبه اللاحقة مثل (من النص إلى النصّ المترابط) وكتاب (الرواية والتراث السرديّ)، وأمَّا النصُّ الجامع عند سعيد يقطين –وهو الذي يعني النّصّ الأصلي والعتبات النصّيَّة فقد أسماه (معماريَّة النصّ)، وهو نمط يكون أكثر تجريدًا وتضمنًا، وهو علاقة صمَّاء تأخذ بُعْدًا مناصيًّا، وتتصل بالأجناس الأدبيَّة: الشعر، الرواية، وغيرهما[5].

---

[1] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: 72.

[2] يُنظر: عبد السلام محمَّد هارون، تحقيق النصوص ونشرها: 83–100.

[3] يُنظر: جميل حمداوي، شعريَّة النّصّ الموازي (عتبات النصّ الأدبي): 45.

[4] يُنظر: انفتاح النصّ الروائي: 96.

[5] يُنظر: انفتاح النصّ الروائي: 97.

تداول أيضًا الناقد المغربي حميد لحمداني موضوع العتبات النصّيَّة في كتاباته النقديَّة والأدبيَّة، وأشار إلى مكونات العتبات ومصطلحاتها، وركّز على المظاهر النّصّيَّة المتمازجة بين النصّين الدَّاخلي (المتن) والخارجي (المناص)، وكيف تكون الافتتاحيَّة في الكتاب وهي ما يسمَّى المقدّمة أو التوطئة، أو التمهيد والمدخل، ثُمَّ الإهداء، ثُمَّ كيف يكون الشكل والغلاف لهذا الكتاب، ثُمَّ ما يشمل باقي المكونات للعتبات: العنوان واسم المؤلف ومحتويات الغلاف وما في بداية الكتاب من عبارات استهلاليَّة مقتبسة أو مؤلفة، وكيف تكون لها علاقة بموضوع النصّ وأبعاده[1].

يعتني هذا الناقد أيضًا بشعريَّة القصائد ودواوين الشعر، فإنَّ زمن نشر القصيدة يمثّل علاقة فارقة عند الأمم، ولها أهمية في تأويل النصوص، كذلك الخاتمة والتذييل[2].

[1] يُنظر: عتبات النصّ الأدبي: 8.

[2] يُنظر: م.ن: 41.

المبحث الثَّاني: أنواع العتبات النصّيَّة

بعدما عرفنا ماهيَّة العتبات النصّيَّة، فإنَّنا نُسَلِّمُ أنَّ هذه العتبات هي التي تجعل من النصّ –أو النصوص– كتابًا أو مؤلَّفًا له قالبه الذي يحويه، وقد اتفق جُلُّ الذين كتبوا العتبات النصّيَّة بدءًا من جيرار جينيت على أنَّ هذه العتبات –أو المناص كما أسماها جينيت– نوعان: العتبات النثريَّة والعتبات التأليفيَّة، وكل نوعٍ منهما يُقسم إلى قسمين: النصّ المحيطي– النصّ الفوقيّ، وكلّ هذه الأنواع وأقسامها تكون تابعة للناشر والمنتج والكاتب.

المطلب الأوَّل: العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة (المناصّ النثريّ)

العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة هي ما تخصُّ الناشر للمؤلَّف، ويضمُّ كما قال جينيت: "كل الإنتاجات المناصِّيْة التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتب وطباعتها، وهي أقل تحديدًا إذ تتمثَّل في الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة،.."[1]، وعبر هذا التعريف لهذه العتبات نجد أنَّها تتعلَّق بخارج النصّ، فهي لا تتحدث عن النصّ وداخليته، ومن هنا أسماها بعضهم بالعتبات الخارجيَّة؛ أي التي لا تتحدَّث عن النصّ وتأليفه، فتشتغل على الصفحات الخارجيَّة للكتاب أو المؤلَّف.

تكون وظيفة هذه العتبات الخارجيَّة تقديم النصوص (السرديَّة أو الشعريَّة) إلى المتلقي بأسلوب يساعد في فهم النصوص ومعرفة مرادات الشاعر ومعرفة المقاصد الدلاليَّة العامَّة في تداول الألفاظ والمركبات في النصوص الشعريَّة، وتعرف هذه العتبات بالنصوص الموازية التي "تدور حول النصّ، ولكن عبر مسافة مهمَّة جدًّا، تجعلها لا تبرح –ضمن مقصديَّة الإنتاج الأصليَّة– الفضاء الثقافيّ العمومي"[2].

---

[1] عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 45.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيَّة المعاصرة، الدَّار البيضاء، دار توبقال، ط1/2007م: 27.

تندرِج تحت هذا النوع من العتبات أقسامها المثبّتة على صفحة الغلاف من عنوانٍ للمؤلَّف واسمِ المؤلِّف وصورة الغلاف، ولونه، وجنس العنوان (أي بما يتعلَّق) والناشر ودار النشر والسنة.

⊛ أولًا: عتبة الغلاف

إنَّ أول ما تقع عين القارئ أو المتلقّي عليه في المؤلَّف هو الغلاف وما فيهِ من شكلٍ أو صورةٍ أو لوحةٍ وألوانٍ وخطوط، إذ يُعَدُّ غلاف الكتاب أول عتبة من العتبات النصّيَّة وأول ما يواجه المتلقّي عند تناول هذا الكتاب أو ذاك، فالنظرة الأولى للأشياء لها انطباعها في النفس، ويُعدُّ غلاف الكتاب مِن "مجموع اللواحق التي تحيط بالنّصّ، وتشارك في مقروئيّته والتي لها موقع ضمن بنائه الخارجيّ الذي يحوي معظم المعلومات إذ يتضمّن عنوان الكتاب واسم المؤلّف ولوحة الغلاف ودار النشر وسنة الطبع والتعيين الإجناسي، وقد يتم الاستغناء أحيانًا عن بعض المعلومات كدار النشر وسنته على سبيل المثال، ولكن لا يمكن الاستغناء عن تفاصيل أخرى كعنوان الكتاب واسم المؤلّف ولوحة الغلاف"[1].

أمَّا الشكلُ أو اللوحةُ التي يُرْسَمُ بها الغلافُ الخارجيّ والدَّاخليّ، أو الخلفي والأماميّ، فهي تصميمات خاصَّة يقوم بها من اشتغل بالرسم أو بالفنّ؛ أيُّ فنّان سمّي (بفنان الغلاف) فتصميم الكتاب هو "تصميم الشكل الكلّي للكتاب أو هو: مواصفات بنية الكتاب"[2]، وأمَّا دورُ الشاعر في ذلك فهو ما يتفقُ به مع هذا المُصمِّم، بما يتناسب والنصوص الداخليَّة أو المتون.

أمَّا الفنّان الذي يقوم بتصميم الغلاف، فهو المصمِّم وهو فنَّان الغلاف: والمصمِّم هو مَنْ يضع الشكل لِما يصمِّمه من بناءٍ أو اختراع أو ملابس أو كتاب أو غلاف كتاب أو... وهو "مَنْ يقوم بعمليّةٍ يتم فيها التخطيط للشكل المادي لكتاب جديد، حيث يبدأ بالمخطوطة وبعض المكونات الأخرى، مثل اختيار ورق الطباعة، وتباعد

---

[1] سوسن البياتي، عتبات الكتابة في مدونة محمد صابر عبيد النقديَّة، دار وائل للنشر، عمَّان، ط1/2011م: 26.
[2] المعجم الموسوعي لمصطلحات المكتبات والمعلومات: 641.

الأسطر، وعرض الهامش، وظهور صفحة العنوان، وعنوانات الفصل والتشغيل..."[1]، وهذا الفنّان والمصمِّم تقع على عاتقهس شدّة إغراء القارئ وانجذابه إلى الكتاب، فقد يكون الغلاف باهتًا بسيطًا ذا لون واحد لا يغري المتلقّي، فيكون الدور للفنَّان في فشل ترويجه أو وَقْع دلالة أو سيمياء الغلاف، وما عليه للقارئ الذي تتحقَّق فيه بعض الشروط التي ذكرناها سابقًا، ومنها أن يكون قارئًا جيدًا مثقفًا متمكنًا من معرفة هذه الدلالة، وقد أشار **بيتر مندلسون** فنَّان الأغلفة الفرنسي إلى أهمية الغلاف، وإلى مسؤوليَّة المصمِّم "إنَّنا كفنّاني أغلفة نحمل على عاتقنا مسؤوليَّة تمثل النّصّ، وذلك بعرض محتواه في صورة مميَّزة عن طريق رؤية أنفسنا لجزء ضئيل من هذا المحتوى، لذا لا بدّ للفنَّان أن يتعرَّف على الكتاب بدقّة شديدة قبل البدء في تصميم غلافه؛ بقراءة محتواه والتعرُّف على الشخصيَّات وتدقيق النظر في الرسوم التوضيحيَّة والأشكال داخل النّصّ"[2].

إنَّ ما يدلُّ عليه الغلاف أو صورته يُعَدُّ نصًّا بصريًّا أو مرئيًّا يَدْرُسُ الغلاف من جميع جهاته، طبعًا، وما يشمله الغلاف من عنوان وشكل ولون وخطّ.

إنَّ للغلاف ذي الجنس الأدبي والفنّيّ دوره النصّيّ الدلاليّ السيميائيّ، وكما قلنا هو جزء من لغة الشاعر الصامتة أو غير اللفظيَّة، فيرسم عبره صورة أو رسالة موجّهة للقارئ المتلقّي، فكلّ ديوان له لون خاصّ وشكلٌ معيّن أي (غلاف خاص): "فالغلاف رؤية لغويَّة ودلالة بصريَّة وفي هذا دلالة واضحة أنَّ الغلاف هويَّة بصريَّة جاذبة عبر الخطّ واللون"[3].

يتميَّز الغلاف بِما يُرْسَمُ عليه ويكتب، وتكون العلاقة وطيدة بين هذا الرسم والعنوانات، والنصوص الشعريَّة، وهذا معروفٌ منذ القدم، يقول أرسطو عن الشعر وفنونه "إنَّ الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادَّة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسّل باللون والظّلّ، والآخر يتوسَّل بالكلمة، ولكنَّهما يتفقان في

---

[1] م.ن: 319.

[2] Peter Mendelson, visualizing, print vol: 67, No: 4, p: 12.

[3] السيميوطيقيا والعنونة: 107.

طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرها على النّفس"[1]، وما يُفهم من هذا الكلام أنَّ الرسم والشعر يخدمان نفس الهدف الذي يرومه الشاعر، وإن اختلفت أدواتهما.

قد يلجأ فنان الغلاف إلى رسم أشكال هندسيَّة "بوصفها مادّة بصريَّة قابلة للتشكيل الفنّيّ وتحقيق متعة جماليَّة"[2]. كما أنَّ هذه الرسوم لها سيميائيَّاتها، ودلالاتها، فتعمل على "توليد دلالة بصريَّة"[3]، وقد تتجلَّى صورة هذه الرسوم عبر حروف تشكِّل العنوان، أو حروف مبعثرة تتجاور مع بعضها؛ لتكون علامات وأيقونات بصريَّة تدلُّ على مضمون النّصّ، فالنّصّ "عبارة عن متوالية من الأشكال الخطّيَّة المبرزة لخصائص بصريَّة"[4]، وسنتعرّف على بعض مضامين الغلاف المهمّة.

إنَّ من وظائف الأغلفة الرئيسيَّة وظيفة **الجذب والإغراء**؛ فالألوان لها تأثيرٌ في عين المتلقّي ونفسيته، مع اختلاف الأذواق أحيانًا في اجتذاب كلِّ شخص إلى ألوان معيّنة، والشكل والرسم أيضًا يجذبُ المُتلقّي، كما الخطّ مع اللون الركن المهم في وظيفة الغلاف، إذ ينتج منهما تعبير فنّيّ شعريّ بلوحة تكمِّل أجزاؤها بعضها بعضًا بصور فنّيَّة متناسقة.

عرَّفه حميد لحمداني بأنَّه "الحيّز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفًا طباعيَّة على مساحة الورق"[5].

الغلاف إذن يُعَدُّ بشكله والكتابة عليه وألوانه أولَ عتبة من العتبات النصّيَّة الخارجيَّة لأيّ مؤلَّف.

الغلاف الخارجي لأيّ مؤلَّف أو كتاب يتكوَّن من واجهتين: أماميَّة وخلفيَّة.

---

[1] كلود عبيد، جماليَّة الصورة "جدليَّة العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر"، مجد للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1/2010م: 12.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط1/2008م: 38.

[3] م.ن: 39.

[4] محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل إلى التحليل الظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط1/1991م: 272.

[5] بنية النصّ السردي: 55.

الغلاف الأماميّ:

نجد في الغلاف الأماميّ: اسم المؤلِّف، وقد يكتبُ تحقيقًا للكتاب، واسم المحقّق أو المُدقِّق أو الضابط له، والعنوان الخارجيّ وتعيين اختصاصه (من أيّ جنسٍ أدبيّ أو علميّ) وهو ما يسمَّى بالتعيين الجنسيّ، والعنوان الفرعيّ، وحيثيَّات النشر، والرسوم والصور التشكيليَّة، أمَّا في ما يخصّ الغلاف الخلفي فقد نجد صورة فوتوغرافيَّة للمؤلِّف أو الكاتب، وحيثيَّات الطبع والنشر وثمن المطبوع، وقد يُكتب مقطعٌ من النصّ للاستشهاد أو ملخصًا أو شهادات نقديَّة، أو كلمات للناشر[1].

أمَّا تاريخ ظهور الغلاف المطبوع فهو في القرن التاسع عشر الميلادي، ففي العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلَّف بالجلد وموادّ أخرى، وكان اسم الكاتب والعنوان يتموقعان في ظهر الكتاب، أمَّا في زمن الطباعة الصناعيَّة الإلكترونيَّة الرقميَّة فقد اتخذ الغلافُ أبعادًا وآفاقًا أخرى، فصار الغلاف يحمل لوحةً وتصميمًا، وانتقل اسم الكاتب إلى الواجهة الأماميَّة للغلاف[2].

إذًا: نرى تطورًا في العناية بالغلاف منذ بدء ظهوره، وتشكّل الألوان علامةً مميّزة للكتاب، مع ما يصوَّر على الغلاف من صورة أو مزيج ألوان أو أنواع خطوط تساهم في أخذ البصر إلى مضمون الكتاب عبر الغلاف ومرآه، فإنَّ كلمة غلاف تنبعث من لفظ غَلَفَ "وغَلَفَ القارورة أي أدخلها في غلاف أو جعل لها غلافًا، والغلاف: الصوان وما اشتمل عليه الشيء كقميص القلب"[3].

كان لكلِّ مكوّن للغلاف أثرٌ في المتلقي، فاللون "هو الانطباع الذي يولِّده النور على العين، فكلُّ لونٍ يتخذ قيمةً معيّنةً بالنسبة التي تحيط به"[4].

غلاف الكتاب هو تلك الجلدة أو الورقة السميكة أو القماشة "الغلاف هو الورقة الخارجيَّة من الكتاب أو الكراسة أو المجلَّة، سواء كانت من نفس ورق الكتاب أو كانت

---

[1] شعريَّة النّصّ الموازي: 106.

[2] عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 46.

[3] لسان العرب، مادة (غَلَفَ): 271/9.

[4] كريم شلال الخفاجي، سيميائيَّة الألوان في القرآن، دار المتقين، بيروت، ط2012/1م: 15.

من القماش أو البلاستيك أو الورق المقوّى، أمَّا الغلاف المقوَّى بالكرتون المكسوّ بالقماش أو البلاستيك أو الورق المقوّى، أمَّا الغلاف المقوّى بالكرتون المكسوّ بالقماش أو الجلد أو ما يشابهه من المواد الصناعيَّة فيُسمَّى الجلدة، كما أنَّ الدفتين الأماميَّة والخلفيَّة تشيران إلى السطح الخارجي للغلاف"[1].

الغلاف الخلفي:

يُعَدُّ الغلاف الخلفي عتبة من العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة التي لها دور في العمل الإبداعي، وبها يُغْلَقُ فضاؤه الورقيّ[2].

وحين يمسك المتلقّي بالكتاب أو بالمؤلَّف فإنَّ أول ما تقع عينه عليه هو الغلاف الأمامي (الواجهة)، ثُمَّ الغلاف الخلفي، وكأنَّه الوجه الثاني للغلاف الأمامي.

ومكونات الغلاف الخلفي تشبه مكوّنات الغلاف الأمامي، إذ يكون فيه عنوان الديوان وصورته واسم المؤلف ويزيد عليه دار النشر وأشياء أخرى، كالتعريف بالشاعر أو صورته وكلّ ذلك له دور دلاليّ وإغرائيّ.

وقد لا تكون المكونات نفسها، وإنَّما يكتفي الشاعر أو فنَّان الغلاف بوضع صورة الشاعر وكتابة بعض كلمات وردت معه ضمن الديوان أو المجموعة أو جاء به غير ما كتب في الديوان.

⊛ ثانيًا: عتبة العنوان الرئيس

لا تقلُّ أهمية عنوان المؤلَّف عن أهمية الغلاف، فهو ما يدلُّ على مضمون النصوص داخل المؤلَّف: "وعَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذا؛ أي عرضتُه له وصرفْتُهُ إليه"[3]، فالعنوان هو الأثر، قال الشاعر:

وحاجةٍ دونَ أخرى قد سنَحْتُ بها جَعَلْتُها للتي أخفيتُ عُنوانا

وقيل العنوان سمة الكتاب، وقيل في جبهته عنوانٌ من كثرة السجود[4].

---

[1]المعجم الموسوعي لمصطلحات المكتبات والمعلومات، دار المريخ، الرياض، 1988م: 319. وقد جَعَلَ المؤلِّف مُعْجَمَهُ بمعاني الكلمات الأجنبيَّة.

[2]يُنظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 137.

[3]لسان العرب، مادة (عنن)، 449/4.

[4]الشاعر هو سوار بن المضرب، ذكره الزبيدي في تاج العروس: 96/4.

العنوان "علاقةٌ تضطلع بدور الدليل، دليل القارئ إلى النصّ سواءً على المحتوى الإشاريّ أو التأويليّ، فالعَلَمُ شيءٌ يُنصَبُ في الفلوات تهتدي به الضالَّة"[1].

للعنوان أهميّة عند كُلِّ مؤلف وكاتب إذ هو "المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصّيَّة تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصِّه والنصّ بعنوانه"[2]، وإنَّنا إذا أردنا قراءة أي نصٍّ نبدأ بعنوانه، أو أي مؤلِّف فندخل عبر عنوانه الذي يشكل دليلًا يجيب عن تساؤلات كثيرة حول النّصّ.

كما أنَّه توجد للعنوان تعريفات كثيرة فكذلك له أهمّيَّة كبيرة، إذ به تسمَّى النصوص وتسمّى الخُطب والإبداعات الأدبيَّة.

من هنا نجد اهتمامات كثير من النقَّاد بمبحث العنوان والعنونة، بدءًا من جيرار جينيت الذي عدَّ العنوان من أهم العتبات النّصّيَّة، وقد عدَّ جينيت أنَّ العنوان معقد التعريف لصعوبة تركيبه: "ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنصّ الموازي بعض القضايا ويتطلَّب مجهودًا في التحليل، ذلك أنَّ الجهاز العنوانيّ كما نعرفه في النهضة هو في الغالب مجموعةٌ شبه مركّبة، أكثر من كونها عنصرًا حقيقيًّا"[3].

عدَّه غيره مدخلًا أساسيًّا في قراءة أي نصٍّ أدبي: "العنوان عتبة النصّ وبدايته وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النصّ، وتسمِّيه، وتميّزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنّصّ الرئيس، إلى جانب الحواشي، والهوامش، والمقدمات، والمقتبسات، والأدلَّة الأيقونيَّة"[4].

---

[1] خالد حسين حسين، في نظريَّة العنوان، دار التكوين، دمشق، 2007م: 65.

[2] عبد الفتاح الحجيري، عتبات النّصّ: 19.

[3] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 68.

[4] شعريَّة النّصّ الموازي: 62.

حقًا إنَّ العنوان هو الباب الذي يدخل القارئ منه إلى النّصّ، وهو الذي يضيء للقارئ أيضًا طريقة ليدخل ويعرف مراد الكاتب من النّصّ، بل إنَّ بعضهم رفع قيمة العنوان إلى وظيفةٍ مهمّة تقوم بدور إغواء الجمهور[1].

بهذا اكتسب العنوان أهمّية كبرى ودلالة تداوليَّة إذ صار المتلقِّي مشاركًا للكاتب في استنباط مرادات النّصّ ومقاصده، بل نجد أنَّ كثيرًا من القرَّاء قد يستبدلون العنوان بعد قراءة النّصوص الشعريَّة في الديوان: "إنَّ شعريَّة العنوان تقيم مسافة بين التركيب النحوي ودلائله التي تشغل مواضعه، وهي مسافة تتيح للدوالّ أن تلتقي في علاقاتها الإيحائيَّة"[2].

إنَّ العنوان يُعَدُّ العتبة الأهم في العتبات النّصّيَّة ويُعَدُّ مرجعًا يتضمَّن العلاقة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلِّف أن يثبت فيه قصده برُمَّتِهِ؛ أي أنَّه النواة المتحركة التي خاط المؤلِّف عليها نسيج النّصّ، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النّصّ إجابة مؤقتة للمتلقِّي، كإمكانيَّة الإضافة والتأويل[3]، فالعنوان يرتبط بالنّصّ مباشرة عبر دلالاته، فإذا أراد القارئ أنْ يُشير إلى كتابٍ مُعيَّن، فهو يلفظ اسم عنوانه؛ ليدلَّ على ما فيه، وكأنَّه الاسم للشيء يُعرَف به ويُتداول بفضله، فصار ضرورة كتابيَّة[4].

أعطى الشعراء مكانةً عاليةً للعنوان "فهو يؤدي دورًا في التدليل أو المساهمة في فهم الدلالة"[5]، وهو أيضًا نقطة انطلاقٍ لدى القارئ ولدى كلِّ تأويل[6].

شعريَّة العنوان ليست صفة ثابتة، وإنَّما هي جملة من المواصفات تستوعب القارئ ومجمل إمكانات القراءة، وفضلًا عن شعريَّة العنوان، فهو يُغري المتلقّي للدخول في تجربة قراءة النّصّ، "ومن هنا فإنَّ على دارس الشعر الحديث أن يدرك أنَّ العنوان غدا جزءًا من استراتيجيَّة النّصّ؛ لأنَّ له وظيفة في تشكيل اللغة الشعريَّة ليس بوصفه

---

[1] يُنظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيَّة المعاصرة: 45.

[2] محمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريَّة، القاهرة، 2006م: 77.

[3] يُنظر: جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلَّة عالم الفكر، 1997م، مجلد: 25، عدد:3: 109.

[4] يُنظر: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: 15.

[5] السيموطيقا والعنونة: 90.

[6] يُنظر: الشكل والخطاب: 253.

مكمِّلًا أو دالًّا على النّصّ، ولكن من حيث هو علامة لها بالنّصّ علاقات اتصال وانفصال"[1].

هذا ما يجعل العنوان "مفتاحًا تقنيًا يجسُّ به السيميائيّ نبضَ النّصّ وتجاعيده وترسباته البنيويَّة وتضاريسه على المستويين: الدلاليّ والرمزيّ"[2].

إذ صار العنوان "ضرورةً كتابيَّة"[3] ولا يمكن الاستغناء عنه، وإشكاليَّةً "تشغل حيّزًا استثنائيًّا متناميًا في الدرس النقديّ العربي الحديث؛ وذلك لأنَّه يتوفر على إمكانات مدهشة في فهم النّصّ وتأويله، فهو ممتلك لبنيةٍ ودلالةً لا تنفصل عن خصوصيَّة العمل الأدبي، والعنوان يتضمّن العمل الأدبي بأكمله"[4].

نجد كثيرًا من الدراسات والأبحاث حول هذه العتبة (العنوان) في النقد الغربي والعربي حديثًا، وكثيرٌ من النقَّاد جعل العنوان أهم عتبة من العتبات النّصّيَّة إذ عبَّر عنها بوصفها رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، وهي ذات شيفرة يفكِّكها المسْتقبِل ويؤولها بلغته الواصفة[5]، وقد دعا الناقد جميل حمداوي إلى قراءة هذه العتبة قراءة متأنّية جماليَّة توشِّي هذا المؤلَّف أو ذاك.

العنوانُ يُكتبُ بخطوطٍ متنوّعةٍ إذ إنَّ الخطّ الذي تُكتب به هذه العنوانات هو أداةٌ من أدوات التعبير والتدوين، لذا نجد أنَّ الخطّ العربي (بأنواعه) له دور بارز في الثقافة العربيَّة ونجد أيضًا كثيرًا من علماء اللغة العربيَّة قد كتبوا عن الخطّ وأهميته في التعبير وإيصال المراد ممَّا يُكتب، وقد أفرد القلقشندي فصلًا كاملًا عن الخطّ وحقيقته وفصله وأصله[6].

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، عمَّان، ط1/2001م: 57.

[2] سيموطيقيا العنوان: 96.

[3] العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: 15.

[4] عتبات النّصّ (البنية والدلالة): 17.

[5] يُنظر: السيموطيقا والعنونة: 100.

[6] يُنظر: القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المطبعة الأميريَّة، القاهرة، 1944م: 3/5-10.

يُعَدُّ الخطّ العربي من أرقى وأجمل الخطوط في العالم، وقد تطوَّر فيه الشَّكل والرسم مع تطوّر الزمن، وصارت له أنواعٌ تشير إلى أهميته وجمالياته، وقد اعتنى الشعراء في نصوصهم الشعريَّة وفي عتباتها، لِما فيها من بُعْدٍ معنويّ دلاليٍّ وبصريّ.

إنَّ الخطّ العربيّ يأخذ جمالياته من أنواعه وأشكالها، فهو "كائنٌ حيٌّ ذو طبيعة سوسيولوجيَّة"[1].

اختلفت طرق الكتابة في أغلفة الكتب الحديثة، فامتازت الدواوين والمجموعات الشعريَّة بنوعين من الخطوط (أفقيَّة) و(عموديَّة)، فالأولى تكون كتابة عاديَّة من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين، أمَّا الكتابة العموديَّة، فيتمّ استغلال جسد الصفحة بطريقة جزئيَّة، فتأتي عموديَّة من منكوسة تقرأ من الأعلى إلى الأسفل، أو تأتي في شكل أسطر قصيدة لا تشغل الصفحة كلّها[2].

امتازَ العنوان بأنواعٍ كثيرة، فرغم أنَّه علامةٌ جوهريَّة تصاحب النّصّ فهو إمَّا أن يكون حقيقيًّا دالًّا على النّصّ أو فرعيًّا مكمِّلًا للنص ومعناه[3].

<u>أنواع العنوان:</u>

عَدَّد النقَّادُ العنوانات فجعلوها أصليَّة وغير أصليَّة، وما كثرةُ أنواع العنوانات إلَّا لكثرة أنواع النصوص وتعدّد وظائفها:

أ- العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأصلي أو الواضح على واجهة الكتاب، فيعدُّ بطاقةً تعريفيَّة لنوع النّصّ ومضمونه، وبهذا تتميَّز النصوص عن بعضها.

ويسمّيه بعضهم أيضًا بالعنوان الرئيسيّ "فمعناه من وظيفته؛ لأنَّ عنوان الشيء دليله ووضعه أن يكون بداية المصنف؛ لأنَّه خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلّف"[4].

---

[1] الشكل والخطاب: 123.

[2] يُنظر: بنية النّصّ السردي: 56.

[3] يُنظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيَّة المعاصرة: 40.

[4] مدخل إلى عتبات النّصّ: 29.

بـ- العنوان المزيَّف: وهو ما يضعه الكاتب أو المؤلِّف بعد العنوان الحقيقي بين قوسين أو بخط أرفع، ووظيفته شرح العنوان الحقيقي أو تأكيده وتعزيزه فتكون وظيفته شرح العنوان الحقيقيّ أو الرئيسيّ، فقد يُغيِّر المؤلِّف العنوان الحقيقيّ إلى عنوانٍ آخر.

جـ- العنوان الفرعي: وهو عنوان يتفرّع عن العنوان الحقيقي ويأتي بعده مباشرة، وهو لتكملة المعنى، فقد يكون عنوانات مواضيع أو مباحث أو فقرات داخل الكتاب تشير إلى النصوص بعينها.

د- العنوان التجاري: وهذا يهدف -عبر اسمه- إلى الإغراء والشهرة بقصد التجارة، فقد يخصُّ المنشورات اليوميَّة أو الأسبوعيَّة، أو المجلَّات أو الصحف، فتكون وظيفته الإغراء والترويج والإشهار.

وظائف العنوانات:

تختلف وظيفة العنوان من نصٍّ إلى نصّ، فهي في النّصّ الأدبي غيرها في النصوص العلميَّة، كما أنَّها تختلف في النّصّ الأدبيّ نفسه، فهي في الديوان الشعريّ غيرها في الرواية وغيرها في القصّة...

العنوان في النّصّ الشعريّ يتنازع وظيفته طرفا القارئ المتلقي والشاعر المُبدع من حيث التواصل أو التفاعل؛ ليكون العنوان علامة من علامات النّصّ، فنجد فيه الشاعر يتفنّن ليختصره، ويجعله علامة بارزة "فالشاعر يتأول عمله فيتعرف من العنوان على مقاصده، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنوانًا لهذا العمل، بمعنى أنّ العنوان من جهة المرسل هو ناتج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، أمَّا المستقبل فإنَّه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولًا له وموظفًا خلفيته المعرفيَّة في استنطاق دواله الفقيرة عددًا وقواعد تركيبٍ وسياقًا، وكثيرًا ما كانت دلاليَّة العمل هي ناتج تأويل عنوانه"[1]، فنلاحظ عبر هذا الكلام أنَّ المتلقي يشارك في العنوان، ومن ثَمَّ يشارك في النّصّ من حيث مشروعيته وقبوله له، ونلاحظ أيضًا أنَّ العنوان ذو أهمية عند الشعراء -لا سيَّما في الشعر الحديث- لأنَّه جُزء من النّصّ وبنائه، لذلك فإنَّ وظائف العنوان

[1] العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي: 19.

كثيرة: "بوصفه نصًّا لغويًا مكتنز الصياغة ومكثف الدلالة"[1]، ومن هنا نؤكد أنَّ العنوان عتبة من العتبات النّصّيَّة وعلامة تُفْهِمُ المراد من القصيدة ودلالاتها، وقد حدَّد جيرار جينيت وغيره وظائف العنوان بـ:

أ- الوظيفة التعيينيَّة:

هي ما يُعيِّن به الشاعر العنوان ويعرِّف عبره قُرَاءَه بالنّصّ الذي كتبه، فلا يكون هناك لبس فيه، مع أنَّ هذه التسمية لها مرادفات كثيرة عند غير جينيت: الوظيفة التسمويَّة، والوظيفة الاستدعائيَّة، والوظيفة التعريفيَّة: وهذه الوظيفة هي الوحيدة التي تكون إلزاميَّة وضروريَّة[2].

باختصار هذه الوظيفة هي إبراز هوية النّصّ أو القصيدة وتحديد اسم المؤلف، والتعريف بجنس النّصّ الأدبي الذي كُتب، دون لبس أو غموض.

بـ- الوظيفة الوصفيَّة:

هذه ترتبط باللغة والتفسير، إذ يَصفُ العنوان ما سيكتب الشاعر في القصيدة أو الكاتب في النّصّ، فيكون العنوان واصفًا ومفسِّرًا للنص.

هي أيضًا ما يقوله العنوان عن طريقها بما يحيط بالنّصّ أو بشيء من النّصّ[3].

جـ- الوظيفة الإغرائيَّة:

لها تسميات أخرى: الوظيفة الإغوائيَّة أو الوظيفة الإشهاريَّة، وهدفها إغراء المتلقي بكلمات العنوان وألفاظه ومعانيها، وتحفيزه لمعرفة دلالات هذه الألفاظ[4]، ومع أنَّ جينيت لم يحتفل كثيرًا بهذه الوظيفة، فشكَّك بأهميتها وباجتهادها، إذ يمكن أن تكون سلبية تؤدي عكس ما أراده الشاعر أو الكاتب، وذلك بحسب المتلقين واختلاف تفاعلاتهم وأفهامهم مع فكر الشاعر أو الكاتب[5].

---

[1] جميل حمداوي، مقال السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع:314، مارس 1997م: 101.

[2] عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص": 86.

[3] يُنظر: م.ن: 87.

[4] يُنظر: م.ن: 75-76.

[5] يُنظر: م.ن: 88.

في هذه الوظيفة تبرز قيمة القصيدة أو النَّص عبر جذب القارئ "لعلاقة العنوان بإغواء الجمهور"[1].

يقول جينيت عن هذه الوظيفة: "تعدُّ الوظيفة الإغرائيَّة من الوظائف المهمَّة للعنوان، المعوَّل عليها كثيرًا على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تغرِّرُ بالقارئ المستهلك، بتنشيطها لقدرة الشراء عنده وتحريكها لفضول القراءة فيه، والقاعدة المنظمة لهذه الوظيفة قد وضعت منذ قرون في مقولة: العنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب"[2].

تعدُّ الوظيفة الإغرائيَّة وظيفة انفعاليَّة: "وهي وظيفة ذات طابع ذاتي، تحمل في طيَّاتها انفعالات ذاتيَّة وقيمًا ومواقف عاطفيَّة ومشاعر يسقطها التكلم عن موضوع الرسالة المرجعي، فتحسُّهُ جيدًا سننيًا (معجميًّا) جميلًا أو قبيحًا مرغوبًا فيه أو مذمومًا محترمًا أو مضحكًا"[3].

د- الوظيفة الدلاليَّة (الإيحائيَّة):

هي ما تدلُّ عليه ألفاظ العنوان وتوحي إلى مضمون النصوص أو القصائد الموجودة في الديوان، فلها طريقتها وأسلوبها في جذب القارئ والإيحاء له بذلك.

تتضمَّن هذه الوظيفة ما يَدُلُّ على النصِّ عن طريق استعمال الشاعر أو الكاتب ألفاظًا أو تركيبًا للعنوان يتمثَّل في انزياح دلالة الألفاظ استعاريًّا أو كنائيًّا، فنجده يبتعد عن الألفاظ الحقيقيَّة إلى ألفاظ توحي بمعاني أو دلالات غير ما وُضِعَت لها لتفيد ما يريده الشاعر عبر إزاحته المعاني الأصليَّة إلى المعاني الاستعاريَّة، مثل: (ديوان قالت لي الشمس).

إنَّ هذه الوظائف مجتمعةً قد تجتمع في عنوانٍ ما، وقد يكون أكثرها، بَيْدَ أنَّها تحقق -إن كانت مجتمعة أو كان أكثرها- شعريَّة النصوص، إذ إنَّ الشاعر يبدع في جذب المتلقي إلى نصوصه الشعريَّة عبر عتبات هذه النصوص وفي مقدمتها العنوان

---

[1] الخطاب الموازي: 45.

[2] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 85.

[3] شعريَّة النّصّ: 101.

الذي يشكِّل الباب أو المدخل الذي يسمّيه هذا الشاعر، ويصف فيه نصوصه؛ فيوحي إلى القارئ مضمون، أو مراد قصائده، لذلك نجد شعراء اليوم يتفننون في اختيار عنوانات قصائدهم كي يكون تداولها أسهل وأجمل.

⊛ ثالثًا: عتبة المؤلّف أو الكاتب

يُعَدُّ اسم الكاتب أو المؤلّف عتبة من العتبات الخارجيَّة ذات الدلالة التي لا يُستغنى عنها: "يشتغل اسم المؤلّف في التراث العربي بوصفه أحد المحدّدات الأساس للنّصّ التي تلازمه وتتعالق معه وتميّزه عن اللانص"[1].

إنَّ حضور اسم الشاعر أو الكاتب يعطي شاعريَّة لقصائده عبر شهرته أو مضمون قصائده وعنواناتها، فلا يمكن تجاهله أو مجاوزته؛ لأنَّه العلاقة الفارقة بين شاعر وشاعر أو بين كاتب وكاتب، وبه تثبت ملكيَّة الكتاب لصاحبه أو الديوان، دون النظر للاسم إن كان حقيقيًّا أو مستعارًا[2].

إنَّ اسم الكاتب أو الشاعر على غلاف الديوان هو علامةٌ على أنَّ المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول[3].

أشكال الاسم: وقد ذكر جينيت لاسم الشاعر أو المؤلف أشكالًا:

– الاسم الحقيقي: أي كما هو معروف بين الناس

– الاسم المستعار: أي ليس حقيقيًّا إنَّما هو اسم فنيٌّ أو لسبب ما جعل الشاعر اسمه غير الاسم الحقيقي.

– الاسم المجهول: أي هو الاسم الذي لا يعرفه حتَّى أقرانه أو الناس من حوله[4].

---

[1] عتبات النّصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: 35.

[2] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 63.

[3] شعريَّة النّصّ الموازي: 112.

[4] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 64.

اعتنى الكاتب نبيل منصر بهذه العتبة لكثرة تداولها ولأهميتها بين العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة، وهو ما يعدّها حاجة لدى المجتمعات الدينيَّة إذ تحدُّ من الخطابات الانتهاكيَّة التي تخترق قطب المقدس والشرعي، فجعلت المؤلف باسمه الصريح هو المسؤول عن خطابه وما كتبه[1].

أمَّا وظيفة اسم الكاتب أو المؤلف أو الشاعر، فهي التي تميّزه عن باقي أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه، فيكون لهذا الاسم دلالة أو علاقة تميِّزه في هذا المجتمع "وما على القارئ سوى البحث عن هذه الدلالة، إذ يعدُّ الكاتبُ تبعًا لذلك هو المالك لحقيقة النّصّ"[2].

للاسم وظائف أخرى حدَّدها جيرار جينيت بثلاث:

1- وظيفة التّسمية: وهي التي تثبت هوية العمل ونسبته للكاتب نفسه

2- وظيفة الملكيَّة: وهي التي تجعل العمل مملوكًا للكاتب فله الحق بالتصرُّف فيه، ولا يحقُّ لغيره بيعه أو اهداؤه.

3- وظيفة إشهاريَّة: وهي لا تقلُّ أهمية عن سابقتيها، فإشهار الكتاب يكون عن طريق اسم الكاتب[3].

أمَّا مكان وضع اسم الكاتب أو المؤلِّف فله أيضًا أهمية، إذ يعطي انطباعًا لدى المتلقي، فالمشهور أن يكون أعلى صفحة الغلاف "فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وهو في أسفلها"[4].

⊛ رابعًا: عتبة الإهداء

الإهداء هو النّصّ الذي يحتوي عبارات يضعها المؤلف أو الشاعر في بداية كتابه، وهي ظاهرة قديمة تعود جذورها -حسب جيرار جينيت- إلى الامبراطوريَّة

---

[1] يُنظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيَّة المعاصرة: 36.

[2] من النّصّ إلى المناص: 118.

[3] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 64-65.

[4] بنية النّصّ السردي: 60.

الرومانيَّة القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمالٍ شعريَّة مقترنة بإهداءات خاصَّة وعامَّة[1].

الإهداء عتبة من العتبات النّصّيَّة التي تدلُّ على لباقة أدبيَّة، مع أنَّ بعض الكتَّاب يهملونه لاعتباره هامشًا من الهوامش، أمَّا حديثًا فقد حظي باهتمام الكتَّاب عبر وجوده ضمن العتبات النّصّيَّة لخلق توازن مع النّصّ الدَّاخليّ الذي يتمُّ إهداؤه، فقد "أعادت الشعريَّة الحديثة الاعتبار لها مع كلِّ المصاحبات النّصّيَّة أو العتبات المحيطة بالنّصّ"[2].

الإهداء كلمة مشتقَّة من الهَدْي والهدية، وكانت قديمًا، ثُمَّ صار لها دلالات أخرى مع معانيها اللغويَّة، وأمَّا هنا كعتبةٍ من عتبات النّصّ فهي: "كل ما يرسله الكاتب أو المُبدع إلى الصديق أو الحبيب، أو القريب، أو الزميل، أو المُبدع، أو الناقد، أو إلى شخصيَّة هامَّة أو مؤسسة خاصَّة أو عامَّة، وذلك في شكل هدية أو منحة أو عطيَّة رمزيَّة أو مادّيَّة، والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وعقد روابط الصداقة"[3].

هو واحدٌ من العتبات الخارجيَّة التي تهدف إلى تحفيز القارئ وترويج النّصّ بدلالات الإهداء وألفاظه[4].

الإهداء يوطِّد العلاقة بين المُهْدِي والمُهْدَى إليه إذ "هو بمثابة رسالة باثَّة مكثَّفة مركزيَّة تحمل في طيَّاتها الكثير من الدلالات"[5].

كان الإهداء –وما زال– "تقليدًا ثقافيًّا عريقًا، ولأهمية وظائفه وتعالقاته النّصّيَّة فقد حظي أيضًا بالدراسة والتحليل"[6]. وهو الصيغة أو العبارة التي يضعها المُبدع أو الشاعر في بداية مؤلَّفه؛ ليكون عتبة من عتبات النّصّ الأساسي عنده، وليحمل في دلالات ألفاظه بعض ما يتضمَّنُه هذا النّصّ، وقد ارتبط الإهداء بالمؤلَّفات وما تتضمَّن

---

[1] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 65.

[2] يُنظر: شعريَّة الإهداء في الشعر العربي، ط1/2016م: 8.

[3] م.ن: 9.

[4] يُنظر: مدخل إلى عتبات النّصّ: 21؛ معجم السيميائيَّات: 223.

[5] عتبات الكتابة: 88.

[6] عتبات النّصّ (البنية والدلالة): 26.

فيه من نصوص، لذا تعدُّ الإهداءات رسائل دلاليَّة، إذ إنَّ الشاعر أو الكاتب يختار ألفاظه بعناية، ويختار الأشخاص المُهْدَى إليهم بدقة، فالإهداءات ليست زركشاتٍ أو صيغًا تجميليَّةً تأتي في بداية المؤلَّفات، إنَّما هي بُنيةٌ ذاتُ تعالُقاتٍ نصّانِيَّة مُباشرة أو غير مباشرة[1].

وظائف عتبة الإهداء:

إنَّ عبارات الإهداء –على قصرها– تتضمَّن اعترافًا بفضل الآخرين على المؤلِّف، أو أنَّها تضع النّصّ في مرآة ذاتيَّة تحدِّدُ التعامل المُتبادل بين المتهادين[2].

تكون للإهداءات وظيفتان اثنتان: دلاليَّة وتداوليَّة:

1– الوظيفة الدلاليَّة: وهي ما يبحث في دلالة ألفاظ الإهداء وما يحمله من معاني للمُهدى إليه، والعلاقات التي تكون بينهما.

2– الوظيفة التداوليَّة: وهي وظيفة تجعل الكاتب وجمهوره الخاص والعام على تواصل دائم، فيحقق بذلك تواصلًا اجتماعيًّا ونفعيًّا لكلا الطرفين[3].

ونذكر أيضًا وظيفة ثالثة لم تشغل النقَّاد كثيرًا، مع أنَّها لا تقلّ أهمية عن سابقتيها:

3– الوظيفة الإغرائيَّة: وفيها يُجْذَبُ المُتَلقي القارئ الذي ينظر إلى الإهداء بصفته إهداءً عامًّا، لما في ألفاظ الإهداء أو غيره من النصوص المهداة من كسب لفضول المتلقّي، ولِما في الإهداء من وظيفة تلميحيَّة دلاليَّة وافتتاحيَّة[4].

يمكننا القول: إنَّ الإهداءات عتبات نصّيَّة مرتبطة بالنّصّ الأساسي، وهي أيضًا مفاتيح للمتلقين، تشترك في فهمِ بعض مضامين النصوص ودلالاتها.

---

[1] يُنظر: م.ن: 26.

[2] يُنظر: جماليَّات التشكيل الروائي: 38.

[3] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 99.

[4] يُنظر: كريم عجيل الهاشمي، سيميائيَّة العتبات النّصّيَّة في شعر فاضل عزيز فرمان، مجلة لارك للفلسفة واللسانيَّات والعلوم الاجتماعيَّة (بحوث القرآن الكريم واللغة العربيَّة)، العراق، ع24/2017م: 25.

أنواع الإهداءات:

ممَّا سبق تبيَّن أنَّ الإهداء رسالة، فمنها ما يكون للخواصّ (العائلة وأفرادها والأقارب والأهل)، ومنها ما يكون للإخوان والأصدقاء والأحباب، ومنها ما تكون عامَّة دون تسمية أو تحديد شخوصها، وأصدقها ما يكون ذاتيًّا أي حين يهدي الشاعر لنفسه بعبارات منمَّقة مدبجة بجميل الألفاظ، فالمُهدى إليه يكون: إمَّا عامًّا، أو خاصًّا، أو ذاتيًّا، كما ميَّزه النُّقاد[1]:

1- المُهدَى إليه **العامّ:** وذلك بأن يكون الإهداء غير معيَّن التوجيه، إذ يُقدِّم الكاتب الإهداء إلى مؤسَّسة اجتماعيَّة أو اقتصاديَّة أو دينيَّة أو ثقافيَّة أو حزبيَّة.

2- المُهدَى إليه **الخاصّ:** يكون الإهداء مخصصًا لأشخاصٍ يعرفهم الكاتب، وهم إمَّا قريبون (أسرته أو أصدقاؤه)، تربطه بهم علاقة ود ومحبَّة وتعاون (الأصدقاء والمقربون)، وقد أسماهُ بعضهم بالإهداء العاطفيّ؛ لِما يتعلَّقُ بالتعاملات العاطفيَّة.

وقد يكونُ لأشخاصٍ مُعيَّنين، كالشعراء أو العُلماء، فمثلًا: أهدى الشاعر النهيري مجموعةً من مجموعاتِه إلى الشاعر المتنبّي*، أو إلى الشاعر بدر شاكر السيَّاب*... وهذا يُسمَّى إهداءً أدبيًّا.

وقد يكونُ الإهداء ذا مَسْحةٍ دينيَّة، وهو ما يُسمَّى بالإهداء الدّينيّ.

3- أن يهديَ الكاتب لنفسه إهداءً ما، وهو ما يُسمَّى بالإهداء الذاتيّ، وقد أسماه جيرار جينيت "الإهداء الحميميّ"[2].

---

[1] يُنظر: الخطاب الموازي: 97-98.

