البنياتُ العليا في ديوان» يتحدث الطمي»[1]

دراسة نحوية نصية

Higher structures in Diwan of “Altamee is talking”
Grammatical and Textual Study.

دكتور: حسام جايل

كلمات مفتاحية : التضمين الدلالي / التعالق النصي/ بنية النص/
العتبات النصية / النصوص المحاذية

Keywords: semantic embedding / text dependency / text structure / text thresholds / adjacent text.

ملخص البحث

سلّط هذا البحث الأضواء على ديوان الشاعر المعروف محمد عفيفي مطر، (يتحدث الطمي) وتوصل البحث الى أن الشاعر مطر يتمتع بحسّ لغوي عال يمكنه من توظيف اللغة توظيفا دقيقا له دلالة معينة، ويحمّله رسالته التي يريدها. وأن التراكيب اللغوية لدى الشاعر- رغم غموض لغته أحيانا- لا تخرج عن المألوف، ولا عن طرائق العرب النحوية والأسلوبية. كون جميع اعمال الشاعر عفيفي مطر تزخر بقدر عال من البنيات العليا - وهذا الديوان احد اهم أعماله - التي تسهم في تشكيل ملامح أعماله كما تتمتع بصيغ التكرار الفني الذي يعدّ من أهم البنى العليا لدى الشاعر في هذا الديوان اذ يتخذ التكرار أشكالا كثيرة ومتنوعة، وكلها تخدم هدف الشاعر ورسالته وتوصل هذا البحث الى ان الاسمية تعدّ أحد أهم ملامح الديوان كبنية عليا يضاف اليها ان الجدلية الكامنة بين الاسمية والفعلية كانت أحد أهم ملامح الديوان وبناياته العليا فيجيد الشاعر توظيف مفردات الريف وأساليبه في الحكي بطريقة فصيحة اذ يتميز الديوان بتوافر كثير من معايير النصيّة أو كلها وعلى العموم فان الخطاب الشعري لدى عفيفي مطر له خصوصية وتفرّد تميّز بها .

وعلى الله قصد السبيل .

Abstract

This research sheds light on the famous poet Mohamed Afifi Matar›s book. The research found that the poet Matar has a high linguistic sense that enables him to employ the language accurately and has a certain significance‹ and carries the message he wants. And that the linguistic structures of the poet - despite the vagueness of his language sometimes - do not go out of the ordinary‹ nor the methods of grammar and stylistic of Arabs. The fact that all the works of the poet Afifi Matar is rich in a high degree of high structures and this is one of the most important works that contribute to the formation of the features of his works and also enjoy the form of technical repetition‹ which is one of the most important structures of the poet in this work‹ taking repetition many forms and variety‹ The goal of the poet and his message and the conclusion of this research that the nominal is one of the most important features of the Court as a supreme structure added to the dialectic inherent between the nominal and the actual was one of the most important features of the Work and the Supreme Intentions That the poet well done in using rural vocabulary and methods in the story in a clear manner‹ characterized by the availability of many of the criteria Or all of the text on the whole‹ the poetic discourse has Afifi Matar his privacy and uniqueness characterize it.

God is intended .

المقدمة

كثيرةٌ هي المذاهبُ التي تتناول الشعر ، وكثيرة هي المداخل التي يحاول المشتغلون بتحليل النصوص النفاذ منها إلى عالمهم؛ بغية الكشف عن جماليات النص الشعري.وتختلف الرؤى والتأويلات وتتعدّد باختلاف أذواق النقاد وتعدّدهم؛ ولا سيما لدى شاعر كبير مثل: محمد عفيفي مطر؛ حيث تتسع مساحة التأويلات وأفق التفسير إلى حد بعيد؛ يساعد على ذلك ويسهم فيه بشكل كبير ذلك الغموض الذي يسيطر على إنتاج الشاعر؛ سواء على مستوى المفردات المعجمية، أو على مستوى التراكيب والأساليب أو على مستوى الصور والأخيلة.