* **أبو الطيب المتنبي** (ت354هـ): هو أحمد بن الحسين بن الحسشن الجعفيّ الكوفيّ الكنْديّ، شاعرٌ حكيم، وهو أحد مفاخر الأدب العربيّ، وُلِدَ في الكوفة في مَحَلَّة (كِنْدة)، ونشأ في الشام، وكان ملازِمًا لسيفِ الدولةِ بن حمدان صاحب حلب، ثُمَّ لكافور الإخشيدي في مصر، ثُمَّ عاد إلى شيراز، وقُتِلَ في بغداد، وله ديوانٌ، تناولَهُ الشُّرَّاح والبلاغيُّون كثيرًا. [الأعلام: 115/1].

* **بدر شاكر السيَّاب** (ت1964م): أديب عراقي، وُلِدَ في البصرة، وكانَ كثيرَ النَّظْمِ فَلَهُ دواوين ومجموعات شعريَّة كثيرة، منها: "أعاصير"، "أزهار ذابلة"، "أنشودة المطر". [الأعلام: 45/2].

2 عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 27.

وقد تكونُ الإهداءات من الكاتِب أو المؤلِّف إلى عائلته وإخوته، أو تكون من الكاتب إلى الأصدقاء، أو للمؤسسات والجمعيَّات أو المنظمات التي تهتمُّ بهذا الإنتاج أو بهذا الكاتب، أو لنفسه، مثل: إلى خالص روحي[1].

ليست ألفاظ الإهداء وعباراته كلمات هامشيَّة تخلو من الدلالات، إنَّما هي جزء وواحدة من العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة التي تلعب دورًا مهمًّا في التوازن النّصّيّ في النّصّ الموازي، وقد ذكر جينيت للإهداء وظيفتين أساسيتين: وظيفة الدلالة ووظيفة التداول[2]، فهي تدلُّ على أهمية الشخص المُهدى إليه، ومنها تنبثق الوظيفة التداوليَّة عبر التفاعل بين الكاتب ومجتمعه ومتلقّيه وهو ما يُسمّى بالجمهور[3].

يتموضَعُ الإهداء في أوَّل صفحة بعد الغلاف المتضمّن العنوان ودار النشر ويوجد في الجزء الأوَّل فقط إن كان الكتاب ذا أجزاء، وقد يخصّ الكاتب كلّ جزء بإهداء خاص[4].

يُلحظ في جُلِّ الإهداءات تضمين اعتراف الكاتب أو الشاعر بفضل الآخرين عليه، وهذا ما يوطِّد العلاقة بين المُهدي والمُهدى إليه: "فالإهداء يعدُّ بمثابة رسالة باثَّة مكثفة مركزيَّة تحمل في طيَّاتها الكثير من الدلالات"[5]؛ أي أنَّ المُهدَى هو الواسطة بين الاثنين.

⊛ خامسًا: عتبة المقدِّمة

تُعَدُّ المقدّمة عتبةً مهمّة من العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة، مع أنَّها تُدْخِلُ القارئ إلى متن النّصّ باختصارٍ مكثّفٍ لما سيكتبه المؤلّف "فهي النّصّ الذي لا يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنَّها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلَّا بها، إنَّها نصٌّ محمَّل ومشحون، إنَّها وعاء معرفيّ وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه

---

[1] يُنظر: م.ن: 98.

[2] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 99.

[3] يُنظر: شعريَّة الإهداء: 22.

[4] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 95.

[5] عتبات الكتابة النقديَّة: 88-89.

من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته"[1]، ومن هنا تكون هذه العتبة موجِّهة للمتلقي لما في المتن فتحدّد هويّته وتعرِّف بماهيته وسبب كتابته.

تُعَدُّ المقدِّمة أيضًا بوَّابة الدخول في أي عمل، أمَّا في الكتب والمؤلَّفات فهي "تقليد معروف في معظم الثقافات الإنسانيَّة، إن تنظيرًا أو تطبيقًا، ومن ثَمَّ فهي أنواع عدّة، فهناك المقدّمة المتصلة والمنفصلة، والمقدّمة الذاتيَّة والغيريَّة والمشتركة، والمقدّمة التقريظيَّة والنقديَّة والموازية، ومقدمة الشهادة والسجال"[2].

المقدمة تمهيدٌ يلخّص بقراءة بسيطة وعبارات قليلة ما في المتن، وعبرها يستطيع القارئ الاتصال بالمضمون، وقد تتّخذُ المقدّمة لوضع القارئ في المدار المعرفي للمتن[3].

أنواع المقدّمات:

بوصف المقدّمة تصاحب النّصّ الأصليّ وصارت وظائفها معروفة فقد صنّف الكثيرون المقدّمات وقسموها إلى أنواع:

أ- المقدمات الذاتيَّة: وهي التي "يكتبها الكاتب أو المُبدع بنفسه"[4]، فالكاتب أو الشاعر أو المؤلّف يتفنن في كتابتها مقدمًا وجهة نظره لما كتبه في النّصّ، فهو يراعي النّصّ ويراعي القارئ، وكأنَّها علاقة رباعيَّة بين الكاتب والنّصّ والمقدّمة ثُمَّ القارئ، وكأنَّها: "تعاقد ضمني أو مريح بين الكاتب وقارئه"[5] على ما في النّصّ عبرها، فتُكوِّن المقدّمة علاقة طيبة بينهما عن طريق هذا النّصّ.

بـ- المقدّمات الغيريَّة: وهي ما يكتبها غير الكاتب "وغالبًا ما يكون ناقدًا أو باحثًا أو دارسًا"[6]؛ أي أنَّ القارئ الناقد الذي رأى ما في النّصّ من إيجابيَّات أو سلبيَّات

---

[1] مدخل إلى عتبات النّصّ: 53.

[2] شعريَّة النّصّ الموازي: 204.

[3] يُنظر: عتبات النّصّ: 47.

[4] شعريةُ النّصّ الموازي: 204.

[5] مدخل إلى عتبات النّصّ: 37.

[6] شعريَّة النّصّ الموازي: 186.

فجعلها مقدّمة للكتاب، وممكن أن يضيفها إلى مقدّمة كتبها الكاتب أو يضعها عندما لم يكن قد كتبها.

تكون وظيفة المقدّمات الغيريَّة كشهادة من الغير وتحفيز للقرَّاء عبر هذه الشهادة التي تحمل دلالات كثيرة لا سيَّما إذا كانت مكتوبة ممَّن هو أشهر من الكاتب، فيكون هذا النوع من المقدّمات –غالبًا– على شكل رسائل موجّهة إلى الروائي –أو الكاتب– ذاته وبناءً على طلب من الكاتب نفسه[1].

قد وُجِدت مقدّمات كثيرة في الأعمال الشعريَّة في بداية الدواوين، فمنها ما كان للشاعر نفسه ومنها ما كان لغيره من النقَّاد أو الشعراء الآخرين أو الأصدقاء، بَيْدَ أنَّ المقدّمات الذاتيَّة التي يكتبها الشعراء في بداية دواوينهم تكون ممزوجة بالعاطفة التي تشرح ما يتضمّنه الديوان من أحاسيس وعواطف أو فِكر، أو تكون من جنس ما قدَّمَ له.

[1] يُنظر: العتبات النّصّيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 122.

المطلب الثَّاني: العتبات النّصيَّة الدَّاخليَّة

بعد أن يجتاز القارئ العتبات الخارجيَّة فيمسك بالكتاب ويرى صورة غلافه، ويعرف اسم المؤلَّف واسم المؤلِّف واسم دار النشر وممَّا يلفِتُ اهتمامه الصورة الموجودة على الغلاف، أو اللون المصبوغ به، فإنَّ المتلقّي –القارئ– يدخُلُ إلى المضمونِ أو المحتوى، ويَلِجُ العتبات الدَّاخليَّة ليصلَ إلى المتنِ أو النّصّ الأصلي، فتكونُ هذه العتبات "أشكالًا تناصّيَّة تُساهمُ في فضاء النّصّ وهي عناصرُ دلاليَّة لا يُمكن تجاهلها أثناء دراستنا لفضاءِ النّصّ؛ لأنَّها جزءٌ من الدلالة وعنصرٌ مكمِّلٌ للمعنى"[1].

تكونُ هذه العتبات أيضًا موازيةً للنّصّ الأصلي الذي تتصدّرُه لخصوصيَّة موقعها الذي يجعل منها عتباتٍ تحملُ ذاتها لتجعلها عناصرَ مميَّزة عبر دلالاتها وقوّتها التداوليَّة[2].

لاختلاف النقَّاد في تحديد العتبات الخارجيَّة والداخليَّة فإنَّنا نلتزم ما أراده جُلُّ هؤلاء النقّاد في تقسيمنا للعتبات الدّاخليَّة:

⊛ أولًا: عتبة التصدير

لا بُدَّ لكلِّ عملٍ من ديباجةٍ تَقْدُمُهُ، فتكون صدْرَهُ وأوّلَه، وصَدْرُ الشيء أوَّلُه[3]، والتصدير يعني "تلك الكتابات التي تُنْقَشُ على جزءٍ من القلادة ثُمَّ انسحبت على الكتاب"[4]، ثُمَّ يزيد جينيت في تعريفه للتصدير "هو اقتباسٌ يتموضَع عامة على رأس الكتاب أو في جزءٍ منه"[5]، فقد يكون التصدير فكرة أو حكمةً توضع عند بداية الكتاب أو بداية فصلٍ من فصوله، وعادة يكون بعد صفحة الإهداء[6]، وقد يأتي في آخر الكتاب شبيهًا بالإهداء[7].

---

[1] نظريَّة النّصّ: 5.

[2] يُنظر: العتبات النّصّيّة في رواية الأجيال العربيَّة: 141.

[3] يُنظر: لسان العرب، مادة (صدر): 299/7.

[4] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 107.

[5] م.ن: 107.

[6] يُنظر: م.ن: 107.

[7] يُنظر: م.ن: 108.

التصدير من المصطلحات القديمة "كان يطلق في أحيانٍ عديدة على فواتح النصوص سواءً أكانت أشعارًا أم رسائل أم خُطبًا أم كتبًا، ويكفي للتأكُّد من ذلك العودة إلى البيان والتبيين للجاحظ، أو أدب الكتاب للصولي، أو الأغاني للأصفهاني.. وغيرها من الكتب التي وظفته لتعيين استهلال المصنفات، وقد أفرد لتعيين إحدى الخصائص الأسلوبيَّة في الشعر بعد نضج الممارسة النقديَّة القديمة عند العرب"[1].

من هنا نعرف أنَّ التصدير في أيّ ديوان شعر هو للتعريف بفصوله مجملة، ثُمَّ يأتي للتمييز بين أقسام هذه الفصول "فكان بناء القصيدة والتمييز بين أقسامها له أثر واضح في تسمية السطور الأولى التي تُسْتَهلُّ بها بالصدر"[2]، وإنَّ التصدير أو ما سُمّي بالاستهلال لا يخصُّ جنسًا من العلوم أو الآداب، إذ تتنوَّع استهلالات الكتب وتختلف بحسب حقولها العلميَّة[3]، فإذا كان الكتاب في البلاغة استهلَّهُ صاحبه بالثناء على البيان والتعوّد من العِيّ والحَصَر كما فعل الجاحظ[4]، ولذلك لو كان ديوان شعر صدَّره الشاعر –صاحبه– بالحديث عن أهمية الشعر وكيف يعزف به على أوتار العاطفة والقلوب والعقول.

مع أنَّ الكثيرين فرَّقوا بين التصدير والاستهلال، فإنَّنا نجده في كثير من الكتب النقديَّة تجعلهما باسم واحد إمَّا التصدير أو الاستهلال.

أنواع التصدير: كما أسلفنا فقد يأتي التصدير بداية العمل أو ختامه:

أ– التصدير الاستهلالي: وهو ما يأتي في بداية العمل الأدبي، وهو يشترك مع غيره من أفراد العتبات الخارجيَّة في توجيه أفق انتظار القارئ وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النّصّ، ويسمي جيرار جينيت هذا النوع بالخطاب البدئي[5].

---

[1] عتبات النصّ: 30.

[2] م.ن: 30.

[3] م.ن: 31.

[4] يُنظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تقديم وشرح: علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت: 27/1.

[5] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 112.

بـ- التصدير الختامي: وهو ما يأتي في خاتمة العمل الأدبي، فيقدِّم للقارئ تأويلات مبيّنة ودلالات للنّصّ، وأسماه جيرار جينيت بالخطاب النهائي[1].

قد قَسَمَتْهُ سهام السامرائي إلى أقسامٍ غير مكانيَّة أي لا علاقة لها بمكان تموضعه فجعلت منه: **الذاتي** الذي يكون جزءًا من النّصّ يختاره الكاتب ليجعله استهلالًا، أو **الاقتباس** والذي يعمد فيه الكاتب إلى استعارة نصٍّ كامل أو مجموعة نصوص ليضعها قبل المتن، أو **المزدوج** الذي يجمع فيه الكاتب بين التصدير الذاتي والتصدير الغيري (أي لغيره من الأدباء)، أو **المتعدّد** وهو ما يكتبه الكاتب أعلى النّصّ بداية الكتاب قبل مقدمته[2].

أمَّا وظائف التصدير فكثيرة -ذكرها جينيت وغيره من النقَّاد- فهي توضيحيَّة لما في النّصّ، وتعليقيَّة على ما في النّصّ، وتحديديَّة لنوع العمل وجنسه[3].

⊛ ثانيًا: عتبة الهوامش

يُعَدُّ الهامش في النصوص المكتوبة عَتَبَةً من العتبات النّصّيَّة الدَّاخليَّة، رغم أنَّها تقف على تخوم النّصّ وحدوده الخارجيَّة المحيطة، فهي لا تتدخَّل بالنّصّ أو المتن، إنَّما تشرح ما استصعب فهمه وتُعَلّق على ما احتاج إلى تعليق، وهذا يكون خارج النّصّ الأصلي.

يعرّفه جيرار جينيت بأنَّه "ملفوظ متغيِّر الطول مرتبط بجزء متنه تقريبًا من النّصّ، إمَّا أن يأتي مقابلًا له وإمَّا أن يأتي في المرجع"[4].

الهوامش توضِّح النصَّ بمراجع يعتمدها الكاتب، ويستند إليها بدعمِ ما يكتبه، فيضع أسماءها "في حاشية الكتاب أو العنوان الكبير في الصحافة، أي بملاحظات وتنبيهات موجزة في أسفل صفحة النّصّ أو في آخر الكتاب تخبرنا عمَّا ورد فيه"[5]، وإنَّ

---

[1] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 112.

[2] يُنظر: العتبات النّصيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 107.

[3] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص": 113.

[4] م.ن: 127.

[5] العتبات النّصّيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 161.

مكان الهوامش له أهمية كبرى في الكتاب أو المؤلف، وقد تحدَّث عنه جيرار جينيت وغيره، فذكر أنَّ الهوامش تتخذ أماكن مختلفة في النصوص، وكلّ كتاب أو كاتب له طريقته، فمن هذه الأماكن:[1]

- أسفل الصفحة في الكتاب وهو غالب المؤلفات المطبوعة اليوم
- بين أسطر النّصّ؛ أي في نهاية الفقرة المراد التعليق عليها أو شرح ما فيها
- في آخر كلّ فصل أو بحث أو مقالٍ في الكتاب ذي الفصول المتعدّدة
- في آخر الكتاب بأرقام تبدأ من بدايته حتَّى نهايته
- يمكن أن تجمع هذه الهوامش مع الحواشي مع أسماء الكتب في مجلدٍ أو كتاب خاصٍ بها

أمَّا وظائف هذه العتبة فكما نوّهنا أنَّ لها وظيفة تفسيريَّة شارحة لما استصعب من مفردات أو عبارات أو وظيفة تعليقيَّة بهدف توثيق الفكرة أو العبارة المكتوبة، أو وظيفة إخباريَّة بتقديم ما يفيد من أخبار أو تعضيد للفكرة بمعلومات تتعلَّق بها[2].

نفهمُ من نُدْرَةِ الهوامش في مجموعات النهيري أنَّه كان غير موفّقٍ في جعلِ هذه العتبة النّصّيَّ مُشاركةً في فهم النصوص الشعريَّة، أو تفسير وشرح كثيرٍ من الألفاظ وأسماء الأشخاص والأماكن، فقد حَفِلَت نوصه الشعريَّة بألفاظٍ تحتاج إلى تهميش يُفسر ويشرح ما قال الشاعر.

⊛ ثالثًا: عتبة الاستهلال

يَستَهِلُّ السحاب بالمطر في بدايته، ويكون القمر مستهلًّا إذا كان في غُرة الشهر[3]، وأمَّا الشاعر أو الكاتب فيبدأ كتابه أو ديوانه بحكمة أو موعظة أو شعار، بعبارات موجزة وجذَّابة وسهلة تدعو المتلقي إلى المساهمة في عاطفته وشعوره[4].

---

[1] يُنظر: العتبات النّصّيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 162.

[2] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 131.

[3] يُنظر: لسان العرب، مادة (هلل): 120/15.

[4] يُنظر: معجم السيميائيَّات: 115.

الاستهلال هو ما يكتبه الشاعر أو الكاتب بداية مؤلَّفه بأسلوب جذَّاب للمتلقي ليثير كوامنه عن طريق دلالات ألفاظ الحكمة أو الموعظة أو بيت الشعر[1].

تكلَّم القدامى عن الاستهلال وبراعته بأن يقول الشاعر أو الناثر في بداية مؤلَّفه ما يدلُّ على مراده بسيمياء الألفاظ ودلالاتها[2].

تحدّث الكثيرون عن الاستهلال في بداية أي عمل أدبيّ، وما فيه من جماليَّات وافتتاحيَّة بلاغيَّة يختارها الكاتب –أو الشاعر في الديوان أو في قصيدته– بكلمات وعبارات فيها ما يدلُّ على فحوى العمل أو النصّ أو المتن ومضمونه: "وهو أوّل ما يقع في السمع من القصيدة والدَّالُّ على ما بعده، المنزل القصيدة منزل الوجه والعزّة، فإذا كان المطلع حسنًا وبديعًا ومليحًا وشيّقًا، وصدر بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو تشويق كان داعيًا إلى الاستماع والإصغاء إلى ما بعده"[3].

قسم جيرار جينيت عتبة الاستهلال وبراعته وأهميته إلى أنواع يُدْركها المتلقي عبر ألفاظ هذا الاستهلال ودلالاتها: [4]

أ– الاستهلال الواقعي: حيث يكون المستهلُّ أو الكاتب للاستهلال واقعيًّا في ما يكتبه؛ أي هو ما يخصُّ ما كتبه، وما يلفت إلى أذهان أصدقائه القريبين منه، فيكون واقعيًّا في كتاباته وحقيقيًّا في ألفاظه، وهذا النوع هو الأكثر انتشارًا.

بـ– الاستهلال التخييلي: وهو ما يقوم به شخص تخييلي غير معروف، فيسند له الشاعر أو الكاتب كتابة الاستهلال.

أمَّا وظائف الاستهلال فهي كثيرة تتبيَّن عبر تعريفاته، وقد تحدَّث عنها القدامى والمُحدَثون، وقد ذكر من هذه الوظائف جيرار جينيت، نوجزها في:

– إخبار المتلقي عن أصل الكتاب وعن ظروف تأليفه وكتابته

---

[1] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 114.

[2] يُنظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبطه: يوسف صميلي، المكتبة العصريَّة، بيروت، 1999م: 341.

[3] حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ط: 204.

[4] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 116.

- تقديم المفاتيح القرائيَّة للكتاب
- يُعَدُّ الاستهلال ميثاقًا بين القارئ والكاتب (أو الشاعر)
- الاستهلال يؤوّل النّصّ ممن كتب النّصّ، وهذا تصريح دلاليّ بمراده
- الاستهلال يجنِّس النّصّ ويعرِّف بنوعه
- الاستهلال تعليق على العنوان ودلالاته
- الاستهلال -كما عرفناه- جزءٌ من النّصّ إلَّا أنَّه معرّف عبره بهذا النّصّ[1]

⊛ رابعًا: عتبة العنوانات الداخليَّة (الفرعيَّة)

تُعَدُّ العنوانات الداخليَّة مفرِّعة للعنوان الرئيسي ومبيِّنةً لفصوله، بل وشارحة له، فتكون بُنًى سطحيَّة للنّصِ وعنوانه وبانيةً سيناريوهات محتملة لفهمه.

لذا فالعنوانات الداخليَّة تشترك مع العنوان الرئيسيّ بالوظيفة الشارحة لمتن النّصّ، وإنَّ المتلقّي أو القارئ للمؤلَّف يهتدي إلى النصّ عبر هذه العنوانات التي يطَّلع عليها قبل قراءة النّصّ، فتراه يفتح المؤلَّف على هذه العنوانات التي توجد في فهرسٍ خاصٍ لها في بداية الكتاب بعد المقدّمة، أو في نهاية الكتاب بعد الخاتمة وقد توجد مستقلّة عن العنوان الأصلي ومقابلة له، فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخليّ على اليسار[2].

نلاحظ بعض الفروق بين العنوان الخارجي الرئيسيّ وبين العنوانات الداخليَّة أنَّ الأوَّل إلزاميّ ضروري للعمل الأدبي أو للمؤلَّف أو الديوان، وأمَّا العنوانات الداخليَّة فهي فرعيَّة قد يُستغنى عنها فليست إلزاميَّة، وكذلك هي مكمّلة للمعنى أو شارحة للعنوان الأصلي، فغيابها لا يُحدث كثير خلل أو اضطراب، لذا نجد أنَّ الشاعر لم يكن موفّقًا في اختيار هذه العتبة لتُشارك في فهم نصوصها.

---

[1] يُنظر: عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص": 121-124. [باختصار]

[2] يُنظر: م.ن: 126.

شعريَّة عنوانات القصائد الدَّاخليَّة:

تجدر الإشارة بهذا الصدد إلى عنوانات القصائد التي يضعها الشاعر، أو يضعها المُتَلَقُّون، وتشتهر بها عبر مطلعها أو بجزء منها، فقد اعتمد الشعراء والنقّاد طرقًا في تسمية القصائد بقافيتها أو بمطلعها، فيقولون: قصيدة سينيَّة أو قصيدة رائيَّة أو قصيدة لاميَّة أو...، مثل: بائيَّة أبي تمَّام، ونونيَّة ابن زيدون، وسينيَّة البحتري[1].

كذلك تسمية عنوان القصيدة عبر مطلعها، مثل: قصيدة (بانت سعاد) إذ اشتهرت بها، أو قصيدة (يا ليل الصبّ)..[2]، أو قصيدة (قفا نبكِ).

⊛ خامسًا: عتبة الصورة

تُعَدُّ الصورة عتبةً من العتبات النّصّيَّة الداخليَّة ذات دلالات كثيرة، فهي ليست مجرّد شكل ومزيج ألوان، إنَّما هي ككلّ العتبات التي تؤدّي وظيفة لدى الكاتب أو الشاعر والمتلقي أو القارئ، وتشترك الصورة في تأويل النّصّ أو المتن وإعطائه سيمياء خاصَّة، وقد تُعَدُّ مفتاحًا كاملًا معبِّرًا عن مضمون العمل؛ فما ترسمه الصورة، والألوان التي تصطبغ بها، كُلٌّ منها لها دلالات وإيحاءات.

لو عُدْنا لأهميَّة أول عتبة من العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة ألا وهي الغلاف لعرفنا أنَّها لم تَعُد حليةً شكليَّة فحسبْ، بل "هي تدخل في تشكيل تضاريس النّصّ، بل أحيانًا تكون المؤشّر الدالّ على الأبعاد الإيحائيَّة للنصّ"[3]، فالغلاف له الصدارة في أي كتاب، ما يجعل وظيفتها جدَّ مهمة، خصوصًا في تحديد هوية النّصّ، فهي أساس كل قاعدة تواصليَّة تمكن النّصّ من الانفتاح على أبعادٍ دلاليَّة مختلفة[4]، فالكتابة ونوع الخطّ له دور في الغلاف، والصورة لها دور في الغلاف، واللون له دور في الغلاف.

---

[1] يُنظر: رسالة ماجستير "شعريَّة النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي"، الطالبة: روفية بوغنوط، الجزائر، قسنطينة، السنة الجامعيَّة: 2007م: 125.

[2] يُنظر: رسالة ماجستير "شعريَّة النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي": 126.

[3] جيوبوليتيكيا النّصّ الأدبيّ: 124.

[4] يُنظر: عتبات النّصّ (البنية والدلالة): 16.

إنَّ الرسم والشكل المرسوم "يعدُّ لوحةً فنّيَّةً تجريديَّة وهي الأكثر حضورًا وبروزًا ومواجهة للمتلقّي أول ما يمسك الديوان؛ لتقدّمه بشكل تجريدي"[1]، فالصورة لها دور واضح ومهمّ في رسم مضمون النّصّ عبر دلالات وإيحاءات هذه الصورة كمعرفة أوّليَّة.

هي أيضًا تعبِّر عن الكاتب أو الشاعر وأجناس كتاباته، ويدلُّ اللون في الصورة –كما الشكل– على إبراز العلاقة بين الشاعر والمتلقّي عبر هذه الصورة لتمثّل محتوى الكتاب ومدلوله.

تحدّث كثيرون عن الصورة وتأثيرها بالمتلقّي عبر مدلولاتها وسيميائيَّاتها، وبوصفها علاقة إيحائيَّة أو دلاليَّة، فإنَّ هذه الصورة تتضمّن ثلاث مواد تعبِّر عنها: الرسم (أشكال التصوير) والمسافات بين بنياتها، والألوان؛ فمضمون التعبير يتمثّل في المحتوى الذي يتكوّن من الرسم والأبعاد والألوان[2].

أخيرًا: بقيت عندنا بعض العتبات الخارجيَّة أو الداخليَّة ليست بنفس أهمية ما ذكرنا من العتبات، لذا فقد ذكرنا العتبات النّصّيَّة التي اعتنى بها النقَّاد أكثر من غيرها.

---

[1] بنية النّصّ السردي: 60.

[2] يُنظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائيَّة الصورة "مغامرى سيميائيَّة في أشهر الإرساليَّات البصريَّة"، مؤسسة الوراق، عمَّان، ط1/2007م: 36.

المبحث الثَّالث: أثر العتبات النّصّيَّة في دراسة النّصّ الشعريّ

بعد أن تعرّفنا إلى أهم العتبات النّصّيَّة –إن كانت خارجيَّة أو داخليَّة– وعرفنا وظائف كلٍّ منها، فلا بُدَّ من التعرُّف أيضًا على أثر هذه العتبات أو كيفيَّة توصلنا إلى فهم النصوص الشعريَّة أو المتن في الدواوين الشعريَّة ودراستها.

إذا كانت هذه العتبات النّصّيَّة مشاركة في بناء النصوص الشعريَّة أو موازية لها لتكملَ بناءَها، فلا بدَّ من معرفة كيفيَّة تضافرها مع بعضها في بناء المتن أو النّصّ الشعريّ عن طريق دلالات كثيرة أو إيحاءات يرومها الشاعر: "العتبات النّصّيَّة بنياتٌ لغويَّة وأيقونيَّة تتقدَّم المتون وتعقبها؛ لتنتج خطابات واصفة لها تُعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القرّاء باقتنائها، وهي بحكم موقعها الاستهلاليّ –الموازي للنّصّ والملازم لمتنه–، تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبًا وأسلوبيًّا ومتفاعلةً معه دلاليًّا وإيحائيًّا، فتلوّح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظلّ مرتبطة به ارتباطًا وثيقًا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانًا"[1].

المطلب الأوَّل: دور المؤلِّف –الكاتب أو الشاعر– في العتبات النّصّيَّة

كما أسلفنا القول: لا بُدَّ لمن يريد الوصول إلى جَسَدِ النّصّ ومتنه أن يقف عند عتباته التي توحي دلالاتها ووظائفها إلى مضمون هذا المتن وفحواه، فالعتبات "مفاتيح في قراءة النصوص وفهم صناعة التأليف منذ انطلاقتها الأولى عند المؤلِّف إلى غاية وصولها بين يدي القارئ، مرورًا بمكونات النشر وما تستلزمه هذه المرحلة من طقوس وقواعد"[2].

من هنا نعرف دور المؤلِّف في بثِّ دلالات هذه العتبات إلى المتلقّي وإيحاءاتها –القارئ أو السامع– ثُمَّ شحن هذه الدلالات وتقديمها له؛ وكلّما كانت نافذة إلى روحه أو كان هو منفعلًا معها يكون المؤلِّف أكثر إبداعًا فيها، وفي تقديمها بطرقه الفنّيَّة، فالمؤلف أو الشاعر مُطالَبٌ بإيجاد عتباتٍ تناسب نصَّه الأصليّ، وتناسب القارئ معًا

---

[1] عتبات النّصّ في التراث العربي: 21.

[2] مصطفى سلوى، عتبات النّصّ: المفهوم والموقعيَّة والوظائف، مطبعة الجسور، السعوديَّة، ط1/2003م: 9.

لينسجم معها و"ليبني عوالم نصّيَّة وفق مجموعة من العناصر المكملة للتأليف، كالمقدّمة والعنوان الخارجي والعنوانات الداخليَّة، والإهداء وصورة الغلاف وما يبسط على مساحة هذه الصفحات من مكوناتٍ أخرى كدار النشر وسنة النشر وغير ذلك من الأشكال الهندسيَّة والصور والألوان وأنواع الخطوط وأحجامها"[1].

العتبات التي يقوم هذا المؤلّف بجعلها بوابةً للولوج إلى نصّه هي التي تخلق العلاقة بينه وبين القارئ وبينها وبين هذا المتن الذي يروم كتابته، أو قد يكون كتبه من قبل ويريد تهييء العتبات له؛ ليكون مؤلَّفه بناءً كاملًا متكاملًا من حيث المقدّمات والموضوع والخاتمة وما يحيط بها، فكلها أجزاء تكمل بعضها ولا يستغنى عن المهم فيها، فيُبدع هذا المؤلِّف حين يكتب "طرائقَ جديدة في تنظيم بنياته النّصّيَّة التي يتشكّل منها النّصّ الذي يبدع، وفق رؤيته لعمله الإبداعيّ أو تبعًا لضروريَّات تشكيل المعنى"[2]، إذن هو يجيد الكتابة وطرائق جديدة لها.

يكون دور الشاعر في إفهام القارئ أو وصول ما يريده له عبر نصوصه الشعريَّة عبر العتبات النّصّيَّة هو الدور الأهمّ، إذ هو يبدع في "ذلك الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، بوصفها أحرفًا طباعيَّة على مساحة الورق، ويشمل ذلك أيضًا نظريَّة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتعبيرات الكتابة المطبعيَّة وتشكيل العنوانات وغيرها"[3]؛ أي أنَّ هذا المؤلف يجيد في صناعته لهذه العتبات النّصّيَّة المحيطة بالنّصّ ليسمح للقارئ الدخول إلى النّصّ بسهولة وإغراء وشغف.

الشعر الحديث هو نصوص يكتبها الشاعر؛ فيجعل من عتبات هذا النّصّ الذي تحيط به صلة بينه وبين النّصّ أو المتن، إمَّا عن طريق تداخلها معه أو عن طريق دلالات كلٍّ منهما، ولا شكّ أنَّ هذا الشاعر –أو الكاتب– حريصٌ كلّ الحرص على استمالة القارئ عبر العتبات النّصّيَّة التي توصله إلى النّصّ الأساسيّ، وهو يهدف في عتبات نصوصه إلى استعمال طرق إقناعيَّة يرى القارئ فيها الإبداع وجماله، وقد يكون هدف الكاتب فيها إغراءه بشراء الكتاب أو المؤلَّف أو الديوان.

---

[1] عتبات النّصّ: المفهوم والموقعيَّة والوظائف: 5.

[2] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 14.

[3] بنية النّصّ السردي: 55.

نجد مثلًا الفرق واضحًا بين أن يضع التصدير أو الإهداء أو الاستهلال المؤلِّف نفسه أو يوضع له من قبل أحدٍ أو من قبل الناشر في داره "المؤلف في الدرجة الأولى؛ لأنَّه الحريص على جذب القارئ وتسويق مؤلَّفه، ومن ثَمَّ ضمان أكبر عدد من القرّاء لمطبوعه الجديد، ويليه الناشر الذي يسعى إلى كسب القارئ بالإعلان عن جديد الإصدارات الأدبيَّة، لذلك يختار الأكثر خبرة في مجال التسويق الإعلانيّ، لذلك من الأفضل أن يضع المُؤلِّفُ نصّه؛ لأنَّه الأكثر قربًا واقترابًا من مادة كتابه، وهو الأقرب إلى الحالة الإعلانيَّة التي يتوخاها"[1].

المؤلف –أو الشاعر– مهمّتهُ في نصوصه الشعريَّة إيصال فكرته العقليَّة أو العاطفيَّة عن طريق العتبات التي كتبها بداية مؤلَّفه أو المحيطة بهذه النصوص الشعريَّة، فمثلًا لو استغلقت كلمةٌ في النّصّ الأساسي للزم شرحها وتفسيرها للقارئ المتلقّي، فيكون دور المؤلف هنا أن يجعل للنص هامشًا وحواشي يوجِّه القارئ إليها ليستزيد ممَّا يتمّم المعنى في النّصّ الذي تنتقص معانيه، إن لم يكن هناك شرحٌ أو توجيه لاسمٍ أو لقرية أو أي لفظ غريب على القارئ يريد معرفة المراد منه.

المطلب الثَّاني: دور القارئ والمتلقّي للعتبات النّصّيَّة في فهم النصوص الشعريَّة

إنَّ للعتبات النّصّيَّة دورًا في إفهام النصوص الشعريَّة، بَيْدَ أنَّ هذه العتبات لا يجيد فهمها أيّ قارئ، وإن قرأها، فقد لا يصل بمدلولاتها إلى مراد الكاتب من نصوصه الشعريَّة، لذا فالقارئ المُجيد يمسك بهذه العتبات ويجعلها كخطوط أساسيَّة أو مرتكزات له في فهم النّصّ وتأويله؛ لأنَّها تربطه مع النّصّ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

أكَّد الناقد العراقي **فاضل تامر** في مقابلة حواريَّة له على أهمية دور المؤلِّف والقارئ في فهم النصوص الشعريَّة فيتحدَّث عن الناقد بوصفِهِ قارئًا لهذه النصوص: "إنَّ الناقد عندما يبدأ اشتغاله بالنص للكشف عن شعريته أو أدبيته أو أنساقه وشفراته وحمولاته المعرفيَّة التي يرومها، فهو من جانب آخر لا يقف أمام هذا النّصّ بوصفه وثنًا قائمًا بذاته، بل بوصفه نتاجًا معرفيًّا واجتماعيًّا مكتنزًا، له القدرة لتحقيق المتعة

[1] وارد بدر سالم (روائي عراقي)، مقال في صحيفة العرب بعنوان "مَنْ يكتب نصّ الغلاف الأخير؟"، [alarab.com]، 2019/5/9م.

الجماليَّة والحفر عميقًا في الواقع الاجتماعي وفي الوعي الإنسانيّ في آنٍ واحد"[1]، وهو يرفض أيضًا قراءة النصوص بنظرة تمحو قوالبها أو تبتعد عن أهمية العتبات النّصّيَّة –كما يفعل بعض الشكلانيّين والبنيويّين–: "فلا أكتفي بكشف المستويات اللسانيَّة والأدبيَّة أو الشعريَّة والسيميولوجيَّة للنّصّ، وكنت أسعى لاستكناه الخيوط السريَّة التي تشدّ النّصّ إلى سياقه الخارجي"[2]، وهو يقصد بها الحمولات التي تحيط بالنّصّ.

إنَّ علاقة الكاتب –أو الشاعر– بالمتلقي (أو ما أسماه بعض النقّاد بالجمهور) ضروريَّة ليكون القارئ مستعدًا وجدانيًّا ونفسيًّا لتلقّي ما توحي له كتاباته أو نصوصه الشعريَّة.

تأتي أهمية العتبات النّصّيَّة للكشف عن مغزى العمل وتسهيل عبور القارئ إلى عالم النّصّ ومنحه قراءته عبر فضاءات هذا العمل الأدبي ومنطلقاته[3]، فالعتبات الأولى: الغلاف والعنوان والإهداء والتصدير والاستهلال كلّها موجهة مباشرة للقارئ الذي سيدخل عبرهم إلى شعريَّة النصوص الشعريَّة.

لا بُدَّ للقارئ المتلقّي من شروط؛ ليكون مدركًا لأهمية العتبات النّصّيَّة؛ ولتوصله بسهولة وتشويقٍ إلى النص الشعريّ الذي يفهم مراد الشاعر منه عبر هذه العتبات، فعلى هذا القارئ أن يتمتّع بثقافة عالية وبلغةٍ تجعله يدخل إلى النصوص الشعريَّة بليونة؛ فيُؤوِّلُ ما يقرأ بوسائل معرفته التي يحملها، وقد وضع النَّاقد عبد الحق بلعابد شروطًا لهذا القارئ ومبادئ أساسيَّة:

1– أن يكون القارئ عالمًا بتنوّع مستويات القراءة للنصّ نفسه

2– أن يطرح أسئلة أو الكثير منها على هذه المستويات

3– على القارئ محاورة النّصّ عقليًّا ومساءلته داخليًّا لضبط شبكته

---

[1]فاضل تامر، لقاء مع صحيفة الشرق الأوسط، عدد: 16143، فبراير/2023، بغداد.

[2]لقاء مع صحيفة الشرق الأوسط، عدد: 16143، فبراير/2023، بغداد.

[3]العتبات النّصّيَّة في رواية الأجيال العربيَّة: 141.

4- بحثه عن استراتيجيَّات للهجوم، تمكِّنه من الدخول إلى عالم النّصّ[1]

القارئ له شروطٌ في أن يصل إلى مرادات الشاعر في المتن، وهذا يدلُّ على وجود علاقة وطيدة بين القارئ وبين العتبات النصّيَّة فحسب، بل إنَّه يقرأ بمنهجيَّة تناسب النّصّ، فلكلّ نصٍّ خصوصيَّة، ولكلِّ جنسٍ أدبيّ منهجيَّة في القراءة ومنهجيَّة في التأويل الذي يعتمد على نوع من القراءة تكون "بنيةً من البنيات التحليليَّة الديالكتيكيَّة للقراءة المنهجيَّة الآخذة ببعض خطواتها وآلياتها الإجرائيَّة لمقاربة النّصّ الأدبي"[2].

أخيرًا يمكننا أن نقول: إنَّ القارئ جزء من النّصّ، بل هو المبدع الثَّاني للنّصّ، بعد المؤلِّف، فالنصّ موجه كُلُّه للقارئ، وإنَّ نجاح هذا القارئ في دراسته للنصوص الشعريَّة وفهمها متوقف على تأويلاته له، لذا قد نجد قارئًا يختلف عن قارئ والنّص واحد، فإذا أجاد القارئ في فهمه للعتبات النّصّيَّة كان توقُّعه لما ستتضمَّن الأشعار أو الديوان صائبًا، وقد تخيب توقعات القارئ للعتبات بسطحيَّة أو عدم تأويل.

المطلب الثَّالث: دور العتبات النّصّيَّة في فهم النصوص الشعريَّة

بعد أن تعرّفنا إلى وظائف العتبات النّصّيَّة التي جعلها بَعْضُ النقّاد نصًّا موازيًا للنصّ الأصليّ أو المتن؛ أي أنَّها تكمِّله، ولولاها لما فهم النصّ ولَما عُرِف لمنْ هو مُوَجَّه أو مَنْ القائل أو دلالات الألفاظ والعبارات فيه، نصل إلى أنَّ هذه العتبات النّصّيَّة تتضافر أفرادها مع بعضها لتكمل بناء النّصّ، فتؤدّي مهمّة مكمِّلة ومتمّمة في دلالات النّصّ، فتساهم معه في بناء النصوص الشعريَّة إذ إنَّ عتبات النّصّ هذه هي "بنيات لغويَّة وأيقونيَّة تتقدَّم المتون وتعقبها؛ لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القرّاء باقتنائها ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلّف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء، والمقتبسة، والمقدّمة... وهي بحكم موقعها الاستهلالي -الموازي والملازم لمتنه-، تحكمها بنيات ووظائف معايرة له

---

[1] عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1/2003م: 28.

[2] عنفوان الكتابة ترجمان القراءة: 29.

تركيبيًّا وأسلوبيًّا ومتفاعلة معه دلاليًّا وإيحائيًّا؛ فتلوّح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظلّ مرتبطة به ارتباطًا وثيقًا على الرغم من التباعد الظاهريّ الذي قد يبدو بينهما أحيانًا"[1].

إنَّ هذه العتبات النّصّيَّة لها الدور الكبير في فهم ومعرفة مرادات الشاعر من نصوصه الشعريَّة، فعملية الإبداع التي أضفاها الشاعر على الألفاظ والعبارات فأعطاها جماليَّة خاصَّة اكتشفها القارئ المتلقّي ذو العناية بهذه العتبات ليصل إلى مرادات الشاعر من أقواله ويتذوّق جمالياتها التي جعلَتْهُ يدخل إلى مكامنها الغامضة ويكتشف أسرارها أو بعض ما رامَهُ هذا المبدع.

عتبات النّصّ هي أوّل ما تقع عين القارئ عليه، وهي التي تمكّنه من ولوج النّصّ، وتمنحه فكرة مبدئيَّة عنه لتتعرَّف إليه، فتكوّن أوّل لقاء بين القارئ المتلقّي والشاعر المبدع، ولأنَّ هذه العتبات "مجموعٌ غير متجانس"[2].

لو لَمْ يكن لهذه العتبات دورٌ بارزٌ ومهمٌّ في دراسة وفهم النصوص الشعريَّة لِما وَجَدنا هذا الاهتمام والانكباب في العصر الحاضر على دراسة هذه العتبات لِما تقوم به بدور مهمٍّ في فهم هذه النصوص الشعريَّة، لتكون عتبات النّصّ "بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النّصّ من أجل تعديل المواقف القَبْليَّة التي تولَّدت نتيجة القراءة الأفقيَّة البسيطة والأوليَّة"[3]، وذلك يكون من القارئ المتلقي تمهيدًا منه لبناء فكرة عمَّا في مضمون النّصّ أو بناء مواقف تتمثّل في قوَّة حضور المؤلف مع القارئ خياليًّا ليزيد من تأثير دلالات هذه العتبات وسيميائيتها، فتؤدي دورًا دلاليًّا بالغ التأثير في فهم هذه النصوص.

تُعَدُّ العتبات النّصّيَّة عند النقاد الغربيين والعرب من الأهمية بمكان أنَّها تُدْرَسُ لتشارك النّصّ الأصليّ في توضيح المراد منه، سيَّما وأنَّ هؤلاء النقَّاد العرب أخذوا من الغربيين وزادوا عليها: "فالعتبات النّصّيَّة تُعَدُّ من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي

---

[1] عتبات النّصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: 21.

[2] نظريَّة النّصّ: 110.

[3] العتبات النّصّيَّة: 77.

المعاصر، لأهميتها في إضاءة النصوص وكشف أغوارها، ولقد أصبحت اليوم سواءً في بلاد الغرب أم في بلادنا العربيَّة حقلًا معرفيًّا قائمًا بذاته"[1].

لذا من الضروري معرفة العتبات ومشمولاتها وأفرادها، إذ إنَّها صارت ضرورة تعبيريَّة وتشكيليَّة على حدٍّ سواء، وصارت دراستها ضروريَّة؛ لأنَّها توازي –أو تكاد– الأهمية في دراسة أيّ متنٍ شعري أو ديوان شعريّ، ولذلك لم تكن دراسة هذه العتبات جملةً واحدة أو بشكل عامٍ، إنَّما لا بدَّ من دراسة كلّ عتبة، وما فيها لمعرفة إيحاءاتها ودلالاتها، فهي التي تحيل تلك المعلومات التي دُرِسَتْ فَعُرِفَتْ إلى المتن الرئيس المتوقّع، والتي من أهم وظائفها الوظيفة الجماليَّة التي تتمثَّل في تزيين الكتاب وتنميته، ثُمَّ الوظيفة التداوليَّة التي تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه[2].

من هنا نعرف أنَّ عتبات النّصّ تقدِّم "تصوُّرًا أوليًا يُسعف النظريَّة النقديَّة في تحليل النّصّ الأدبيّ، كما تسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل، وفي النّصّ الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعدّدية وظلالًا لنصوص أخرى"[3]؛ فتكون هذه العتبات ذات دور مهمّ.

نجد أنَّ جيرار جينيت يخاطب الكاتب والمتلقّي بقوله: احذروا المناصّ (العتبات)؛ لأنَّها "تحمل خطابًا ومعنًى، موضوعه مرتبط بالمعنى المضمّن في المتن المركزي، فلنجعله للتجاوز والاجتياز، لا للعبور فقط"[4].

أخيرًا فإنَّ العتبات النّصّيَّة (الخارجيَّة والداخليَّة) لها دور بارز ووظائف مهمَّة تعين الكاتب والقارئ على فهم المعنى وإيصاله، وتعين الباحث في دراسة النصوص الشعريَّة، إذ هي تمثل بناءً سيمولوجيًا دلاليًّا يشارك في بناء النّصّ الأساسي.

---

[1] معجم السيميائيَّات: 223.

[2] يُنظر: العتبات النّصّيَّة: 77.

[3] شعيب حليفي، النّصّ الموازي في الرواية "استراتيجيَّة العنوان"، مجلة الكرمل الفلسطينيَّة، عدد:46، 1992م: 82-83.

[4] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 35.

الفصل الثَّاني: العتبات النّصّيَّة الخارجيَّة في شعر مهدي النهيري

مقدِّمة

المبحث الأوَّل: الأغلفة

المبحث الثَّاني: العنوانات

المبحث الثَّالث: الإهداءات

المبحث الرَّابع: المقـدّمات

المبحث الخامس: التقريظات

مقدّمة

تعدُّ العتبات الخارجيَّة النّصّيَّة أوَّلَ ما تقعُ عليهِ عينُ المُتلقّي، من غلافٍ (رسومِهِ وألوانِه) وعنواناتٍ، وتتبعُ بها الإهداءات والمُقدّمات والتقريظات، وهذه العتبات لا علاقةَ لها بالنصوص الشعريَّة وما تتضمّنُهُ، إلَّا أنَّها مفاتيح لهذه النصوص أو دلالات ومُفسِّرات لها، أو مُلَخّصةً لِما فيها.

فالأغلفةُ فيها الألوان التي تعدُّ من طبيعة الأشياء التي تحيط بالإنسان، وتكتسب هذه الأشياء قيمتها من شكلها ومادَّتها، والشكل يتعلَّق بما تمثّله من إشغال فراغ، واللون هو ما تصطبغ به، فلا نتصوّر وجود غلاف كتابٍ –والذي هو واجهة– دون لونٍ يُصبَغ به، ويكون له دور في جذب القارئ وإغرائه واكتشاف مرادات هذا الغلاف بألوانه التي يُصبَغ بها، فتدلُّ على أسرار أو على مضمونٍ ما موجود في النّصّ الأصليّ.

تعدُّ الألوان واحدًا ممَّا يُظهر الفروق بين الأشياء ويُميّزُها، إذ إنَّ الألوان تلاحق الإنسان في الملبس وفي المسكن وفي الطعام وفي اختيار الخصوصيَّات وفي الأدب وفي الفنّ، كذلك في علم النفس وفي السياسة وفي العقيدة والأديان[1]، وهي تدخلُ في تشكيل الرسم أو الشكل أو الصورة في الغلاف، ولها دورٌ وأهمية في التعبير عن النّصّ (المتن).

إنَّ للألوان أغراضًا ووظائف دلاليَّة، وهي بِما لها في النص تُشارك في وظائفه الدلاليَّة، وإنَّ هذه الألوان هي اللغة التي يقرأُ فيها المُتلقّي أبعادَ المضمون.

نجد في ديوان أي شاعر أنَّه يستعمل اللون للغلاف؛ ليعطي دلالات كثيرة تشارك في توضيح الصورة الشعريَّة لكلِّ قصيدة أو للقصائد كلّها. فالألوان تعكس نفسيَّة الشاعر، وتكون معبِّرة عمَّا في داخله، إذ إنَّ المُصمّم للغلاف يستقرئُ ذلك فيضعُ الألوان كما رآها.

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها– تصنيفها– مصادرها– رمزيتها– دلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمّود، المؤسسة الجامعيَّة للدراسة، بيروت، ط1/2013م: 7.

أمَّا الأشكال أو اللوحات التي رسمَهَا المُصمّم –الفنَّان– في أغلفة الشاعر النُّهيريّ فهي مختلفة الدلالات والإشارات، فتارةً تكونُ حزينةً مُتشائمةً، وتارةً تكونُ مُبتسمةً مُتفائلة، بَيْدَ أنَّ أكثرها عندَ الشاعر النُّهيريّ تغوصُ في القِدَم، فنجِدهُ يرسم الكثير ممَّا يدلُّ على التاريخ القديم وما فيه من رموزٍ دينيَّةٍ أو شخصيَّةٍ للآباءِ والأجداد.

أمَّا الخطوط التي كتبَ بها النهيري عنوانات مجموعاته وقصائده فقد اختلفت، بين الخطِّ الكوفيّ أو النسخ أو الثُّلث أو الفارسيّ أو الرقعة، ليَدُلَّ منها على افتخارِهِ بوطنيّتِهِ واعتقادِهِ وتاريخِهِ الإسلامي أو العربيّ.

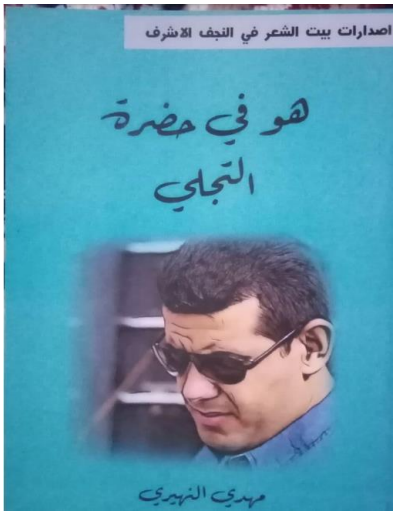
المبحث الأوَّل: الأغلفة

إنَّ الباحث في دلالات أغلفة مجموعات الشاعر التسع –حسبَ ما أسْتَنْتِجُ– يجدُ أكثرها مُشيرًا للألم والحزن والتشاؤم والرثاء، فنجدُ أنَّ أغلفة المجموعات الخمس (هو في حضرة التجلّي– مسوَّدة للبياض– ليَمُرَّ الملاك– مكتوبٌ بالخطأ الكوفيّ– صورة العالم آناء الذهاب) تصطبغُ بنصوصها الدَّاخليَّة بالأسى والحزن.

أمَّا المجموعات الأخرى الأربع (مواسم إيغال بخاصرة الأرض– أنا ما أغنّي– نهرٌ يحسنُ السكوت عليه– المُحلَّى بهل)، فهي تدلُّ على التفاؤل المَشُوب بالألم تارةً، وبالأمل تارةً أخرى، مع ما فيها من الخصب وتمنّي الخير والمستقبل الزَّاهر.

إنَّ الدلالات المؤلمة كانت نتيجة ظروف الشاعر التي يعيشها، ونتيجة واقعه ومجتمعه، أو ما يحيط به في وطنه من تمزّقٍ وقتلٍ وآلام. فإنَّ الأغلفة في هذه المجموعات الشعريَّة ذات دلالات رمزيَّة كثيرة، لا سيَّما أنَّ كُلًّا منها طُبعت في عامٍ يتميَّز عن غيره بأحداث كثيرة، ممَّا جعلَ لهذه الأحداث تأثيرات في نصوص الشاعر، وسنحاول معرفة ذلك عبر توافق أو اختلاف الأغلفة (بأشكالها وألوانها) مع النصوص الدَّاخليَّة الشعريَّة ومع مضامينها بالنسبة للعام الذي طُبعت فيه.

ولا بدَّ من التذكير بدورِ المُصمّم لأغلفة المجموعات في إظهارِ الجزء الأكبر لدلالات هذه المجموعة ونصوصها، مع اجتهادِهِ في شِدَّة إغراء القارئ وانجذابِهِ إلى المجموعة، فقد كان لهذا المُصمّم الفنّان دورٌ في شَكْلِ ولونِ الغلاف مع موافقة الشاعر لهذا الغلاف.



المجموعة الأولى **(هو في حضرة التجلّي):**

نجدُ الغلافَ يُعبّرُ عن فِكرِ الشاعر وروحانيّتِه السماويَّة العُلويَّة وتأثّره في التجلّيات النورانيَّة، إذ إنَّ الغلاف غلب على صفحته الأماميَّة **اللون** السماويّ الذي يشير إلى السماء والماء، فالأثير هو الفضاء الواسع الذي يتأمَّل الشاعر في أحداثه، وهنا يرمزُ فيه

إلى الأثير الإلهيّ، فإنَّ "لدى المتصوّفة سلم للألوان يمثّل ظواهر النور المطلق في حالات التجلّي والانخطاف، فعند جلال الدين الرومي يذهب أحدها من اللون الأزرق"[1].

ويُعَدُّ اسم **المؤلف** من الوحدات الدَّالَّة المُشكّلة لتداولية الخطاب، ومن أهم الخطابات التي تحاور أفق انتظار القارئ، لذا نجد اسم المؤلِّف تارةً أعلى الصفحة وتارةً أسفلها، وهذا يؤدّي لاختلاف الانطباع باختلاف مكان كتابة اسم المؤلف[2].

أمَّا **الشكل** أو اللوحة التي رسمت على الغلاف فالفضاء كان أغلبها، وترسم صورة الشاعر وسط الصفحة عابسًا متجهّمًا مقطّبًا جبينه يلبس نظارة سوداء توحي إلى الخوف من المستقبل الغامض، وقد صوِّرَ لابسًا قميصًا ذا ياقة قديمة يبدو عليها التشقُّق والاهتراء، وخلفه صورة نافذة قديمة تبدو مظلمة سوداء، وهذه الأشكال تدلُّ على محبّته للقديم (برجالاته وأحداثه وتجلّياته) وخوفه من المستقبل (بأحداثه التي اضطربت واختلط فيها الدَّم بالعنف).

المجموعة الثَّانية **(مواسم إيغال في خاصرة الأرض)**:

إنَّ هذه المجموعة تدلُّ على الهدوء والطمأنَةِ والدعوة إلى التفاؤل، **فاللون** الذي هيمن على الغلاف هو اللون البنفسجي، وهو لون حسَّاسٌ مهدِّئ معدِّل للنفس، إذ هو "اعتدالٌ بين الأحمر والأزرق، ويُعَدُّ رمزَ الوضوح والذكاء والحكمة"[3].

أمَّا **الشكل** فيُظْهِرُ الصورة الشخصيَّة التي ينظر صاحبها إلى البعيد وكأنَّه يسترجع التاريخ ويُقلِّب صفحاته، أو كأنَّه يرتقب قادمًا يأتي وبيده الأمل والتفاؤل والخير والأمن والأمان، وعن يساره صورة نافذة مظلمة متطاولة كنافذة

---

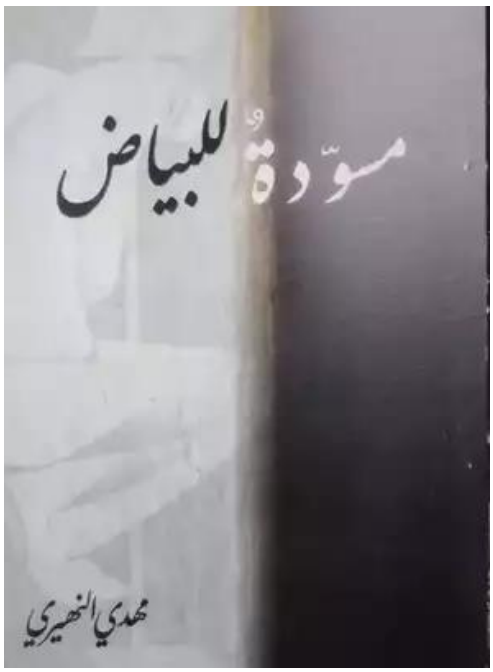
[1] الألوان: 47.

[2] بنية النص السردي، 60.

[3] الألوان: 119.

المسجد الطويلة التي تدلُّ على التاريخ البعيد الذي تطغى ذكرياته على المشهد، إذ تتموَّج ألوانه البنفسجيَّة باعثةً السكون والهدوء والتطمين لأصحابِ هذا المشهد؛ لِتَعِدَهم هذه التموّجات بالأمل والتفاؤل وانتظار المُستقبل الزاهر.

المجموعة الثَّالثة **(مسوّدة للبياض)**:



هنا كان الشاعر مُضطرب النفس والفكر ممَّا آل إليه حال العراق، فجاءت هذه المجموعة ظاهرةَ الخَوْفِ ممَّا هو قادم، إذ صُبِغَت صفحة غلافها الأماميَّة بـ**اللون** الأبيض الذي يخالط الرماديّ، فبالرغم من صفاء الأبيض ودلالته الرمزيَّة فهو لون العبور[1]، ومن رمزيّته أنَّهُ يدلُّ على الفجر القريب وبزوغ الشمس بعده، إلَّا أنَّ اللون الرماديّ كان طاغيًا في الصورة، وهو لونٌ ضبابيٌّ غامض يعبِّر عن الهم والأوقات المُعتمة التي تولِّدُ شعورًا بالحزنِ والانزعاجِ والضجر[2].

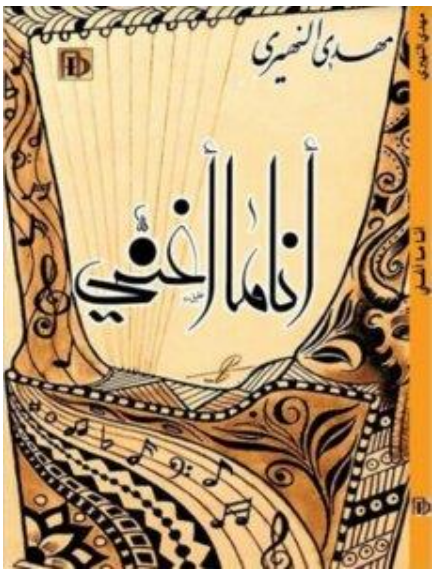
أمَّا **الشكل** فكانَ يُوحي إلى الضبابيَّة في رسْمِهِ، إذ كانت الألوان الرماديَّة الغامقة مُتدرّجةً باتجاهِ اليسار إلى الانفتاحِ على اللون الأبيض، وكأنَّها خليطٌ من الحزن والصفاء؛ أي أنَّ ما يُحيطُ بالشاعر من واقعٍ مؤلِمٍ سيزولُ قريبًا مع آلامِهِ.

---

[1] يُنظر: الألوان: 54.

[2] يُنظر: م.ن: 116.

المجموعة الرَّابعة **(أنا ما أغني):**



في هذه المجموعة نجدُ المُصَمّم وضعَ غلافينِ لها، فالغلاف الأماميّ الخارجيّ عبارة عن صورة مزركشة بألوانٍ مُريحةٍ للبصر، برسومٍ لريشةِ كاتب وريشة رسَّام وأوتار عودٍ أو آلة موسيقيَّة تتراكض عليها نغمات السُّلّم الموسيقيّ بتدحرج جميل تصل من أسفل الصفحة إلى أعلاها لتحتوي العنوان (أنا ما أغني) وتُدرِج اسم المؤلف أعلى الصفحة في أرضيَّة بُنّيَّةٍ باهتة اللون، **واللون** البنّيّ "يتّسمُ بالهدوء المُفرط"[1]، ويضع الشاعر توقيعه تحت العنوان بشكل يشبه ما رسم فنَّان الغلاف بالألوان السوداء أوتار آلته الموسيقيَّة لتصل إلى سنبلة تعبِّر عن فرحه وتدلُّ على تفاؤل الشاعر، ولا تخلو الصورة من بعض الرسوم الهندسيَّة التي كان أغلبها مثلثات مخطوطة.

وظَّفَ الشاعرُ رُموز الموسيقى لتتناغمَ مع الألوان، فصارَ اللون في المحلِّ الثَّاني في الأهمّيَّة وفي دراسة الحواسّ أو العواطف[2].

لا يَخفى على أحدٍ ما تدلُّ عليه السنبلة والموسيقى وأوتار الآلات الموسيقيَّة واللون البرتقالي والبني المريحين، من ثبات وعطاء وعزة وشموخ وتفاؤل وأمل.

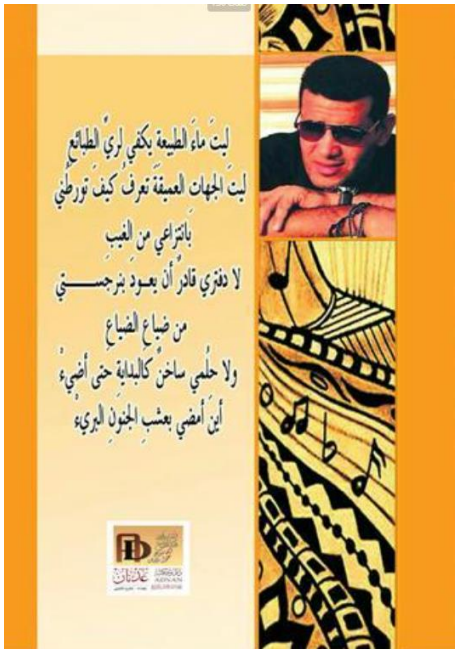
إنَّ الملاحظ أيضًا أنَّ **الشكلَ** بصورتِهِ ورسْمِهِ وما تضمّنه، يحاكي العنوان وما تضمّنه الديوان من عنوانات داخليَّة، مثل (أسلِّمُ، أغنية ماء، لو، فاكهة الخاتمة، شجار الشجر، صوتُ الروح، جوار نبوة، شموع البدايات، وردة الشعر)، وهذه المجموعة مطبوعة في واقع كاد الأمل يتحقَّق وتنتهي آلام أهل العراق؛ ليعيشوا بسلام، فيزدهر بهم الوطن، إذ نجد تداخل الألوان في هذه الصورة التي اختارها فنَّان الغلاف تولِّد ألوانًا جديدة، وتتبادل الظلال والأضواء في الأشكال النحتيَّة بإحداث سمفونيَّة صامتة

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1997/2م: 230.

[2] يُنظر: م.ن: 177.

وانسياب الخطوط المتحركة بإحداث حركة لا نهائيَّة[1]، وإنَّ وجود اللون البرتقالي بكثافة في غالب مساحة الصورة دليل تداخل لونين هما الأصفر والأحمر، ما يولِّد نغمًا لونيًّا من تجاور لونين ببعضهما محدثًا نغمًا صامتًا تراه العين[2]، فالشاعر لا يُغنّي إلَّا أنَّه يجيد فهم الموسيقى الصامتة، إن كان في رسمه أو شعره[3]. وهذا أيضًا يجعل المُتلقّي يتأثَّر بالغلاف الذي هو صلة الوصل بينه وبين الشاعر المتفائل في حياة أفضل فيها السنبلة وفيها الموسيقى الذي تعكس ذات الشاعر.



أمَّا الغلاف الخلفي لهذه المجموعة فقد كانت ألوانُهُ ورسومُه مُريحةً للنظر؛ ففيها نوعٌ من التفاؤل والأمل، إذ وضع فنَّانُ الغلاف صورة الشاعر النُّهيريّ الشخصيَّة أعلى الصفحة وفي يمينها، وهو باسمٌ متفائلٌ يلبس نظارةً سوداء تدلُّ على أنَّه حالمٌ بشيء ما، أو بأشياء كثيرة، وساعته بيده يرقبُ ما رَسَمَ الفنَّان من رسم تشكيليّ لأوتار الآلة الموسيقيَّة مع الدرج الموسيقيّ؛ ليدلَّ على الموسيقا التي تنبعث من شكل الصورة الهندسيَّة المزدانة بالألوان الهادئة، مع ما خالطها من سوادٍ يُوحي بالحُزن تارةً، إلَّا أنَّ التفاؤل كان مُهيمنًا أكثر.

نجدُ أيضًا أنَّ الفنَّان –أو الشاعر– اقتطعَ بعض الكلمات من قصائده، فوضعها على يسار صورته تعبِّر عن أمنياته وأحلامه، إذ يقول:

ليت ماء الطبيعة يكفي لريّ الطبائع
ليت الجهات العميقة تعرف كيف تورّطُني
بانتزاعي من الغيب
لا دفتري قادرٌ أن يعود بنرجستي

---

[1] يُنظر: جماليَّة الصورة: 101.

[2] يُنظر: م.ن: 102.

[3] يُنظر: مهدي النهيري، مجموعة (أنا ما أغني)، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط1/2015م: الغلاف الأمامي.

من ضياع الضياع
ولا حُلُمي ساخنٌ كالبداية حتَّى أضيء
أين أمضي بعشبِ الجنون البريء

ثُمَّ يضع أسفل الصفحة اسم دار النشر التي نشرت المجموعة[1].

المجموعة الخامسة **(نهرٌ يحسنُ السكوت عليه)**:

إنَّ هذه المجموعة مؤلَّفٌ تَشْغَلُ غِلَافه الأمامي لوحةٌ ممزوجةُ الملامح والدلالات، فمن جهة **لونها** فهو الأزرق الدَّاكن الذي يتدرَّجُ إلى السّماويّ، وهي ألوانٌ وظّفها الشاعر –أو فنَّان الغلاف– تعبيرًا عن التعب والهمّ الذي يُعانيه الشاعر من ذكريات النهر الذي يمرّ عنده بوقار واحترامٍ وحزنٍ وألم، والزرقة تحمل بين طيَّاتها معاني الألم والتعب وكذلك القوّة والشجاعة والغضب والثورة، وهو يرتبط في التراث بالطَّاعة والولاء والتضرّع والابتهال والتفكّر والتأمُّل[2]. وإنَّ ظهور الغلاف الأمامي لهذه المجموعة بشكل ألوانٍ باهتةٍ –غالبها– ففيه دلالات سلبيَّة تتمثَّل في الحزن والألم والموت والميل إلى التكتُّم ومحاولة إخفاء المشاعر[3].

أمَّا **اللوحة** في هذا الغلاف فكانت هادئة مهدِّئة مزدانةً بالتجلّيات الإلهيَّة والعشق الإلهيّ والنبويّ، وانعكس شكل ولون الغلاف على ما تضمَّنَتْهُ المجموعة:

لك الآنَ: أنْ تدنو من الله، أن ترى وأنْ تَتَزَيَّـــا بالســماواتِ مظهَرا
وأن تتــراءى، لا نبــيًا، فشــاعرٌ بقلبِكَ يكفي أن تَعافَ به الثرى
وأن تتسامى كـالمسيحِ إلى العُلى لــتبنـــيَ أعوادَ القصيــدةِ منبرا

[1] أنا ما أغني: الغلاف الخلفي.
[2] يُنظر: اللغة واللون: 183.
[3] يُنظر: م.ن: 229.

مُطِلًا من الأعلى، من الغيمِ مثلَما تطلُّ قبابُ الكاظمين على الورى[1]

إنَّ اللافت للانتباه في شكل هذا الغلاف هو لونه والرسوم فيه، فاللون يبدأ بالأبيض الذي يخالط الأزرق، ليكون اللون السماويّ هو المهيمن ثُمَّ يتدرّج تارةً إلى الأسفل فيكون أبيض المساحة، وتارةً يكون غامقًا يرمز إلى الغوص في قاع المياه أو الذهاب في أعالي السماء، فاللون الأزرق لونٌ أثيريٌّ يتعلَّق بالروح[2]، وهو يمثِّل الغيب وما وراء الغيب، بل يمثِّل مع الغيب الخوف ممَّا وراءه[3]، مع رسوم موسيقيَّة تدلُّ على ترنيمات السماء والبحار وإلى جوارها حروف اللغة العربيَّة التي يرصفها المتلقّي ليكوّن منها جملًا تناسب ما استوحاه من هذه الرسوم وألوانها مع رسمة لقلبِ محبٍّ مترنّمٍ بالتاريخ، وليأتي العنوان مكمِّلًا لهذه اللوحة التي تدلُّ على أنَّها فيها الكثير من التجلّيات ثُمَّ يتمِّمها الإهداء بعد أربع صفحات ليكون موجهًا إلى الأنبياء الذين يحسنُ السكوت والأدب عند ذكرهم والاستماع إلى رسالاتهم.

المجموعة السَّادسة **(المُحلَّى بـ"هل"):**

هذه المجموعة يتجلَّى في غلافها **اللون** الأزرق أيضًا في لوحة سماويَّة تحيطُ برسمةِ المصمّم لرأس الشاعر التي يبدو فيها وكأنَّه يتأمّل في التاريخ البعيد، وتبدو عن يمينه البيوتُ قديمةً غير واضحة المعالم، إذ تُشيرُ رسومُ هذه البيوت إلى بُعدِ التاريخ وعودة الشاعر إلى القديمِ منهُ.

أمَّا **الشكل** فقد هيمنت فيه صورة الشاعر الشخصيَّة التي يَظهر في منتصفِ صفحة الغلاف، وقد ألبسه المُصمّم نظارةً سوداء وجعل شعره أسودَ اللون وهذا يدلُّ على خوفٍ تارةً واضطرابٍ تارةً أخرى.

---

[1] نهرٌ يحسن السكوت عليه: 117.

[2] يُنظر: الألوان: 81.

[3] يُنظر: م.ن: 87.

امتازَ اللون السماويّ مع الصورة بالدلالة على تأمُّل الشاعر في تحقُّق الأمنيات والأحلام التي رسمَهَا في نصوصِهِ الشعريَّة الدَّاخليَّة، مع تمني حصول الفرج القريب من ربِّ السماء والماء والأرض والبحار التي يُشيرُ إليها الشكل مع اللون في هذا الغلاف.

أمَّا الغلاف الخلفيّ للمجموعة فنجد أنَّ اللون السماويّ قد هيمن عليه أيضًا، وكتَبَ المُصمِّم في أسفل الصفحة اسمه (فلاح العيساوي)، مع ما كتب أيضًا من اسم للدار التي أصدرت المجموعة (سلسلة إصدارات اتّحاد الأدباء والكُتَّاب في النجف الأشرف).

المجموعة السَّابعة **(ليَمُرَّ الملاك)**:

كانت هذه المجموعة ذات غلافٍ واضحَ الدلالة، مليئًا بالحزن والألم والأسى، إذ اصطبغ عنوانها **باللون** الأحمر، وهو ما يشير إلى الدمّ والثأر والموت والحزن والقتل -كما أسلفنا-، ونجدُ المصمّمَ جعلَ النصفَ الأسفل من صفحة الغلاف بشكلِ صورةٍ رمزيَّةِ الدلالة، لبوابةٍ خشبيَّةٍ قديمةٍ تشبه باب بيوت الأجداد والأخوال والعمَّات والأعمام والخالات، وتحيط بهذا الباب على الجدار شُجيرات تتجه أوراقها وأغصانها من اليسار إلى اليمين، مع وجود عتبة خشبيَّة لبوَّابةٍ مقوَّسة الخشبة العليا، مع رسوم لأرضٍ طينيَّة مع ارتفاع قسمٍ منها وكأنَّها مداخل مثل مَمَرَّات البيوت القديمة، وكلُّ هذا يُشيرُ إلى شِدَّةِ ألمِ وحزنِ الشاعر بفقدِهِ خالًا من أخوالِهِ، إذ الرسوم في هذه الصورة تُشير إلى القِدَم، مع ما تُمثِّلُهُ اللوحة الخلفيَّة البيضاء من فراغ كالفراغ بين الليل والنهار عند بزوغ الفجر كما اللون الأبيض الذي يمثِّل سلوك الإنسان كرمًا وعملًا خيِّرًا، مثل الأيادي البيضاء والليالي البيض[1]، وهذا البياض يدلُّ على مقصد

[1] يُنظر: الألوان: 58.

المصمّم منه أنَّه يشير إلى خال الشاعر الذي عبَّر عنه بالملاك، وأنَّه صافي النفس نقيّ السريرة، لا يحمل حقدًا على أحد، ومع ذلك قتلوه وأهرقوا دمه[1].

تتجلَّى أحزان الشاعر في قصائده التي وَفَرَ فيها الدمع والذكريات والمديح والرثاء:

من جسمِكَ النورساتُ البيضُ تنسحبُ

منحتَنا فرصةَ نرثي حدائقنا فيها

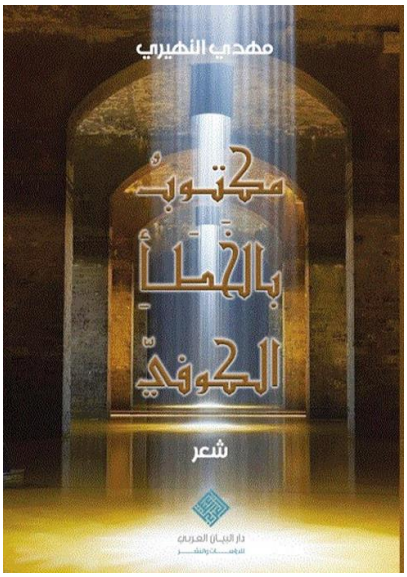
ووجهُك حيٌّ بينَنا رطِبُ

ليسَ معنى رحيلِكَ غيرِ المفاجئِ

أن دعاءً هدرناهُ

في عتبات السماواتِ ماتْ[2]

المجموعة الثَّامنة **(مكتوبٌ بالخطأ الكوفيّ)**:



في هذه المجموعة يجعل ألوانها الحزينة هي المهيمنة، **فاللون** البُنّيُّ الغامق هو الذي يغلب على صفحة الغلاف الأماميّة، وهو اللون الذي يتفاءل المرءُ برؤيته مع بعض ما فيه من هموم، والشاعر في إشارته إلى هذا اللون والخط والعنوان يأمَل ويتفاءل بأنَّهُ يحبُّ الكوفة ويتمنَّى لبلدِهِ أن يكونَ آمنًا مطمئنًا.

[1] إشارةً إلى خاله عبد الكاظم فاضل النُّهيريّ الذي أعدم سنة 1981م. [لِيَمُرَّ الملاك: 5]

[2] لِيَمُرَّ الملاك: 27.

أمَّا **شكل** الصفحة فكان ذا دلالة حزينةٍ لمدى تأثُّر الشاعر، فقد رُسِمَت خطوطٌ بيضاء بشكلٍ عموديّ كالإشعاعات الضوئيَّة في منتصف الصفحة، ويُحيطُ بها اللون البنيّ الدَّاكن مُشيرًا إلى الحزن الذي خالطَ العنوان بالغلاف والنصوص التي كُتِبَت.

أي أنَّ المُصمّم جعلَ التوافق بين الأحداث وصورة الغلاف واضحةَ الدلالة، رُغم أنَّ اللون البني "يتّسمُ بالهدوء المُفرط"[1]، إلَّا أنَّ اصطباغهُ باللون الأسود أو البنّيّ الغامق جعلَهُ حزينًا ذا دلالةٍ على التأثُّر بالواقع، مع أنَّ الشاعر في هذا الغلاف أخذَ ببعضِ البياض مُشيرًا إلى انَّ الحياة فيها الحزن وفيها التفاؤل والأمل والسعادة.

المجموعة التَّاسعة **(صورة العالم آناء الذهاب):**

تعدُّ هذه المجموعة الأخيرة[2] في مجموعات الشاعر، والتي تعبِّر عن نفسيَّتِه الحزينة لِما يمرُّ به وطنه –العراق–، فنجد صفحة الغلاف قد اصطبغت بثلاثة **ألوان:** الأحمر (وهو الغالب– وكُتب به اسم المؤلّف) والذي يرتبط تراثيًّا بالمزاج القويّ والشجاعة والثأر والغيرة والمحبَّة، وقد يرمُز إلى العاطفة[3]، والرماديّ، ثُمَّ الأسود (وهو ما كُتب به العنوان).

أمَّا **الشكل** فكانَ صورةً لرسومٍ مُتداخلةٍ بأشكال هندسيَّة، وفيها جزءٌ من رسم الكرة الأرضيَّة والذي يُعَدُّ الأكثر حضورًا في هذه الصورة، فالخطوط الكثيرة متداخلة لترسم دوائر ومثلثات ومربعات ثُمَّ تنطلق إلى الأعلى لتجعل العنوان منكوسًا للأسفل، إذ إنَّ اللون الأحمر في هذه الصورة يدلُّ على التفاؤل، لا على التشاؤم، مع أنَّه لون

---

[1] اللغة واللون: 230.

[2] لم تصدر مجموعةٌ بعدها حتَّى تاريخ الكتابة.

[3] يُنظر: اللغة واللون: 184.

الدّمّ، ولون المحبَّة، الذي يخالطه بعض السواد والرماديّ دليلًا على ما في الواقع من بعضِ الهموم، فاللون الرمادي هو لون الحياد: "هو أشبه بمنطقة منزوعة السلاح، أو أرضٍ خلاء"[1]، وكأنَّ هذه الصورة تدلُّ على علاقة الشاعر بعالمه الدَّاخليّ أو النّفسيّ والفكريّ الذي يتفاءل ويرجو مُستقبلًا زاهرًا لما يجري حوله "ويعتمد هذا المذهب على الهندسة؛ أي يشمل الخطوط الرأسيَّة والأشكال المستطيلة والمربَّعة والدائريَّة"[2].

لو عُدْنا إلى تاريخ كتابة هذا الديوان المكتوب خلف الصورة الواجهة لوجدناه (عام 2023م) وهو ما يدلُّ على تاريخٍ مستقرٍّ فيه التفاؤل والأمل الحالي والمستقبلي بين أبناء الوطن.

ومع أنَّ الشاعر أوردَ بعضَ القصائد داخل ديوانه وَسَمَهَا بـ(الرصاصُ الأسمر– كتاب الثورة المسطور– المرثاة– الولد الدامي– الموت– ذادة حرب– لا للعنف– ذكرى– رحيل مبكّر)، فكانت هذه الصورة للغلاف "أولى المهام التي تنفذها أنَّها تجسِّد تجربة ورؤية الفنَّان وتُعمِّق إحساسه بالأشياء وتساعده على التواصل مع العالم الخارجيّ ولا تحاربه"[3]. لذا نجد أنَّ المتلقّي يفهم من الصورة ما اعتلج في نفس هذا الشاعر وفكره من آمالٍ وآلام ممَّا يجري حوله، فكان هذا المتلقّي قارئًا يجيد تأويل هذا العمل الأدبي ومضمونه[4]، ليتشاركَ الشاعر والمُتلقّي والمُصمّم للغلاف في التفاؤل المُستقبلي.

أمَّا الغلاف الخلفي لذه المجموعة **(صورة العالَمِ آناء الذهاب)**، فلم تكن صورته مُتعِبةً للناظر المتلقّي كما كانت صورة الغلاف الأمامي، فكانت ثلاثة ألوان أيضًا، يغلب عليها اللون الرمادي الذي يدلُّ على الحياديَّة والهدوء، وقد رسم الفنَّان فيها صورتين: الصورة العلويَّة على شكل فاكهة الإجاص بلون أحمر يدلُّ على الصخب

1اللغة واللون: 184.

2كلود عبيد، جماليَّة الصورة (في جدليَّة العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر)، مجد المؤسسة الجامعيَّة للدراسات، بيروت، ط1/2011م: 68.

3جماليَّة الصورة: 93.

4يُنظر: مهدي النهيري، مجموعة (صورةُ العالَمِ آناءَ الذهاب)، إصدارات بيت الشعر في النجف الأشرف، العراق، 2023م، تصميم الغلاف: مجيد أكبر زاده.

والتعب والتشاؤم يحيطها سوار أسود يزيد من دلالة الحزن والأسى، فهو يرمُزُ للألم والموت والخوف من المجهول[1]، ممَّا ساد في واقع الشاعر من مآسٍ وأحزان وآلام.

يبدو من (حياديّةِ الشاعر وهدوئه) و(صخَبِ الشاعر وتشاؤمِهِ) أنَّهُ مُضطربٌ في مشاعرِهِ، أو أنَّهُ لم يكن مُعبّرًا تمام التعبير عن مشاعرِهِ فكانت ألوانُ الغلاف مُضطربة. وقد كتب ضمن مساحة اللون الأحمر ثلاثة أبياتٍ شعريَّة تدلُّ على نفسيَّة الشاعر الحزينة المكلومَة:

برى القلبَ أنّا أمةٌ حُرُمــاتُـها بلا حُرُماتٍ، أثثت بالمكائدِ
فلا نحن فحوانا ولا نحن ضدنا كـأنَّا خُلقنا من ترابد محايد
لبسنا السّدى ثوبًا وسرنا بغيرنا فضِعْنا ضياعَ الله بين العقائدِ

في الصورة السفليَّة للغلاف الخلفيّ يبدو الشاعر حزينًا رغم ابتسامَته –لِما وَجدنَاهُ من اضطرابٍ في نفسيّته–، وقد كُتب اسم دار النشر: بيت الشعر في النجف الأشرف[2].

[1] يُنظر: اللغة واللون: 186.

[2] صورة العالم آناءَ الذهاب: الغلاف الخلفي.

المبحث الثَّاني: العنوانات

وظَّفَ مهدي النُّهيريّ العنوانات في مجموعاته الشعريةَّ؛ لإيصال مراداته في النصوص الأساسيَّة، فقد اتفقت أكثرُ هذه العنوانات في طولها، فكانت جُملًا اسميَّةً، وقلَّ منها الفعليّ، ووُجِدَت بعض العناوين القصيرة، كما نجدُ عنوانات حزينة مُتشائمة، وعنوانات فَرِحة مُتفائلة.

وعندَ العودةِ إلى المجموعات التسع نجدُ فيها توافقًا في نوعيَّةِ العنوان، فأكثرُ العنوانات جُمَلٌ اسميَّةٌ غابَ منها المبتدأ أو الخبر، إلَّا مجموعة واحدة كُتِبت بجملةٍ فعليَّة ألا وهي (ليَمُرَّ الملاك)، ونجدُ أنَّ أكثرَها أيضًا جُملٌ طويلةٌ تتطلَّبُ إعمالَ عقلٍ وضبطٍ مع النصوص الدَّاخليَّة لمعرفةِ مدى تعبيرِها عنها، بَيْدَ أنَّنا نشعر أنَّ أغلب هذه العنوانات حزينةٌ تعبِّرُ عن ألمٍ، مع تشاؤمٍ كبير، ولا ننفي وجود عنوانات تتجلَّى فيها الروحانيَّة والتفاؤل والأمل والعطاء.

نتعرّف إلى بعض هذه المجموعات وأسماء عنواناتها ووظائفها، ونأخذ العنوان ونحلل دلالته أو سيمياءه.

نبدأ بالمجموعة الأولى **هو في حضرة التجلّي** التي يشغل عنوانها بَالَ المتلقّي، إذ يُعرف أنَّ التجلّي عبارة جميلة فضفاضة المعاني، تأخذ معانيها السّامية من القرآن الكريم فقد وردت ثلاث مرَّات، مشتقًا منها فعل تجلَّى أو جلَّاها:

1- ﴿ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى﴾[الأعراف: 143]

2- ﴿ٹ ٹ ٹ﴾[الشمس: 3]

3- ﴿ۀ ہ ہ﴾[الليل: 2]

حيَّر التجلّي في الآية الأولى العلماء والمفسِّرين لمعرفة مراد الله تعالى منه، نذكر أحد التفسيرات التي ذكر صاحبها أنَّ التجلّي حقيقة الظهور وإزالة الحجاب، وهو هنا مجاز، ولعلَّه أريد به إزالة الحوائل المعتادة التي جعلها الله تعالى حجابًا بين

الموجودات الذي يحصل عليه[1]. والتجلّي عند الصوفيَّة "ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب"[2].

أمَّا الآية الثَّانية والآية الثَّالثة، فنأخذ معنى فعل (جلَّاها): "أي أضاء الأرض في النهار؛ فتجلَّت للناظرين، والمقصود وقت ظهور الشمس"[3]، والتجلّي عند المتصوفة هو "ظهور الحقّ على قلب السالك"[4]، وقد ورد عن الإمام جعفر الصادق (عليهم السلام): "إنَّ الله تعالى يتجلَّى للناس في كلامه ولكنَّهم لا يبصرون"[5].

من التعريفات السَّابقة نجد أنَّ التجلّي هو إشراق وظهور الحقّ على لسان المتكلِّم، وهو تجلّي قدرة الله تعالى على الشخص وإظهار الحقيقة والحقّ والمعرفة له.

إذًا: نلاحظ أنَّ العنوان (هو في حضرة التجلّي) امتاز بسيمياء صوفيَّة تتمظهر في حالة الشاعر الوجدانيَّة الربَّانيَّة، وهو –العنوان– يجمع بين حروفه ما تتضمَّن نصوص المجموعة التي تظهر أيضًا في عنواناتها الدَّاخليَّة: (وصيَّة– رغبة– تأويل– وطن واشتعال– نموٌّ باتجاه الموت– راحل– رثاء– لا شيء لكن كلّ شيء...).

أرى أنَّ الشاعر لم يُوفَّق في صياغةِ العنوان، إذ جَعَلَهُ **جملةً اسميَّةً طويلة** ابتدأت بالضمير **(هو)**، ولو اكتفى بـ**(في حضرة التجلّي)**، لكان أجملَ وأوجز، فالضمير (هو) مفتوحُ الدلالات وغامضُ المقصَد، فبدلًا من أن يكونَ هذا العنوان مفتوحًا على النّصّ في تجلّياتِهِ المختلفة أصبحَ قيدًا عليها، وضيَّقَ أُفقها، وأغْمَضَ المُراد من العنوان، مع أنَّ الشاعر اختارَ بعضَ قصائدِهِ؛ لتثير القارئ وتجعله نَهِمًا لقراءة هذه المجموعة التي افتتحها بوصيَّةٍ استدعى فيها اسمًا يبعث على الوقار والاحترام والذوبان في شخصيّته ليزيد من التجلّي والتفكّر، إذ تخلَّى عن الدنيا وما فيها وتمنَّى الصِّدق وحصوله، مشيرًا إلى لقاء ربّه عزّ وجلّ، متخليًا عن الأرض ونواميسها الكاذبة:

---

[1] يُنظر: التحرير والتنوير: 90/10.

[2] تاج العروس من جواهر القاموس: 289/19.

[3] التحرير والتنوير: 572/31.

[4] أبو نصر السراج، اللمع في التصوّف، طبعة رينولد آلان نيكسون، طهران، 1332هـ: 363.

[5] العلَّامة المجلسي، بحار الأنوار، مؤسسة الوفاء، بيروت، ط1983/2م: 107/89.

قبلَ موتي

قَطِّرْ على شفتيّ اسمَ عليٍّ

وافتحْ سبيلَ المنيَّهْ

كي يقولَ الأحياءُ:

ذلك مَيْتٌ

عاشَ إذْ ماتَ ميتةً علويَّهْ

واختار أن يختار وحدهْ[1]

نجدُ في المجموعة الثَّانية العنوان **(مواسم إيغال بخاصرة الأرض) جُملةً اسميَّةً طويلة،** يُعَدُّ إيغالًا في الماضي والتاريخ البعيد عبر نصوصها الشعريَّة التي عبَّر عنها العنوان الرئيس.

إنَّ الإيغال إمعانٌ في البعيد، ومشيٌ سريعٌ[2]، وترمزُ خاصرةُ الأرض إلى اختصار الزمن والوقت[3]؛ لتعود فيه سريعًا وباختصار في نصوصه الشعريَّة. وقد كُتب عنوان المجموعة باللون الأبيض وبخطّ النسخ• الذي اشتهر بين الكُتَّاب والنُّسَّاخ، وهو يدلُّ بقِدَمه على العودة بالتاريخ إلى العصر الأمويّ والعبَّاسيّ وما حصل فيهما من نكبات، بَيْدَ أنَّ اللون البنفسجيّ الذي يُحيط بالعنوان يدعو إلى الهدوء والسكينة والاعتدال والحكمة في الحُكم على الأمور وعدم إيقاظ ما كان خشية الفتن، إذ هو يرتبطُ بحِدَّةِ الإدراك والحساسيَّة النفسيَّة، ويوحي أحيانًا بالأسى والاستسلام[4]..

---

[1]هو في حضرة التجلّي: 5-6.

[2]يُنظر: لسان العرب، مادة (غل): 513/11.

[3]يُنظر: تاج العروس، 348/6.

• خط النسخ: هو خطّ كتب في العصر العبَّاسيّ، وقيل أنَّه تابع لخطّ الثلث أو أنَّه اقتبس منه، وقد شاع في الأمصار، وكَتَبَ فيه نسَّاخ القرآن الكريم، وهو جزء من الخطّ العربيّ. [عادل الآلوسي، الخطّ العربي: 48؛ سهيلة ياسين الجبوري، الخطّ العربي: 44].

4يُنظر: اللغة واللون: 185.

أمَّا كلمة مواسم التي جعلها مبتدأ الجُملةِ، فقد غيَّبَ خبرها ليجعل عقل المُتلقّي مُنشغلًا به، فهو يحتمل أن يكون (موجودةٌ) أو (كائنةٌ) أو (تنخر) أو (تنكت)، وقد تكون كلماتٍ عابرةً لا تُعبِّر عن كثير عناية.

أمَّا العنوانات الدَّاخليَّة لهذه المجموعة فقد بدأها بعد التقريظات التي كُتبت فيها بقصيدة عنوانها (عن شاعر) يتحدَّث فيها عن نفسه المغرمة بوطنه، ثُمَّ بعدها بقصيدة عنوانها (إصابة) يتحدَّث فيها عن نفسه أيضًا وما رآه فأدَّى إلى تأزُّمه النفسيّ:

وأعودٌ أعْلَقُ في شباكِ المُعضله

أوَلم أكنْ

أدركتُ خطَّ حقيقتي

فإلى مَ

يا قدمَ السَّرابِ مُهرولِهْ؟[1]

ينتقل إلى قصيدة وَسَمَها بـ(وثيقة بتوقيع الشاعر جميل بثينة)، فيقول:

كذبت "بثينةُ"،

لا يزالُ حبيبُها يحدو

وركبُ غرامِها المحمولُ

شهقت فقلبٌ أخضرٌ

بضلوعِها السَّمراءِ ينمو

والثمارُ "جميلُ"[2]

هنا يدخل إلى خاصرة الأرض؛ ليوغل برفقٍ في القديم، ونجدُ الشاعر هنا يُعْمِلُ (الأنا) في جُلِّ نصوص هذه المجموعة الدَّاخليَّة، فتارةً يصفُ تأزُّمَهُ النفسيّ، كعنوان (إلى أرملة) أو (كبرياء)، وتارةً يصفُ حُبَّه للوطن، كعنوان (مُثقلٌ بالمياه) أو (لي الحق

[1] مواسم إيغال بخاصرة الأرض: 32.

[2] م.ن: 33.

أن أتساءل)، وأخرى يصفُ حبَّهُ للشعر والشعراء، أو حُبَّه لأشخاصٍ بعينهم، فيكونُ في هذا مُضطرب الفِكَر في نصوصِه إشارةً إلى قلقه النفسيّ.

أمَّا مجموعته الثَّالثة **(مسوَّدة للبياض)** فنرى أنَّها **جُملةٌ اسميَّةٌ قصيرة** غاب اسمها وحضر خبرها (مسوَّدةٌ) يُتبعها بالجار والمجرور (للبياض)، وغيابُ الاسم لم يَكُن صدفةً، بل كانَ لمقصدٍ يُريده الشاعر، وهو إعمالُ المُتلقّي لتفكيرِهِ في وضعِ اسمٍ لهذا الخبر، وهذا دليل وجود أسماء كثيرة قد توضع مُبتدًا لهذا الخبر، وما ذاك إلَّا رسمٌ لواقعِ الشاعر المُضطرب المأزوم، والذي تكثرُ فيه أوصافُهُ المؤلمة، فكان هذا العنوان متناقض العبارتين، فكيف تجتمع الثنائيَّة الضدّيَّة (البياض– السواد)، وكأنَّهُ يقصدُ بهذا التضاد وصفَ التناقض الذي يراهُ في المُجتمع، في كُلِّ الأمور الحياتيَّة الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة، فالسوادُ ضِدُّ البياض، كما الموت ضدُّ الحياة، والليل ضدُّ النهار، وإنَّ الجمع بين الأضداد في نصٍّ واحدٍ (كالعنوان الذي معنا)، هو قيمةٌ وظيفيَّةٌ تُكْسِبُ هذا النّصَّ أهمّيَّةً، وهذا يدلُّ أيضًا على عدمِ استقرارٍ على حال، لذلك عبَّر الشاعر عن هذا الحال والواقع المُضطرب بهاتين الكلمتين المُتضادتين (سواد– بياض)، فجعلَ العنوانَ جُزأين؛ الجزءُ الأوّل (مسوَّدة) مكتوبٌ باللون الأبيض على لوحة رماديَّة غامقة، والجزء الثَّاني (للبياض) مكتوبٌ باللون الأسود على لوحة رماديَّة فاتحة يكثرُ فيها البياض، فقد أخذ اللونين ليعبّر عن أمله وعن ألمه.

مازج الشاعر في قصائد هذه المجموعة بين الشعر والنثر، فكانت القصائد الشعريَّة المنظومة ثلاثًا وثلاثين قصيدة، وكانت النصوص النثريَّة ثمانية نصوص.

يرْمُزُ الشاعرُ في الكثير من الكلمات والنصوص التي تحتاج للكتابة من جديد، إلى مراداتٍ كثيرة، وكأنَّهُ إشارةٌ إلى التاريخ الذي يحتاج إلى تبييضٍ أو نسيانٍ لما اسودّ فيه من أحداثٍ مُؤلمةٍ ومُحزنة وتناقضاتٍ كثيرة، فتأتي القصائد (النظميَّة والنثريَّة) موافقة للعنوان، مع أنَّ المصمِّم أو الشاعر أو المحقّق أغفل فهرس العنوانات الدَّاخليَّة إمَّا ناسيًا أو قاصدًا، وقد بدأ نصوصه الشعريَّة بإهدائها إلى صديقه القديم أبي الطيب المُتنبّي ثُمَّ يتابع حديثه مع أستاذه الجواهريّ، ليبحر بعده إلى عمر الخيَّام، ثُمَّ يرجع إلى

روميَّات أبي العلاء المعرّي ليعود إلى صديقه المُتنبّي[1]، وهكذا يطوِّف على رجال الشعر القُدامى والمُحْدَثين، ثُمَّ ينثر الكثير من النصوص النثريَّة من كنانةِ فكره ليتحدَّث عن «حدائقه، ماكثًا في الهوامش، ذاهبًا للبحث عن الإجابات، رغم أنَّ ما يحملُهُ، أسئلةٌ غيرُ كافية للحفر، وكأنَّها سيرةُ ذاتٍ خارج متن السيرة الذاتيَّة»[2]، كما أسماها هو، وبعد أن نتأمَّل قصائده ونُعْمِلَ الفكرَ في عنواناتها وفي دلالة العنوان الرئيس نجده بعيدًا عن تبييض شيء أو بعيدًا عن وجود (مسوَّدة) كما أسماها، ولا زلت أتساءل: ما العلاقة بين العنوان الرئيس والعنوانات الدَّاخليَّة فلا أجد.. فلم يكن الشاعرُ موفّقًا بين هذه العتبة والنصوص.

في مجموعته الرَّابعة **(أنا ما أغنّي)** فهي **جُملةٌ اسميَّةٌ قصيرة**، يصفُ فيها نفسهُ التي تميل إلى التفاؤل والأمل والحبّ، وإلى حديث الروح، والخصب والعطاء والكرم عبر الغلاف ورسومه وألوانه، مع ما في العنوان من معانيَ بليغةٍ في نفيه عن نفسه صفة الغِناء، رغم أنَّ غلاف المجموعة زيَّنَه بعلامات موسيقيَّة ومفاتيح **صُوليَّة** (𝄞)، و**سنابل** تدلُّ على الخير، وأمَّا العنوان فقد كُتِبَ بالخط الحديث الذي عُرِفَ عام 1999م[3] وهو خط المُعْلِي الذي يعبِّر عن الحبّ من أعماق القلب الذي يتجلَّى في الخطوط الطويلة والمستقيمة والدوائر، وهو يجمع بين لطائف وظرائف الخطّ الإيرانيّ وقوَّة وصلابة الخطّ العربي[4]، وقد كُتب هذا الخط باللون الأسود الذي يحيط به اللون الأصفر والزعفراني الذي يدلُّ على الحكمة ببريقه الذهبيّ[5].

كان الشاعر موفّقًا في اختيار عنوان مجموعته مع ملاءمته لِما فيها من عنوانات داخليَّة ونصوصٍ تعبِّر عن حبِّه وأمله وتفاؤله، بل كانت تلك العنوانات تتراوح

---

[1] في قصيدة وَسَمَها بـ(أسماء لكن قبل حين). [مهدي النُّهيريّ، مسوَّدة للبياض: 67].

[2] مسوَّدة للبياض: 123.

[3] خط المعلي: أنشأه حميد عجمي عام 1999م، يتميَّز بطول قاماته واستخدامه في الهندسة المعماريَّة. [موسوعة ويكيبيديا الحرَّة].

[4] موسوعة ويكيبيديا الحرَّة.

[5] الألوان: 127.

بين الحبّ والموسيقى والأغاني والاستعارة وأصوات الروح، مع ما خالطها من بعض (جوارات الحزن– جوارات النبوّة) ووردات الشِّعر:

يا ترابَ القتيلين قلْ للأغاني الملمةِ بالمترعين

أن استرسلي

علَّ ماءً يبللُ ليلَ القبورِ الغريبةِ

يا وردةَ الشعر لا تلعبي خارجَ الذوقِ

نحنُ بحاجةِ أن ترقصَ الكلماتُ

ولو كذبًا

لنرى موتَنا كيف يُبعثُ حيًّا من الأرض

كي يتشكلَ قدامَ حيراتِنا المفرطات

سماءً سماءً

ويهطلَ فوق طموحاتِنا اليابساتُ

نماءً نماءً[1]

كأنَّ الشاعر يقصدُ أنَّه لا يغنّي للشرّ ولا للقتل ولا للفتن، بل للخير والعطاء والمحبّة، ولا يبتغي إلَّا موسيقا المطر التي تحيي الأرض والقلوب، فكانَ موفّقًا في اختيار هذا العنوان، فجعلَهُ تاجًا على رؤوس العنوانات الدَّاخليَّة الخصبة التي تزرع الأمل بكلماتها.

نأتي إلى مجموعته الخامسة التي عنوانها **(نهرٌ يحسن السكوت عليه)**، وهو **جملةٌ اسميَّة طويلة** فيها الإخبار بجملةٍ فعليَّة، فالمبتدأ نهرٌ يرمُزُ إلى شخصيَّةٍ عظيمة، والخبر (يحسنُ السكوتُ عليه) يدلُّ على الوقار، وقد كُتِبَ بلونٍ أصفر قريبٍ إلى البنّي وهو ما **يدلُّ** على الموت والحزن والألم النفسيّ "ويرتبط بالمرض والسقم

[1] أنا ما أغني: 117.

والجبن والغدر والخيانة"[1]، وقد كتبَه المُصمِّم بخطِّ الرقعة، ويظهر كلّ ما سبق في حنايا وبين طيَّات أحرف هذا العنوان (نهرٌ يحسن السكوت عليه) لِما فيه من معاني ودلالات وسيمياء، فالسكوتُ يُستحسنُ في كثير من المواطن التي تفرِضُ الهدوء والسكينة والتأمُّل، مثلُ (زيارة القبور– أمام حوادث الموت– عند الدخول إلى المساجد– عند سماع القرآن)، فالنهر المقصود هنا المكان الذي قُتِلَ فيه أهل البيت (عليهم السلام) في كربلاء المقدّسة، وقد ذكر أكثرهم في قصائده ضمن هذه المجموعة، ويشير العنوان إلى وجوب السكوت والمشي بوقار أمام هذا النهر الذي ما زال عبقُ الإمام الحسين وأهله (عليهم السلام) وعطرِهم وأريجهم فيه يملأُ فضاءاتِه وأجواءهُ:

لم يجرِ من دمِه المهيبِ على الثرى إلّا كعمرِ الأرضِ أو حجمِ الذرى

حصرَ اكتشافَ الماءِ عند الموتِ إنَّ الساحلَ المطعونَ يهدرُ أنهرا

فإذا اختبرتَ خلاله حجرًا سيعـ ـشبُ كلُّ من مسَّ الشهادةَ أثمرا

وإذا جرحتَ الوقتَ نزَّ دمُ الحسيـ ـنِ على الدفاترِ والقصائدِ مُمطرا

نعمَ الدماءُ تفيضُ لكنْ مشعلًا ويُداسُ منكَ الصدرُ لكن معبرا[2]

ما دلالة لفظ النهر إلَّا أنَّ له نبعًا يجري منه، لذلك نجد الشاعر قد أجاد في اختياره أوَّل قصيدة في المجموعة تتحدَّث عن منبع الخير ونبع الألم والفرح، وقد وَسَمَ هذه القصيدة بـ(ذوق السماء)[3]، وهي من روائع ما كُتِبْ، ومن أجمل ما قرئ في مديح رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم)، فما يشير فيها إلَّا إلى رَجُلٍ يَعُدُّ نبعَ كلّ المكارم، ونبع كلّ العواطف، ونبع آلامٍ بدأت بموته، وما زالت تسير مرورًا بالحيدر الكرّار علي بن أبي طالب (عليه السلام)، إذ جعل قصيدته الثَّانية بعنوان (علي بن أبي طالب ممرًا إلى الله)[4]، والثالثة وجَّهها إليه بعنوان (إلى علي)[5] بطريقة نثريَّة، إلى

---

[1] اللغة واللون: 184.

[2] نهرٌ يحسن السكوت عليه: 85.

[3] م.ن: 9.

[4] م.ن: 12.

[5] م.ن: 18.

أن يمرّ بكل ما جرى من دماء ليجعلها نهرًا يَحْسُن السكوت عند المرور عليه احترامًا ووقارًا، فكان عنوان المجموعة دالًا على مضمونها ونصوصها الأساسية، وقد حُقَّ لهذه المجموعة الشعريَّة أن تنال جائزة الأدب في مسابقة الكساء الأدبيَّة.

أمَّا غلاف المجموعة الشعريَّة السَّادسة (**المُحلَّى بهل**)، فنجِدُه مُصطبغًا باللون السماويّ، ويتوسّط العنوان هذا الغلاف، والعنوان **جملةٌ اسميَّةٌ قصيرة**، وهو ذو لونٍ أزرق غامق يعلو الصورة الشخصيَّة للشاعر وسط الصفحة الأماميَّة، وقد كُتبت المجموعة بخط الثلث• الذي يدلُّ على أناقة وجمال تزيّنه ريشة المصمّم بصعوبة تنفيذه وأهميته، وقد «استعمل هذا الخطّ لكتابة أسماء المؤلَّفات وأوائل سور القرآن وتقسيمات أجزائه، وكتابة الألواح التي تعلّق في المنازل وعلى الدكاكين..»[1]. فنجدُ الشاعر هنا وظَّفه ليعبِّر عن محبته له وإظهارِ علاقته بالعنوانات الدَّاخليَّة التي تتجلَّى نصوصها الكثير من الأسئلة والاستفهامات، فمع كون هذا العنوان **جملة اسميَّة** غاب عنها اسم الابتداء ليجعل المُتلقّي شغفًا باحثًا عمَّا يضع من أسماء قبل الخبر (المُحلّى)، ثُمَّ تأتي بعدها إشارة الاستفهام (هل) فكيف تتحلَّى الأسماء بـ(هل) وهي استفهام يتطلَّب الإجابات:

هذي الخطوط السودُ

ما الداعي لها

استلْقتْ بروعةِ خبثِها فوقَ البياضِ

هل الكتابةُ لا تعيشُ وحيدةً[2]

• خطّ الثلث: هو خطّ جميل، كُتبت فيه المصاحف القديمة وهو من الخطوط المستقيمة، قطع منها الثلث فسُمي الثلث، ويُعَدُّ هذا الخطّ من أصعب الخطوط العربيَّة، ولا يُعَدُّ الخطَّاط ناجحًا إلَّا إذا أتقنه وكتب به، ويُعَدُّ أبا الخطوط. [عادل الآلوسي، الخطّ العربي: 51-52].

[1] الخطّ العربي: 52.

[2] المُحلّى بهل: 21.

نجد في نصوص المجموعة الشعريَّة الكثير من علامات وإشارات الاستفهام التي تتطلَّب الإجابات، ويتركها الشاعر لفكر وتخمين المُتلقّي، فكانت الهمزة، وكيف، وهل، وأم، ولماذا، وما...

إختلطت في هذه المجموعة أغراضٌ شعريَّة كثيرة، فتارةً يكون نصّه رثائيًّا، وتارةً يكون مديحًا، وتارةً يكون وصفًا، وتارةً يكون مؤلمًا، وتارةً يكون فرحًا، وتارةً يكون مباركةً وتهنئةً بعيدٍ أو بعيد ميلادٍ، وتارةً يتغزّل بزوجته ذاكرًا أوصافها.

هذه المجموعة أشارَ فيها الشاعر إلى أنَّهُ قَسَمَهَا قسمينِ من القصائد فجعلَ القسم الأوَّل لحزمةِ نصوصٍ كُتِبَت في ظرفٍ نفسيٍّ واحد، أواخر سنة 2019م، وجعلَ القسم الثَّاني منها نصوصًا متنوعةَ الزمنِ والموضوعاتِ والمناسبات، بَيْدَ أنَّ هذه المجموعة تتسم بالكثير من النصوص المُتشائمة التي تصفُ يأسَهُ حينًا وألَمَهُ حينًا آخر، فها هي سِنُّهُ ارتطمت بالأربعين[1]، وهو يرى ما حولَهُ من كتاباتٍ شعريَّةٍ ونثريَّة تُحْبِطُ الآمال، وتُيْئِسُ من يُمَنِّي نفسه بالشعر الذي يُضيءُ الفراغَ المُرّ، فهو شاعرٌ يعشقُ الشعر العامودي ويعتزُّ به، ويتمنَّى أن يكونَ من روَّادِهِ، وفي عنوانِ مجموعتِه هذه كأنَّه يتساءل: **هل** قصائده في هذا الديوان ستكون إجابةً على تمنّيهِ بعيدًا عن التقليد والنشر التقليديّ، لتكون كلماتُهُ محلّاةً بتجلّياتِهِ، رُغْمَ خذلانِ شِعريَّةِ سِنِّ الأربعين؟.

أمَّا في مجموعته السَّابعة التي وَسَمَها بـ**(ليمرَّ الملاك)**، فيتجلَّى أثرُ الحزن، من عنوانها، فقد صُبِغَ خطُّهُ باللون الأحمر ليعبِّر عن لون الدّم ولون الحزن والقتل ولون الشهادة[2]، ويتميَّز هذا العنوان عن باقي العنوانات بأنَّ صيغته جملة فعليَّة آمرة، والجُملة الفعليَّة تدلُّ على التجدُّد، وهذا فيه إشارة بيِّنَةٌ على أنَّ حزنه يتجدَّد كُلما تذكر الملاك الذي يقصد به خاله، وقد كُتب العنوان بخطٍّ فارسيّ• سهل الكتابة فقد كان

---

[1] المُحلَّى بهل: 9.

[2] يُنظر: الألوان: 74.

• الخطّ الفارسيّ: وهو فرع من فروع خط النسخ، فقد أدخل الفرس على خطّ النسخ رسومًا وأشكالًا غيَّرتْهُ عن أصله، فنسب لهم فصار يُسمَّى الفارسي وانتشر في بلاد فارس، وسمَّاه العثمانيون بخطّ (التعليق)، وقد ظهر في الزخرفة والزينة واللوحات التزيينيَّة والفخاريَّة. [الخطّ العربي: 47].

النهيريّ مشغولًا بحزنه فلم يُعِرْ نوع الخطّ عناية كبيرة، وأمَّا عنوانات المجموعات الدَّاخليَّة فكانت عناية كبيرة، وأمَّا عنوانات المجموعات الدَّاخليَّة فكانت إشارات واضحات أو غامضات إلى خاله رثاءً ووصفًا ومديحًا تتجلَّى فيها الذكريات وآلام الفقد مُذ كان سِنُّ الشاعر لم يبلغ الثَّالثة من عمره:

وأذكُرُ يومًا وجهَهُ، كانَ شاسِعًا

كضحكتِهِ، يرجو وما كنتُ أضحكُ
وكنتُ أرى لكنْ بلا أيّ فجأةٍ
ودونَ اكشافِ الدمعِ إذ هو يُسفَكُ

وكانتْ سؤالاتي النحيفاتُ أذرعًا
تُمَدُّ إلى خالي الذي سوفَ يترُكُ
ثلاثةُ أعوامٍ لديَّ أوانَها
وكنَّ خبيراتٍ بأنْ سوفَ يهلكُ[1]

فكانت العنوانات الدَّاخليَّة متوافقة، بل ترجمة للعنوان الرئيسيّ (ليمُرَّ الملاك)؛ أي منطبقة معه في المقاصد والدلالات.

أمَّا المجموعتان الثَّامنة والتاسعة فتظهران لنا مدى ألم الشاعر وحزنه على ما يجري لبلده ووطنه العراق ولأهل العراق، فها هو يُعَنْوِنُ الثَّامنة بـ**(مكتوب بالخطأ الكوفيّ)**، وهو **جملةٌ اسميَّةٌ طويلة** غابَ اسمُها، وكأنَّ الشاعر يقصدُ فيهِ الواقع المُرّ والمُحْزِن الذي يعيشهُ، وهذا العنوان مكتوبٌ باللون البنّي الغامق الحزين وبالخطّ الكوفيّ المزخرف (المُخمَّل)•، الذي يُشير إلى عُمْق التاريخ، والذي يُنسب إلى الكوفة..

يعلوه اسم الشاعر، وتنساب من الاسم والعنوان إشعاعاتُ ضوءٍ تكسوهما بآلامٍ بيضاء توحي على مدى شؤمه وألمه وحزنه.

---

[1] ليمرّ الملاك: 26.

• الخط الكوفي المزخرف (المخمّل): هو خطٌّ كوفيّ متطور، فقد زادت مساحاته الجماليَّة فصار يكتب على حوائط القصور والعمائرُ والزجاج والحجر والخشب، وقد شاع في العالم الإسلاميّ كزخارف كوفيَّة، وكثرت كتابته في المغرب والأندلس. [يُنظر: الخط العربي: 43-44].

أمَّا التوافق بين العنوان الرئيسيّ والعنوانات الدَّاخليَّة ونصوصها الشعريَّة فنجدها تعبِّر عن دلالات العنوان (مكتوب بالخطأ الكوفي) وعن مقصده الذي يتجلَّى في واقع الشاعر الذي يعيشه، ولا علاقة له بأحداث تاريخيَّة في الكوفة أو غيرها، بَيْدَ أنَّنا حين نعود لأواخر قصائده في هذه المجموعة نجدها تتعلَّق به نفسه، فهو ابن الكوفة وولد فيها وترعرع، درسَ فيها ونبغ، ففي قصيدته (أحلام) يصف أحلامه أمام العالم الذي يشبّهه بالمرآة المكسورة، ويشبهه هذه الأحلام على كثرتها بالأحلام المطحونة في الحمأ المسنون، ثُمَّ يصف في القصيدة الأخيرة من المجموعة تاريخه:

يتمدَّدُ بينَ الأوتارِ المخفيَّة
والأوتارِ المخفيةِ
مسحةَ نايٍ مبحوحْ
ذاكَ الولدُ الأسمرُ في الأغنيَّةِ
تاريخي المجروحْ.. [1]

لينتقل بعدها إلى قصيدة بعنوان (عجز) ليصف نفسه بها:

من بعيدٍ
ويتَّسِعُ الخوفُ شيئًا فشيئًا[2]

ثُمَّ يصل إلى:

كيفَ على عدَمِ السطرِ،
مُقتحِمًا وعجولًا، سيسعى الكلامُ
ويوجَدُ شيءٌ يُحاذيهِ،
سمَّيتُهُ خطأي..[3]

---

[1] مكتوب بالخطأ الكوفي: 85.
[2] م.ن: 97.
[3] م.ن: 99.

هنا يعترف أنَّه هو المخطئ في عدم تقدير الأمور، وهو ما أسماه (مكتوبُ بالخطأ الكوفي) نسبةً إلى وجوده وواقعه في الكوفة.

نأتي إلى المجموعة التاسعة والأخيرة، والتي وَسَمَهَا بـ**(صورة العالم آناء الذهاب)** فنجدها **جملةً اسميَّةً طويلة** تجعل المُتلقّي يتساءل: هل صورة العالم هي هذا الشكل الذي رُسِمَ إلى جوار العنوان أو في الصفحة الثَّانية من المجموعة؟ أم هي التي يرسمها الشاعر ضمن قصائده؟ ويأتي الجواب: أيًّا ما كانت هذه الصورة فإنَّ تغييب اسمِها من الجملة الاسميَّة له دلالات، فالشاعر قد وصل إلى مرحلة الألم الشديد على وطنه وما آل إليه من تمزُّق وظلم ودماء وقتل، فانعكس حزنه على قصائده وتلوّنت عنوانات قصائده الدَّاخليَّة بألوان الدّمّ (الرهان الأخير- الرصاص الأسمر- كتاب الثورة- المرثاة- الولد الدامي- الموت- بحر وحبر- ذادةُ حرب- لا لقافلة العنف- رحيل مبكر) ثُمَّ أتبعها بإهدائه إلى الوطن: إلى وطنٍ لا أزالْ- أشاكسه بالنخيل والبرتقال، وأقطفُهُ في أخير القصيدة- مكتملًا بالجلال.

إنّ هذا العنوان له دلالات كثيرة، أهمها ما يبدو من لونها الذي اصطبغ أكثر غلافها به، وهو اللون الأحمر؛ ليكتبَ عنوانها عموديًا وبشكل مقلوب، وهذا له دلالته أيضًا، من أنَّ الأمور قد انقلبَ فيها الصحيح والسليم إلى ضدِّهما.

أمَّا نوع الخطّ الذي كُتبَ به هذا العنوان فهو الفارسيّ بلونٍ أسود يتوسّط نصف الصفحة الأبيض المشوب بالرماديّ الفاتح والمشكول بالعلامات الحمراء.

وإنَّ عنوانات هذه المجموعة الدَّاخليَّة جاءت متطابقة مع العنوان الرئيس وموضّحة لمضمونه.

ونرسمُ بَعْدَ هذا البحث في العنوانات، وألوانها، وأنواع خطوطها، ومقاصدها، ومواضعها، وصيغها، جدولًا يبيّنها:

	صيغة الجملة	نوع الخطّ	اللون	شكله	موضعه في الصفحة	التوافق مع العنوانات الدَّاخليَّة

هو في حضرة التجلّي	اسميَّة	الرقعة	الأسود	أفقي	المنتصف	موافق
مواسم إيغال بخاصرة الأرض	اسميَّة	النسخ	الأبيض	أفقي	الأعلى	لم يوافق
مسوّدة للبياض	اسميَّة	الفارسي	الأبيض– الأسود	أفقي	المنتصف	لم يوافق
أنا ما أغني	اسميَّة	المُعلي	الأسود	أفقي	المنتصف العلوي	موافق
نهرٌ يحسنُ السكوت عليه	اسميَّة	الرقعة	البني	أفقي	المنتصف العلوي	موافق
المُحلَّى بهل	اسميَّة	الثلث	الأزرق	أفقي	المنتصف	لم يوافق
ليَمُرَّ الملاك	فعليَّة	الفارسي	الأحمر	أفقي	المنتصف العلوي	لم يوافق
مكتوب بالخطأ الكوفي	اسميَّة	كوفي مزخرف	البني الغامق	عمودي	المنتصف	موافق
صورة العالم آناء الذهاب	اسميَّة	الفارسي	الأسود	عمودي مقلوب	المنتصف	موافق

ويكون معنا ممَّا سبق:

كانت **صيغة** اسم العنوان للمجموعات الثمانية جملةً اسميَّة، والجمل الاسميَّة أبلغ من الجمل الفعليَّة في مؤدَّاها؛ لثباتها واستمراريتها[1].

وأمَّا الجملة الفعليَّة فهي في عنوان مجموعة (ليمرّ الملاك)؛ حيث تفيد الاستمراريَّة والتجدد في الحزن.

وأمَّا **نوع الخطّ** فقد اشترك ثلاثة عنوانات بكتابة الخطّ الفارسيّ وعنوان بخطّ الثلث، وعنوانان بخطّ الرقعة، وعنوان بخطّ النسخ، وعنوان بالخطّ الكوفي المزخرف، وعنوان واحد بالمُعلي الجديد.

وأمَّا **ألوان الخطوط** فكان غالبها يشير إلى الحزن والألم (الأسود- الأحمر- البني الغامق- الأزرق الغامق)، وبعضها يشير إلى التفاؤل والأمل (الأبيض، والبني الفاتح والسماوي)، ونرى غياب بعض الألوان كاللون الأخض الذي يدلُّ على العطاء والهدوء والكرم والحياة، لأنَّ جُلَّ نظرة الشاعر كانت تشاؤميَّةً.

وأمَّا **التوافق** بين العنوان الرئيس لكلّ مجموعة وما فيها من عنوانات داخليَّة فرعيَّة، فلم يكن الشاعر موفّقًا في كلّها؛ لتعبِّر عمَّا داخلها من نصوص، إذ نجد أنَّ أربعة من عنواناتها لا توافق ولا تشكّل عتبةً نصّيّة تامّة لفهم مقصد العنوانات الدَّاخليَّة، أمَّا الباقي وهي خمسة فكان متطابقة المقاصد والمضامين لتشكّل عتبات نصّيَّة صحيحة تامَّة لفهم المُتلقّي وبعض مرادات الشاعر.

[1] يُنظر: شرح المُفصل: 98/1.

المبحث الثَّالث: الإهداءات

تمتازُ الإهداءات في مجموعات النُّهيريّ الشعريَّة بسِمَةِ الوطنيَّة، وإنَّ حُبِّ الوطن كان واضحًا في إهداءاتِه، فهو شابٌّ دَيِّنٌ، يُحِبُّ القرآنَ والحديث النبويّ ويُمَجِدُ الأئمَّة الأطهار (عليهم السلام)، يَقْدُمُهُم الإمام عليٌّ عليه السلام.

فقد اشتركَ إهداءانِ من إهداءاتِه في ابتدائهما بـ(إلى وطني..)، فكان الإهداءُ عباراتٍ فكريَّةً توجيهيَّةً، وتمتازُ إهداءاتُه أيضًا باللمسات العاطفيَّة والروحيَّة؛ فقد اختصَّ زوجه وابنتَهُ بإهداءٍ لهما، ثُمَّ جعلَ إهداءً منها لأشخاصٍ كالشاعر المُتنبّي؛ لمحبّتِهِ له، وجعلَ إهداءً آخر ذاتيًّا، إذ أعملَ الـ(أنا) فيه؛ ليَحُثَّ نفسهُ على العمل والكتابة والشعر وعدم التقليد.

لم تكن مجموعاتُ شاعرنا النُّهيريّ حافلةً كلَّها بالإهداءات، ليجعلَها عتباتٍ نصّيَّةً يَلِجُ من خلالها المُتلقّي، فالمجموعةُ الأولى لا يوجد في مُقدِّمتِها إهداء.

أمَّا إهداء المجموعة الثَّانية **(مواسم إيغال بخاصرة الأرض)**، فيتمثَّل بـ:

إلى وطن بن أبي طالب وحده

أضفْ لدمي بُعدينِ..

معناك واحدٌ،،

وآخرُ أنّي لستُ أعرفُ ما المعنى

وأبلغْ يدي أقصى شواطيكَ

عَلَّنِي أراكَ

ولكن من كوى نظري الأدنى

مِمَّا يلفت الانتباه في هذا الإهداء أمرٌ نحويّ، وهو حذف الألف من (ابن) رغم أنَّها ليست بين اسمين عَلَمين حتَّى تحذف، فهل هو خطأ مطبعيّ؟، أم أنَّ الشاعر وصف عليًّا أو عقيلًا أو جعفرًا (أبناء أبي طالب، عليهم السلام) بـ(الوطن)؟، فقدَّره اسم علمٍ وحذف الألف بعده من (ابن)، وهذا حُبٌّ منه بالإمام (عليه السلام)؛ إذ جَعله وطنًا يرتاح فيه ويلوذ إليه في البأساء والضرَّاء.

يتمنَّى الشاعر في هذا الإهداء لُقيا ورُؤيا الإمام (عليه السلام) ولكن من كُوى نظره الأدنى، فهو يَعُدّ نفسه أدنى كثيرًا من الإمام، وأمَّا الإمام ففي الدرجات العُلا، فيطلب منه أن يسمح له بالنظر إليه من الكُوى؛ أي من ثقوب حوائط الزمن أو حائط بيته[1].

إذًا: فالإهداء **دينيٌّ**؛ لأنَّه يخاطب رمزًا دينيًّا، **واستعطافيٌّ** يطلب فيه الشاعر لُقيا هذا الرمز (عليه السلام) ورؤيته، **ووطنيٌّ** إذ يجعلُهُ وطنًا له.

وفيه تقدير وتعظيم للإمام (عليه السلام)، إذ يطلب منه الإذن في النظر إليه.

نأخذُ إهداءَ المجموعة الثَّالثة **(مسوَّدة للبياض)** فنرى فيه سِمَةً فنّيَّة وجَمَاليَّة، إذ يفتخر بشاعرٍ يتغنَّى الناس به؛ إذ كان شاغل النَّاس في شعره وأدبه ألا وهو **المتنبّي**، والذي جعله صديْقَهُ يُحَاكِيه ويُهديه الكثير من ألفاظه وقصائده، ويقول في إهدائه له[2]:

هذه القصائدُ..

مع كونِها لا تعدو غيري، فهي مهداةٌ

إلى صديقي الشاعر العراقيّ أحمد حسين،

المعروف تاريخيًّا:

بأبي الطيب المتنبي

جاء هذا الإهداء بصورةٍ فنّيَّة وخطٍّ أندلسيٍّ عريقٍ مُغايرٍ لنوعِ الخطِّ الذي كُتِبَت به مقطوعاتُه الشعريَّة في نفس المجموعة؛ كي يُظْهِرَ أنَّ هذا الشاعر لهُ تأثيرٌ في النُّهيري[3].

---

[1]لسان العرب، مادة (كَوِيَ): 236/15. والكَوَّةُ والكُوَّة ثقب في حائط البيت، جمعها كوًى.

[2]مسوَّدة البياض: 6.

3لقاء مع الشاعر مهدي النهيري أجرته الطالبة غدير حمد الموسوي عبر الهاتف، بتاريخ: 2023/11/15م.

هذا الإهداء نصٌّ أدبيٌّ قصير فيه تذكير باسم المتنبي، وفيه دلالة على محبّة الشاعر له، والمتنبي هو الشاعر الذي قال فيه الأدباء، هو "مالئُ الدنيا وشاغلُ الناس"[1]، فكان هذا **الإهداء خاصًّا** أدبيًّا.

وعبر هذا الإهداء نجد توفّر عناصر الاتصال بين المُهدِي والمُهدى إليه وخاصَّة إن كان المتلقّي (القارئ) خبيرًا أو مُجيدًا لقراءة المتنبي وأدبه.

جعلَ الشاعرُ النهيريُّ الشاعرَ المُتنبي صديقَه، فتارةً يذكُرُ تاريخه معه، وتارةً يذكّرِه بتاريخه وشعره وصلته بسيف الدولة وبالحسَّاد حوله، ثُمَّ يعود إلى وطنه، فنجد العناوين الدَّاخليَّة لهذه المجموعة (مسودَّة البياض) قد اصطبغت بأدب الشاعر ذي اللمسة القديمة من أدب أبي الطِّيب المُتنبي.

وما إهداء الشاعر النهيريّ مجموعته هذه إلى أبي الطيّب المُتنبّي، وجعلُهُ صديقًا له إلَّا اعترافًا بفضله عليه وأياديه الأدبيَّة، واعترافًا بعطاءات المتنبي له وأخذه منه، بل ووفاءً له كان هذا الإهداء الذي يشرح الكثير من مضامين هذه النصوص الشعريَّة التي تزدحم في هذه المجموعة بعناوينها وبلاغاتها ومعانيها وجماليَّات دلالاتها. وقد نرى تفاخرًا وتباهيًا عند الشاعر أنَّه على تواصل مع المتنبي، فهو صديقه الذي أخذ منه الكثير. فهو يُهدي عمله هذا لشاعرٍ سبقه بألف سنة؛ ليكون كمن يغوص في الماضي عبر هذا الأديب أو الشاعر (المتنبي) اعترافًا بفضله على الأدب.

إنَّ هذا الإهداء يُولّدُ وظيفة تداوليَّة تنشّط حركة التواصل بين الكاتب الشاعر وجمهوره الخاصّ والعام، فيكون إهداؤه هذا خاصًّا: لأصدقائه، وعامًّا: لكلِّ محبٍّ وقارئ، محقِّقًا بهذه الوظيفة القيمة الاجتماعيَّة والأدبيَّة.

إذًا هذا الإهداء كانَ **أدبيًّا**، يُشيرُ إلى رمزٍ أدبيٍّ، ألا وهو الشاعر المُتنبّي.

---

[1] العمدة: 100/1. حيثُ قال: (جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس).

أمَّا في إهداء المجموعة الرَّابعة **(أنا ما أغني)** فممَّا يلفت النظر أنَّه يختصُّ بـ(أمّه– زوجته– ابنته):

إلى امرأةٍ، من حريرِ المواويل: أمي

إلى امرأةٍ من بزوغي إلى عتمتي وهْي سوسنتي: زوجتي

وإلى وردةِ القلبِ: مينا

لم يكنْ كيدكنَّ عظيمًا ككلّ النساء

إذ وصف أمَّه بـ(امرأة من حرير المواويل)، والحرير فيه النعومة والليونة والجمال والأناقة، ويضيف إليه: (المواويل)؛ والموَّال له تاريخ عريق في بغداد[1] وقد تحدَّث عنه الشاعر الأديب صفيّ الدين الحلّي*، وأنشده مع غيره من القصائد، وهو ما يقال عند بعض المجيدين له، وكأنَّه يشير إلى حنينه لمواويل أمه وأُحْدِيَاتِها.

ثُمَّ يصف زوجته بالسوسنة الطريَّة التي تعطيه روح الحياة من بزوغ بذور الأدب عنده حتَّى انطفائها. ثُمَّ إلى ابنته وردة القلب أمينا[2].

ثُمَّ يُنهي الإهداء بعبارة جميلة يمتدح فيها أمَّه وزوجته وابنته:

لم يَكُنْ كيدُكُنَّ عظيمًا كَكُلِّ النساء

---

[1] يُنظر: https://aawsat.com؛ من كلام صفي الدين الحلي.

* أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن علي الطَّائيّ، لُقِّبَ **بصفيِّ الدِّين الحلّي** (ت752هـ): وُلِدَ في الحِلَّة بالعراق وإليها نُسب، رحلَ إلى حلب ودمشق والقاهرة، اشتُهِرَ عنه شغفه بألوان البديع، وله بديعيَّةٌ سمَّاها الكافية البديعيَّة، ثُمَّ شرحها وسمَّاها: "نتائج الألمعيَّة في شرح الكافية البديعيَّة"، وله ديوان شعر مطبوع. [عمر رضى الكحَّالة، معجم المؤلفين، مكتبة المثنَّى، بيروت: 247/5].

[2] مسوَّدة البياض: 4–5.

وهو هنا يقتبس من القرآن صيغةً قالها القاضي الذي قضى بين نبيِّ الله يوسف (عليه السلام) وعزيز مصر وزوجته التي اتهمته أنَّه يراودها عن نفسه، فاكتشف القاضي أنَّ هذا الاتهام من مكائد النساء وتدبيرهنَّ وأنَّ يوسف بريء من اتهامها له[1]: ﴿ۇ ۆ ۆ و و ۉ ۉ ې ې ى ى ئا﴾ [يوسف: 28].

ومع أنَّ هذه الآية بحاجةٍ إلى نقاش، فكيفَ يكونُ (لم يكن كيدكنَّ عظيمًا ككيد النساء):

أولًا: إنَّ القائل لهذه الكلمة هو العزيز (زوجُ زليخة)، والقرآن نقل الكلمةَ أو ترجمها للقارئ، مع أنَّ بعض المُفسّرين قالوا إنّ القائل لهذه الجملة هو القاضي وليس (زوج زليخة).

ثانيًا: ومن ثَمَّ فليس بالضرورةِ أن يكونَ كيدُ النساءِ عظيمًا، بل هنَّ ضعيفات وقال فيهنَّ النبيُّ (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم): (رفقًا بالقوارير).

والشاعر النهيريّ سلَّم أنَّ كيدَ النساء عظيم، والحالُ إنَّنا لم نتفق معه على ذلك، إذ نَجِدُهُ أخرجَ أمَّه وزوجته وابنته من ذلك، ما يدلُّ على أنَّ الشاعرَ مُنحازٌ لأمِّه وزوجته وابنته، والمفروض بالإنسان أنْ يكونَ حياديًّا وموضوعيًّا.

إذًا لا نوافق هذا الرأي القابل للنقاش أو الرد.

فكانَ هذا الإهداءُ خاصًّا عاطفيًّا يتعلَّقُ بمودّتِهِ لأمِّه وزوجه وابنته.

نأتي إلى المجموعة الخامسة **(نهرٌ يحسن السكوت عليه)** لنجد فيها إهداءً روحيًّا عظيمًا، إذ يقول فيه:

إلى الأنبياء..

رجاء اصطفافي بجانبهمْ

حجرًا أو دعاءْ..[2]

---

[1] التحرير والتنوير: 250/13.

[2] نهرٌ يحسن السكوت عليه: 5.

هذا الإهداء يحمل في طيَّاته روحانيَّة الشاعر ومحبّته للأنبياء، ورجاءه لله (عزَّ وجلّ) أن يُحْشَرَ معهم يوم القيامة، ولو حجرًا من الأحجار؛ لأنَّها تكون مكرسة بين يديهم في جِنانِ الله (عزّ وجلّ)، أو أنَّهم عرفوا محبّته لهم، فيطلبونه من الله تعالى شافعين له؛ لأنَّ الإنسان يُحْشَرُ مع من يحبّ.

بدأ الشاعر إهداءه مُخاطبًا الأنبياء، وهو ما أسماه بعضهم إهداءً دينيًّا، بَيْدَ أنَّه في نصوص مجموعته يبدأ بـ(ذوق السماء) ويقصد به سيد الأنبياء والمرسلين محمَّد بن عبد الله (صلى الله عليه وآله وسلَّم)، ثُمَّ بعده إهداءً إلى عليٍّ الحيدر الكرَّار (عليه السلام)، ثُمَّ يذكر كثيرًا من الشخصيَّات التي تتمتَّع بصفات الأنبياء، وهذه الإهداءات كلّها كانت وفاءً منه وعرفانًا بفضلهم عليه، بدْءًا برسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم).

بَدَا الشاعر، وكأنَّه يخاطب المتلقّي ليشاركه الإهداء، إن كان وجدانيًّا وروحيًّا أو مؤلمًا، أو كان رجاءً في أنْ يكون الأنبياء شفعاءَ له ولمن يقرأ نصوص مجموعته "المؤلِّف يرسل عبر نصّ الإهداء ومساحته الضّيّقة خطابًا توجيهيًّا إلى القارئ"[1]، فمن يقرأ الإهداء هذا يدرك أنَّ مضمون النصوص يتعلَّق بالأنبياء ويتعلَّق بأوصافهم وببعض سِيَرِهم –وهو يقصد كُلَّ مَنْ مشى على خطا رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلَّم) الذي جعله أولهم.

فكان هذا الإهداءُ **دينيًّا** استعطافيًّا يرجو الله تعالى أن يحشر مع الأنبياء.

نجد الشاعر في مجموعته السَّادسة **(المُحلَّى بهل)** لم يضع إهداءً إلَّا أنَّه قال:

إن كان لا بدَّ من إهداءِ مأزقِهِ

فليختر اثنينِ موجودينِ في العدمِ

قصيدةً

لم تطاوعْ ذوقَ شاعرها

وشاعرًا

واقفًا في ساحلِ الندمِ

[1] عتبات النّصّ (ألبنية والدلالة): 27.

فهو هنا لم يضع إهداءً صريحًا، بل قال إن كانَ لا بُدَّ فليختر اثنين (موجودين في العدم)، وهذه ثُنائيَّة مُتضادة: موجودٌ في العدم، وقد يقصد أنَّه يهيِّء قصيدةً لتكون إهداءً بيد أنَّها لم تَرُق للشاعر بعد في رصفها ووصفها، والشاعر نفسه الذي يقف في ساحل الندم، وكأنَّه يشير إلى فشلِهِ في بعض الأمور.

فكان الإهداءُ ذاتيًّا بهدف إثارة شجونه، فهو يشعر أنَّه في مأزق ولا بُدَّ من طريقة كي يتخلَّص من هذا المأزق.

فكان الإهداء **ذاتيًّا**، يحثُّ فيه نفسه ألَّا يكترث للفشل والمآزق.

نأتي إلى مجموعته السَّابعة **(ليمرَّ الملاك)** لنجدَ إهداءهُ فيها إلى كُلِّ امرأة:

هذا الإهداءُ

إلى كلِّ امرأةٍ

تصعدُ للهِ على سُلَّمِ ذكرى

من غرفتها المَمْحُوَّةِ

لا أكثر..

إنَّ هذه المجموعة **ليمرَّ الملاك** كتبها الشاعر رثاءاتٍ بخالهِ، إذ صرَّح بهذا في بدايتها: "هي نصوصٌ تحومُ حولَ الشهيد عبد الكاظم فاضل النُّهيريّ خالي"[1]، وحين عدتُ إلى النصوص لم أجد نصًّا يختصّ بالنساء أو بامرأة بعينها أو شعرٍ إلى هذا الإهداء، وكأنَّه الشاعر **لم يُوَفّق** في إهدائه هذا؛ ليكون عتبةً نصّيَّة تشارك غيرها في فهم النصوص الأخرى لمعرفة مضمون أو مرادات قصائده، أو أنَّه يقصد بهذا الإهداء أنَّ أمَّه ما تزال تَعمُرُ بيتها وغرفتها بذكر أخيها –خال الشاعر–، وحين تخلو هذه الغرفة من الحديث عنه تصير مهجورة، وكذلك كلُّ نساء العالم يَفْعَلْنَ. فكان الإهداء **عامًّا** لكلِّ نساء العالم، **عاطفيًّا** لأمّه.

أمَّا مجموعته الثَّامنة **مكتوب بالخطأ الكوفي** فقد اختصرَ إهداءَهُ بـ:

ربَّ إهداءٍ

[1] ليمرّ الملاك: 5.

إلى آخره..

وقد كتبه بالخطِّ الأقرب للكوفيّ؛ ليشير إلى مولدِهِ وموطنه الذي ترعرع فيه الكوفة.

رُبَّ إهداءٍ: **رُبَّ** حرفُ جرٍّ شبيه بالزائد، و**إهداء**: اسم مجرور لفظًا على أنَّه مبتدأ مرفوع؛ أي أنَّه بالأصل كان بدون حرف الجرّ رُبَّ، إلَّا أنَّه يتطلب خبرًا، فلا نجد الخبر؛ أي أنَّ الشاعر ترك للمُتلقّي اختيار الخبر الذي يراه مناسبًا، فهو من ناحية يريد إعمال فكر المُتلقّي، ومن أخرى أغفله قصدًا لجعل المُتلقّي يشعر أنَّ هذا الشاعر مكلومٌ أو مألومٌ من أمرٍ ما، ولا يعرف هذا الأمر إلَّا إذا قرأ النصوص الشعريَّة ليعرف عبرها الألم الذي هو فيه، فيكون المُبتدأ وجوابه أو خبره عتبةً نصّيَّة تجعل هذا الإهداء شريكًا مع النصوص الأساسيَّة في إيضاح مرادات الشاعر، ولو كان الإهداء (المبتدأ والخبر وما بعدهما) طويلًا فـ(إلى آخره) هو الدلالة عليه.

فكانَ إهداءً عامًّا يبثُّ فيه آلامه وآماله.

وفي مجموعته التاسعة **صورة العالم آناء الذهاب** كان الإهداءُ وطنيًّا بامتياز:

إلى وطن لا أزالْ

أشاكسُهُ بالنخيل والبرتقالْ

وأقطفُهُ في أخيرِ القصيدةِ

مُكتملًا بالجلال..[1]

إنَّ هذا الإهداء يضع فيه الشاعر آماله وآلامه، إذ يبدأ بـ(إلى وطنٍ) فهو موجَّهٌ إلى وطنه الذي وُلد فيه وعاش طفولته وشبابه ولا يزال يعاند قسوته[2] وآلامه؛ ليكون فرحًا رغم الظروف، وليحقّق بعض آماله في نخيله وتمره، وما يرمز إليه النخيل من جذور وأرض، وسموّ ورفعة وإباء، وفي البرتقال الذي يفوح منه عبق الأرض وأطايب الروائح الزكيَّة التي يجنيها في اليوم الأخير؛ أي يوم القيامة وكأنَّ حياته كانت قصيدة

---

[1] صورة العالم آناء الذهاب: 8.

[2] شاكس: عاند واختلف، وفي قوله تعالى: ﴿ئا ئه ئه ئو ئو ئۇ ئۇ﴾[الزمر: 29]؛ أي مختلفون لا يتفقون ومتنازعون. [تاج العروس: 327/8].

يجني عسلها يوم القيامة أو علقمها، بَيْدَ أنَّه يحبُّ وطنه بجلال ووقار واحترام ويقف فيه مزدهيًا ممتشقًا حسام الأرض وحنان السماء.

لو تأمَّلنا في النصوص الدَّاخليَّة وعنواناتها لوجدنا هذا الإهداء جزءًا من عتباتها النّصّيَّة، ليشكل معها عتبةً نصّيَّة يلج القارئ منها إلى مضمونات النصوص الأساسيَّة، فيكون الإهداء مُتفقًا معها؛ أي أنَّ الشاعر قد وُفِّق في اختيارِ هذا الإهداء على بساطتِهِ وقلَّة ألفاظِهِ، مع أنَّهُ تركَ للقارئ أن يتخيَّلَ وجودَ كلماتٍ أخرى بعد كلمة (الجلال) عِبرَ علامة الترقيم النقطتين اللتين وضعهما (..).

المجموعة الشعريَّة	نصّ الإهداء	نوعه	الصفحة
هو في حضرة التجلّي	–	–	–
مواسم إيغال بخاصرة الأرض	إلى وطن بن أبي طالب وحده أضفْ لدمي بُعدينِ.. معناك واحدٌ،، وآخرُ أنّي لستُ أعرفُ ما المعنى وأبلغْ يدي أقصى شواطيكَ عَلَّنِي أراكَ ولكن من كوى نظري الأدنى	ديني– وطني	6
مسوَّدة للبياض	إلى صديقي الشاعر العراقيّ أحمد حسين، المعروف تاريخيًّا: بأبي الطيب المتنبي	أدبي	6
أنا ما أغنّي	إلى امرأةٍ، من حريرِ المواويل: أمي إلى امرأةٍ من بزوغي إلى عتمتي وهْي سوسنتي: زوجتي وإلى وردةِ القلبِ: مينا لم يكنْ كيدكنَّ عظيمًا ككلّ النساء	خاص (عاطفي)	5
نهرٌ يحسُنُ السكوت عليه	إلى الأنبياء.. رجاء اصطفافي بجانبهمْ	ديني	5

	حجرًا أو دعاءْ..		

المحلَّى بهل	إن كان لا بدَّ من إهداءِ مأزقِهِ فليختر اثنينِ موجودينِ في العدمِ قصيدةً لم تطاوعْ ذوقَ شاعرها وشاعرًا واقفًا في ساحلِ الندمِ	ذاتي	5
ليمرَّ الملاك	هذا الإهداءُ إلى كلِّ امرأةٍ تصعدُ للهِ على سُلّمِ ذكرى من غرفتها المَمْحُوَّةِ لا أكثر..	عام عاطفي	7
مكتوب بالخطأ الكوفي	رُبَّ إهداءٍ إلى آخرِهِ..	عام	5
صورة العالَم آناء الذهاب	إلى وطنٍ لا أزالْ أشاكِسُهُ بالنخيلِ وبالبرتقالْ وأقطُفُهُ في أخيرِ القصيدةِ مُكْتَمِلًا بالجلال..	وطني	8

يظهرُ من هذا الجدول أنَّ مجموعتي: (مواسم إيغال بخاصرة الأرض- نهرٌ يحسنُ السكوت عليه) دينيتا الإهداء، ومجموعتي (أنا ما أغني- ليمرَّ الملاك) عاطفيتا الإهداء، وأنَّ مجموعة (مسوَّدة للبياض) أدبيَّة الإهداء، وأنَّ مجموعة (المُحلَّى بهل) ذاتيَّة الإهداء، ومجموعة (مكتوب بالخطأ الكوفيّ) ذاتَ إهداءٍ عام، وأمَّا المجموعة الأخيرة (صورة العالم آناء الذهاب) فهي وطنيَّة الإهداء بامتياز.

المبحث الرَّابع: المقدِّمات

إنَّ المقدِّمة من كلِّ شيء هي أوله وبدايته، ولا بُدَّ من علاقة تربط المقدِّمة بالمتن، وتجعل القارئ عارفًا ما يحيط بالنّصّ الأساسي (المتن). وقد أَخَذَتِ المقدِّمة أسماءً أخرى تندرج كلّها تحت مُسمَّى المقدِّمة، فمنها ما يكون تمهيدًا وهو ما يكمِّل المقدِّمة، أو يكون هو المقدِّمة بذاتها، أو يكون توطئة أو مدخلًا[1].

كتب الشاعر مهدي النُّهيريّ بعض مقدمات لمجموعاته الشعريَّة؛ ليكون تقديمه عتبةً يَدخل عبرها المتلقّي إلى نصوصه، فيكون جاذبًا أو مغريًا له موضِّحًا لِما سيكون لافتًا لفكر أو سمع المُتلقّي وقراءتِه، فالشاعر حين يكتب مقدِّمةً لديوانه، فإنَّه يكتب تجربته ورؤيته؛ ليعكس إبداعاته الشعريَّة. إذ المقدّمات تحدِّد شكل العمل وجنسه وبعض خصائصه، عبر دلالاتها على مقاصد كاتبيها ومراماتهم في النصوص الأساسيَّة، إذ هي تأخذ موقعًا وسطًا بين الكاتب (أو الشاعر) والقارئ والنّصّ الأساسي، وكأنَّها تمنح القارئ سلطة توجيه القراءة[2]، وبذلك يكون الكلّ مشاركًا في هذه العتبة، وفي الغالب تكون المقّدمات لاحقةً بالنصوص التي تصدَّرتُها.

قدَّم النُّهيريّ لبعض مجموعاته، وأغفل الأخرى، فالمجموعةُ الأولى والثانية لم يُقدِّم لهما، فنجده يجعل:

- مُقدِّمةً شعريَّةً عبَّرَت عن مضامين نصوص مجموعة **مسوَّدة للبياض**
- مُقدِّمةً نثريَّةً لم تُعبِّر عن مضامين نصوص مجموعة **المُحلَّى بهل**
- مُقدِّمةً نثريَّةً عبَّرت عن مضامين نصوص مجوعة **ليمُرَّ الملاك**

أي أنَّهُ جعل مُقدّمتينِ فقط تُشاركانِ في أن تكونا عتبتينِ نصّيتينِ، وواحدةً (المُحلَّى بهل) لم تشارك.

كما نجد مُقدّمتين اشتركتا في أسلوبهما النثريّ وواحدةٌ كانت شعريَّةً.

---

[1] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 112.

[2] عتبات النّصّ: 40.

في مقدِّمة مجموعته الثَّالثة **(مسوَّدة للبياض)** يقول:

قال معنًى: أريد ماءً، فقالتْ

رئةُ اللفظِ: لم يعدْ بيَ ماءُ

قالَ وجهٌ: أينَ الملامحُ؟ قالَ

الملحُ: جفَّتْ، كما تجفُّ السماءُ

قالَ قلبٌ: أين النساءُ؟ فقالتْ

لغةُ الشعرِ في السطورِ نساءُ

نرى أنَّها كلماتٍ شعريَّة منظومة، تتجلَّى فيها المعاني البليغة والدلالات البيِّنة عمَّا سيكون النّصّ الأساسي بعدها، إذ هو أهدى مجموعته إلى صديقه الشاعر العراقيّ القديم (أبي الطيّب المتنبي). بَيْدَ أنَّه جعل في نصوصه الشعريَّة لمسات عاطفيَّة وغزليَّة، سيَّما وأنَّ مقدّمته ذكرت لفظ النساء مرتين:

نجد الشاعر في هذا السِّفر أو المجموعة يمازج بين النثر الفنّي والنظم الشعريّ، وكأنَّه يصفُ حوارًا بين القلبِ وبين لغةِ الشعر، فالقلبُ قد يكونُ لمُحبٍّ، وقد يكونُ لطفلٍ، وقد يكونُ لمرأةٍ تسألُ عن قريناتها وصديقاتها، فتُجيبُ لغة الشعر: في السطورِ نساء.

نتساءل: وهل لغةُ الشعرِ تُجيب؟، نعم.. تُجيبُ بدلالاتها وأغراضِ نصوصها وإبداعِ ألفاظِها التي يجودُ بها الشاعر؛ لتُعبِّر عن حالتِهِ النفسيَّة والعاطفيَّة، فقد صَبَغَ شاعرُنا مُقدِّمَتَهُ بتكرار بعضِ الألفاظ والتكرارُ في مكانِهِ يزيدُ من جماليَّةِ وفنّيَّةِ النّصّ، لا سيَّما وأنَّ له جَرْسًا موسيقيًّا خاصًّا: نساء– ماء.

يظهرُ من هذه المُقدِّمة أنَّ الشاعر سيصفُ بعض النساء، وبالعودةِ إلى نصوصِ هذه المجموعة نجدُ أنَّ أكثر قصائدها تصف بعض النساء دون تحديدهنَّ، إذ يبدأ الحديثَ عن شاعرةٍ جميلة يعجبه شِعرها، رغم أنَّه لم يكن في كلِّ مجموعاته يكتبُ الشعر الغزليَّ الماجن ولا العابث:

مَرْحى لنارٍ وخَيْمَةٍ وقِرى

وشاعرٍ فوقَ حُلمِهِ انهمرا

وجولةٍ، في سحابِ شاعرةٍ

وطفاءَ ترمي على السرى السَّفرا

وتستحثُّ الندى يباغتُها

شعرًا، ويغتالُ وجهَها زَهَرا

قصيدةٌ واحتكارُ واحدةٍ

من الليالي تعيثُهُ مطرا[1]

هو هنا يصف وجهها وحاجبيها وأهداب عينيها بأنَّها وَطْفَاء؛ أي كثيفة شعر الحاجبين والعينين، وفي حديث أم معبد في صفة رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم): أنَّه كان في أشفاره وَطَفٌ؛ أي أنَّه كان في هدب أشفار عينيه طول[2]. ويقصد بالسرى نصال دِقاق يُرمى بها الهدف[3].

ثُمَّ يتبعها بقصيدة بعنوان (قالت)، ثُمَّ قصيدة (تسمية) ويخاطب بها امرأة.

ثُمَّ يتابع في نثرِهِ الذي يحمل دلالات تتّسم بجماليَّات بلاغيَّة مخاطبًا امرأةً ما، في حوارٍ بينه وبينها على أنَّه اسمه هو (بدر).

وهكذا يعود من النظم إلى النثر، ثُمَّ يرجع إلى نظم قصيدة من روائعه التي وصف فيها المرأة وتقديره واحترامه للنساء، ويخصُّ زوجته بغزله وتقديره، فيقول كلماتٍ تعبّر عن مدى تأثُّرِهِ بها وأنَّ باقي النساء أمامه عاديَّات لا يؤثرون به ولا يلتفت إليهنَّ بوجود زوجته:

تمرُّ عليَّ النساءُ ولستُ أراهُنَّ،

---

[1] مسوَّدة البياض: 13.

[2] يُنظر: لسان العرب، مادة (وَطَفَ): 357/9.

[3] يُنظر: م.ن، مادة (سري): 379/14.

تجري حواليَّ أنهارُهُنَّ وأبدو بلا عطشٍ،

لا خيالي القديمُ يحسُّ بهنَّ

ولا الشعرُ ملتفتٌ أنَّهنَّ أمامي..

ولا وجهَ إلَّاكِ يرسو بذاكرتي

مغرقًا جسدي في الهيامِ..

أحبُّكِ حدَّ انتفاضِ يديَّ أفانينَ

إذًا كانت هذه المُقدِّمة موفّقةً لتوجِزَ ما سيعملُهُ في المجموعة.

وأمَّا مقدِّمته في مجموعته السَّادسة التي وَسَمَها **(المُحلَّى بهل)** فقد عَنْوَنَها (لو صَحَّ أن تكون مقدّمة)[1] ليشير إلى ما فيها على أنَّه شبه مقدِّمة، وهي قرابةُ الخمس صفحات من الكلام المنثور، يتكلَّمُ فيها عن نفسه وعن حُبِّه للشعر القديم والحديث، ثُمَّ يتحدَّث عن الشعر والشعراء، دون أن يشير إلى مجموعتهِ التي يُقدِّمُ لها، والأجْدَرُ أن يضع مقدِّمةً لنصوصه في المجموعة كما يفعلُ الكثير من الشعراء والكتَّاب، فكانت مُقدِّمتُهُ نوعًا من سيرةٍ ذاتيَّةٍ عنهُ وعن بداياتِ خطِّهِ للشعر، لذا فإنَّ الشاعر النُّهيريّ لم يكن موفّقًا في هذه المُقدِّمة؛ لتكون مُشاركةً لباقي العتبات النّصيَّة في فهمِ مضمونِ نصوص هذه المجموعة.

إلَّا أنَّنا نجدُ عذرًا للشاعر في حديثِهِ عن الشعر والشعراء حينَ نراهُ يربطُ بينَ التراثِ الشعريّ ورحلتِهِ بين العراقِ ومصر، وبينَ الشعر العربيّ والشعر السومريّ، فهو يشرح فيها محبَّته للشعر العمودي، قراءةً وكتابةً، انطلاقًا من "متابعته للشعراء الذين بَنَوا شخصياتهم الشعريَّة من التراث، صاعدين إلى أعالي الحداثة، غيرَ متخلّينَ عن الارتباط بالجذرِ، وكان وما زال نموذجُ الشعر الستّيني العراقي المثالَ الأهمَّ في نظري الخاصّ وفهمي للشعر العربي الحديث"[2].

---

[1] المحلَّى بهل: 9.

[2] م.ن: 10.

ونجدهُ يتنقَّلُ في خطابات موجَّهة إلى شعراء عراقيين حداثيين، فيمرُّ على مصر التي شارك في مؤتمر الكرمة فيها عام 2018م، ويعود إليها بعد عامٍ ليقرأ قصيدته عن مصر وعن العراق المكلوم وشعرائه المُوْجَعين، وكيف أنَّ دمع قصائده هو العراق، وأنَّ موَّاله ماء الفرات، وأنَّ دمه يبني به أضالعَ[1] مصريَّة:

أمَّا العراقُ وذاكَ دمعُ قصائدي

وندى الأغاني إذ تجرُّ ثيابَها

فهو الأخُ الزمنيّ للأهرامِ

والطينُ الخرافيُّ المثيرُ عجابَها

وأنا بنيتُ أضالعًا مصريةً[2]...

وهو يلبس نخلةً كوفيَّةً أكل الهوى أرطابَها:

نعدو الدروبَ القاهريةَ مشبعينَ بعطرِها

متنفسينَ شبابَها

بجواهريّ الشعرِ نخدشُ خدَّها غزَلًا

ونبعثُ في اللغى سيابَها[3]

القاهرة 2018/11/18م

ولا يعني وجود قصيدة تعتني برحلتِهِ من العراق إلى مصر أنَّه قد وُفِّقَ في مُقدِّمتِه لِما نصَّ من قصائد شعريَّة، وبالتالي فإنَّ مُقدِّمته لم تكن عتبةً نصّيَّةً.

نأتي إلى مجموعتِهِ السَّابعة **(ليمُرَّ الملاك)** الشعريَّة، فنجِدُهُ قد وضعُ مُقدِّمةً عنونها (إشارة) يبيّن فيها مراده من نصوصه الشعريَّة التي سيضعها في المجموعة، إذ

---

[1] أضالع: جمع ضلع أو أضْلع، والضلعُ: خطٌّ يُخطُّ في الأرض ثُمَّ يُخَطُّ آخر، ثُمَّ يُبذرُ بينهما. [الزبيدي، تاج العروس: 312/11].

[2] المحلَّى بهل: 49.

[3] م.ن: 50.

هي "نصوصٌ تحومُ حول الشهيد عبد الكاظم فاضل النُّهيريّ –خالي–"[1]، وبالفعل كانت مُقدِّمةً مُعبِّرةً عن مضامينِ قصائدِهِ التي كانت رثاءاتٍ وذكرياتٍ لخالِهِ، نأخذُ مثالًا يُنادي فيه خاله ويتمنَّى عودَتَه:

كم أشتهي أن أراكْ

فتحتويني يداكْ

لكنني خائفْ

أنايَ تخشى أناكْ

لعلَّ قبرًا هناكْ

في الهودجِ العاصفْ

المجموعة الشعريَّة	نوع المُقدِّمة	الصفحة في المجموعة
هو في حضرة التجلّي	–	–
مواسم إيغال بخاصرة الأرض	–	–
مسوَّدة للبياض	شعريَّة	7
أنا ما أغنّي	–	–
نهرٌ يحسُنُ السكوت عليه	–	–
المحلَّى بهل	نثريَّة	13–9
ليمرَّ الملاك	نثريَّة	7
مكتوب بالخطأ الكوفي	–	–
صورة العالم آناء الذهاب	–	–

[1] ليَمُرَّ الملاك: 5.

المبحث الخامس: التقريظات[1]

إنَّ من جماليَّات عتبات النّصّ أن تجد معها تقريظات –أو تقاريظ– تأتي من غير المؤلِّف –الشاعر– لتشارك ما سبق من عناصر العتبات النّصّيَّة في أن تكون عتبةً أو بابًا ومدخلًا يدخل منها المتلقّي أو القارئ؛ ليفهم محتوى النصوص الأساسيَّة (المتن) ومضامينها، ولتشارك في تقوية الرباط بين الكاتب –الشاعر– والمتلقّي والنصّ، ولتساهم في فكِّ مغاليق النصوص وتفسير بعض مجاهيلها، عبر ألفاظ وعبارات هذه التقاريظ ودلالاتها وسيميائها وقد يكون التقريظ من الناشر؛ لتكون كلماته فيها "عتبةً أساسيَّة لرصد العمل الإبداعيّ فهمًا وتفسيرًا وتأويلًا"[2].

إنَّ التقريظَ هو مدحُ الرجل والثناء عليه، بينما التأبين مدحُهُ ميتًا[3]، وقد أورد صاحب (لسان العرب): "التقريظ: المدح، وقولهم: فلانٌ يقرِّظ صاحبه تقريظًا، بالظاء والضاد جميعًا، إذا مَدَحَهُ بباطلٍ أو حقٍّ"[4].

ويفيدُ التقريظ المدح للكتاب ولصاحب الكتاب أيضًا، إذ فيه إعطاء فكرة ورؤية حول موضوع الكتاب "وقد تكون فائدة متمّمة لما جاء به المؤلِّف، وهي لا تخلو بطبيعة الحال من الإشارة بالكتاب ومحتواه والكاتب ومنهجيته"[5]، وقد اشتهرت التقريظات في العصر الحديث بكلماتٍ نثريَّة تمدح الشاعر، ثُمَّ تمدح مضمون النصوص الشعريَّة التي كتبها، وهذا إشارة على ما فيها، وبذلك تكون مشاركة في العتبات النّصّيَّة، مع أنَّ العصر السَّابق كان الكثير من التقريظات نظمًا شعريًّا من المادح أو القارظ.

---

[1] نسهِبُ القولَ في تعريف التقريظات، كوننا لم نذكرها في الفصل الأوَّل .

[2] شعريَّة النّصّ: 130.

[3] يُنظر: لسان العرب، مادة (قرظ): 455/7.

[4] م.ن، مادة (قرظَ): 455/7.

[5] أديب عبد القادر أبو المكارم، ظاهرة التقريظ والتقديم في الأدب العربي "الشيخ الصفار– نموذجًا": 14.

أنقلُ واحدة منها ممَّا فيه مبالغة من القارظ في مدح صاحبه لدرجة أنَّه يجعله أفضل وأعلم من امرئ القيس، يقول **رمضان بن موسى الدمشقيّ***:

أتاني نظامٌ منك يزري بحسنه قفا نـبك من ذكرى حبيب ومنزل

وأشْمِمْنِـــي منه أريجـا كـــأنَّه نســيم الصبا جاءت بريا القرنفل

فيا واحـــد الدنيـا وليس مدافع ويـــا من غدا مدحي له مع تغزل

بعثـــت لنا عقدا ثمينًا فلـو رأى جـــواهـــره النظام ولـــى بمعــزل

ولو أن رآه المرؤ القيـس لم يقـل ألا أيّـــها الليل الطويـل ألا انجلِ[1]

لو عُدنا إلى أهمية العتبات النّصّيَّة لوجدنا أنَّ اكثرها لا يمكن الاستغناء عنه (كالغلاف والعنوان والألوان والاهداء...)، أمَّا التقاريظ فيمكن الاستغناء عنه؛ لأنَّه لا يتدخّل في المتن الأساسي فلا يكون موضحًا، إلَّا أنَّ للتنظير وظيفة تحفيزيَّة وإغرائيَّة.

هناك مَنْ جعل عتبة التقريظ مقدمةً غيريَّة يكتبها غير الكاتب أو غير الشاعر من باب المديح والنقد تحفيزًا أو تقديرًا، فالمقدِّمة الغيريَّة هي وضعيَّة تلفّظيَّة متداولة، تحتلّ موقعًا ضمن أجناس الخطاب المقدماتي، وينهض بإنجازها طرف آخر غير المؤلّف؛ وذلك لجعلها وظيفة استهلاليَّة قد توجد في مؤلَّف وقد لا توجد في غيره[2].

شهدت صناعة (التقريظ) الكثير من التطوير والإبداع "ففي حين كانت مختصرةً حبًا في السابق، وتصاغ بألفاظ صعبة اعتاد الأقدمون على استعمالها، وأصبحت اليوم أكثر توسعة، وربما تقويمًا للكتاب ومؤلفه، لذا يفضِّل بعض المقرظين إعطاء رؤيته

* **رمضان بن موسى الدمشقيّ** (ت1095هـ): فقيه ونحويّ، صاحب كتاب الفنون والأدب وله ديوان شعر. [الأعلام: 33/3].

[1] محمد أمين المحبّي الدمشقي (ت1111هـ)، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت: 170/2.

[2] يُنظر: الخطاب الموازي: 67.

الخاصَّة حول موضوع الكتاب، والأمر الذي يُثري البحث الذي يتناوله المؤلف في كتابه"[1].

وبهذا يكون التقريظ موضِّحًا للمتن، ومعطيًا صورة عنه للقارئ بالإضافة إلى وظيفة التقريظ في التشجيع والتحفيز، لما لهما من دورٍ مؤثِّرٍ في تفجير طاقات الإنسان نحو المزيد والعطاء والفاعليَّة والإنتاج[2].

الأمثلة البيِّنة على مشاركة التقريظ للنصِّ الأساسي أو المتن في إيصال مراد الكاتب أو الشاعر ما خطَّه **الدكتور الفضلي*** في تقريظه لديوان (تجليَّات) الذي ألَّفه الشاعر جاسم حسن المشرف، فقدَّم له الدكتور الفضلي تقريظًا بديعًا فيه التشجيع والتحفيز والنقد والمدح لِما كتبه هذا الشاعر، فيقول الدكتور الفضلي: "والشاعر المشرف ابن الأحساء التي عُرفت بعمق ولائها لآل البيت (عليهم السلام)، من أيام شعراء عبد القيس، ولا يزال فوح عبيره يعطر الأجواء، ويزداد كلّما تقادم العهد، وقد تميَّز بروعة صوره، وبفكره الذي يسمو بسموّ معنى الاصطفاء والولاء، وسمو معنى العطاء والوفاء. فبارك الله تعالى في المشرف سيره على خطّ آبائه وأجداده في هذا الولاء العظيم لآل البيت العظماء، ووفّقه إلى الوفير من هذا"[3].

التقريظات عند الشاعر مهدي النهيري:

لم تحفل مجموعات الشاعر التسع بالكثير من التقريظات، لا لعدم اكتراث أو عدم اهتمام من جمهوره أو أساتذته أو تلامذته؛ إنَّما لأنَّه هو لم يذكرها بداية

---

[1] عبد الله أحمد اليوسف، فنّ صناعة التقريظ (منهجيَّة الدكتور الفضلي نموذجًا)، الحِلة- القطيف، ط2009/1م: 19.

[2] م.ن: 37.

* **الدكتور عبد الهادي محسن الفضلي** (ت2013م): فقيه وأديب عراقي من أصل سعودي (الأحساء) درَس في النجف ثُمَّ في كلّية الآداب بجامعة بغداد، ثُمَّ عمل مدرِّسًا في جَدَّة (السعوديَّة) لمادة النحو والصرف، من كتبه: (خلاصة المنطق- التقليد والاجتهاد- أصول الفقه- مختصر النحو- مختصر الصرف). [www.tashribnews.com].

[3] فنّ صناعة التقريظ: 41.

وتقريظ الدكتور الفضلي موجود في ديوان (تجلّيات) للشاعر جاسم حسين المشرف، طباعة دار الأضواء، بيروت، ط2002/1م: 12.

مجموعاته، فجمع قسمًا منها في بداية مجموعته الثانية (مواسم إيغال)؛ لتعطي صورة عن تقديره وتقدير بلاغته في نظمه ونثره، فهو يُعْمِلُ **(الأنا)** كثيرًا ويتحدَّث عمَّا قاله فيه بعضُ العلماء أو الأدباء أو الشعراء، وممَّا يلفت الانتباه أنَّه وضع في مقدمة مجموعته السَّادسة (نهرٌ يحسنُ السكوت عليه) تقريظًا بشكل مقدِّمة، وكان التقريظ باسم (مسابقة الكساء الأدبيَّة) التي فاز فيها بمسابقة الشعر وكان ترتيبه الثَّاني، فاكتسب جمهورًا أكبر وتقديرًا أوسع وكلمات قليلة أمام إنجازاته الكثيرة.

لا ننسى أنَّه اكتسب في رحلته العمْريَّة والشعريَّة الكثير من الجوائز مع الكلمات المادحة والتي يقرِّظ فيها شعره وعمله.

سنبدأ الحديث عن التقريظ الذي شغل أوَّل مجموعته السَّادسة (نهرٌ يحسنُ السكوت عليه) والتي وسمها بعنوان مقدّمة، وفيها تقريظ رئيس مسابقة الكساء الأدبيَّة في الدمَّام/ السعوديَّة: "وما مسابقةُ الكساء الأدبيَّة إلَّا واحدةً من البرامج/الرحم التي كانت نطفتها الأولى مسابقة الديوان الولائي التي زُرعت فيه موسمها الأوَّل، فعُلِّقت في جداره مُنقسِمةً في الإبداع إلى ثلاثةِ أجنَّةٍ سرعان ما ولدت توائمها الثلاثة..."[1]، ثُمَّ ذكر الفائزين الثلاثة الذين أوسطهم أو ثانيهم مجموعة النهيري (نهرٌ يحسنُ السكوت عليه)، ثُمَّ يتابع رئيس المسابقة قائلًا: "وحيثُ إنَّ الجمال ملك للإنسان –كلِّ إنسان– ارتأت أمانة مسابقة الكساء الأدبيَّة في الملتقى وبالتعاون المشكور من توأمه في العمل: مركز تبارك لرعاية الإبداع وتكريم الإنجاز، أن تقدم لجمهور الأدب خاصَّة ولعموم المهتمين بهذا الجمال ومتذوقيه ديوان: نهرٌ يحسنُ السكوت عليه للشاعر مهدي النهيري"[2].

نشعر من هذا التقريظ أنَّه يتحدَّث عن مجموعة الشاعر النهيري بالعموم دون أن يشير إلى مضمونها، فلا يرقى هذا التقريظ أن نسميه عتبةً من عتبات النّصّ التي يُفهم منها أو تدلُّ على مضمون النّصّ الأساسي (المتن)، بَيْدَ أنَّنا حين نعرف الجوَّ العام الذي عُرضت فيه المجموعة، مع المكان الذي قيلت فيه وأكسَبَتْ صاحبها الفوز الثَّاني بالمرتبة في تلك المسابقة فإنَّ الإشارات بذلك كلّه تدلُّ على أنَّها تتضمَّن الحديث

---

[1] نهرٌ يحسن السكوت عليه: 7. ومن هذه التوائم الجائزة الثَّانية للشاعر باسم هذه المجموعة "نهرٌ يَحسُنُ السكوت عليه".

[2] م.ن: 9.

عن الولاء لآل البيت (عليهم السلام)، أو أنَّه يخصُّ بعضًا منهم ويتحدّث عن آلام كربلاء وما جرى في عاشورائها.

يؤيّد هذا الاستنتاج ما قاله الشاعر في حوارٍ معه (عبر الهاتف) حين سُئلَ عن تأثُّر شعره بالدين، فقال: "هناك مجموعتان خصّصتُهما للحديث عن آل البيت وهما (مكتوب بالخطأ الكوفي) و(نهرٌ يحسن السكوت عليه)"[1].

مع أنَّ الشاعر متأثِّر بدراسته للشريعة، فنجده في الكثير من عنوانات قصائده يرمِّز لرموز دينيَّة تدلُّ على حبِّه أولًا لها، ثُمَّ تأثُّره بها، ثُمَّ كتابته عنها.

أمَّا التقريظات التي كتبت في قصائد الشاعر النهيري –فكما أسلفنا آنفًا– أنَّها موجودةٌ ففي مجموعته الشعريَّة (مواسم إيغال)، وهي تبدأ بقلم الأستاذ الشاعر **باسم الماضي الحسناوي**، والذي يُشيد بشاعرنا النهيري ويصفه بالصديق الذي يتماهى به كلَّ من يتعرَّف عليه لمحبته في الشعر وأهله[2]، ثُمَّ يصف تأثُّره بالشعراء الأوائل، ويخصُّ بالذكر: أبا تمَّام وأبا الطيّب المتنبي، ثُمَّ بشعراء العصر الحديث، وفي مقدِّمتهم: الجواهري والسيَّاب[3]، نأخذُ جزءًا من قوله: "مع مهدي النُّهيري لا تحسُّ أنَّ هناكَ خصومةً إطلاقًا بين القصيدةِ العموديَّة وحداثة الشعر لأنَّ الحداثة روحٌ مشرئبَّةٌ عارمةٌ استعمرت، كيانَ قصيدتِه، فبدت كما لو أنَّها أمٌّ رؤومٌ تحرص على لمِّ شملِ عائلتِها، فتسيطر على كلِّ أسباب الصِّراع بين الأنماط المختلفة للتعبير الشعريّ، فتحوّلها إلى مظاهر قوَّةٍ وتلاحمٍ ووئامٍ، وهذا بالضبطِ هو ما يجعل من الشاعر مهدي النهيري بصفتِهِ ذا قصيدةٍ عموديَّةٍ استثنائيًا في هذا المجال"[4].

نجد أنَّ المقرّظ (أو القارظ) يشيد بما في المجموعة من قصائد صوفيَّة تحمل روحانيَّات إلهيَّة، وبهذا يكون قد وظَّف تقريظه للدلالة على بعض مضامين النصوص الأساسيَّة (المتن)، فمن (بدأتُ نبيًا) إلى (اختلاط في قلب العزلة) إلى (بوصلةٌ

---

[1] لقاء مع الشاعر مهدي النهيري أجرته الطالبة غدير حمد كرم الموسوي عبر الهاتف: 2023/11/15م.

[2] مواسم إيغال: 8.

[3] م.ن: 9.

[4] م.ن: 8.

للعاشق) إلى (وقتٌ أكثر للبكاء) إلى (الله كان هناك)، وممَّا اصطبغ بمعاني الروحانيَّة والتصوُّف، نعرفُ علاقة التقريظ بأشعارِه، فنجد قصيدته التي وَسَمَها بـ(بدأتُ نبيًا) تتجلَّى فيها معانيه ودلالات ألفاظه، وكأنَّه يتكلَّم عن عُزْلَة رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم):

عيناهُ تشتهيانِ
وهو جَسُورُ
فليقتنع أنَّ الحياة جُسُور
وحِراءُ
أعطته مفاتيحَ التحوُّلِ
أن خَيْلَ الابتداء تُغيرُ
إقرأ
تقولُ له
يقولُ: قصائدي جَسَدي، فملئي للوجود سفيرُ[1]

وكأنَّه في هذا الشعر العمودي يصف عزلة رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلَّم) ومجيء الوحي إليه ليقرئه: اقرأ.

يشير أيضًا الناقد والشاعر العراقي (مشتاق عباس معن) إلى أنَّ التراث عند شاعرنا النهيري كان حيًّا في خطابه الإبداعيّ، لا على سبيل الاستعارة أو المجاورة، بل هو يضيفُ في أسلوبه تلميحًا جديدًا للمرجعيَّة، حين يقول:

كَذَبَتْ (بثينةُ)
لا يزالُ حبيبُها يحدو
وركبُ غرامها المحمولُ
شَهقتْ فقلبٌ أخضرُ
بضلوعها السمراء ينمو
والثمارُ (جميل)

[1] مواسم إيغال: 95.

أنا آدمي القلبِ جِنِّيُّ الهوى
ولأبسطِ الأشياءِ في ذُهول
أبدًا يطوّف بالمدى المجنونِ
قيسُ قصيدتي
ومدى الجنونِ طويلُ
أأقَرُّ؟ كيف يقرُّ صبٌّ مولعٌ
سمُنتْ بِه الأحلامُ فهو نحيلُ
لا يُهتدى في الأرضِ
إنْ هيَ ضيَّعتْ
إلَّا إذا لقيَ الخليلَ خليلُ[1]

يقول هذا الناقد: "يجد المُتابع لتجربة النهيري أنَّه يحاول أن يفلسف الأشياء ولا يقف عند ظواهرها الفجة"[2].

نأخذ تقريظًا آخر لقصائد الشاعر النهيري، إذ يقول الناقد اللبناني الدكتور رامز الحوراني: "القصيدة عند النهيري متميّزة، حبكًا، وتصويرًا وتدفقًا شعريًا سلسًا عذبًا، والصور نابضةٌ بالحيويَّة والرشاقة وهي كريِّق الغيث، خفيفة الوقع سهلة المتناول ولكنَّها قويَّة التأثير لِما فيها من مهارة"[3]، والقارظ يُشيد عِبْرَ تقريظِه هذا بمهارة النُّهيريّ وكيفيَّة توظيفه للصور، إذ يرسُمُها للمُتلقّي بعباراتٍ بلاغيَّةٍ شعريَّةٍ ونثريَّة، ليسَ في مجموعته هذه فحسب، بل في كُلِّ مجموعاته –حسب رأي القارظ–.

نأخذ مثالًا عمَّا قاله القارظ في مجموعة **أنا ما أغني**، إذ يدُلُّ تقريظه على مضامين الكثير من قصائد الشاعر، ولا سيَّما أنَّه –النهيري– يستقي معاني ألفاظه وعباراته من موروثه الدينيّ والقرآنيّ والمعرفيّ والوجدانيّ ليظهر في قصائده، وكأنَّه يرسم لوحاتٍ فنّيَّة تأخذ الصور فيها برقاب بعض؛ لترسم ولتزيّن ما رَسَمَت فتزيدها جمالًا وإبداعًا، فنجده مثلًا في قصيدة (عزلة) يصوّر لنا حاله مع صديقٍ له خائفَيْنِ

---

[1] القصيدة في مجموعته (مواسم إيغال): 32، وقد ذكرها القارظ: 23 أيضًا.

[2] مواسم إيغال: 20.

[3] م.ن: 26.

هاربَيْنِ مختبئين من أعداءٍ يُلاحقانهما، وكأنَّه يجعل هذه الصورة كصورة رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) مع صِدّيقه أبي بكر، واللَّذَين اعتزلا فارَّين من جبروت قريش وأذاها:

أنا وأنا نتقلبُ ما بيننا تائهَيْن

أقولُ لنا خارجًا من ثنائيَّة الشاعرينْ:

قفا نبكِ،

أصغي إلى أحدٍ شاعرٍ منهما

إذ يقولُ لصاحِبِه لا تخفْ

ربما ثانيَ اثنينِ كانَ

وكانت حكايتُهُ إذ هما في القصيدةِ

أنَّ الذي خافَ، أدركَ أن بآخرِ ليل القصيدة

فجرًا عصافيرُهُ لا تجيدُ الصباحَ

وكان الذي لا يخافُ هو الفجرَ والسربَ والأغنية[1]

تحمل هذه الكلمات الرصينة بين طيَّاتِها معانٍ قرآنيَّة تتجلَّى في تلك اللوحة التي رسمها القرآن لصديقين اختبآ في مغارة من أذى المشركين وهي إشارة إلى الآية: ﴿ۀ ہ ہ ۂ ه ه ه ھ ے ے ۓ ۓ ﮭ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ﴾[التوبة: 40]، فقد وظَّفَ الشاعر –النهيري– لغته الشعريَّة في وصف حاله مع صديقه (أنا وأنا)، فكان تقريظ الناقد (رامز الحوراني) عتبةً توصل إلى الأسلوب الذي كان الشاعر يكتب فيه عبر الصور التي يرسمها، فهو بهذا التقريظ يشير إلى دلالات جُلِّ قصائد النهيري وأسلوبه الأخَّاذ والبديع.

لم تكن التقاريظ معبّرة عمَّا في المجموعة من قصائد أو مضامين أو دلالات، فلذلك لا نعتبرها من العتبات النّصّيَّة، إلَّا من بابٍ واحد وهو الإشادة بالشاعر ومدح جهوده وأسلوبه الشعريّ ولغته الشعريَّة والنثريَّة، فهي تشارك إذًا في خلق فضاء العتبات من خلال بثِّ روح الحماسة في المُتلقي ليقرأ شعر النهيري.

---

[1] أنا ما أغني: 31–32.

خاتمة الفصل

إنَّ العتبات الخارجيَّة –بأنواعِها– تقدِّم للنصوص الشعريَّة مُلْهِمَةٍ المتلقّي ومساعدةً له؛ ليمسك بالخطوط الأوليَّة التي توصله إلى فهم النصوص الأساسيَّة (المتون)، لذلك عرَّفها الكثيرون بأنَّها نصوص موازية تدور حول النصوص، وكأنَّها تدخل معها في علاقات مباشرة وغير مباشرة؛ فتلخِّص مضامينها، فيتلقاها ذهن المتلقّي نظرًا وقراءةً وفهمًا، ويراها محيطةً بالنّصّ وبوَّابة للدخول إليه، إلَّا أنَّ الخطاب البصريّ الذي يعتمل في العين الباصرة لِما يرى مباشرةً في الكتاب (الغلاف– العنوان) وما يبيّنُ مظهرهما من: لونٍ أو شكلٍ ولوحةٍ أو نوعٍ للخطِّ الواضحِ للعين، فهاتانِ العتبتان أقوى تأثيرًا من غيرهما من العتبات الخارجيَّة الأخرى (كالإهداء والمُقدِّمات والتقريظ)، لا سيَّما وأنَّها أول ما يقع على عين الناظر المُتلقّي.

أمَّا شاعرُنا –النُّهيريّ– فقد وظَّف كثيرًا من العتبات النّصّيَّة لتكونَ مُشاركةً النصوص الأصليَّة في فهمِ مضامينها، مع أنَّهُ لم يوفّق في جعلِ بعضِها عتباتٍ نصّيَّة، وقد أغفلَ بعضها أيضًا، بيدَ أنَّنا نجدُ أنَّ أغلفة مجموعاتِهِ صمَّمها المُصمِّم بفنٍّ مُعبِّرٍ عمَّا يُريدُه الشاعر من نصوصه، وأمَّا العنوانات فلم تكن كُلُّها مُعبِّرةً عن ذلك.

بَيْدَ أنَّنا لا نكتفي بالعتبات الخارجيَّة لندخل إلى النصوص، فنجد أنَّه لِزامًا علينا الولوج منها إلى العتبات الدَّاخليَّة ليصير أمر فهم النصوص الأساسيَّة يسيرًا وسهلًا، ويصير تأويله مبنيًا على ما تقدِّمه من عتبات (خارجيَّة وداخليَّة) مُفسِّرةً له وموصلةً إليه.

من خلال ما وجدناهُ من توظيفِ الشاعر للعتبات النّصّيَّة ومشاركتها إيصال المُراد منها للمُتلقّي، نجدُ وظيفةَ العنوان في إفهام المُتلقّي مراد الشاعر في متون نصوصه الشعريَّة.

الفصل الثَّالث: العتبات النَّصّيَّة الدَّاخليَّة في شعر مهدي النُّهيري

المبحث الأوَّل: عتبة العنوانات

المبحث الثَّاني: عتبة الإهداءات

المبحث الثَّالث: عتبات الأغراض الشعريَّة

المبحث الرَّابع: عتبة الأسماء والرموز

المبحث الخامس: عتبة الاقتباسات

المبحث السَّادس: عتبة علامات الترقيم

المبحث السَّابع: عتبة الهوامش

المقدمة

تُسهم العتبات النّصّيَّة الدَّاخليَّة في إضاءة الطريق وفتحه أمام المتلقّي؛ ولتكون مشاركة العتبات الخارجيَّة في ولوجه إلى مضمنات النصوص الأساسيَّة، بِما تحمله هذه العتبات من دلالات وسيمياء تساعد وتوجّه إلى فهم النّصّ أو المراد منه، ولهذه العتبات علاقة قويَّة بمحتوى الكتاب أو المؤلَّف أو الديوان والمجموعة الشعريَّة، وفي غالبها يتشكّل استنطاق المتن وتحليله وكشف دلالات ألفاظه، فهي تحيط بهذا المتن وتكون في ساحة فضائه: "هي كلّ خطابٍ مادّيٍّ يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب، مثل العنوان أو التمهيد، ويكون أحيانًا مُدْرَجًا بين فجوات النّصّ، مثل عنوانات الفصول أو بعض الإشارات"[1].

رغم الخلاف بين النقَّاد في تحديد العتبات الدَّاخليَّة وعناصرها، إذ منهم من عَدَّ العتبات الخارجيَّة (العنوان والإهداء والمُقدِّمة والتقريظ ما بعدها من عناصر العتبات الدَّاخليَّة، كالعنوانات الدَّاخليَّة والإهداءات الدَّاخليَّة والأغراض الشعريَّة والاقتباسات والتضمينات والهوامش وعلامات الترقيم)، كلّها عتبات داخليَّة، وذكر أنَّ الغلاف الأمامي والخلفي واللون الخارجي والصورة ودار النشر هي العتبات الخارجيَّة، إلَّا أنَّنا نميل برأينا إلى أنَّ العتبات الدَّاخليَّة هي كلُّ ما يتعلَّق بالنصوص الشعريَّة الأساسيَّة (المتن) من عنوانات وإهداءات وأغراض شعريَّة وإيقاعات وعلامات ترقيم، وكذلك التشكيل البصري ونوع الخطّ المكتوبة فيه النصوص.

نُسَلِّم بأنَّ هناك تداخلًا بين نوعي العتبات (الخارجيَّة والدَّاخليَّة) إلَّا أنَّنا نذهب إلى ما ذهب إليه فريقُ الباحثين في العتبات الدَّاخليَّة هي ما تتعلَّق مباشرة بالنَّصّ الأساسي (المتن).

[1] الخطاب الموازي: 27.

المبحث الأوَّل: عتبة العنوانات

كما أسلفنا عند الحديث عن أهمية العنوان وشعريَّته التي تربط بين التركيب النحويّ لألفاظه ودلائلها وعلاقتها الإيحائيَّة بالنّصّ الأساسيّ[1].

العنوانات الدَّاخليَّة للنصوص الشعريَّة قد تكون لرموز دينيَّة أو لرموز أدبيَّة أو لرموز شخصيَّة خاصَّة بالشاعر، أو ممَّا كتبه في النصوص ومن إيحاءاتها.

تميَّزَ الشاعر النُّهيريّ باهتمامه بالعنوانات، فكان لكلٍّ منها مقصده ودلالته وأبعاده فـ"العنوانات عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النّصّ كما تؤدّي وظيفة تناصّيَّة، ولا سيَّما إذا كان العنوان يحيل على نصٍّ خارجيّ يتناسل معه ويتلاقح شكلًا وفكرًا"[2].

لكلِّ عنوانٍ من عنوانات النصوص الشعريَّة في مجموعات النُّهيريّ التسع مقصده ودلالاته، بَيْدَ أنَّ السمة الغالبة في هذه العنوانات هي السمة الوطنيَّة الممزوجة بالاجتماعيَّة، إذ إنَّ الشاعر حين كتب مجموعاته كان بظروف سياسيَّة مضطربة فيها الآلام وفيها القتل والقهر، فهذه عنوانات عريضة واضحة الدلالة في ثنايا نصوصها (وطن واشتعال- وطن- الرهان الأخير- فوضوي- عزلة- نفي- في مصر- كتاب الثورة...).

كما وتأتي بعدها الدلالات الاجتماعيَّة في الكثير من العنوانات مثل (زوجة- فقر- كبرياء- وصيَّة..)، ثُمَّ الدلالات الدينيَّة الكثيرة، لا سيَّما وإنَّ الشاعر عاش بيئة دراسيَّة واجتماعيَّة دينيَّة (يا صلاة الوحيدين- سورة الطمأنينة- رحيل- ذوق السماء- جوار نبوة- وحيٌ- يسوع الهاشمي- زيارة سامرائيَّة- شاعر على عتبة إمام- فتوى- أحجية عمر-...).

ثُمَّ تأتي الدلالات الأدبيَّة، إذ إنَّ الشاعر عاشقٌ للأدب والأدباء فهو قد عاش متيَّمًا بشعر المتنبي والجواهري وغيرهما (يا امرأ القيس- وثيقة بتوقيع جميل بثينة- إلى روح الجواهري- شاعر- عن معلِّم..).

---

[1] يُنظر: العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبيّ: 77.

[2] شعريَّة النّصّ الموازي: 57.

هكذا تتضح لنا مقاصد النصوص الشعريَّة عبر عنواناتها لتكون هذه العنوانات عتبات نصّيَّة يلج المُتلقّي من خلالها ليعرف مراد الشاعر منها.

نأخذ بعض الأمثلة على العنوانات التي بلغ عددها 284 عند النُّهيريّ في مجموعاتِه التسع؛ لنَلْحَظَ إشاراتِها إلى مضامين نصوصها:

المجموعة الشعريَّة	دلالة دينيَّة	دلالة أدبيَّة	دلالة عاطفيَّة	دلالة وطنيَّة	دلالة اجتماعيَّة	دلالة سياسيَّة	دلالة نفسيَّة	دلالة أخلاقيَّة
هو في حضرة	من أوبرا كربلاء	يا امرأ القيس	مينا (ابنته)	وطن واشتعال	كفافٌ دائم	العزف نشازًا (على القانون)	رغبة	–
مواسم	بدأت نبيًا	وثيقة بتوقيع جميل بثينة	شهادات	لي الحق أن أتساءل	إلى أرملة	هل فوضويّ	كبرياء	خيول– المحو
مسوّدة	يا صلاة الوحيدين	إلى روح الجواهريّ	تسمية	إجهازٌ رميم	غربةٌ في بيت	ضميرٌ في الغائب	وحيٌ	وصيَّة
أنا ما أغني	جوار نبوّة	استعارة	أتخيَّلُ ظِلًّا	أعدْني إلى الصواب	لا غرابة	عزلة	خدش	صلة
نهر يحسن	ذوق السماء	شاعر على عتبة إمام	خيال على فرات ما	مقاطع في ذاكرة النهار	يسوع الهاشمي	زيارة سامرائيَّة	رحيل	قريبًا من الماء والذكريات
المحلَّى	فتوى	شاعر	زوجة	شجرٌ لا يقال	محاولة في تذكر أسمائنا	في مصر	الليل	مقهى
ليمر الملاك	نشيدٌ ثان	استفهام	ثقة	وطن	كيف	منفى	صوت دا مع	ليل
مكتوب	أولم يروا	خيط موسيقى	أحلام	وعد	حلول	قرعٌ على	الوحيد	عتاب
صورة	أحجية عمر	عن معلّم	فقدٌ	الرهان الأخير	الولد الدامي	كتاب الثورة	الموت	رحيل مبكر

نختار بعض العنوانات الدَّاخليَّة لتكونَ مُبيِّنَةً لِما تحتويهِ نصوصها، فهي ركنٌ أساس في أيِّ ديوان إذ "بمقتضاها يفصل الكاتب (أو الشاعر) الشريط اللغويّ أو المساحة (النّصّ اللغويّ) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغويَّة أو طباعيَّة، وهي في العموم تؤدّي وظائف مشابهة لما يؤدّيه العنوان العام"[1]، ولقرب هذه العنوانات من نصوصها الشعريَّة فهي تضاعف القدرة التفسيريَّة عند المتلقّي "لكونها عتبات تأويليَّة للنصوص التي تُعَنْوِنها، ومن ثَمَّ تسهل الولوج إلى ردهات النصّ أو المقطع النّصّي، ولا سيَّما في النصوص ما بعد الحداثيَّة"[2]، فلا يُمكننا أخذ العنوانات كلّها في مجموعاته لضيق المساحة والوقت.

تتموضع هذه العنوانات عند رأس كلِّ قصيدة؛ أي ببدايتها، فتكون إمَّا مستقلة عن العنوان الأصليّ أو مقابلة له[3].

نختار بعض العنوانات الدَّاخليَّة من مجموعات النهيري الشعريَّة كعيِّنات لفقرتنا:

العزفُ نشازًا على (القانون)[4]:

هذا عنوان قصيدة في مجموعته الأولى (هو في حضرة التجلّي)، وفيها الكثير من الدلالات والسيمياء، فهو يبكي على وطنه ويحزن لِما آل إليه باسم القانون، وكأنَّ مَنْ يطالع واقع العراق يجد أنَّ أهل القانون يعزفون ألحان موادِّهم القانونيَّة بأسلوب ناشز مضطرب.

النشوز بين الزوجين يحصل حين يكرهان بعضهما؛ بسبب ارتفاع كلِّ واحدٍ على آخر وغلظته عليه ممَّا يسبب الاضطرب وعدم الاستقرار[5]، والعنوان يقصد فيه أنَّ العزف يكون شاذًا مضطربًا مزعجًا بغلظته وارتفاع صوته، مع أنَّه من آلة القانون

---

[1] في نظريَّة العنوان: 83.

[2] م.ن: 83.

[3] عبد الحق بلعابد "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 126.

[4] هو في حضرة التجلّي: 52.

[5] يُنظر: لسان العرب، مادة (نشز): 418/5.

الجميلة الصوت، بَيْدَ أنَّ العازف لا يجيد عمله ولا يُحْسِنُهُ، ويبدو ذلك في ألفاظ قصيدته وعباراتها في انزعاج الشاعر من الحال التي وصلت إليه بلده:

لم أدرِ، كي تنهارَ أم تتسامى
هَدَمُوكَ آباءً فقمَ يتامى؟
لم أدرِ يا وطنَ السيوفِ علاما
كسروا سيوفَكَ فاستحلتَ حطاما
لم أدر كيفَ يبيعُكَ التجارُ بالـ
ـبارودِ يا أفقًا يبيعُ غماما
لم أدرِ هل أغروكَ مذْ حذفوكَ من
شفتيكَ، فانقلبَ الحلالُ حراما[1]

وعبارته أنَّ الحلال انقلب حرامًا تدلُّ على الوضع الذي يصفه، ثُمَّ يتابع:

مسخوا بكَ القانونَ، كنتَ مسلَّةً
عظمى تؤسسُ في النظامِ نظاما
كيفَ انقلبتَ فأنتَ ذاتٌ غيرُ
ذاتِكَ يا إمامًا لم يظلَّ إماما
الثائرونَ قبائلٌ غجريَّةٌ
والهاربونَ محاربونَ قُدامى[2]

يصف كيف انقلب فيه الحسام إلى منجل، وكيف جاء الثائرون بقبليَّة غجريَّة وهرب المحاربون الأصليون.

عمر الخيَّام*:

---

[1] هو في حضرة التجلّي: 52.

[2] م.ن: 53.

* عمر الخيَّام (ت515هـ): أبو الفتح النيسابوري، شاعر فيلسوف فارسي مُستعرب عالم بالفلك والرياضيَّات واللغة والفقه، بلغت شهرته ذروتها بمقطوعاته (**رباعيَّات الخيَّام**) إذ نظمها بالفارسيَّة وترجمت. [الزركلي، الأعلام: 38/5].

كان الشاعر النهيري –وما زال– معجبًا بالشعراء الجاهليين وبعض الأمويين والعباسيين وما بعدهم، ومن شعراء العصر العبَّاسي عمر الخيَّام صاحب المقطوعات.

حين يُعَنْوِنُ النهيري قصيدة باسم عمر الخيَّام في مجموعته الثَّامنة، فهو يُشير إليه وإلى فضله وأدبه، وتكون دلالة هذا العنوان أنَّه سيمدحه ويتذكَّر بعض ألفاظ قصائده ويتغنَّى ببلاغة معانيه فيبدأ بقوله:

قرأتُك يا خيَّامُ: شعرًا وقَينةً
تغني وأسفارًا، بخمرك تنضجُ[1]

يتابع متذكرًا بداية قصيدة الخيَّام (رباعيَّات الخيَّام) فيذكر نجواه في السحر:

سَمِعتُ صوتًا هاتفًا في السَّحر نـــادى من الغيــبِ غُفاةَ البَشَر
هُبّوا املؤوا كاسَ الـمُنــى قــبل أن تملأَ كأسَ العمرِ كَفَّ القَدَر[2]

نجد الشاعر ينهج نهج رباعيَّات الخيَّام فيلتقط روحانيَّة بعض عباراته ويصوغها على ضوئها لتكون مزيجًا من العاطفة الروحانيَّة والعقلانيَّة الإيمانيَّة:

أحبُّ عفافيكَ: الذي هو عابدٌ،
ومن هو بالسُّكرِ المُحلَّلِ يسبحُ[3]

يعود إلى وصف الخمر الإلهيّ (حبّ الله والهيام به):

أطفئ لظى القلب ببرد الشراب فإنَّـمـــا الأيام مثل السحــاب
وعيشنا طيـف خيــال، فَنَـــلْ حـــظَّكَ منه قبل فوت الشباب[4]

ذكرى (1–2):

هذا العنوان واضح الدلالة ويبيّنُ الإشارة إلى أنَّ مضمون القصيدة هو ذكريات عن شخصٍ ما أو حادثة ما، فهذه الإشارة تُعَدُّ بوابةً للولوج إلى القصيدة، إذ حين يقرأ

---

[1] مسوَّدة للبياض: 45.

[2] ديوان عمر الخيَّام، ترجمة: أحمد رامي. [www.al–mostafa.com].

[3] مسوَّدة للبياض: 44.

[4] ديوان عمر الخيَّام، ترجمة: أحمد رامي. [www.al–mostafa.com].

القارئ كلمة ذكرى، تنهال عليه خيالًا، إمَّا ذكريات مَرَّتْ صورها أمامه أو حوادث حصلت معه وتركت فيه هواجس معيَّنة؛ هنا في قَصِيدَتَيه يتذكَّر خاله وكم ترك في نفسه من آثار جميلة، فيبكيه حزنًا، إذ فقده شابًا شهيدًا، فقال فيه:

مات وكان له من ضياء النجوم الصغار
سبعةٌ وثلاثون
كان أسَى تائهًا
شِبْهَ قيسٍ يفتشُ في الليلِ عن وجهِ ليلى[1]

يذكر بعض صفات خاله وابتسامته:

وأذكرُ يومًا وجهَهُ، كان شاسِعًا
كضحكتِهِ، يرجو وما كنتُ أضحكُ
وكانت سؤالاتي النحيفاتُ أذرعًا
تُمَدُّ إلى خالي الذي سوف يترُكُ[2]

كانت هذه الذكريات التي يذكرها عن واقعه مع خاله وعن صفات خاله ومحبته له، إذ الذكرى تأتي للتذكُّر[3].

إنَّ العنوانات الدَّاخليَّة يوظِّفُها الكاتب أو الشاعر لتعطي انطباعًا لدى المتلقّي الذي يطالع فهرس الكتاب أو الديوان ليعرف مضمونه وما يستهويه ويريده ليرجع إليه مباشرةً، فيأخذ منه تأويلات وتفسيرات للنصّ ومضمونه حسب براعة الكاتب أو الشاعر.

---

[1] لميرَّ الملاك: 25.

[2] م.ن: 26.

[3] يُنظر: تاج العروس، مادة (ذَكَرَ): 442/6.

المبحث الثَّاني: عتبة الإهداءات

تميَّزت إهداءات النصوص الشعريَّة الدَّاخليَّة لدى النُّهيريّ –وهي قليلة– بأنَّ جُلَّها ذات مسحة دينيَّة أو عاطفيَّة أو أدبيَّة أو شخصيَّة. وتُعَدُّ الإهداءات الدَّاخليَّة –إن وُجِدَتْ– عتبات نصّيَّة تحمل في طيَّاتِها دلالات النصِّ الذي سيكون هو المُهْدى إلى شخصٍ ما (قريب أو صديق أو معلِّم أو مبدع أو شاعر...)، فتكون صيغة الإهداء (كلمة أو عبارة أو عبارات) التي يصوغها المؤلِّف نسيجًا لإقامة علاقة مع المتلقّي يدخُلُ عبرها إلى النصّ؛ ليكون هذا الإهداء تقديرًا أو احترامًا للمُهْدَى إليه. فالإهداء عند جينيت "هو الناسج الوحيد للعلاقات الحميميَّة والثقافيَّة والحضاريَّة بين الكاتب وكُلّ من يصل إليه إهداء الكاتب"[1].

نَلْحَظُ أنَّ العتبات كلّها (مجموعةً مع بعضها) عند النُّهيريّ تشكِّل هذا النسيج وليس الإهداء فحسب أو العنوان فحسب.

نرى أول إهداءين في قصيدته (ذوق السماء) إلى سيّد الأنبياء (محمَّد صلَّى الله عليه وآله وسلم) إذ يجعل الشعر خادمًا للإهداء، فيقول:

أتى والفراشات المضيئة حوله تطوفُ، وعطر الله يجري إزاءها

رأتـهُ زعاماتٌ ففـرَّتْ وأدبــرتْ وقد تــركت من خلفها كبريـاءَها[2]

نعودُ إلى إهدائه الرائع إلى رمزٍ عظيمٍ عزيز عند الله عزّ وجلّ وعند النَّاس وهو عليٌّ (عليه السلام) الذي لا يفتأ يذكره في الكثير من قصائده، وقد كرَّره في قصيدة نثريَّة واحدة أربعًا وعشرين مرَّة، ووسَمَ قصيدته بـ(إلى علي)[3]؛ أي كانت إهداءً إلى علي (عليه السلام) والتي جاءت بعدَ قصيدةٍ بليغةٍ وسَمَها بـ(علي بن أبي طالب... ممرًا إلى الله) إذ يقول فيها:

---

[1] عتبات "جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص": 99.

[2] نهرٌ يحسن السكوت عليه: 9.

[3] م.ن: 20.

أي الجهـات مُضيئًا عندهـا أقـــفُ وكـلُّ أرضٍ ظـلامٌ.. أيُّها النجفُ

أبـا ترابٍ تناهــتْ كـــلُّ عاطفـــةٍ إلى يديــكَ وأرســى رحْلَهُ الشُّغُفُ[1]

الإهداءُ يُناسِجُ المنصوص الإبداعيّ، وهو أيضًا عتبةٌ أعادت الاعتبار للشعريَّةَ الحديثة[2]: "وعلينا الوقوف عليه واستقراءُه مع عتبات النّصّ الأخرى في تواشُجٍ يُوصِلُنا إلى كوامِنِهِ"[3].

دلالة إهداء قصيدة (كنْتُ من ذكراكَ أنهزمُ):

إهداء قصيدته "إلى خالي الشهيد الأستاذ عبد الكاظم النهيري" يرجع فيها إلى ذكراه معه فيصف ما كان قد انحفر في ذاكرته فلا ينساه، وتأتِي كلماته محمَّلة بحزنه وألمه من ذكرياته معه، وتأتي معجونة بدمعات أمِّه التي كان أخوها وطنًا لها تسكن فيه، فيذكِّرها وجهه بكلِّ أهلها:

تبكيهِ كانت وتنعاهُ وتنهضمُ
وملءَ دمعةِ أمّي كان يبتسمُ

كانت تتوقُ لأنْ تلقى لها وطنًا
وكانَ دومًا يلبّي توقَها الألمُ

وكان وجهُ أخيها حيثُما التفتتْ
يلوحُ، كان أخوها وجهَ منْ قدِموا

ووجهَ منْ ودَّعوها بعدَهُ كمَدًا
وشيَّدوا روحَها قبرًا لينهدموا

وبيتُهُ، بيتُهُ كانتْ تطوفُ بهِ
أمّي، وتنعى ودمعُ البيتِ ينلجمُ

---

[1]نهرٌ يحسنُ السكوت عليه: 13-14.

[2]مصطفى أحمد قنبر، دراسة في خطاب العتبات النّصّيَّة: 7.

[3]عبد نور داود، قبرُها أم ربيئة وادي السلام (دراسة سيميائيَّة)، مجلَّة الباحث، جامعة كربلاء، مجلد 42، عدد 2، ج2، نيسان 2023: 8.

وكنتُ مذْ أنا طفلٌ أنتَ في لُعَبي
مخافةٌ،، كنتُ من ذكراك انهزمُ[1]

لشدَّة محبته به يهديه أكثر من قصيدة، فيذكره في مجموعات أخرى، فهو يقول في مجموعة (ليمرَّ الملاك) بعنوان (ذكرى).

هو يصف طفولته مع خاله، وكأنَّه يشير إلى استشهاده وهو ما زال صغيرًا يلعب باللعب ويضاحكه خاله صغيرًا.

لأنَّ هذا الإهداء موجهٌ إلى خاله، فهو إهداء خاصٌّ عاطفيٌّ، إذ عبَّر العنوانُ عن المضمون وكان الإهداء شاهدًا أكبر على مضمونه.

دلالة إهداء قصيدة (بريدٌ ليسَ للعودة):

بدأ الشاعر قصيدته بـ(إلى روح الجواهريّ ووجه الشعر)؛ لتكون إهداءً إلى روح الشاعر محمد مهدي الجواهريّ، إذ إنَّ النهيريّ جعل الشاعر الجواهري وجهًا مضيئًا للشعر الحديث، فقد ألقى قصيدةً في مهرجان الجواهريّ الثامن في قاعة اتحاد الأدباء والكتَّاب العراقيين في بغداد سنة 2011م.

الجواهريّ هو الشاعر الذي تأثّر به النهري كثيرًا، فقد قال أنَّ تأثّره بالشعراء كان كبيرًا إلَّا أنَّ الجواهري كان أكثرهم تأثيرًا فيه[2].

يبدو عبر كلمات الإهداء أنَّ النهيري يقدِّر ويحترم ويحبّ الشاعر الجواهريّ الذي مات وسِنُّ النهيري يُقارب العشرين، فقد قرأ شعره وآثاره وتأثّر به.

قال في قصيدته عباراتٍ تدلُّ بوضوح على مقصد عنوان هذه القصيدة فـ(وَجْه الشعر) هو الذي أعطاه الكنز الوافر في بلاغة نصِّه وجزالة ألفاظه في مدح العراق والتغنّي على أطلاله موجهًا كلامه للجواهري، قائلًا:

يصيحُ عليكَ الشعرُ، أيَّانَ تُقْبِلُ

---

[1] ليَمُرَّ الملاك: 5.

[2] لقاء مع الشاعر مهدي النهيري أجرته الطالبة غدير حمد كرم الموسوي عبر الهاتف: 2023/11/15م.

معلقةً من أبعدِ البوحِ تنزلُ

أصابَ بكَ الترحالُ شعرًا ومقتلًا

وحظُّ العراقيين شعرٌ ومَقْتَلُ

وشاعرُ هذي الأرض لا أرض، حسبُهُ

سُدى ورقٍ في شوكِهِ يتجوَّلُ[1]

يتابع استلهام شعره من بعض ألفاظ الجواهريّ الذي تمثَّلها الأخير في حبّه للعراق وتذكُّره لهضابه وسهوله وجباله ونخيله:

سلامٌ علـــى هضـــبات العـــراقِ وشَـطّيهِ والجُـرْفِ والمُنْحَـنى

على النَّخْلِ ذي السَّعفاتِ الطوالِ عـــلـــى سيِّدِ الشجَـرِ المقتنى

سلامٌ على جاعـــلات الـــنقيق عـــلى الشاطئين، بَريَد الهوى

سلامٌ على عاطراتِ الحـــقولِ تَنَاثَـــرُ مِن حـــولِهـــنَّ القُرى[2]

لا يكتفي الشاعر النهيري بهذا فحسب، بل هناك القصائد الكثيرة في مجموعاته التي ذكر فيها الجواهري وفضله عليه.

لأنَّ هذا الإهداء موجهٌ إلى الجواهري، فهو إهداءٌ خاصٌّ أدبيّ إذ عبَّر العنوان (وجه الشعر) عن حبه له ومَدْحِهِ وتقديره، وكان ما قاله معبِّرًا عن ألفاظ العنوان ووصفًا للجواهريّ وطريقة تغنِّيه بالعراق وذكرياته.

دلالة إهداء قصيدة (قصيدة):

بدأ الشاعر قصيدته بـ(إلى صديقي الشاعر شاكر الغزي)؛ لتكون إهداءً إلى صديقه الشاعر الغزّي، والذي يُعَدُّ من أقرانه وأصحابه وشاركه في العزف على أوتار

---

[1] مُسوَّدة للبياض: 17-19.

[2] محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري كاملًا، دار طلاس، دمشق، ط4/1998م: 251.

اللغة وقصائد الشعر والنثر، وشاركه الأفراح والأتراح، ثُمَّ نجد الشاعر النهيري يضع نفسه وصديقه في مآزق:

حين نحفر أسماءَنا..

هل نرى غيرَ من ورّطونا بهذي الغرابةِ،

هذي المتاهةِ والتهمةِ الغامقة![1]

يعدُّ نفسه وصديقه قد حفرا إسميهما على صخور الغرابة؛ لأنَّ هناك مَنْ ورطهما وأمثالهم بهذه الغرابة فوضعوهم أمام متاهات واضطرابات بائسة حزينة:

لو مسسنا معانينا

هل نبلّلُ أعماقَنا بسوى حيرةٍ شاهقة![2]

النهيري يصف نفسه وصديقه بالقصيدة التي تصف الواقع وتكون كالجسد الذي تنتابه الاضطرابات الكثيرة وتصيبه الكوارث.

يخاطب صديقه بأن يشاركه تصفُّح هذه القصيدة (الجسد)، فهل يرى غير الكوارث، وإذا أراد تحسُّس كلمات هذه القصيدة بأصابعه فسيعيد يده بدون الأصابع:

على مضضٍ لو نطالعُ أحداثَ هذا الجسدْ

مثلما نتصفحُ كارثةً في بلدْ

هل نحسُّ بغيرِ أصابعِنا وهي تسقطُ في قعرِ هذا الأبدْ![3]

إذن: حتَّى لا يذهب من أعضائهم شيء فسيبتسمون رغم المرارة، ويُغَنُّون رغم الألم فـ(أنا ما أغني)، وكأنَّ العنوان الرئيس للمجموعة يتمثَّل بمضمون هذه القصيدة (القصيدة)، لذا سيترك وصديقه ومن مثلهم أحلامهم فوق دفاتر الزمن، لتصير كلماتٍ لا تسمن ولا تغني من جوع:

---

[1] أنا ما أغني: 21.

[2] م.ن: 21.

[3] م.ن: 21.

سوفَ نتركُ فوقَ الدفاترِ أحلامَنا

كلماتٍ

على

شكل

أفئدةٍ من فراغ..[1]

كأنَّ الشاعر يشترك مع صديقه في وصف الواقع المأساوي الذي يعيشه بلده فنجد الشاعر شاكر الغزّيّ يقول في قصيدة في مجموعةٍ وَسَمَها بعنوان (مسلَّة الأرجوان):

يا طموحات الطين

تهبّ على الغيم

يا عزيزًا رأى الكواكب

لا تقصص عليهم رؤياك

يا الذي

ظله الخلود[2]

[1]أنا ما أغني: 22.

[2]شاكر الغزي، مسلَّة الأرجوان، دار العارف، بيروت، 2013م: 160.

المبحث الثَّالث: عتبات الأغراض الشعريَّة

تتجلَّى الأغراض الشعريَّة عند كلِّ شاعر بما يرومه من قصيدته أو ديوانه، فتكون هذه الأغراض معبّرة عن مراد الشاعر، وقد تنوّعت هذه الأغراض التي يقصدها كلّ شاعر في قصيدته حسب واقعة قول القصيدة أو سببها، فكلّ ما يخطر بال الشاعر ويناسب مناسبةً معيَّنة أو واقعة معيّنة أو هوًى.

هذه أغراض شعريَّة لمواضيع تناولها الشاعر، وقد يستمدُّها كلّ شاعر من بيئته وواقعه الذي لا يمكن فصله عن نشاط الشاعر الفكريّ والوجدانيّ والعاطفيّ.

المطلب الأوَّل: المديح

يُعَدُّ المديح غرضًا من الأغراض الشعريَّة البديعة، وهو من الفنون التي اعتنى بها النقَّاد والشعراء والباحثون، وهو فنٌّ قديم مع قدم الشعر وبدايته، فالشاعر حين يتغنَّى بصفات الممدوح وفضائله (الخلقية والخُلقية) يجد متعة التوصُّل إلى حبّ هذا الممدوح، ويُعَدُّ المديح من أوسع الأغراض الشعريَّة، لما له من أثرٍ في النفوس.

حين نجعل المديح عتبةً من العتبات النّصّيَّة، فإنَّنا نقصد وصف شعر المديح لا التدخُّل فيه، لذا نجد أنَّ الشاعر "إذا مدحَ يجعل معانيه جزلةً، وألفاظه نقيَّةً غير مبتذلةٍ سوقيَّةٍ، ويجتنب التقصير والتجاوز والتطويل"[1]، وقد لقي المديح اهتمامًا من الشعراء لأنَّهم يريدون أن يقع في قلب وفكر الممدوح ويحفظوه ولا يسأموه: "حكي عن عمارة أنَّ جدَّه جريرًا، قال: يا بَنيّ إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة، فإنَّه يُنسى أولها ولا يحفظ آخرها، وإذا هجوتم فخالفوا"[2].

المديح هو ذكر الإنسان بصفاته التي يحبّها فيطيب خاطره بها، وقد تطوّر هذا الفنّ حتَّى صار للتكسُّب والتنفُّع.

إذا أخذنا مجموعات الشاعر النهيري نجدها مصطبغة بصبغة فنِّ المديح والثناء الدينيّ (لرسول الله صلَّى الله عليه وآله وسلَّم ولآل البيت وغيرهم)، سيَّما وأنَّ الشاعر قد

---

[1] العمدة: 128/2.

[2] م.ن: 128/2.

درج منذ صباه في مدارس العلم والدين، وكان ينهل من والده وأخواله من النجف الأشرف، فمن الطبيعيّ أن نجده أصيلًا مخلصًا وفيًا لِمن أحبَّهم منذ طفولته، وجديرٌ به أن يكون أهمُّ لون أو غرضٍ من أغراضه الشعريَّة هو مدح من سرى حبَّهم في ثنايا روحه ونبضات قلبه.

إنَّ من يقرأ مجموعة النهيري الخامسة (نهرٌ يحسنُ السكوتُ عليه) يجدها زاخرةً بالمديح، وافرةً بالحبّ، مزدحمة بأوصاف النبيِّين، بدءًا برسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) مرورًا بالإمام علي عليه السلام والمجتبى.

إنَّ القصيدة الأولى التي كتبها في مدح رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم)، واستهلَّ مجموعته بها لتقديره واحترامه وحبّه له:

بلى هُو ضوءٌ.. وهْيَ ظلماءُ جاءَها وآثرَ أن يمحو فخاضَ امِّحاءَها

محـمدُ هـذا؟ إي محـــمدُ وجــهه ملامـــحُ شمـسٍ ألبستهُ رداءَها

محمـــدُ يـــا رأيَ السمـاء وذوقها ورغــبتها فـــي أنَّ تراكَ لواءَها[1]

استهلَّ قصيدته بـ(بَلَى) والتي لا تأتي إلَّا بعد نفي[2]، مثل قوله عزَّ وجلّ: ﴿ ﴾[الأعراف: 172] و﴿ ﴾[البقرة: 260]، وعن ابن عبَّاسٍ أنَّه لو قيل نعم في جواب (ألست بربِّكُم) لكان كفرًا، مثله قوله تعالى (بلى قد جاءتكَ آياتي)، فالمعنى يكون حينئذ: بلى قد هديتُك بمجيء الآيات[3]، وأمَّا قول الشاعر: بلى هو ضوءٌ، ردٌّ على مزاعم المشركين الذين كانوا في مكَّة، وعلى كلِّ من تبعهم إلى يوم الدّين، فالشاعر يؤكِّد أنَّ النبي (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) ضوءٌ ونورٌ، فكان قوله بلى إبطالًا لأي زَعْمٍ أو افتراء من المشركين أو الحاقدين.

---

[1] نهرُ يحسن السكوت عليه: 9-10.

[2] يُنظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، دار الفكر، دمشق: 346/2.

[3] يُنظر: م.ن: 346/2.

يصف الشاعر الصحراءَ –صحراء القلوب– كيف كانت عِطاشًا لمن يَسقي وما سيسقي بعد أن كانت دموع عيونهم تُسْقَى لزعماء الصحراء وأشدَّائها، فجاء رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) ولم يرضَ إلَّا أن يكون ريًّا لقلوبهم وعقولهم، فترقرق كالماء الذي يسيل سلسلًا، فصار معنى الريّ هو الماء الذي أعطاهم إيَّاه: ماء الحياة وروح الدين، وهذا يذكّرنا بقول أمير الشعراء في مدح رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم):

وُلِدَ الهدى فالكــائــناتُ ضيـاءُ وفــمُ الزمـانِ تبسُّمٌ وثناءُ

والوحيُ يقطرُ سلسلًا من سلسلٍ واللوح والقلم البديعُ رواء[1]

نجدُ النهيري يُكثرُ من المديح لأهل البيت (عليهم السلام)، وقد مرّت في مجموعاته قصائدُ كثيرة في مدحهم وفي رثائهم الذي أصله مدحٌ وذِكرُ محاسِن، ثُمَّ نجده يمتدحُ مُعلّميه وأساتذته والشعراء الذين أحبّهم (القُدامى والجُدد)، ونجده أيضًا يمتدح العِلْمَ والمُعلّم، فهو يقول في قصيدةٍ وَسَمَها بـ(مُعَلّم)، يحتفلُ بعِيدِه:

كيف لا يُحْتَفى به ويُعَادُ عيْدُ من أُثِّثتْ بِهِ الأعيادُ

نحن وادٍ من الحروفِ سحيقٌ وحروف المُعلِّمِ الأطوادُ

فلتقل إنَّ دجلةً وفراتًا يَدُهُ، ولتقُل خُطاهُ الحصادُ

إنَّ هذي البلاد لو نطقت قالت عيونُ المُعلّمينَ البلادُ

قصةٌ أنتَ للنبوةِ قالتْكَ من الخالداتِ سبعٌ شدادُ

كُلَّ عامٍ وأنتَ عيدٌ سعيدٌ ما انحنت ميَّةٌ وحنَّت سُعادُ[2]

يمتدحُ الشاعرُ المُعَلِّمَ بأبياتٍ جميلةٍ بليغة مُعبِّرةٍ عن حُبِّه وتقديره لكُلِّ مَنْ علَّمَهُ، بل لكُلِّ مُعلِّم، وجاءَ تعبيرُهُ عن التلاميذ بأنَّهم حروفٌ في أوديةٍ، وأنَّ المُعلّمين أطوادٌ؛ أي جبالٌ شامخة[3]، فهو يقصدُ أنَّ المُعلّمين يُريدونَ عُلُوَّ ورِفْعَةَ تلاميذهم، كي يصلوا إلى أعلى جبال المقامات وشامخاتها، بعلومهم وهِمَمِهم.

---

[1] ديوان أحمد شوقي "الشوقيَّات"، مؤسسة الهنداوي، القاهرة: 42. (بعنوان الهمزيةُ النبويَّة).

[2] صورة العالمِ آناء الذهاب: 130–132.

[3] لسان العرب، مادة (طَوَدَ): 270/3.

المطلب الثَّاني: الرثاء

يُعَدُّ الرثاء غرضًا أصيلًا من أغراض الشعر العربي القديمة والعريقة إذ تمتزج فيه أحاسيس المديح والرثيّ وذكر صفاته مع رقيٍّ في اختيار أفضل الصفات والتعبير عنها بكلّ رقيٍّ وجماليَّة وبلاغة، ولو أنَّ هذا الغرض ومثله غرض المديح تنتابهما أشعار المجاملات والتملُّق أحيانًا لتحقيق مآرب دنيويَّة، بَيْدَ أنَّها تكون في غالبها صادقةً خالصةً.

الرثاء الأشهر هو رثاء الأشخاص، إلَّا أنَّه يتنوَّع أيضًا فيتناول رثاء المدن والذكريات الجميلة التي رحلت مع أيَّامِها.

يؤكِّد ابن رشيق القيرواني أنَّه "ليس بين الرثاء والمديح فرق إلَّا أنَّه يُخلط بالرثاء شيء يدلُّ على أنَّ المقصود به ميت، مثل (كان) أو (عدمنا به كيت وكيت) وما يشاكل هذا ليعلم أنَّه ميت"[1].

إنَّ أكثر الرثاء الذي اشتهر في الجاهليَّة كان رثاء الخنساء أخاها صخرًا حين قُتِل، إذ قالت:

أعينيّ جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى؟[2]

يُعَدُّ الرثاء من الأغراض الشعريَّة التي كانت مُنتشرةً في الجاهليَّة، ثُمَّ في العصر الإسلامي، فقد قال فيه الرجال والنساء؛ لِما يُصيب الكُلّ من مصائب وأحزان، كذلك كان المديح الذي كَثُرَ في العصور كُلِّها أيضًا: "وليس بين الرثاء والمديح فرقٌ، إلَّا أنَّه يُخلط بالرثاء شيءٌ يدلُّ على أنَّ المقصودَ ميّت"[3].

---

[1] العمدة: 147/2.

[2] ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2/2004م: 29.

[3] العمدة: 147/2.

تكون قصائد الرثاء واضحة الدلالة على ما يعانيه الشاعر من أحزان وهموم وغموم نتيجة فقده للكثيرين من أقاربه وأحبائه، وفقد معهم الذكريات ومعالم المدن والحوادث.

لو عُدنا إلى مجموعات الشاعر النهيري لوجدناها مليئة بالمراثي؛ بسبب الواقع الذي كان النهيري يعايشه من اضطرابات وحروب وفتن، وقد مات –أو استشهد– الكثيرون من أقاربه أو أساتذته، فقال فيهم شعرًا، فما كان يبعث على قول هذا الشعر هو الحزن والألم من الفراق، وكأنَّ هذا الغرض كان عتبة وبوابةً للدخول إلى نصوص الكلام أو الشعر.

لأنَّ الشاعر فَقَدَ الكثير، إلَّا أنَّ ذكرياتهم بقيت شاهدةً على الماضي، وبقيت معالم المدن التي عاش فيها طفولته كذلك، فنجده يرثيها ويقف على أطلالها، بعد أن يتلو علينا قصيدته (نبوءة الترحال) إذ يبكي فيها المحاريب الحزينة والحقول الخضر، ويقول:

بكيتَ حتَّى اخضرَّ سنبلُ شيبكَ المحصود

أنفاسُ وردِ الذكريات ذكتْ به

فكأنَّ داء الراحلين أصابَهُ[1]

نجد الشاعر يستعمل التكرار في جملة (قفا نبكِ من ذكرى) إذ يجعلها بداية ثلاث أبياتٍ من قصيدته القصيرة، نادبًا كما ندب امرؤ القيس أطلال محبوبته:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللوى بين الدخول فحوملِ

ففاضَتْ دمُوعُ العينِ منّي صبابةً على النحر حتَّى بَلَّ دمعي محملي[2]

---

[1] هو في حضرة التجلّي: 40.

[2] فؤاد قميحة، شرح المعلَّقات، معلَّقة امرئ القيس، دار الهلال، بيروت، ط1/1988م: 57.

يتّجه إلى امرئ القيس مناديًا إيَّاه بـ(يا امرأ القيس) واقفًا على أطلال بلاده متفجّعًا عليها راثيًا لها مشفقًا ممَّا حصل فيها، وهو يوظِّفُ بعض أساليب امرئ القيس الذي اشتُهِرَ بالتغنّي بأطلاله، فيقول:

قفا نبكِ من ذكرى بلادٍ مُرَوَّعةْ

وتأريخِ عينٍ بالمناديلِ مُولَعةْ

قفا نبكِ من ذكرى شفاهٍ يتيمةٍ

ذوتْ فوقها الأثداءُ فهي مُبَلقعةْ

قفا نبكِ مأساةً عراقيَّةً هوتْ

وفي كلّ فصلٍ والروايةُ مضيعةْ[1]

أخذَ شاعرنا النهيري مُقدِّمة مُعلَّقة امرئ القيس (قفا من ذكرى)، وجعلها بداية خطابه لصديقيه، كما فعل امرؤ القيس، بكاءً على الأطلال، فيريد منهما أن يبكيا معه ويذرفان الدمع صبابةً على ما راح من آثار محبوبته وبقي بعض أطلال بيت أهلها بين مكانين معروفين (الدخول- حومل).

كرَّر الشاعر النهيري هذه العبارة في أبياته الثلاثة الأول، فكان التكرار فيها بلاغة بديعة تبدأ بفعل الأمر (قفا)، ثُمَّ يطلب استنزال البكاء والدمع وتذكُّر ما بعدها، وهذا التكرار فيه التوكيد وفيه (تمكين المعنى في نفس المُخَاطِب[2]، وما ذلك إلَّا لشدَّة تأثُّر النهيري بما حلَّ بالوطن والديار، إذ يقول: قفا نبكِ من ذكرى بلادٍ مروَّعة أي مضطربة خائفة، فالروع هو الخوف والفزع والإنذار بالموت[3].

عمد النهيري إلى تهيئة ذهن المُتلقِّي للدوالّ الظاهرة في تكرار العبارة، إذ لم يكن هذا التكرار هشًّا، بل تقويةً تعبيرا عن حزنه وانعكاسًا لحالة الشاعر النفسيَّة[4].

---

[1] هو في حضرة التجلّي: 45.

[2] ابن يعيش، شرح المُفصَّل، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط2001/2م: 221/2.

[3] لسان العرب، مادة (روع): 135/8.

[4] يُنظر: رسالة (شعر مهدي النُّهيري- دراسة أسلوبيَّة)، للطالب: كاظم مطر عيدان، جامعة آراك، آراك- إيران: 126.

يذكر الأيتام وأمهاتهم، وكم أصابهم من جوع وعطش وحاجة لرضاعة انعدمت فيها سُبُل العيش لنضوب أثداء الأمهات من حليب الأطفال فَذَوَتْ فوق أطفالها تبكي وتنوح.

تكفينا هذه القصيدة لتعبِّر عن آلام الشاعر وتعبيراته برثاء كُلِّ ما فقد وفقده الوطن، فكان الرثاء عتبة نصّيَّة مهيِّئة لقول الشعر واستنزاف أقوال الشعراء ممَّا آل إليه الحال في العراق المكلوم.

من خلال ما مرَّ معنا من قصائد أو ما كان في مجموعات الشاعر نرى أنَّ الغزل عند النُّهيريّ غرضٌ من أغراض شعره، لكنَّ الغزل عنده كان عاطفيًا نقيًا خالصًا، ولم تمتزج فيه ألفاظ الغزل التي تجعله غير عفيف.

المطلب الثَّالث: الغزل

لم يكن الشعر الحديث بعيدًا عن المرأة وعن التغزُّل بها والتغنّي بصفاتها، مع زيادة في الخيال الخصْب وفي التصوير والتشبيهات اللفظيَّة مع استخدام اللغة الشعريَّة بلغة فصيحة وألفاظٍ سهلة جزلة.

الغزل هو ذاك الشعر الذي يصف فيه الشاعر إحساساته العاطفيَّة تجاه المرأة فيصوِّر ما به ويصف ما بها، وما قد يكابده من آلام ويعانيه من شقاء ولأنَّ المرأة تُعَدُّ نصف المجتمع الذي يكْمُلُ بها وبالرجل، فهي مبعث رضاه أو فرحه أو غضبه أو شوقه[1]، ومنذ وُجِدَ الإنسان نجد الرجل يميل بفطراته إلى المرأة التي يستهويها فيسعى إلى قلبها ليظفر به، فكان هذا الاسترضاء عن طريق كلامه والتعبير عن أحاسيسه، والأقوى منه أن يكون شعرًا منظومًا تستهوي رنته قلب وفكر المرأة وعاطفتها، وقد قال ابن رشيق القيرواني «أمَّا الغزل فهو إلفُ النساء والتخلُّق بما يوافقهنّ»[2]، وهو أيضًا قريبٌ من الوجدان والأحاسيس، وهو لغَةٌ عالميَّة يتعلَّق بالفطرة والعواطف، ويُعَدُّ وليد عاطفة الحبّ.

---

[1] يُنظر: لسان العرب، مادة (غزل): 492/11.

[2] العمدة: 117/2.

هناك نوع من الغزل امتزجَ بالمجون والقول الفاحش فصار يعرف بالغزل الماجن وأمثلة شعرائه كثر يسبقهم امرؤ القيس.

أمَّا اللغة الشعريَّة في هذا الفنِّ أو الغرض الشعريّ فهي غالبًا ما تمتزج بالتشبيه والتكرار والتأكيد مع إيقاع يرقق النفوس ويحبب بالمنظوم بجناس أو طباق.

بالعودة إلى مجموعات النُّهيري الشعريَّة نجد تمازجًا بين أغراضه في الكثير من القصائد، فقد تكون بداية القصيدة غزليَّةً زاخرة بألفاظ الحبّ والغزل، ثُمَّ ينتقل بها إلى الذكريات والألم والحزن، مع ذلك فهو لا يخرج عن ألفاظ الغزل العفيفة؛ ليجعلها بوابات عتبات لمعرفة ما يروم من عاطفة تجاه من يخاطب أو مَنْ يتكلَّم عنه، وقد تكلَّلت عبارات قصائده الغزليَّة بالبلاغة والفصاحة في وصف أحاسيسه وعواطفه.

نأخذُ قصيدة من روائعه الغزليَّة التي يخاطب فيها امرأةً لم يُعَيِّنْها ويَسِمُ القصيدة بعنوان (تسمية):

إذًا أنتِ من تنحتينَ المكانةَ

أنَّ تتمكّنَ من نفسِها فتصيرَ المكان..

إذًا أنتِ من تشهدين المكانَ مواعدَهُ العسليةَ

يزيد وصفًا لكيفيَّة دخولها إلى قلبه، إذ أعادت له ذكريات الماضي وحروبه:

كانَ قلبي المحاربُ منكِ استراح

وأجَّلَ كلَّ معاركِهِ لحروبٍ ستأتي

فجئتِ وأشعلتِ ماضيهِ فيهِ

وآذنتِ أنْ يتموّج كالبحرِ ثانيةً فاستباحْ..

لياليَهُ غزلٌ يستخفُّ بكلِّ فتوحاتِهِ السالفةْ..

غزلٌ يُشبِهُ العاصفةْ[1]..

في قصيدة أخرى يصف فيها لواعجه حين جالسها في مقهى وسُرَّ بها، فعاد كالسكران يصف جمالها وأناقتها، ووَسَمَ قصيدته بعنوان (مقهى):

ما بينَ قهوتِها
وبينَ دخاني
أوقدتُ لي قمرًا، وليلَ أغانِ
وشربتُ عينيها،
وصرتُ أخاهُما السكرانَ
في كأسينِ للهذيانِ
وكتبتُ دفترَ ذكرياتٍ حلوةٍ
عن هُدْبها
وتركتُهُ بمكاني[2]

نجده يستعمل الاستعارة والتشبيه والإيقاع فكيف يوقد قمرًا؟ وكيف يوقد ليل الأغاني؟ فهو يعبِّر عن غزله بأنَّه كان بين شربه القهوة وتناول دخانه؛ فيوقد القمر ويشرب العينين، وكأنَّهما مُسكرٌ جعله يهذي، وكأنَّه يشرب من كأسِ عينيها.

أمَّا تغزُّله بزوجته التي يحبها ويقدِّر فيها كُلَّ شيء: جمالها- طهرها- أزهارها، ووسَمها بعنوان (زوجة):

لم تكوني سوايَ
أنتِ ارتكابي زمني الممطرَ الرهيفَ الرهيبا
لم تجيئي من المصادفةِ
اخترتُكِ وقتًا يتمُّ يومي الرتيبا
لم تمسّي يدي
ولم تتمشَّيْ في وجودي مدينةً أو غروبا
بل بساتينَ كلّما قطفتُني

[1] مسوَّدة للبياض: 22.
[2] المُحلَّى بهل: 108.

فصرنا إشارةً وشحوبا
ونهارينِ
أنت محرابُ طهرٍ
بينما لا أزالُ همسًا مُريبا..[1]

هناك قصائد كثيرة فيها عبارات غزليَّة صريحة، كما وهناك قصائد توحي بأنَّه يقصد امرأةً ما في تغزُّلِهِ..

المبحث الرَّابع: عتبة الأسماء والرموز

يُعَدُّ الرمز أو الاسم من العناصر المهمَّة التي تساهم في رسم الصورة الشعريَّة، وتكون صفة للإبداع عند الشاعر أو الكاتب تكسب نصوصه دلالات وأبعاد فنّيَّة تتجلَّى عبر الرمز ويغدو أداةً تعبيريَّة تمكِّن هذا الشاعر من التعبير عمَّا يريد.

يُعَدُّ الاسم أو الرمز وسيلة جماليَّة ودلاليَّة لتحقيق غايات فنّيَّة وأدبيَّة، ولتمكّنه من التعبير عن مراده عن طريق غيره.

صار الرمز –في الشعر الحديث– العنصر الأهم الذي يعبِّر عن موقف فكري سياسي أو ديني أو اجتماعي أو عاطفي، ما أكسب قصيدة الشاعر بنية أدبيَّة فنّيَّة دلاليَّة، وصارت هذه القصيدة غنيَّة بالدلالات والإيحاءات عبر تضمينها الرموز أو الأسماء لتمنحها فضاءات شعريَّة وبلاغيَّة أوسع، وكُلَّما كثرت الرموز الهادفة اتسعت الفضاءات أكثر وأخذت الدلالات معاني أعمق:

كيف وظَّف الشعراء المُحدَثون الأسماء أو الرموز في قصائدهم؟ وماذا أفادتهم؟

إذ إنَّ الشعر الجديد صار يُعرَضُ –بأنواعه– في وقائع وأحداث مهمَّة.

لا يستطيع الشاعر البوح بمشاعره في كُلِّ مناسبة أو مهرجان، فصار يُلزِمُ نفسه بذكر أسماء ورموز تشير إلى مراده ومرامه بدلالة هذا الرمز التي يفهمها جُلُّ من يسمع أو يقرأ، فقد يكونُ الترميزُ سياسيًّا أو وطنيًّا أو عاطفيًّا أو لأهدافٍ يرومُها.

[1] م.ن: 121.

اللغة الشعريَّة لغة دلاليَّة تزدحم فيها الألفاظ التي تتغيَّر معانيها حسب سياق النصوص، فإذا ضُمِّنت رموزًا أو أسماء فإنَّ دلالاتها تختلف في صورها الخارجيَّة الشعريَّة أو في صورها الداخليَّة الفنّيَّة: «العالم الخارجي صورتها العيانيَّة، ومن العالم الداخليّ بعدها الانفعاليّ المختلط حيثُ تختلط فيه عوالم الأحلام والواقع واللاواقع»[1].

تكمن القوَّة في دلالة الرمز وإيحاءاته في العبارة التي وضع فيها أو فيما يُسمَّى سياق الكلام، لذا نجده يختلف بدلالاته من سياق إلى سياق، فقد يكون رمزًا دينيًّا في سياقٍ يتكلَّم في الدين، وقد يكون رمزًا عاطفيًّا في سياقٍ يتكلَّم في العواطف والمشاعر، وقد يكون سياسيًّا في سياقٍ يوحي أو يعبِّر عن السياسة: «فالقوَّة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق»[2]، وإذا استخدمَ هذا الرمز في سياقٍ شعريٍّ، فإنَّ اللغة الشعريَّة تأخذ دورها في توضيح دلالات هذا الرمز وإيحاءاته.

إذ وظَّف الشعراء –ولا سيَّما المُحْدَثون– الأسماء والرموز كوسائل تعبير وخدمةً لمراداتهم في القدرة على إيصال فكرتهم للمتلقّي، فيكون هذا الرمز مثيرًا ومؤثرًا في النصوص الشعريَّة.

إذا وُظِّفت الأسماء والرموز توظيفًا جماليًّا منسجمًا مع فكرة الشاعر وفهم المتلقّي فهي تساهم في ارتقاء لغة القصيدة الشعريَّة والدلاليَّة.

إنَّ ما يمرُّ به عالَمنا العربيّ منذ أوائل القرن الماضي –العشرين– خَلَقَ ما يُسمَّى بالشعر الجديد والذي اتسَمَ بالكثير من الميزات التي لم تكن موجودة من قبل، ومن هذه السمات أنَّ أكثر الشعراء الواقعيين أخذوا بما يُسمَّى بالمذهب الرمزي الذي لاقى رواجًا لدى المتلقّين، فكم من واقع سياسيٍّ مأزومٍ لا يمكن للشاعر أن يعبِّر عمَّا نفسه بشكل مباشر، لذا وَجَدَ في توظيف الرموز منْفَسًا للتعبير عن شعوره، أو تحفيزًا

---

[1] محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيَّاب– نازك– البياتي)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1/2003م: 51.

[2] الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّيَّة): 200.

على أمرٍ، أو حثًّا على تغيير واقع ما عبر استذكار هذه الرموز، وذلك هروبًا من جَوْرِ الظالم أو خروجًا على مألوف العلاقات الاجتماعيَّة.

إنَّ الشاعر المُبْدِع الواقعيّ الذي يعرف مجريات الأحداث حوله نجده يبرع في توظيف الرموز المهمَّة في لغته الشعريَّة وفي ألفاظه وتراكيبه، ليعطي جماليَّة أسلوبيَّة لشعره، بل وليجعل من الأسماء والرموز عتبات نصّيَّة يدخل عبرها المتلقّي لمعرفة مراد الشاعر.

لم يكن الرمز ودلالاته من اختراع الغربيّين، بل إنَّ العرب منذ القديم يستعملون هذه الظاهرة، فقالوها في أشعارهم وأنثارهم، ثُمَّ جاء الإسلام ونزل القرآن الكريم، ووردت فيه الكثير من الوقائع التي وُظِّف الرمز فيها لتعبِّر عن أمرٍ ما، فالإيحاءات قد تكون بإشارات وحركات عضويَّة جسديَّة، وقد تكون بالتعبير بالقول أو بالأسماء، قال تعالى: ﴿ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ں ں ڻ﴾[آل عمران: 41]، وكان الكثير من الألفاظ القرآنية أو العبارات رموزًا، فالرَّمز إذن هو اللفظ المختصر المشتمل على معانٍ كثيرةٍ ودلالات توحي إليها، فكم إشارة تغني عن عبارة: «الإشارة في كُلِّ نوعٍ من الكلام لمحةٌ دالَّةٌ واختصار وتلويح لعرف مجملًا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[1]، وقد حفل الشعر العربي –قديمًا وحديثًا– بأنواع الرموز الإيمائيَّة تعبيرًا عن مرادات كلّ شاعر وحسب لونه الشعريّ الذي استخدمه، كما أنَّ الشعراء القدامى وظّفوا الكثير من الألفاظ التي توحي لأمر ما، ففي الحيوانات جعلوا الذئب رمزًا لأمر، والغزال والريم لأمر، والأسد لأمر، والحصان والفرس والحمار لأمر، والتمساح لأمر، والحيَّة لأمر، كذلك الألوان وأنواعها...

أمَّا حديثًا فقد صار الرمز ظاهرة شعريَّة فنّيَّة ضروريَّة، ولا سيَّما في عصر الاضطرابات السياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة، وقد دُرِسَتْ جُلُّ دواوين الشعراء المُحْدَثين ومجموعاتهم الشعريَّة وراجت بين الأدباء والمهتمِّين، لِما فيها من دلالات صارت تعرف بالاتجاهات الرمزيَّة للشعر، وقد أخذ بها كثيرون (كالسّيَّاب والجواهري

[1] العمدة: 206/1.

ونزار قبَّاني ونازك الملائكة والحبوبي واليازجي والأخطل الصغير ومحمود درويش وصفاء الحيدري وأدونيس و..).

من هؤلاء الشعراء أيضًا، شاعرنا مهدي النُّهيري الذي اتَّجه إلى الترميز برموز أدبيَّة ودينيَّة ذي منزلة عالية، تتمثَّل بالأنبياء والرُّسل، ثُمَّ الأئمَّة (عليهم السلام)، ثُمَّ اختار بعض الشخصيَّات القريبة منه (قرابة أو صداقة) لمنزلتهم عنده[1]؛ وليعبِّر عمَّا يريده عن طريق هذه الرموز وما امتازت به من مقامٍ عند الله عزَّ وجلَّ وعند النَّاس، وعند الشاعر نفسه، فكانت ذات دلالات وإيحاءات مؤثّرة في المُتلقّي، فنجده يستخدمها في أساليبه وأغراضه الشعريَّة، من مدحٍ وحزنٍ ورثاء وعواطف وحماسة..

وظَّفَ النُّهيريّ في شعره الكثير من أسماء الرموز الدينيَّة ذوي المراتب العليَّة عند الله عزَّ وجلّ، وكذلك بعض الرموز الأدبيَّة لمحبته بهم وبأدبهم..

كذلك بعض الرموز الطبيعيَّة (كالأنهار والخضرة والأزهار والورود..)، لما تبعث فيه من دلالات وإيحاءات مؤثرة، فتارةً يوظّفها في غرض المديح وتارةً يوظّفها في غرض الرثاء وتارةً في غرض الغزل، وتارةً في غرض الألم والحزن، وكانت الرموز الطبيعيَّة أو الآثار القديمة (من شوارع وبيوت وأزقّة وأبواب ليدلَّ على محبته للقديم والقدماء...).

ممَّا يلفتُ النظر أيضًا أنَّ الشاعر جعل أكثر عنوانات مجموعاته رُموزًا لِما تتضمَّنه، مع جعل هذا الرمز يوحي بأمور دينيَّة أو تاريخيَّة أو عاطفيَّة؛ وكذلك توظيفه لأسماء الشعراء –ولا سيَّما المُتنبّي– لإيصال ما يرومه عن طريق مدحه وقصائده، كما وظَّف بعض أسماء الشوارع والقرى ليدلَّ على أمور يريد التعبير عمَّا توحي إليه، كذلك الألوان في الغلاف تشير إلى دلالات خاصَّة بالشاعر والعنوانات:

<u>المطلب الأوَّل: عتبة الرموز الدينيَّة</u>

[1] يُنظر: رسالة ماجستير (مهدي النهيري– دراسة أسلوبية)، إعداد: كاظم مطر عيدان: 202.

يُشَكِّل الرمز الدّيني عتبةً نصّيَّة يَلِجُ عبرها المتلقّي، فيعرف مراد الشَّاعر من النّصّ وما يتضمَّنه النصُّ الأساسيُّ (المتن)، فحين يذكر الشَّاعر مثلًا: نبيَّ الله أيوب (عليه السلام) يدلُّ على الصبر، وحين يذكر نبيَّ الله يوسف (عليه السلام) يدلُّ على الجمال والاتهام الظالم، كذلك الإمام الحسين (عليه السلام) حين يذكر يرمز للشجاعة ولمظلوميته، وحين يستحضر الشاعر شخصيَّة من شخصيَّات التاريخ الإسلاميّ أو التاريخ الدّينيّ لنبي أو وليّ أو صحابيّ أو من أهل البيت في سياق حماسيّ فهو يقصد المقارنة بين ذلك الوقت الذي انتصر فيه، وهذا الوقت الذي يتطلَّب مثل هذه الشخصيَّة.

حظيت شخصيَّات: النبي محمد (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) وأهل البيت (عليهم السلام) والصحابة وبعض علماء المسلمين بنصيب كبير من عمليَّات الاستحضار عند الشاعر النُّهيري، وفي كُلِّ مناسبة يكون الإيحاء مناسبًا لسياق النّصّ والكلام، وكلُّ هذا الاستحضار يُحْدث بذلك مفارقة بين شخصيَّاتٍ وشخصيَّات أو بين عصر وعصر.

يتجلَّى حُبُّ الشاعر لجذوره وتاريخه وأهله بذكر تاريخ الإنسان الذي يبدأ بآدم عليه السلام ويتنقَّل إلى أن يصل إلى وجود محاضره، فأخذ العنوانُ عتبةً واضحة في (جذور الصوت) فألقى قصيدته في مهرجان الغدير في النجف عام 2011م:

لوحٌ لفضةِ دمعِ الآفلينَ: أنا
لذا حفرتُ بأقصى وَحدتي وطنا

رَأيتُ آدمَ منْ أحجارِ أُحْجِيَتي
يبني الحلولَ، فتعلو دهشتي مُدُنا

وكنتُ أشهدُ نوحًا، حينَ خاطرُهُ
مرافئٌ، مرَّ فيها حزنُهُ سُفُنا

يستذكر الرَّافدين (الفرات ودجلة) ويستذكر أيَّامه عندهما وتاريخ أجداده فيرمز لآدم باستحضار أجداده، وإلى حوَّاء باستحضار جدَّاته وأمّهاته:

جرى الفراتُ بفحوى آدمٍ وجرت

أمواجُ دجلةَ حوّاءً تفوحُ غِنى
هُما وُجودايَ لما حشَّدا بيدي
أهلي بصيغةِ موتى ينسُلونَ سنا[1]

يتابع تذكُّر أهله والوقوف على أطلالهم:

بَدَأتُ أفتتحُ التأريخَ، مُنشغلًا
بالطينِ، مُدَّرِعًا بالمُثخَنينَ قنا
بأهلي المَيِّتينَ الواقفينَ على
قبورِهم شَجَرًا مُصَّاعِدًا شَجَنا[2]

يتوجَّعُ الشاعر لعلمه أنْ لَا رُجْعى إلى تاريخ القدامى، فنراهُ ينتقل من استخدام ألفاظ القرآن قائلًا:

مذ قيلَ يا أرضُ هذا الماءُ فابتلعي
ويا سماءُ اشهقي واستنفري المزنا[3]

يُوظِّفُ بعض ألفاظ القرآن الكريم في قوله هذا عائدًا إلى قول الله تعالى: ﴿ئا ئا ئه ئه ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى ئى﴾[هود: 44]، فاقلاع الماء هو أن تنشف وتجفّ العيون التي نبعت به بأوجز مدّة، والسماء تمسك عن المطر وتنقشع السُّحُب، وتعود الحال كما كانت قبل الطوفان[4].

وهنا يُعبِّرُ الشاعر عن حُبِّه لجذوره عن طريق رمزٍ دينيٍّ تاريخيّ وهو النبي نوحٌ (عليه السلام) وطوفانه العظيم، وتاريخه مع قومه:

وكنتُ أشهَدُ نوحًا، حينَ خاطِرُهُ
مرافئٌ، مرَّ فيـــها حُزْنُهُ سُفُنًا[5]

---

[1] صورة العالم آناء الذهاب: 62.
[2] م.ن: 62.
[3] صورة العالم آناء الذهاب: 64.
[4] يُنظر: مجمع البيان: 281/5.
[5] صورة العالم آناء الذهاب: 61.

فقد وظَّفَ التاريخ الغابر الواردَ ذِكْرُهُ في القرآن الكريم، كرمزٍ من الرموز الدينيَّة؛ ليجعله عتبةً من عتباته النّصّيَّة.

المطلب الثَّاني: عتبة الرموز الأدبيَّة

تعتمد الرموز الأدبيَّة على دلالات ألفاظها وأسمائها، إذ يقوم هذا الاسم أو الرمز بصيغته أو برمزيَّته بعلاقات بين ما اتَّصف به في واقعه وما يرتبط به الواقع الذي يحكي فيه، فهي تشكِّل علاقة ذاتيَّة تتجلَّى فيها الصِّلة بين الذَّات والأشياء[1].

الرموز الأدبيَّة تتردَّد في ثقافات مختلفة تاريخيَّة تتعلَّق بالأشخاص أو بعوامل الطبيعة أو بالطبيعة نفسها، كالقمر والمطر والثلج والبرد والحرّ والهواء والنسيم والرياح الهوجاء، فتأتي هذه الرموز لتمنح كلّ عنصر منها مغزًا خاصًّا[2].

أمَّا بالنسبة للأشخاص فإنَّ الأدباء والبلغاء والشعراء (القُدامى والمُحْدَثين) يُمثِّلُ كلُّ واحدٍ منهم رمزًا أدبيًّا، كما تُعَدُّ أشعارهم وأعمالهم رموزًا أدبيَّة.

أمَّا عند شاعرنا النُّهيري فإنَّ المُتنبّي يُعَدُّ الشاعر الأبرز في التأثير، فكان يوظِّفُ اسمه في كثيرٍ من قصائده، ويَعدّه مُلهِمَهُ ورمزه الأدبيّ، بينما نجد المتنبي نفسه وظَّف الرموز في اللغة الشعريَّة ليدلَّ على مراداته الكثيرة في بيت شعر واحد، إذ قال:

فلم أرَ قبلي من مشى البحرُ نحوَه

ولا رجلًا قامت تعانقه الأسدُ[3]

هذا من بابِ المجاز والاستعارة، إذ هو يرمز بالبحر ليدلَّ على الرجل الكريم، ويرمز بالأُسْد ليدلّ على الشجاعة، وما بين (البحر والكرم) رابطُ العطاء، وما بين (الأُسد والبسالة) رابطُ الشجاعة، فكان المجاز صريحًا فسمَّاه البلغاء استعارة تصريحيَّة[4]، وفي كلِّ هذا يقصد المتنبّي وصفَ سيف الدولة.

---

[1] يُنظر: الرمز والقناع في الشعر العربي: 53.

[2] يُنظر: الشعر العربي المعاصر: 198.

[3] ديوان المتنبّي، دار صادر، بيروت: 133.

[4] الاستعارة التصريحيَّة: هي استعارة لفظٍ يدلُّ على المشبه والمُشبَّه به بجامع صفة أخرى. [يُنظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة: 279].

نعودُ إلى مجموعات الشَّاعر النهيري التسع فنجدُها حافلةً بالرموز الأدبيَّة (المتنبي- عمر الخيَّام- أبو نوَّاس- الجواهري- السيَّاب- كاظم- مهيار الديلمي- نزار- مظفر النواب- ومجنون ليلى- محمود درويش- أدونيس):

ونزارٌ يجري بأكفِّ النسوان كنهرِ الحناء

غزيرًا، وحبيسُ **معرّتِهِ** الأعمى المبصرُ من

دون العميانِ الحاملُ في كفّيه **رسالةَ غفران**

أبكي الباكين بهذي الأرضِ الفرحانةِ من

لا شيء يفرحُها، و**السيَّابُ** المقطوف من

الزمنِ الآخرِ كي يرتُقَ في باطنِ سيرتِه[1]

نجد شاعرنا النُّهيري يتغنَّى بعمر الخيَّام* الشاعر الصوفيّ الربَّانيّ الفارسيّ، ويتغنَّى بعفافه ومناجاته لربّه، وبأدبه ورباعياته:

قرأتُكَ يا **خيَّامُ**: شعرًا وقَينةً

تغني، وأسفارًا بخمرِكَ تنضحُ

وأبصرتُ من نجواكَ **ليلينِ**: واحدٌ

يصلي، وليلٌ بالطِّلا يترنَّحُ

فمَنْ أنتَ بين الماردينِ، ومن بهِ

أعلقُ قلبي؟ إنَّه يتأرجحُ

أحبُّ عفافيكَ: الذي هو عابدٌ،

ومن هو بالسُّكْرِ المحلَّلِ يسبحُ[2]

---

[1] مسوَّدة للبياض: 69.

* عمر الخيَّام (ت515هـ): هو عمر بن إبراهيم الخيَّامي النيسابوري، أبو الفتح، شاعر فارسيّ مستعرب، عالم رياضيَّات وفلك ولغة وفقيه ومؤرِّخ وشاعر أديب واشتهر بمقطعته الشعريَّة (رباعيَّات الخيَّام). [الزركلي، الأعلام: 38/5].

[2] م.ن: 69.

كان الخيَّامُ رمزًا أدبيًّا لمن يتغنَّى به وبأدبه وتقواه وورعه، فجعله الشاعر النُّهيري ما قاله فيه عتبةً من عتبات نصوصه يتلقَّاها المُتلقّي فيجد الكلام الجزل والعبارات البلاغيَّة فيما قاله النهيريّ.

المطلب الثَّالث: عتبة الرموز العاطفيَّة

إذا كانت اللغة هي الكلمات والعبارات والنصوص، فإنَّ مدلولاتها أعمق منها، فلكلِّ كلمة دلالة ولكلِّ عبارة دلالات وتقابلها شبكة واسعة من الرموز التي تحاكي وجدان المتلقّي فيما يخصُّ السياسة أو العاطفة أو المجتمع..

إنَّ الشعر العاطفيّ (أو الوجدانيّ) هو كلُّ ما يتعلَّق بالعواطف والانفعالات النفسيَّة[1]، فالشاعر يتحدَّث فيه عن نفسه وعن تجاربه الخاصَّة وعن تطلعاته وآرائه فيما يدور حوله، وعن حُبِّه، وعن أحزانه، وغربته، وحيرته، وآماله، وانتكاساته، وفي الكثير من هذه الأشعار لا يستطيع الشَّاعر التصريح بما يريده مباشرةً أو ما يعتلج عنده من عواطف وآراء، فيوظِّف الألفاظ أو العبارات التي يرمِّز فيها لِما يروم.

إنَّ شعر النُّهيري يتَّسِمُ جُلُّه بالعواطف الصَّادقة: الحزينة تارةً والمَشُوقة أخرى، والدينيَّة تارةً والسياسيَّة أخرى، والوطنيةَّ تارةً والتاريخيَّة أخرى، إلَّا أنَّ عواطفه الخاصَّة العشقيَّة كانت واضحة الصبغة العذريَّة، فقد كان تأثير الواقع عليه –ممَّا يظهر من مجموعاته الشعريَّة– أكبر من تأثير عواطفه الخاصَّة.

نأخذ مثالًا من رمزيَّته الأدبيَّة العاطفيَّة، حين يُعَنْوِنُ قصيدةً فيتَّضح من عنوانها مضمونها؛ لتكون عتبةً رمزيَّة يعرف المُتلقّي خيوطها الرئيسيَّة: (وثيقة بتوقيع الشاعر جميل بثينة)، والأخيرُ شاعر الغزليّ العذريّ كان وافر الرموز في شعره، يقول النهيري:

كذبت "بثينةُ"،
لا يزالُ حبيبُها يحدو
وركبُ غرامِها المحمولُ
شهقت فقلبٌ أخضرٌ

[1] يُنظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر، عبد القادر القطّ، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م: 6–7.

بضلوعِها السَّمراءِ ينمو
والثمارُ "جميلُ"
أنا آدميُّ القلبِ جنيُّ الهوى
ولأبسطِ الأشياء في ذُهولُ
أبدًا يطوّفُ بالمدى المجنونِ
قيسُ قصيدتي،
ومدى الجنونِ طويلُ
أأقَرُّ؟ كيف يقرُّ صبٌّ مولعٌ[1]

نلاحظ هنا العواطف والأشواق واضحة ممزوجة بأسى البعد عمَّن يحبّ.

بدأ قصيدته باتهام بثينة بأنَّها كذبَتْ، وشتَّان بين عصره وعصر بثينة، إلَّا أنَّه يرمز لشخص أو لامرأة بـ"بثينة" ويتهمها بالكذب، ثُمَّ يعود إلى وصف هذا الشخص أو المرأة مادحًا مُتغزلًا بأنَّ قلبها أخضرُ، وبأنَّ ضلوعها فوقه سمراء، والترميز بالألوان فنٌّ جميلٌ له أبجدياته وإشاراته، والألوان تظهر في الصُّورة الشعريَّة وصفًا لموصوفٍ فيُمثِّل كلٌّ فيها رمزًا معيّنًا، وهذه الرموز يحدِّد مسارها الفعل الشعريّ[2]، لذا نجد أنَّ الألوان يَفوق دلالتُها الوضعيَّة.

أمَّا اللون الأخضر الذي صبغ قلب محبوبته به فدلالاته جميلة، إذ وظَّفَ هذا اللون لرمزيَّة العطاء والهدوء والطبيعة الخصبة[3]، ثُمَّ يصف الأضلاع فوقه بالسمراء، واللون الأسمر لونٌ مُحايدٌ خالٍ من الإثارة، فهو يتراوح بين النقاء (الأبيض) والحزن (الأسود) أو بين التفاؤل والتشاؤم، أو بين الأمل والألم والكآبة[4]...

---

[1] مواسم إيغال في خاصرة الأرض: 33-34.

[2] يُنظر: محمَّد صابر عبيد، المتخيّل الشعريّ، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، منشورات الاتِّحاد العام للأدباء العرب في العراق، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط1/2000م: 179.

[3] يُنظر: اللغة واللون: 185.

[4] يُنظر: م.ن: 184.

يعود إلى قيس ويرمِّز بكلمة: (أبدًا يطوف بالمدى المجنونِ- قيسُ قصيدتي)، وكأنَّه بهذا يشير إلى قول قيس بن الملوّح*:

أطوفُ على الديارِ ديارِ ليلى وألثُمُ ذا الجدارَ وذا الجدارَ

وما حُبُّ الديارِ شغفـن قلبـي ولكن حُبُّ من سكن الديارَ[1]

بعد هذه الأمثلة البسيطة نقول: إنَّ الشاعر النُّهيري اتسمت قصائده بالرمزيَّة بأنواعها، وهذا دليل وفرة مشاعره وخياله وأدبه وعلمه..

هو بهذا يريد أن يوصل المُتلقّي إلى ما يريد عن طريق إعمال خياله وفكره بعيدًا عن أي اتِّهام أو مساءلة.

* قيس بن الملوّح المجنون (ت68هـ): من بني عامر بن صعصعة توفي في نجد، لم يكن مجنونًا إنَّما سُمِّي بذلك لهيامه في حبِّ ليلى العامريَّة. [الذهبي، سير أعلام النبلاء: 5/4].

[1]ديوان قيس بن الملوّح، دراسة وتعليق: يُسري عبد الغني، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1/1999م.

المبحث الخامس: عتبة الإقتباسات

يُعَدّ الاقتباس والتضمين في النصوص الشعريَّة عناصر نصّيَّة وعتبات يلجُ المُتلقّي عبرها إلى النّصّ الأدبي (المتن) فيشترك كلٌّ منهما بفهم النّصّ الأساسي مع غيره من عناصر العتبات النّصّيَّة.

كُلَّما كان الشاعر قادرًا على استخدام أو توظيف بعض النُّصوص القديمة للاستفادة منها في نصوصه الشعريَّة فهو يجعلها –بأسلوبه– جزءًا من نصوصه عن طريق التوظيف الإيحائيّ الدلاليّ أو التوظيف النقلي المُقتبس وإنَّ هاتين الظاهرتين –الاقتباس والتضمين– لها فاعليَّةٌ ودورٌ كبير في توضيح وتقوية رؤية الشاعر.

كَثُرَ الاقتباس والتضمين بعد نزول القرآن وظهور الحديث النبويّ الشريف، فقد صار الخطباء والبلغاء –فضلًا عن الشعراء– يستنصرون بجملٍ من آي القرآن أو كلمتين أو كلمةٍ أو آية كاملة لتقوية ما يرومون إيصاله من فكره، فبلاغة القرآن الكريم منبع البلاغة والألفاظ التي يستفيد منها الخطيب أو الشاعر ليزين بها كلامه أو ليزيد من بلاغة قوله ونصوصه، بشرط ألَّا يتعرَّض المُقتَبِسُ إلى سوء أدبٍ مع الله عزَّ وجلّ أو مع رسوله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) ووضع الكلام في غير موضعه.

يُعَدُّ الاقتباس والتضمين عتبتين من العتبات النّصّيَّة التي تجعل النصوص متداخلة من جهةٍ، وتجعل المتلقّي أو القارئ قادرًا على معرفة كُنْهِ النصوص التي اقتبستها وتُعَدُّ المقتبسات عبارات تؤدّي وظيفة تنبيهيَّة واستشهاديَّة وتوثيقيَّة ودلاليَّة وتوجّه المُتلقّي إلى التركيز على النّصّ –أو الألفاظ– المقتبس الذي يخضعه الشاعر إلى سياقِ شعره المعاصر[1]. ولا بُدَّ لنا من إيجاز حول مفهوم هاتين الظاهرتين:

الاقتباس أصله قَبَسَ، وقَبَسَ يعني أعطى، يُقال: قَبَسْتُ منه نارًا أي طلبتُ فأقبسني أي أعطاني[2]، وهو يكون عن طريق أخذ نصٍّ آخر أقدم من نصوص الشاعر

---

[1] يُنظر: شعريَّة النّصّ الموازي: 176.

[2] يُنظر: لسان العرب، مادة (قبس): 167/6.

ووضعه بينها: "الاقتباس هو قصدك إلى البيت من الشعرِ أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه، كالمتمثل"[1].

كما أنَّ هناك من العلماء منْ حرَّم الاقتباس من القرآن الكريم؛ وذلك لقدسيَّة ألفاظِ آياتِ القرآن الكريم، بَيْدَ أنَّ جُلَّ المُفسِّرين والبلاغيين أباحوا ذلك وحَثُّوا عليه لِما فيه من فوائد وتقوية للبلاغة، ومنهم مَنْ وقف بين الفئتين فأباح بشرط التنبيه إلى أنَّ ما اقتُبِسَ ليس من النّصّ الأساسيّ أو المتن[2].

بَدَهِيٌّ أنَّ هذا المُقتَبس يُشتَرَطُ فيه أن يكون مشهورًا وجميلًا، فإن كان غير مشهور فقد يعدّه المُتلقّي من الكلام الزائد أو القبيح أو من تأليف الشاعر نفسه.

يكون المقتبس بيتًا شعريًّا كاملًا مع تغيير يسير: "ولا يضرّ التغيير اليسير ليدخل في معنى الكلام، كقول بعض المتأخرين في يهوديٍّ به داء الثعلب:

أقول لمعشر غلطوا وغضوا عن الشيخ الرشيد وأنكروه

هو ابن جلا وطلاع الثنايا متى يضعُ العمامة تعرفوه

البيت لسحيم بن وثيل، وأصله:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني"[3].

أمثلة الاقتباس عند الشعراء الإسلاميين والشعراء المُحْدَثين كثيرة، منها ما أورده الأصفهاني* في الأغاني: "قال إسماعيل القراطيسي في مدح الفضل بن الربيع، وكان الفضل قد ضنَّ عليه العطاء:

لئن أخطأتُ في مدحِيْـ ـكَ ما أخطَأتَ في منعي

---

[1] العمدة: 84/2؛ الصناعتين: 47.

[2] يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة: 382.

[3] م.ن: 385.

* أبو الفرج الأصفهاني (ت356هـ): هو علي بن الحسين بن محمَّد بن مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العاص الأمويّ الكاتب الأصبهاني، صاحب كتاب الأغاني، جدّه آخر الخلفاء الأمويين (محمد بن مروان)، أديبٌ نحويّ. [وفيات الأعيان: 309/3].

لقد أحللتُ حاجـــاتي بـــوادٍ غـيـــر ذي زرعٍ"[1]

الشطر الأخير جزءٌ من آية ﴿ڈ ڈ ژ ژ﴾[إبراهيم: 37]، فكانت قوَّة للبيت.

أمَّا شاعرنا النهيري، فقد أغنى تجربته الشعريَّة بالكثير من التضمينات والاقتباسات فأضفى على ألفاظ أشعاره وصورها جماليَّة فنّيَّة تزيدها قوَّة وتأثيرًا في المُتلقّي عبر ما أخذه من معاني غيره أو ألفاظِهم؛ ليعبّر بها عمَّا يريد الإفصاح عن نفسيته أو حالته العاطفيَّة أو الاجتماعيَّة أو الدينيَّة بنصوص شعريَّة، وهذا ما يُعطي صورة ذات دلالة عن صلة الشاعر بالقديم وعن زاده الثقافيّ الواسع والمتنوّع.

نأخذ بعض الأمثلة عند النُّهيري والتي جعلها في قصائدها لتكون لها جماليَّة فنّيّة عالية، منها ما أوردناهُ سابقًا في اقتباسه من امرئ القيس التي كانت مطلع معلقته، وقد وَسَم قصيدته بـ(يا امرأ القيس):

قفا نبكِ من ذكرى بلادٍ مُرَوَّعةْ

وتأريخِ عينٍ بالمناديلِ مُولَعةْ

قفا نبكِ من ذكرى شفاهٍ يتيمةٍ

ذوتْ فوقها الأثداءُ فهي مُبَلقعةْ

قفا نبكِ مأساةً عراقيَّةً هوتْ

وفي كلّ فصلٍ والروايةُ مضيعةْ[2]

الشاعر امرؤ القيس أوَّل من وقف على الأطلال فبكى واستبكى واستوقف في بيتٍ واحدٍ.

نجد الشاعر يتفنَّن في استعمال عبارة (قفا نبكِ) مطلع مقطوعته التي صوَّر فيها لوحةً تاريخيَّةً نبويَّةً حين كان رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) ومعه صاحبه أبو بكرٍ في الغار، فكان خائفًا من اقتراب المُشركين من الغار.

---

[1]أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2: 203/23.

[2]هو في حضرة التجلّي: 45.

قفا نبكِ،

أصغي إلى أحدٍ شاعرٍ منهما

إذ يقولُ لصاحبِهِ لا تخفْ

ربما ثاني اثنينِ كان،[1]

هنا اقتبسَ جُزءَ آيةٍ من القرآن، وبدَّل بعض هذا الجزءِ دون أن يُسِيءَ في كيفيَّة توظيف المُقتبس للمعنى الذي رامه، فقال: "إذ يقول لصاحبه لا تخف، رُبَّما ثانيَ اثنين كان، وهذه ألفاظ القرآن الكريم ومعانيها، إذا قال: ﮋ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﮊ [التوبة: 40].

يقول الطبرسي في تفسيره لها: "خرج النبي (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم) من مكَّة وتولَّى الله تعالى نصره، فقال: (إلَّا تنصروه فقد نصره الله، إذ أخرجه الذين كفروا ثانيَ اثنين) يعني خرج يريد المدينة هو وأبو بكرٍ، (إذ هما في الغار) ليس معهما ثالث، (إذ يقول لصاحبه)؛ أي إذ يقول الرسول لأبي بكرٍ (لا تحزن) أي لا تخف إنَّ الله معنا"[2].

كان اقتباسه بديعًا وبطريقة فنّيَّة ذات جماليَّة بلاغيَّة وصورة بليغة، فإنَّ الذي خاف أدرك أنَّ الفجر قادم بعد امِّحاء ليل الظلام.

في قصيدة وسَمَها النُّهيري بعنوان (صعود) يستهلُّها بجملة من آية تتعلَّق بالتعامل مع المشركين، يقتبس الجملة لتكون له مسار حياة:

(ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ)

فالكلامُ بحاجةِ أنْ يستدلَّ على نفسِهِ

وتمَشَّ خفيفًا خفيفًا

إلى صمتِهِ الأبديِّ الذي قدْ يدلُّكَ..

لا تتحدَّث

---

[1] أنا ما أغني: 32.

[2] تفسير البيان: 57/5.

-ولو هذه اللحظة الواقعيَّة- عنكَ

وكنْ مغربًا وانتشِرْ كالشظايا بذاتِكَ

أبلغْكَ مأمنَكَ

استدرِكِ الأمرَ[1]

اقتبسَ الشَّاعر جُزءَ آيةٍ من سورة التوبة: ﴿ې ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې﴾[التوبة: 6]، وهي تفيد التعامل الحسن مع مَنْ استجارَ من المشركين بالمسلم، يعلِّمه الله عزَّ وجلَّ كيف يتعامل معه (فأبلغه مأمنه)؛ أي "إذا سألكَ الجوار أي أمانك وذمامك، فأعطِهِ إيَّاه ليسمع القرآن؛ أي ليفهم أحكامه وأوامره ونواهيه، فإن قبل أمرًا فحسن، وإن أبى فردّه إلى مأمنه"[2].

هذه تدلُّ على أخلاق المسلمين وأوامر الله عزَّ وجلّ في عدم الإضرار بمن يستجير ويطلب الأمان، بل التلطُّف معه ليكون سبيلَ الأخلاق الحسنة.

إنَّ القرآن الكريم بألفاظه وبلاغته ومضامينه يُعَدُّ المصدر الأوَّل في الاقتباسات عند الشعراء منذ نزول القرآن الكريم، وذلك لِما في القرآن الكريم من عناصر تشويق وإثارة لمشاعر الناس، ولِما فيه من وَقْعٍ في الأذن والقلب والفهم، ولِما فيه من إعجاز بلاغيّ مؤثّر، وحين يرى المُتلقّي أنَّ الشاعر قد اقتبس من آي القرآن وضمَّنها أبياته الشعريَّة يشعر بأنَّ هذا الشاعر بارعٌ في توظيف شعره وتضمينه معاني جليلة تسمو بسموِّ ألفاظ القرآن الكريم، وتتزيَّن باقتباساته فتزيد الشعر جماليَّةً وقيمةً فنّيَّةً.

الاقتباسُ عند البلاغيين "ضربٌ من ضروب علم البديع، الذي يُكمل مع عِلْمَي (المعاني والبيان) قواعد البلاغة وعلومها الثلاثة"[3].

ينقسم الاقتباس إلى نوعين[4]:

---

[1]صورة العالم آناء الذهاب: 13-14.

[2]أحكام القرآن: 75/8.

[3]عبد الهادي الفكيكي، الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي، دار النمير، دمشق، ط1/1996م: 12.

[4]م.ن: 13-15.

1- الاقتباس النّصّيّ: ومنه يلتزم الشاعر بلفظ النّصّ القرآنيّ وتركيبه.

إذ يقتبس الشاعر آيةً كاملةً من القرآن الكريم أو جزءًا منها، فيكونُ في أحدِ أبياتِ قصيدته الشعريَّة، وقد كَثُرَ في العصر العبّاسيّ وما بعده، منه قول الشاعر القاسم بن يوسف آل صبيح*، حين مات ابنه، فقال:

كان الذي خفت أن يكونا إنَّا إلى الله راجعونا[1]

وقال الشاعر أحمد الوائلي* في قصيدة يهديها (إلى أبي تراب)، مُقتبسًا من الآيتين: ﴿د د ئا ئا ئه ئه ئو ئو ئۇ ئۇ﴾[الإنسان: 2]، ﴿ھ ے ے ۓ ۓ ﮲ ﮳ ﮴﴾[الحجر: 26]، فيقول:

أبا ترابٍ، وللترابِ تفاخرُ إن كان من أمشاجِهِ لك طينُ

والناسُ من هذا التراب، وكلّهم في أصلهِ حمأٌ به مسنون[2]

فقد اقتبسَ بعضَ كلماتٍ أو جزءًا من آيةٍ (من أمشاجه، حمأ، مسنون).

2- الاقتباس الإشاريّ: وهو أن يأخذ الشاعر من القرآن الكريم ما يشير به إلى آية أو آيات منه، دالًّا على معانيها من غير الالتزام بلفظها وتراكيبها، يقول ابن رشيق: «ومن التضمين ما يُحيل الشاعر فيه إحالةً، ويُشيرُ به إشارةً، فيأتي به وكأنّه نظمُ الأخبار أو شبيه به»[3].

وأمثلته عند الشعراء المسلمين كثيرة، فقد كان أكثرهم يحمل زادًا ثقافيًّا وقرآنيًّا كبيرًا، يقول الشاعر أحمد الوائلي مُخاطبًا سماسرة الحرب:

---

* القاسم بن يوسف آل صبيح (ت220هـ): شاعر عبّاسي كوفيّ المنشأ، تولّى الكتابة عند المأمون وكان وزيره، وكان مواليًا لآل البيت. [خير الدين الزركلي، الأعلام: 186/5].

[1] القاسم بن يوسف آل صبيح، ديوان القاسم بن يوسف الكاتب، شرح: عبد المجيد الإسداوي، دار غيداء، عمان، 2019م: 253.

* أحمد الوائلي (ت2003م): هو رجل دينٍ حسينيٍّ، وشاعر وأديب عراقي من قبيلة كنانة، نشأ في النجف الأشرف، وتعلّم فيها، له كتب دينيَّة وله شعرٌ كثير. [عماد الكاظمي، محطّات علميَّة مُشرقة في سيرة الشيخ أحمد الوائلي، دار الرافد، قُم المقدسة، ط1: 7].

[2] أحمد الوائلي، ديوان الوائلي، شرح: سمير شيخ الأرض، دار سلوني، بيروت، ط1/2007م: 82.

[3] العمدة: 88/2.

لقد بعتمُ قدسَ الدّماءِ وطُهْرَها ببخسٍ من الأثمانِ، يا إخوة الذئب

وألقيتمُ من أجل دنيًا خسيسةٍ وحفنةِ نفطٍ، ألفَ يوسفَ في الجُبِّ[1]

هو يشيرُ هنا إلى آيتين في سورةِ يوسف: ﴿ۀ ہ ہ ہ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ﷺ ﷺ ﷺ[يوسف: 10]، ﴿ہ ہ ہ ھ ھ ے ے﴾[يوسف: 20]، فهو يأخذُ دلالات الكلام في الآيتين؛ ليُشيرَ إلى مظلوميّةِ يوسف عليه السلام، جاعلًا منه رمزًا للشعوبِ المظلومة، وكأنَّ سماسرةَ الحروب ألقَوا بالشعوب في الجبِّ.

أمَّا الشَّاعر النُّهيري فنجده يقتبس من القرآن نصوصًا، أو يُشيرُ إلى معانيها، نأخذُ مثالًا في استهلاله قصيدته الرّائعة التي جعلها دعاءً وأسماها (دعاءٌ)، فقال:

ربِّ إني دعوتُ قومي ليلًا ونهارًا، فلم يزدهم دعائي

استعانَ بها من سورة نوح من قوله تعالى: ﴿ہ ھ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ﷺ ﷺ ﷺ[نوح: 5-6].

ليتحدَّث عن روحه العطشانة وعن قومه الذين يصفهم في قصيدة تالية وكأنَّه يتابع قصيدته الأولى، فيقول:

ليس ما تهجسون به لائقًا

دائمًا بالبداية أو النهايةِ

فاستأذنوا ما يصحُّ من الحادثاتِ،

فإن أزْمعتْ فانزلوا.. [2]

في مكانٍ آخر من المجموعة، يُتحِفُنا الشاعر باقتباسٍ رائع فيوظِّفه في ختامِ قصيدته التي تتحدَّث عن الأبديَّة وعن المَعَاد، ومآل الأمور إلى زوال وإلى نهاية ورجوعٍ إلى خالقها. فكان خَتْمُهُ للقصيدة بآيةٍ من القرآن الكريم ذا جماليَّة فنيَّة شعريَّة؛ لتكون تفاعلًا بين الشاعر والمُتلقّي والقرآن الكريم:

---

[1] ديوان الوائلي: 34.

[2] مسوَّدة للبياض: 11.

أعلِني العِطرَ ريحًا

لا تُرغِميني أن أقولَكِ زهرةً

وأحارُ فيما بعدُ في قولِ الشذى

لا تدَّعيني ليلةً سهرانيةً

(سهرُ الليالي) حينَ لا أنمو، أذى

مرَّتْ أمامَ ذهولِ عيني قِصةً

أنقى النصيحةِ أنَّها لا تُحتذى[1]

كانت كلمات القصيدةِ جزلةً تبدأ بغزلٍ رقيقٍ عفيفٍ يستحثُّ محبوبته التي جعلها عطره ومواويله، لينْسَلَّ انسلالًا من حلمه إلى الحقيقة التي لا تغيب عن أحد مهما تماهى وغاب في تلافيف الدنيا، فالمآل إلى الله تعالى: □□ □ □ □□[النجم: 42].

يُمكِننا القول أخيرًا: لو طفْنا بقصائد النُّهيري ومقطوعاته لوجدناها وافرةَ الاقتباسات والتضمينات وما هي إلَّا عتبات نصّيَّة يدخل القارئ عبرها إلى دخائل فكر القصيدة فيعرف مضمونها، وما ذاك إلَّا من تأثُّر الشاعر بالنّصّ القرآنيّ فكرًا أو وجدانًا وعاطفةً وفهمًا، إذ وظَّفَ بعضَ ألفاظه ليُقدِّمها بأسلوبٍ شاعريّ يجعلُ المُتلقّي فاتحًا ذهنَهُ وقلبهُ لِما سيسمَعه ويفهم فكرته، وكلُّ ذلكَ يعتمدُ على وفرةِ ثقافةِ الشاعر وعلى وعيٍ وإدراك المُتلقّي، وكِلاهُما –الشاعر والمُتلقّي– يذوقانِ ما قيلَ بجماليّةٍ ذوقيَّةٍ.

ونقول أيضًا: إنَّ الشاعر بهذا التوظيف للاقتباسات والتضمينات الكثيرة كن موفقًا في توظيفها والاستفادة منها في جعل نصوصه الشعريَّة قويَّةً تستمدُّ من قوي.

المبحث السَّادس: عتبة علامات الترقيم

لم تكن علامات الترقيم –قديمًا وحديثًا– من مظاهر الترف أو الزينة الكتابيَّة، بل تُعدُّ من أساسيَّات الكتابة في النصوص، إن كانت نثريَّة أو نظميَّة، وتُعَدُّ في المصاحف –حديثًا– من أساسيَّات الوقف والابتداء، والعطف والاستمرار، وفي كُلِّ

[1] م.ن: 40.

المؤلفات كذلك، إلَّا أنَّها لم تكن موجودة قبل أكثر من مئة عام في اللغة العربيَّة إذ نقلها أحمد زكي باشا* عام 1912م عن اللغات الأخرى[1]، ثُمَّ طوَّرها علماء العربيَّة آنئِذٍ إلى أن صارت كما نعرفها اليوم، وهذا يعني أنَّها لم تكن موجودة في النّصوص القديمة النّثريَّة والنظميَّة، فصارت ضرورة من ضروريَّات النصوص اليوم وعلامات الترقيم مجموعة من الرموز التي يضعها الكاتب في نصوصه؛ لتساعد على توضيح الارتباطات في الجملة الواحدة، أو بين الجمل المتتابعة، وقد اصطلح على تسمية هذه الرموز (بالترقيم)؛ "لأنَّ هذه المادَّة تدلُّ على العلامات والإشارات والنقوش التي توضع في الكتابة وفي تطريز المنسوجات، ومنها أَخَذَ علماء الحساب لفظة (رقم وأرقام) للدلالة على الرموز المخصَّصة للأعداد، فنقلناها نحن لهذا الاصطلاح الجديد، لما بينهما من الملابسة والمُشابهة"[2].

المطلب الأوَّل: علامات الترقيم عند العرب

إنَّ علامات الترقيم أصبحت من العناصر المهمَّة في فضاء أي نصّ؛ ليسهِّل فهم المُتلقّي لِما يتضمّنه النّصّ، وهذا يعني أنَّها لا تتعلَّق مباشرة بالنّصّ، بل هي خارج مضمون النّصّ، وهي ذات وظيفة مكمّلة لوظيفة الألفاظ، فحضورها يعمل على تحديد دلالات النصوص عبر تقسيمها الجمل "ما جعلها اليوم بإزاء علامات راسخة في نسيج المؤلفات العربيَّة المعاصرة، ووطيدة في صُلب أمهات كتب التراث المُحقَّقَة، بل ما من

---

* أحمد زكي باشا (ت1934م): لُقّب بشيخ العروبة، حقوقيٌّ أديب، نحويٌّ محقق، من مؤلّفاته: "السفر إلى المؤتمر"، "ذيل الأغاني"، "تاريخ المشرق"، "موسوعات العلوم العربيَّة". [موسوعة ويكيبيديا الحرَّة].

[1] يُنظر: عادل سالم، علامات الترقيم في الكتابة العربيَّة ومواضع استعمالها، ديوان العرب، مجلّة إلكترونيَّة.

[2] أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربيَّة، عناية: عبد الفتَّاح أبو غدة، المطبعة الأميريَّة، مصر، 1912م: 10.

وقد نوَّه أحمد باشا زكي في كتابه أنَّ هذه العلامات لا موجب لاستعمالها في القرآن الكريم لأنَّ علماء القراءات قد تكفَّلوا بالإشارة إلى ما فيه الغناء والكفاية فيما يختصّ به. [أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربيَّة: 14].

نصٍّ عربيٍّ حديث إلَّا وقد حفلت بنيته الخطّيَّة بالنقاط والفواصل والشناتر وغيرها من الأشكال الإشاريَّة غير الهجائيَّة"[1].

لا بُدَّ من التنويه أنَّ المسلمين خلال الفترة الزاهية من تاريخ الإسلام كانوا سباقين إلى غزارة التأليف في الترقيم، واقتصروا في هذه المسألة على ما يتعلَّق بالقرآن الكريم فقط، فجعلوا له علامات خاصَّة تضبط القراءة[2].

بعد هذ الكلام يجدر بنا ألَّا نشك أنَّ علامات الترقيم استيراد أجنبي بحذافيره للعربيَّة، بل هذا "مزلق خطير من شأنه أن يوقع في الإسقاط، أو يورّط في الإقدام على إخضاع العربيَّة لقوانين لغة أخرى وسننها إخضاعًا كلّيًا أو جزئيًّا"[3].

لمَّا كانت علامات الترقيم مثار انتباه المُتلقّي وانتباهه لدلالة ومعاني النصوص الشعريَّة، فهي أيضًا تُعَدُّ اللسان الثَّاني مع النّصّ أي العتبة التي يلجُ عبرها المُتلقّي إلى المضمون النّصّيّ "العلامات التي تعد من وجهة النظر اللسانيَّة كتيمة؛ أي صامتة، لكنَّها ناطقة من جهة الدلالة؛ لأنَّها تخبر في السلسلة المكتوبة عمَّا يُوافق المنطوق، إنَّ علامات الترقيم بأدائها وظيفة دلاليَّة تُصبح عبارة عن ألفاظ بلا ألفاظ"[4].

المطلب الثَّاني: أنواع علامات الترقيم

وقد قسَّم أحمد زكي باشا علامات الترقيم إلى رموز:

"1- الشَّوْلة: وعلامَتُها هكذا ،

2- الشَّوْلَة المنقوطة: وعلامَتُها هكذا ؛

3- النقطة: وعلامَتُها هكذا .

---

[1] عبد الستار محمد العوني، مقاربة تاريخ علامات الترقيم، مجلّة عالم الفكر، الكويت، عدد: 2/1997م، مجلد: 26: 285.

[2] يُنظر: م.ن: 283.

[3] م.ن: 286.

[4] م.ن: 297.

4- علامة الاستفهام: وعلامَتُها هكذا ؟

5- علامة الانفعال: وعلامَتُها هكذا !

6- النقطتان: وعلامَتُها هكذا :

7- نقط الحذف والإضمار: ...

8- الشَّرطة: وعلامَتُها هكذا -

9- التضبيب: وعلامَتُها هكذا « »

10- القوسان: وعلامَتُها هكذا ( )"[1].

مع تطوُّر اللغة والكتابة زاد العلماء بعض العلامات، مثل[2]:

1- الشَّرطتان، وعلامَتُها هكذا: - -

2- علامة الإشارة المائلة، وعلامَتُها هكذا: /

3- علامة الإشارة المائلة المعاكسة، وعلامَتُها هكذا: \

4- إشارة البريد الإلكتروني اللاتينيَّة، وعلامَتُها هكذا: @

5- الأقواس المُثلّثة، وعلامَتُها هكذا: < >

6- إشارة الضرب، وعلامَتُها هكذا: *

7- القوسان المُستطيلان، وعلامَتُها هكذا: [ ]

8- إشارة العطف، وعلامَتُها هكذا: &

9- إشارة القوَّة المرفوعة، وعلامَتُها هكذا: ^

---

[1]أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربيَّة: 4-15.

والشَّوْلَة معناها في اللغة شوكة العقرب، وقد اختاره العرب وعلماء الفلك للدلالة على ذَنَبِ البرج المعروف ببرج العقرب، من باب التشبيه. ويُطلق عليها أيضًا الفارزة والفاصلة.

[2]عادل سالم، علامات الترقيم في الكتابة العربيَّة ومواضع استعمالها، [www.diwanalarab.com].

المطلب الثَّالث: وظائف علامات الترقيم في الكتابة العربيَّة وأهميتها

يمكن إجمال وظائف علامات الترقيم في النقاط التالية[1]:

1- تهوين الفهم على القارئ، وتوضّح المقاصد، أثناء القراءة.

2- التعريف بمواقع فصل الجمل، وتقسيم العبارات.

3- تسهيل القراءة، وإيصال المعلومة عبر تقسيم الجُمل.

4- إنها في تصوّر الكاتب، مثل الحركات اليدويَّة، والانفعالات النفسيّة، والنبرات الصوتيَّة التي يستخدمها المُتحدّث أثناء كلامه.

5- تنظيم الموضوعات، وتجميل لغاتها، وتحسين عرضها؛ فتظهر فيها جماليَّة العبارات المُريحة للقرَّاء.

المطلب الرَّابع: محور علامات الترقيم عند النُّهيري

يُعَدُّ الشاعر الحديث فنَّانًا في توظيف علامات الترقيم لجعلها توصل ما يريد إلى المُتلقّي، إذ لم يَعُدْ لأيّ شاعرٍ مفرٌّ من جعلها أيقونات دلاليَّة تشارك نصوصه في فهم مضمونها، والشعر العموديّ يحتاج إلى علامات الترقيم؛ لأنَّ أبيات هذا الشعر غير متناسقة وبلا أوزان واضحة، وقد تطول أو تقصر، وظاهرة الترقيم ظهرت للحاجة إليها من طرف الشعراء المُحْدَثين خاصَّةً، وحاجةً لدى المُتلقِّين عامَّةً "دلت المشاهدة وعذرها الاختبار، على أنَّ السامع والقارئ يكونان على الدوام في أشدِّ الاحتياج إلى نبرات خاصَّة في الصوت، أو رموز مرقومة في الكتابة، يحصل بها تسهيل الفهم والإدراك عند سماع الكلام، أو قراءة المكتوب"[2].

---

[1] يُنظر: الترقيم وعلاماته في اللغة العربيَّة:24؛

عادل سالم، علامات الترقيم في الكتابة العربيَّة ومواضع استعمالها، [www.diwanalarab.com].

[2] الترقيم وعلاماته: 4.

نأخذ بعض علامات الترقيم وأهمّها التي مرَّت في مجموعات الشاعر النُّهيري، ونستدلُّ منها كعتبات نصّيَّة تشارك النّصّ في إعطائنا مراد الشاعر ومدلولات كلامه عبر هذه العلامات.

مع التنويه إلى أنَّ دلائل علامات الترقيم متفق عليها في العالم العربي، إذ "قرَّرت لجنة تيسير الكتابة في المجمَّع اللغويّ سنة 1932م، وما زال العمل بها ساريًا حتَّى وقتنا هذا في الكتابة العربيَّة"[1].

1- الفاصلة (وأسماها بعضهم الفصلة أو الفارزة أو الشَّوْلة- ،):

الفاصلة من أكثر العلامات التي يوظِّفها الشعراء والكُتَّاب "فيضعونها بين الجمل التي يتركَّب مجموعها كلام مفيد، وبين الكلمات التي تشبه الجمل في طولها، وبعد المنادى، وبين أنواع الشيء وأقسامه، وهي تشير إلى وقفة خفيفة"[2].

في مجموعته (نهرٌ يحسنُ السكوت عليه) نجده يستفتحها بقصيدة (ذوق السماء) التي كانت إهداءً لرسول الله (صلَّى الله عليه وسلَّم)، إذ جعل فيها الفواصل أربعًا، وهذا قليل أمام ما فيها من وَقفات ومن جملٍ تتطلَّب الوقوف بالفواصل لتكون المعاني أوضح ومؤدية لمعانيها، إذ بالفواصل تكتمل.. وتُعَدُّ الفواصل من المريحات لنفَس القارئ ولفكره وموضحةً لمراداته، فهي كالمحطَّات التي يعتمل فيها فكر القارئ، فالقصيدة هذه تقرب من أربعٍ ولا يوجد فيها غير أربع فواصل، فهذا قليلٌ جدًا، مع ما فيها من علامة (...) الذي لا يتجاوز الثلاث مرات.

في قصيدته التي وَسَمَها بـ(أخطاء مسددة) تزدحم العبارات التي تتطلَّب الفواصل بينها لتقسيم الأبيات ولتفيد كلّ عبارة مفصولةٍ عن أختها معنًى يتكامل مع ما سبقه وما تبعه، فهو وقفات خفيفات، بيْدَ أنَّ كلِّ جملةٍ معنًى يدلُّ على حالِ الشاعر الذي يصفه:

عدا أنَّ ليلًا بابُهُ فهو مُوصَدُ

---

[1] عبد السلام هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، تنقيح: نبيل عبد السلام هارون ومحمَّد إبراهيم سليم، دار الطلائع، القاهرة، 2005م: 71.

[2] م.ن: 73.

لهُ أو لدى روحَيْهِ ملهًى ومعبدُ

عدا أنَّ أشياءً شتاءً، يشاؤُها

فيربكُهُ وَجْدًا وشعرًا، ويصعدُ

عدا أنَّهُ غنَّى ورتَّلَ، مُحْدِثًا

به من يصلي، ذاتُهُ من يعربدُ[1]

نلاحظ هنا أنَّ الفاصلة كانت فارزة لجملتين، وكانت أخذًا للنفس، مع أنَّها لإتمام المعنى بين الجملتين أو ين الجمل، لتكون بوَّابة أو عتبة نصّيّة خارج النّصّ.

2- النقطتان الفوقيتان (:):

هذه العلامة (النقطتان الفوقيتان) تعدُّ من الوفيرة في مجموعته (هو في حضرة التجلّي) الشعريَّة الأولى، والتي تدلُّ على الاستفسار أو الاستنتاج أو القول، فنجده في أوَّل قصيدة في هذه المجموعة يضعها تسع مرَّات لتدلّ على الكثير من الاستفسارات والأقوال، بينما نجدُ الفواصل اثنتين، وإشارة الاستفهام مرة واحدة.

الغرض من هاتين النقطتين توضيحي تفسيريّ لما بعدهما للكلام الذي كان قبلهما أو بعد القول[2]، ويكون مكانهما "بين القول وما يشبه والمقول، وبين الشيء وأقسامه، وأنواعه، وأجزائه، وقبل الأمثلة التي توضِّح القاعدة"[3]، فكأنَّ النقطتين دلالة أو عتبة نصّيَّة عبرهما لمعرفة مضمون قول الشاعر أو مرامه أو لإتمام المعنى لقوله الذي لا يكتمل معناه إلَّا عبر النقطتين وما بعدهما؛ لذلك سُمّيت هاتان النقطتان بـ"نُقطتي التفسير"؛ أي أنَّها تُهَيِّء المُتلقّي لاستقبال ما ينتظره من تفسير لما سبق.

نأخذُ مقطعًا من شعر النُّهيري:

تعريفات:

---

[1] مسوّدة للبياض: 30-31.

[2] يُنظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 208.

[3] قواعد الإملاء وعلامات الترقيم: 72.

الهروبُ إلى خيمةٍ في المساءِ المشققِ:

خيطٌ يسمَّى قصيدة..

البقاءُ بلا شاعرٍ بدويٍّ يكابرُ تحتَ الضلوعِ:

بلادٌ تُنادى كذلك لكنَّها دون سقفٍ..

الطفولةُ: أمٌّ تُربّتُ أكتافَ قلبي، ويخنقُها أنَّني سيءٌ

هذه السنوات[1]

هذه التعريفات الخاصَّة بالشاعر فيها الكثير من التشويق وفيها الكثير من الغموض، فهو يطير فيها من مشاعره إلى شِعره إلى سمائه، إلى حبِّه، إلى ربِّه، ثُمَّ يعود إلى تعريفه للطفولة التي تدلُّ على الأمّ التي تهدّئ من روعه تواضعًا، إلَّا أنَّ هذه التعريفات جاءت بعد نقطتين كانتا الممرّ أو العتبة النّصّيَّة إلى توضيح ما سبقهما.

3- علامة الاستفهام (؟):

هذه توضع بعد استفهام وسؤال واستفسار "في نهاية كُلِّ جُملة قُصد بها السؤال عن شيءٍ، ويراعى أن يكون وجهها في نهاية الكتابة، ولا توضع حين يخرج الاستفهام عن غرضه الأصليّ إلى غرضٍ بلاغيّ"[2]، وهذه العلاقة لها دلالات كثيرة ووظيفتها تأكيد السؤال؛ لتكون عتبة أو بوَّابة يُدْخَلُ منها إلى جواب الاستفسار والسؤال ومعرفة مضمون الكلام الذي يليها، وقد تستخدم أحيانًا لغير الاستفهام: للسخرية والاستنكار والنفي، فتكون دلالةً على استفهام غير صريح.

إنَّ مَنْ يقرأ مجموعات شاعرنا النُّهيريّ يجد أنَّ أسلوب الاستفهام هو أكثر الظواهر الأسلوبيَّة الموجودة فيه، ويتميَّز أنَّه أحيانًا لا يضع علامة الاستفهام تاركًا للمُتلقّي لفظها بأسلوب الاستفهام، ومعرفة الجواب.

---

[1] أنا ما أغنّي: 40-43.

[2] قواعد الإملاء وعلامات الترقيم: 73.

إنّ النُّهيريّ جعل مجموعة كاملة عنونها بعلامة من علامات الاستفهام (هل) وجعله (المُحلَّى بهل)، وقد حفلت قصائده بأسلوب الاستفهام، وذلك لتكثيف المعاني والدلالات عند المُتلقّي، فنجده مثلًا يوظّف الاستفهام مع التعجُّب في تساؤلاته التي منها:

تحريض

هل يروقُكَ هذا التماثُلُ
علِّقْ عليهِ إذًا صورةً من هبوبِكَ
أو سورةً من خفوتِكَ
واستفْتِهِ:
كيف ينتحرُ الليلُ؟
في كلّ يومٍ على صدرِهِ[1]

4- النقاط الثلاثة الأفقيَّة (نقاط الحذف- ...):

تعدُّ هذه العلامة (..) أو (...) وفيرة عند النُّهيريّ في مجموعاته التسع، فقد جعلها بهدف أن يُعمل خيال المُتلقّي فيما كتبه، فالنُّهيريّ أكثر منها في قصائده، ما يدلُّ على أنَّ عنده الكثير من العبارات أو الكلمات التي احتفظ بها وتركها لاجتهاد المُتلقّي أو القارئ، إذ منها ما يكون معروفًا ويلزم اختصاره، ومنها ما يكونُ معروفًا ولا يَحْسُنُ قولُهُ (كالحياء أو الخوف أو الحزن) أو ما يعبِّر السكوت عنه إذ من السكوت ما يكون أبلغ من الكلام، ومن قصائده التي أكثر فيها من الـ(...) قصيدةٌ وسمها بـ(وقت أكثر للبكاء) في مجموعة (مواسم إيغال).

توضع هذه العلامة أيضًا في أواخر الجمل أو بين الجمل لإضمار كلام أو اختصاره[2]، وأحيانًا نجدها تحلُّ محل لفظ (إلخ) أي إلى آخره، فإن كان الكلام في الجملة ناقص المعنى يتطلَّب متابعة فتوقف الشاعر -أو الكاتب- عن ذكره أضمره

---

[1] المُحلَّى بهل: 124.

[2] يُنظر: علامات الترقيم في الكتابة العربيَّة ومواضع استعمالها.

بسبب ما ووضع نقاطًا ثلاثًا فهو للإضمار[1]، لذلك سُمّيَت نقاط الحذف وهذا يعني أنَّها حُذفت لدلالات كثيرة، أهمُّها إشراك المُتلقّي وجذب انتباهه للنصّ الأصليّ الذي بدأ به.

تُعَدُّ هذه العلامة (...) ممَّا: "ضاقَ تداوُلُها الترقيميّ العام، فدلَّت على أنَّها فراغٌ لكلمةٍ واحدة"[2]، مع أنَّها قد تأتي فراغًا لأكثر من كلمة أو لاسمٍ لا يُرادُ ذكره.

إنَّ نقاط الحذف تجعلُ المتلقّي يُعْمِلُ خياله وفكره فيما توقف عنده الشاعر، والنُّهيري أكثرَ من هذه العلامات في مجموعاته، ومن قصائده التي وَسَمَها بـ(وقتٌ أكثر للبكاء) وأهداها إلى روح صديقه الطفل حسين فاهم، قائلًا:

يا صديقي...

الشوارعُ مملوءةٌ

بالدراجاتِ الهوائيَّة الصغيرة

وأبوابُ المدارس غاصَّةٌ بالباعةِ

وأنتَ مزدحِمٌ بالرحيلِ

منذُ سنيّكَ الناعمةِ الأولى

ذاك أنَّ ساقيكَ على نحافتِها.

إذن يا صديقي لِتَنمْ هانئًا

لن يوقضَك أحدٌ بعدَ الآنَ...

يختم بجملةٍ حزينة:

وكنتُ أنا أشتهي

أن أقلبكَ قبلةَ الوداع...[3]

---

[1] يُنظر: قواعد الإملاء وعلامات الترقيم: 72.

[2] عبد نور داود، قبرُها أم ربيئة وادي السلام (دراسة سيميائيَّة): 4.

[3] مواسم إيغال في خاصرة الأرض: 111-113.

إنَّ هذه النقاط الثلاث التي وضعها الشاعر بعد كلمات مفعمة بالألم والحزن، تختزل داخلها الكثير من الكلمات التي تقف خلفَ العبرات الحزينة، فكانت هذه النقاط عتبةً للقارئ ليفهم ما يعتلج في قلب الشاعر من ألمٍ وحزنٍ على فقدانه صديقه الطفل الذي قضى بحادث سير.

إلَّا أنَّ الملاحظ عند النُّهيريّ هو الإقلال الشديد من علامات الترقيم –بأنواعها–، وهي تعدُّ من الزينة للجمل ومن الموضحات لما بينها، بل جزءًا من العتبات النّصّيَّة، فلم يكن النُّهيريّ مجيدًا لاستخدامها ولا لتوظيفها؛ لتعطي وظيفتها التي وُضعت لها واتُفق عليها.

نجده في قصيدة واحدة يضع علامات الترقيم بكثرة لا سيَّما (...) في نهاية أغلب أبياتها، مثل قصيدة (تسمية) في مجموعة مسوَّدة للبياض، وفي قصيدة (كتابُ الثورة المسطور) والتي تربو عن الثلاث صفحات، تكتنز بالمعاني والدلالات والأسئلة والاستفسارات والجمل التي تتطلَّب وقفاتٍ وأسئلة تتطلَّب بعدها إشارات استفهام، فلم نَرَ في كلّ القصيدة إلَّا إشارة استفهامٍ واحدة مع أنَّ الأسئلة كثيرة.

لسنا من الكهف لسنا من مفاجأةٍ جئنا وبابلُ تدرينا وتدري أُورْ[1]

فلو وضعنا لهذا البيت علامات ترقيم لكان:

لسنا من الكهف، لسنا من مفاجأةٍ جئنا، وبابلُ تدرينا، وتدري أورْ

مثله بعده:

أين الفراعينُ أين المفتري كذبًا على العراقِ كتاب الثورة المسطور

لو رَقْمناه:

أين الفراعينُ؟ أين المفتري كذبًا؟ على العراقِ، كتاب الثورة المسطور

[1] صورة العالم آناء الذهاب: 45.

ومثله غيره في قصائد أخرى.

يُمكننا القول بعدما مرّ معنا: إنَّ علامات الترقيم عتبةٌ من العتبات النّصّيَّة التي تدلُّ على مضامين أقوال الشعراء، وقد تفنَّن باستخدامها الشعراء المُحدثون لتؤدّي الدور الأبرز في هذه العتبات وتكون شريكة مع النّصّ الأساسيّ في إيصال ما يريده الشاعر من قصيدته.

المبحث السَّابع: عتبة الهوامش

تعدُّ الهوامش في أيِّ مؤلَّف شارحةً أو مُفسِّرة لِما غَمُضَ أو تطلَّب شرحًا في المتن، أو تعليقًا عليه وزيادة معلومة تتعلَّق به، فتكون الوظيفة الأساسيَّة للهوامش تفسيريَّة شارحة ومعرّفة للألفاظ أو العبارات في النّصّ الأصليّ أو مبيِّنة لاقتباس ورد في المتن ومعرّفة بمصدره.

يُعْرَف الهامش في اللغة أنَّه الكلام الزَّائد والحركة، وتوصف المرأة بالهَمْشِ أي الثرثارة التي تكثر الحديث والحركة والجلبة[1]. وعند الزبيدي أنَّ الهامش حاشية الكتاب، ويقال: كتب على هامشه أي حاشيته[2].

صارت تعرف الهوامش بأنَّها خطاب ذو بنيةٍ تناصّيّة ضروريَّة لفهم النّصّ الإبداعيّ وتفسيره فهو خطاب ما ورائيّ يُعضِّد من دلالة النصوص الإبداعيَّة ويقوّيها ويثريها فنّيًّا وفكريًّا وذهنيًّا وجماليًّا"[3].

هذه العتبة تُعَدُّ من أهم عناصر العتبات النّصّيَّة التي تُفيد المتلقّي في معرفة مكان انتزاع الاقتباس أو معنى ما ورد في المتن، فهي "ملفوظٌ متغيِّرُ الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبًا من النّصّ، إمّا أن يأتي مقابلًا له وإمَّا أن يأتي من المرجع"[4].

المطلب الأوَّل: وظائف الهوامش

لم تعد هذه الظاهرة مجرّد تفريغ للنصّ أو تعليق على جزئيَّة فيه، بل هي:

1- شارحةً للمفردات الغريبة عن القارئ والواردة في المتن

2- ترجمة وتعريف بعض الشخصيَّات التي يُراد إبراز أهميتها

3- توضيح مصدر اقتباس الكلام الذي نقلَهُ الشاعر أو الكاتب، وأخذ منه الكلمات أو العبارة التي هُمِّشت

---

[1] لسان العرب، مادة (همش).

[2] تاج العروس، مادة (همش): 232/9.

[3] الهوامش في الخطاب الروائي العربي، مقال في موقع: alolymp.niceboard.com.

[4] جيرار جينيت "من النّصّ إلى المناص": 127.

4- تأريخ الفقرة أو الأمر الذي يُهمِّشُ له الشاعر أو الكتاب

5- هناك هوامش يضعها الكاتب لتوضيحِ وجهةِ نظره أو رأيه هو

إنَّ الشعراء المُحْدَثين أخذوا بهذه الوظيفة وانتقلوا إلى ما يُسمَّى بالقصيدة الهامشيَّة التي هي "قصيدة متن لا تكتمل إلَّا بهوامشه الشعريَّة، وهوامش لا تكتمل إلَّا بالمتن، وهي ليست محاولة شكليَّة للتمييز بين ما هو جوهريّ وبين ما هو فرعيّ في القول الشعريّ"[1]، وهذا ما يجعلنا نصل إلى التعريف الجامع للهوامش بأنَّها "استكمال وتفريغ للنّصّ وتعليق إضافيّ إلى متنه جزء حيوي منه لكسر غنائيَّته"[2]، وهذه المعاني تعرِّفنا أنَّ المُتلقّي لم يَعُدْ قارئًا للهوامش على أنَّها تفسير ما غَمُضَ في المتن أو التعليق عليه، بل صار أمام رابطة قويَّة بينه وبين المتن وبين الهامش؛ لتكون عتبة الهامش مكمِّلة للنصّ الموازي ومُدْخِلَةً للمتلقي كي يستشفّ منها مضمون ما يريده الشاعر من نصوص الديوان أو المجموعة الأصليَّة، مع ما يكون فيها من تعريفات.

قد صارت عادةُ جُلِّ الشعراء المُحْدَثين أن يضعوا الهوامش لمؤلَّفاتهم، بَيْدَ أنَّ طريقة وضع الهوامش تختلف من شاعر إلى شاعر أو من كاتب إلى غيره.

المطلب الثَّاني: أنواع الهوامش

إنَّ التطوّر اللغويّ جعل للهوامش أنواعًا في وضعها:

أ- أسفل النّصّ الأصليّ (المتن)

بـ- أن تُحْشَرَ بين النّصّ الأصليّ (المتن)

جـ- قد نجدها آخر البحث والمقالات[3]

ويزيد عليها جميل حمداوي:

---

[1] عزّ الدين مناصرة، شاعريَّة التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عزّ الدين مناصرة، المؤسسة العربيَّة للدراسات، بيروت، ط1/2000م: 488.

[2] م.ن: 472.

[3] يُنظر: جيرار جينيت "من النّصّ إلى المناص": 128-130.

د- الهوامش التي تظهر وتختفي، ويعني هذا أنَّ هناك ملاحظات هامشيَّة تظهر مع النّصّ إثر طبعة معيّنة، ثُمَّ تختفي بعد ذلك في طبعة أخرى[1].

ممَّا يثير الانتباه أنَّ هذه العتبة -الهوامش- قد يستغني عنها الكاتب أو الشاعر، عكس العتبات الأخرى النّصّيَّة، بَيْدَ أنَّها لا تقلّ قيمة وأهمية عن باقي العتبات النّصّيَّة، إذ تشكّل معها قراءةً للنصّ واندماجًا فيه وإعطاء دلالات توضيحيَّة للمُتلقّي[2].

كذلك حين يكون الهامش أو التهميش في صفحة لذكر تاريخ ومكان المقال الذي يكتب أو القصيدة التي قيلت أو أُلقيت، فإنَّ هذا التأريخ والمكان يكون فكًّا لإبهام زمانها ومكانها أمام القارئ، ويعتمدها الشاعر في زيادة توضيح النّصّ وفكّ ألغازه؛ ليكون هذا الهامش إشارة مرجعيَّة نصّيَّة، ومن ثَمَّ فالهوامش نصٌّ موازٍ يتجاوز النّصّ الأساسيّ (المتن) لتحفيز القارئ على معرفة المعنى وإدراك المضمون.

المطلب الثَّالث: عتبة الهوامش

لم تَحْفِل مجموعات النُّهيري الشعريَّة بالهوامش، بل كان مُقِلًّا منها، فنجد بعض مجموعاته تخلو تمامًا من التهميش وبعضها يوجد فيها هامش واحد، وبعضها أكثر.. وذلك لوضوح العبارة عند الشاعر ولمعرفة الأشخاص الذين يتحدَّث عنهم، مع غموض بعض الأسماء الذين يذكرهم، وهذه تعدُّ من سلبيات مجموعاته، وكان على الشاعر أن يعرِّف بها لتزيد النّصّ الأصلي إضاءةً ومتانة ووضوحًا أمام المُتلقّي.

أمَّا توظيفه للهوامش في مجموعاته التي همَّش فيها، فإنَّه أخذ بالنوع الأوَّل من الهوامش؛ أي في أسفل الصفحات من النّصّ الأصليّ.

كَثُرَت في قصائد النُّهيريّ الألفاظ التي تتطلَّب شرحًا وتفسيرًا لورودها في مكانها، كما كثرت الأماكن أو الرموز والأسماء التي تتطلَّب تبيينًا وتوضيحًا ليعرفها القارئ، فقد يكون القارئ عراقيًّا، إلَّا أنَّه لم يطَّلع على كلّ جغرافية العراق، وقد يكون غير عراقيٍّ وتغمض عنده هذه الأماكن، لا سيَّما وأنَّ الشاعر يريد بذكرها الدلالات

---

[1] يُنظر: الهوامش في الخطاب الروائي العربي، مقال في موقع: alolymp.niceboard.com.

[2] يُنظر: م.ن.

الكثيرة (الدينيَّة أو التاريخيَّة أو الوطنيَّة)، كما أنَّها توجد كلماتٌ معجمة تتطلَّب شرحًا لإتمام معنى البيت الشعريّ، وغموض معناها يُذهب بريق دلالة هذا البيت، فيجتازها القارئ دون اكتراث أو دون معرفة أهميتها، كما وهناك قصائد كثيرة قالها الشاعر بمناسبات أو بأماكن رمزيَّة يتطلَّب فيها تهميش المراد أو المناسبة أو الإشارة إليها أو بالمكان، وليس المتلقُّون على سويَّة واحدة في فهم الألفاظ أو الجمل.

لو أخذنا قصيدة من روائع الشاعر، فيها الحديث عن مصر وعن العراق وعن الشعراء فيهما، وقد نوَّه بين السطور إلى أمرٍ حصل في مؤتمر عالمي في القاهرة سنة (1994م) يريد به الغرب تحديد نسل العرب، ليته نوَّه إليه وشرح مراده من كلماته إذ يقول:

ماذا بمصر؟

بها غيابكَ عنكَ ملتصقًا بها

متوشحًا أعتابها

وبها ارتباكُ الداخلينَ جنونَها وجفونها

والعاصرين سحابها

سيُحدّدون النسل نسل جهاتهم

ويُراودونُ الطُّرْقَ أن تنتابها[1]

يتحدَّث عن الأهرام والطين الخرافي وأضالع مصر وأرطاب الكوفة، يقول:

نعدو الدروبَ القاهريَّة مُشبعين بعطرها

متنفّسين شبابها

بجواهريّ الشعر نخدشُ خدَّها غزلًا

[1] المُحلَّى بهل: 48.

ونبعثُ في اللغة سيَّابها[1]

يقول:

يا مصرُ مرَّت أربعون محطَّةً في العمرِ

كنتِ قطارها وكتابها[2]

كان الأجدر بالشاعر أن يتبيَّن المقصود بالأربعين وهي عمره آنئذ.

نجد أنَّ الهوامش عند الشاعر في مجموعاته عددُها خمسةٌ وعشرون هامشًا جُلُّها لتحديد مكان وإلقاء القصيدة، وسأبيّن بعضها، كما وأجعل الجدول شارحًا لها، مع ملاحظة أنَّ الهوامش هي من كتابة الشاعر نفسه:

الهامش / المجموعة	عدده	نوعه	صفحته	نصه	مقصده
هو في حضرة التجلي	1	مكانيّ تأريخيّ	6	ألقيت إلى جانب ضريح أبي الطيب المتنبي العظيم في مهرجان المتنبي السابع في سنة 2008 في مدينة الكوت	تحديد مكان وزمان إلقاء القصيدة
مواسم إيغال بخاصرة الأرض	1	توضيحيّ	134	إشارة إلى خطب الشهيد الصدر في مسجد الكوفة	تفسير مرادِه
المُحلَّى بهل	1	تأريخيّ	9	مثبتٌ في ذيل هذه المقدمة تاريخ كتابتها	تحديد زمان إلقاء القصيدة
مسوَّدة للبياض	3	مكانيّ تأريخيّ	17	ألقيت في مهرجان الجواهري الثامن على قاعة إتحاد الأدباء والكتَّاب العراقيين في بغداد 2011	تحديد مكان وزمان إلقاء القصيدة

[1] المُحلَّى بهل: 49.

[2] م.ن: 50.

		مكانيّ تأريخيّ	29	ألقيت في ملتقى عالم الشعر الثاني في النجف 2011	تحديد مكان وزمان إلقاء القصيدة
		تاريخيَّ وصفيَّ	123	إشارة إلى زمن كتابة هذه السطور وهو سنة 2010	تحديد الزمان وسير ذاتيَّة
أنا ما أغنّي	3	تأريخيَّ	25	إشارة لتاريخ كتابة هذه القصيدة: 2014	تحديد زمان إلقاء القصيدة
		تعريفيَّة	87	منطقة الصوب الصغير أو (آل بو ماضي) على جانب شط الكوفة الريفي الذي يقابل من الجهة الأخرى جانب المدينة	تعريف المكان الذي أُشيرَ إليه
		مكانيّ تأريخيّ	117	من النصوص التي كتبتها في قافلة لا للعنف الشعرية..	تحديد مكان وزمان إلقاء القصيدة
صورة العالم آناء الذهاب	16	مكانيّ تأريخيّ	16- 27- 37- 43- 50- 55- 58- 67- 76- 82- 87- 100- 102- 105- 112- 114		

المُلاحظ كثرة الهوامش في المجموعةِ الأخيرة "صورة العالم آناء الذهاب" كما يبيّنها الجدول الآتي.

المجموعة	عدد الهوامش	نوعها	القيمة المئويَّة
هو في حضرة التجلّي	1	مكانيَّة تأريخيَّة	%4

مواسم إيغال	1	وصفيَّة	%4
المُحلَّى بهل	1	تأريخيَّة	%4
مسوَّدة للبياض	3	مكانيَّة تأريخيَّة	%12
أنا ما أغني	3	مكانيَّة تأريخيَّة	%12
صورة العالم آناء الذهاب	16	تأريخيَّة	%64

يبيّن لنا الجدول السَّابق أماكن وجود الهوامش في المجموعات الشعريَّة ونصوصها، إذ كانت جُلُّ قصائد مجموعة "صورة العالم آناء الذهاب" تُلقى في مهرجات أو أمسيات، فكانت تُشيرُ إلى مكان وزمان إلقاء القصيدة المُشار إليها عندَ عنوانِها.

هُناك ثلاث مجموعات خَلتْ من التهميش والهوامش، هي (نهرٌ يحسنُ السكوت عليه– ليمُرَّ الملاك– مكتوب بالخطأ الكوفي).

هكذا نجدُ أنَّ النُّهيري وظَّفَ الهوامش في أكثر مجموعاته؛ ليجعلها عتبةً نصّيَّة تضيء النّصّ الأصلي عند النقاط التي همَّشها أو همَّشَ لأجلها، وأخذت الهوامش عندهُ بُعدًا ثقافيًّا تعريفيًّا، وبُعدًا تاريخيًّا لزمان إشهار القصيدة أو إلقائها، إذ هي تتعلَّقُ بطبيعة هذه الهوامش ومقصديّتها؛ بغية إيصال المُتلقّي القارئ لِما يروم توضيحه ومعرفة الشخصيَّات التي يريد ترجمتها، أو معرفة المكان الذي أُلقيت فيه القصيدة، إذ إنَّ أهمية المكان تعكس أهمية القصيدة، والزمان الذي ألقيت فيها يعطيها دورًا أهم وأبرز.

خاتمة البحث:

بعد هذه الرحلة العلميَّة التي عرّفتنا بظاهرة العتبات النّصّيَّة وماهيتها وأهميتها ووظائفها وتطوّرها وضوابطها وأنواعها، نجد لِزامًا علينا سبر نتائج البحث وما تعرّفنا إليه.

– تُعَدُّ النصوص الخارجة عن النّصّ الأساسيّ (المتن) عتباتٍ نصّيَّةً يَلِجُ منها المُتلقّي ليتلقَّى هذا النّصّ بشغف وهو يعرف بعض دلالاته ومضامينه عبر هذه العتبات.

– وكذلك تعدُّ النصوص الداخليَّة التي ليست من النّصّ الأساسيّ أو الأصليّ (كالأغراض الشعريَّة والاستهلال وعلامات الترقيم والهوامش والخط الذي تكتب به والإهداءات الدَّاخليَّة والعنوانات الدَّاخليَّة، وغيرها) عتباتٍ نصّيَّةً مرتبطة بالنّصّ الأصليّ ولازمة له.

– تُعَدُّ هذه العتبات الخارجيَّة والدَّاخليَّة مكوِّنات أساسيَّة فنّيَّة ذات جماليَّة أسلوبيَّة تزيّن النّصّ الأصليّ وتعطيه الأهمّيّة والدلالات والإيحاءات الشعريَّة، وكذلك الإيقاع الذي تُرْسَمُ به ألفاظ النصوص الشعريَّة.

– لم تكن هذه العتبات النّصّيَّة بعيدة عن مضمون ما رامه الشاعر من فِكَرٍ تصل إلى المُتلقّي، ولم تكن هوامش لا أهمية لها، بل شاركَتِ الشاعر والكاتب في إيصال ما يريده من نصوصه الأصليَّة.

– وظَّفَ الشاعر مهدي النُّهيريّ ثقافته وما حَمَل من وَفْرَةٍ من العلم والثقافة الدينيَّة والاجتماعيَّة والأدبيَّة، وما نشأ عليه منذ صباه من حُبٍّ للشعر وكتابة الخط، فكانت نصوصه الأصلية معبِّرة عن هذه الثقافة عنده، ومعبِّرة عن همومه وما حمله من حبٍّ لدينه ووطنه وأهله وللعروبة التي يفتخر بأهلها وعلمائها وشعرائها ونوابعها.

وقد جعل مكونات نصوصه الخارجيَّة (العتبات النّصّيَّة) دوالًّا على مضامين نصوصه الأصليَّة، فكان العنوان ومعه الغلاف ومعه الإهداء ومعه اللون والخطّ... معبّرات عن العتبات التي يُدخل منها.

– يلفت الانتباه في مجموعات النُّهيريّ الشعريَّة كثرة الإهداءات الدَّاخليَّة، وكأنَّها رسائل حميميَّة تدلُّ على علاقته بالمُهْدَى إليهم –إن كانوا قُدامى أو من أقرانه– وهذا يَعْضُدُ العلاقة الودّيَّة والثقافيَّة بين الشاعر والمُتلقّي، إذْ يُحبِّبُه بالمُهدى إليهم ويفتح آفاقه عليهم.

– حاولتُ البحث عن بعض نقائص المجموعات أو سلبياتها، من باب النقد الأدبيّ –لا من باب انتقاص الشاعر– فلم أجد إلَّا بعض التكرار بالأفكار أو المضامين أو الألفاظ التي تُفيد الفائدة البلاغيَّة أو الأدبيَّة نفسها.

وما لفت انتباهي أنَّ الشاعر لم يتحدَّث في ألفاظه أو عباراته بتعصُّب مذهبيّ أو فكريّ أو أدبيّ لأحد، بل كان موازنًا بين أفكاره ومراداته..

– لم تكن دراستي التطبيقيَّة لكلّ عتبةٍ نصّيَّة ووجودها في كلّ مجموعة من مجموعات الشاعر فآثرت أن أنشر دراستي كلّها (النظريَّة والتطبيقيَّة) على المجموعات كلّها فخصّصت كلّ عتبةٍ ببعض المجموعات.

– إنَّ العتبات النّصّيَّة ترتبط بخصوصيَّات النصوص الأصليَّة، لذلك لا تكتسب هذه العتبات وظيفتها إلَّا عبر هذه النصوص عن طريق دلالات وإيحاءات هذه النصوص.

– كان الشاعر **النُّهيريّ** يزيّن الكثير من قصائده باقتباسات قرآنيَّة أو مضامين نصوصٍ قرآنيَّة، وهذا يدلُّ على شغف النُّهيريّ بالنصّ المقدّس ومحبته له وجَعْلِهِ المثلَ الأعلى لنصوصه الشعريَّة.

– لم يكن الشاعر النُّهيريّ في كثيرٍ من عتباته النّصّيَّة موفّقًا في جَعْلِها بوّابات تُشارِكُ تواشج وفهم النصوص الأصليَّة (المتون)، فنجدُ –مثلًا– عناوين لا تناسب قصائدها، أو أنَّها بعيدةٌ عن مضمونها، أو أنَّها غامضةُ الدلالة

كذلك نجد نُدرة الهوامش التي وظيفتُها شرح ما غَمُضَ في المتنِ أو تعريف ما لا يَعْرِفُه المُتلقّي، عن أشخاص أو مُدن أو مناسبات أو ألفاظ مُبهمة الدلالة، فهذا النقص كان سلبيّةً واضحةً في عَدَمِ مُشاركة عتبة الهوامش مع غيرها من العتبات لتُساعِدَ في فهم النصوص، كذلك كانت بعض الإهداءات (الخارجيَّة والدّاخليَّة)، مع قلّتِها غير متناسبة مع المُهْدى (النّصّ)

– اعتمد الشاعر على الاستعارة والتشبيه في الكثير من صُوَرِهِ الشعريَّة لما فيهما من تقريب الواقع إلى ذهن المتلقّي وتصوّره

– اعتمد الشاعر على الترميز للكثير من القضايا الدينيَّة أو الأدبيَّة، بأشخاصٍ لهم الحظوة العليا عند المتلقّين: مثل رسول الله (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم)، والإمام عليّ عليه السلام وسيد شباب أهل الجنَّة الإمام الحسين (عليه السلام)، ثُمَّ امرئ القيس والمتنبّي والخيَّام والجواهريّ والسيَّاب وغيرهم.

التوصيات:

1– العناية أكثر بظاهرة العتبات النّصّيَّة الموجودة منذ وجود الكتابة والأدب، فهي فنٌّ مهمٌّ لا يمكن لأيّ كاتب أن يستغني عنه في أي مؤلَّف.

2– أوصي أيَّ كاتب أو شاعر يريد أن يكتب نصوصه الأصليَّة، ألَّا يغفل أهمّيّة العتبات ومكوّناتها، فقد نجد مُؤلَّفًا لا إهداء فيه ولا مُقدّمة ولا هوامش ولا اقتباسات.. إذ بعد تعرّفنا إلى ظاهرة العتبات النّصّيَّة وأهميتها صرنا نؤكِّدُ على ضرورة وجودها والعنايةِ بها لتكونَ بوَّاباتٍ مزخرفةً يَعْبُرُ منها المُتلقّي.

3– أدعو الدارسين والباحثين إلى دراسة أشعار **النُّهيريّ** أدبيًّا ونحويًّا وتاريخيًّا لأهميتها، وما فيها من دلائل وأحداث

وأخيرًا: أسأل الله عزَّ وجلّ أن يكون بحثي هذا قد شارك الدراسات السابقة حول العتبات النّصّيَّة وساهم في إعطائها الأهمية المرجوَّة بتسليط الضوء على تطبيقات شعريَّة لشاعر حديث مُجِيدٍ لأفانين البلاغة والأدب، وعراقة التاريخ ورموزه وقد بذلتُ في هذا البحث قصارى جُهْدي؛ لأوفِّيَ جامعتي وأساتذتي بعض ما لهم عليَّ، فإنْ أَجَدْتُ وَوُفِّقْتُ فهذا من فضل الله تعالى، ثُمَّ من فضلهم عليَّ، وإن أخطأتُ ولم أُصِبْ فهذا دأبُ التلاميذ الذين يرجون رفع درجاتهم عن طريق اجتهادهم ومحاولاتهم وتصويبات أساتذتهم لهم. والحمد لله.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

- **المراجع العربيَّة:**

- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2.
- أحمد بن عبد ربّه، العقد الفريد، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1404/1هـ.
- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979م.
- أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربيَّة، عناية: عبد الفتَّاح أبو غدة، المطبعة الأميريَّة، مصر، 1912م.
- أحمد محمد الشامي– سيد حسب الله، المعجم الموسوعي لمصطلحات المكتبات والمعلومات، دار المريخ، الرياض، 1988م.
- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1997/2م.
- أديب عبد القادر أبو المكارم، ظاهرة التقريظ والتقديم في الأدب العربي "الشيخ الصفار– نموذجًا".
- أحمد الوائلي، ديوان الوائلي، شرح: سمير شيخ الأرض، دار سلوني، بيروت، ط2007/1م.
- بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، عمَّان، ط2001/1م.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تقديم وشرح: علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت.
- الجاحظ، كتاب الحيوان، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1424/2هـ.
- جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلَّة عالم الفكر، 1997م، مجلد: 25، عدد:3.

- جميل حمداوي، العتبات النصّيَّة، مجلة عتبات، عدد1، المغرب/2012م.
- جميل حمداوي، شعريَّة الإهداء في الشعر العربي، ط2016/1م.
- جميل حمداوي، مقال السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع:314، مارس 1997م.
- جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1991/1.
- الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط1981/5م.
- حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ط.
- حسين خمري، نظريَّة النّصّ "من بنية المعنى إلى سيميائيَّة الدّالّ"، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، ط2007/1م.
- حميد لحمداني، بنية النصّ السردي "من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1/آب 1991م، بيروت– الدار البيضاء.
- خالد حسين حسين، في نظريَّة العنوان، دار التكوين، دمشق، 2007م.
- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر.
- ديوان (تجلّيات) للشاعر جاسم حسين المشرف، طباعة دار الأضواء، بيروت، ط2002/1م.
- ديوان أحمد شوقي "الشوقيَّات"، مؤسسة الهنداوي، القاهرة.
- ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2004/2م.
- ديوان المتنبّي، دار صادر، بيروت.
- ديوان قيس بن الملوّح، دراسة وتعليق: يُسري عبد الغني، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1999/1م.
- الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985م.

- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، 2001م، مادة (عتب): 201/2.
- الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2004م.
- سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي "النصّ والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط2001/2م.
- سهام السامرائي، العتبات النصّيَّة في "رواية الأجيال" العربيَّة، كلية التربية/جامعة سامرّاء، العراق، ط2016/1م.
- سوسن البياتي، عتبات الكتابة في مدونة محمد صابر عبيد النقديَّة، دار وائل للنشر، عمَّان، ط2011/1م.
- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبطه: يوسف صميلي، المكتبة العصريَّة، بيروت، 1999م.
- شاكر الغزي، مسلَّة الأرجوان، دار العارف، بيروت، 2013م.
- شعيب حليفي، النصّ الموازي في الرواية "استراتيجيَّة العنوان"، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد: 46، الإصدار: أكتوبر 1992م.
- شمس الدين السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
- شمس الدين بن خلّكان، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عبَّاس، دار صادر، بيروت، ط1994م.
- الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسيَّة للنشر، تونس، ط1، 1984م.
- الطبرسي، تفسير مجمع البيان، تحقيق: لجنة من العلماء والمحققين الأخصائيين، ط1، 1995م.
- عادل الآلوسي، الخطّ العربي نشأته وتطوره، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2008م.

- عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النصّ إلى المناص"، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط2008/1م.
- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط2003/1م.
- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ "دراسة في مقدمات النقد العربي القديم"، تقديم: ادريس نقوري، أفريقيا الشرق، 2000م.
- عبد الستار محمد العوني، مقاربة تاريخ علامات الترقيم، مجلّة عالم الفكر، الكويت، عدد: 1997/2م، مجلد: 26.
- عبد السلام هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، تنقيح: نبيل عبد السلام هارون ومحمَّد إبراهيم سليم، دار الطلائع، القاهرة، 2005م.
- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّصّ، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
- عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر، عبد القادر القطّ، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م.
- عبد الله أبو نصر السراج، اللمع في التصوّف، طبعة رينولد آلان نيكسون، طهران، 1332هـ.
- عبد الله أحمد اليوسف، فنّ صناعة التقريظ (منهجيَّة الدكتور الفضلي نموذجًا)، الحِلة- القطيف، ط2009/1م.
- عبد الله بن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، دار الفكر، دمشق.
- عبد المجيد علوي إسماعيل، عتبات النصّ- مقاربة نظريَّة، مجلّة رابطة الأدب الإسلامي، عدد: 27، 2011م.
- عبد الهادي الفكيكي، الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي، دار النمير، دمشق، ط1996/1م.

- عبد نور داود، قبرُها أم ربيئة وادي السلام (دراسة سيميائيَّة)، مجلَّة الباحث، جامعة كربلاء، مجلد 42، عدد 2، ج2، نيسان 2023.
- عزّ الدين مناصرة، شاعريَّة التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عزّ الدين مناصرة، المؤسسة العربيَّة للدراسات، بيروت، ط1/2000م.
- العلَّامة المجلسي، بحار الأنوار، مؤسسة الوفاء، بيروت، ط2/1983م.
- عمر رضى الكحَّالة، معجم المؤلفين، مكتبة المثنَّى، بيروت.
- فؤاد قميحة، شرح المعلَّقات، معلَّقة امرئ القيس، دار الهلال، بيروت، ط1/1988م.
- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8/2005م.
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيَّات، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، ط1/2010م.
- القاسم بن يوسف آل صبيح، ديوان القاسم بن يوسف الكاتب، شرح: عبد المجيد الإسداوي، دار غيداء، عمان، 2019م.
- قدور عبد الله ثاني، سيميائيَّة الصورة "مغامرى سيميائيَّة في أشهر الإرساليَّات البصريَّة"، مؤسسة الوراق، عمَّان، ط1/2007م.
- القرطبي، أحكام القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006م.
- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3.
- القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المطبعة الأميريَّة، القاهرة، 1944م.
- كريم شلال الخفاجي، سيميائيَّة الألوان في القرآن، دار المتقين، بيروت، ط1/2012م.

- كريم عجيل الهاشمي، سيميائيَّة العتبات النّصّيَّة في شعر فاضل عزيز فرمان، مجلة لارك للفلسفة واللسانيَّات والعلوم الاجتماعيَّة (بحوث القرآن الكريم واللغة العربيَّة)، العراق، ع24/2017م.
- كلود عبيد، الألوان (دورها- تصنيفها- مصادرها- رمزيتها- دلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمّود، المؤسسة الجامعيَّة للدراسة، بيروت، ط1/2013م.
- كلود عبيد، جماليَّة الصورة "جدليَّة العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر"، مجد للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1/2010م.
- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط1/2008م.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل إلى التحليل الظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط1/1991م.
- محمد أمين المحبّي الدمشقي (ت1111هـ)، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت.
- محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3/1414هـ.
- محمَّد صابر عبيد، المتخيّل الشعريّ، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، منشورات الاتِّحاد العام للأدباء العرب في العراق، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط1/2000م.
- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيَّاب- نازك- البياتي)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1/2003م.
- محمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريَّة، القاهرة، 2006م.
- محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري كاملًا، دار طلاس، دمشق، ط4/1998م.
- محيي الدين بن العربي، الفتوحات المكّيَّة، دار صادر، بيروت، د.ط.

- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكيا النّصّ الأدبيّ، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، 2002م.
- مصطفى أحمد قنبر، دراسة في خطاب العتبات النّصّيَّة، المركز الديمقراطي العربي، ط2020/1م.
- مصطفى سلوى، عتبات النّصّ: المفهوم والموقعيَّة والوظائف، مطبعة الجسور، السعوديَّة، ط2003/1م.
- المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1418/1هـ.
- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يَفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1987/2م.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيَّة المعاصرة، الدَّار البيضاء، دار توبقال، ط2007/1م.
- يعيش بن يعيش، شرح المُفصَّل، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط2001/2م.
- يوسف الإدريسي، عتبات النصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط2015/1م.

المراجع الأجنبيَّة:

- مايكل هاليدي– رقية حسن، مفهوم الاتساق، مخبر تحليل الخطاب، كلية الآداب، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2011

المواقع الإلكترونيَّة:

- عادل سالم، علامات الترقيم في الكتابة العربيَّة ومواضع استعمالها، ديوان العرب، مجلّة إلكترونيَّة: https://www.diwanalarab.com.
- جميل حمداوي، الهوامش في الخطاب الروائي العربي، مقال في موقع: alolymp.niceboard.com.

- ديوان عمر الخيَّام، ترجمة: أحمد رامي. [www.al-mostafa.com].
- موسوعة ويكيبيديا الحرَّة
- www.diwanalarab.com
- alarab.com
- www.merefa2000.com
- www.tashribnews.com
- https://aawsat.com

الرسائل الجامعيَّة:

- رسالة (شعر مهدي النُّهيري- دراسة أسلوبيَّة)، للطالب: كاظم مطر عيدان، جامعة آراك، آراك- إيران.
- رسالة ماجستير "شعريَّة النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي"، الطالبة: روفية بوغنوط، الجزائر، قسنطينة، السنة الجامعيَّة: 2007م.
- رسالة ماجستير (مهدي النهيري- دراسة أسلوبية)، إعداد: كاظم مطر عيدان.

لقاءات ومقابلات:

- فاضل تامر، لقاء مع صحيفة الشرق الأوسط، عدد: 16143، فبراير/2023، بغداد.
- لقاء مع الشاعر مهدي النهيري أجرته الطالبة غدير حمد الموسوي عبر الهاتف، بتاريخ: 2023/11/15م.

Abstract:

The creative text has what is called the textual thresholds which are considered keys and doors guide to it where I clarified in details in my current thesis.

Studying the text's thresholds (the external and the internal) participates to reach its potentials, helped in decoding its codes, know the hits of its expressions and phrases, interrogate its constituents.

I started my thesis with an introduction in which I showed what I intended to search and the way of its studying. Then, I moved to talk about the textual thresholds, their constituents, and their significance.

The second and the third chapters were devoted for applying what I had tackled in the first chapter. However, I adopted the complementary method everywhere beside the interest in knowing how to employ the textual thresholds to understand the poet's cognitive and literary message through his dedication, citations, and symbols in his collections texts.

The study ended with a list of results and recommendations that may help those who study the textual thresholds in future.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

The Textual Thresholds in the Verse of Mehdi Al Nuhairi

by:

Ghadear Hemed Keram Al Musewi

A Thesis Submitted to the Council of College of Education for

Human Sciences / Kerbala University as a Partial Fulfillment for

the Requirements of Master Degree in Arabic and its Literature / Literature

The supervisor:

Asst. Prof. Dr. Abid Noor Dawood Omran

2024 A.D.
1445 A. H.