وانطلاقا من محدّدات علم النص وتحليل الخطاب يحاول هذا البحث استخلاص أهمّ السمات المائزة والملامح اللغوية للبنية النصية والخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر في ديوانه» يتحدث الطمي» الذي يضم بين دفتيه عشرين قصيدة متفاوتة الطول، تدور في جلّها حول الأرض والزرع والحرث والحصاد، والخصب والنماء والجدب وما يرتبط بذلك من حكايات الفلاحين وغنائهم، وما يتبعه من توظيف للأساطير والتراث الشعبي ودلالة كل ذلك على ارتباط الشاعر بالأرض وما تمثله له من قيمة، وما ترمز إليه من دلالة.

ومن خلال المعايير النصية المعروفة في علم النص؛ نستنطق هذا الخطاب الشعري متكئين على البنية اللغوية وما تحيل إليه؛ بحثا عن البنيات العليا التي تشكل، أو تسهم في تشكيل هذا الخطاب؛ فنلحظ سمات مائزة تتمثل في الاتكاء كثيرا على البنية الاسمية وما يتبعها من أساليب وصيغ، وعلى الحكي المستند إلى بنية المضارعة التي يتوافق مع عنوان الديوان» يتحدث الطمي» الذي يشي بالحكي وما يلزمه من آلة سردية.

كما تبرز الإحالة بقسميها: الداخلية والخارجية، وما تعتمد عليه من وسائل وأدوات مثل البنية التكرارية على مستوى الكلمة والجملة، والبنية الكنائية أو الضميرية، وما يساند ذلك كله.

ومن كل هذه العناصر اللغوية تتشكّل لنا ملامح الخطاب الشعرية لهذا الديوان، وتتضح لنا بنياته العليا.

وقداقترح كل من ديبوجراندودريسلر سبعة معايير للنص؛ وهي» إشارات لإيجاد نصوص لم تكتسب صفة القوانين الصارمة. وهي:» السبك Cohesion و : الحبك: Coherence القصد: Intentionality، والإعلامية: Informativity والتناص: Intertextuality، والقبول: Acceptability ،والمقامية أو رعاية الموقف: Situationality[٢]

ولا بد من توافر هذه المعايير، أو بعضها؛وذلك بحثا عن ترابط النص لأن النص» في مجمله لا بد أن يتسم بسمات التماسك والترابط» كما يقول جون لاينز[٣].ويتمّ تحديد هذا المستوى للبنية النصية انطلاقا من التفاعل الخلاق بين الكلمات والتراكيب والإشارات والإحالات، وما يتبع ذلك من دلالات، وبناء على ذلك نعتمد على البنيات الكبرى في تحديد سمات النص، ناهيك عن تحديد نصيته.

وتشتمل هذه البنيات « على عدة وحدات مثل القانون أو النسق والعلاقات والعناصر والتماسك، ولذلك فإنه عند التحليل يتمّ البحث في البنية الكبرى أو الوحدة الشاملة أو ما يسمّى بالنموذج الفكري ذي الطبيعة الدلالية والتي تشتمل على المتواليات النصية التي يتحقق النص بتجاورها وتماسكها، وانسجامها، وبتركبها الأفقي وظيفياً وبنيوياً لاكتشاف الهيكل العام للنص فهي متماسكة تماسكاً بنيوياً شاملاً٤[٤].

والبنية العليا تمثّل متوالية؛ وهذه المتوالية تشمل عددا من الجمل ، وتكون» متماسكة دلالياً عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي يعدّ امتداداً بالنسبة

لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية. أو من الجمل المحدّدة المتضمّنة فيها، ومن هنا فإن مفهوم النص تتحدّد خصائصه بفكرة « التفسير النسبي « أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كلياً»[٥]... «أي إن البنية الكبرى للنص هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص». [٦] و»تتحدّد هذه البنيات وفق العناصر الهامة التي يختارها القراء؛ ويختلف ذلك من قارئ لآخر؛ تبعا لاختلاف المعارف والآراء، والاهتمام والثقافة، ومن هنا فإن البنيات العليا أو البنية الكبرى- غالبا- ما تختلف من قارئ لآخر كما ذكرت[٧].

وبناء على ذلك يرى البعض أن مصطلح البنية الكبرى نسبي؛ لأن القارئ/ المتلقي هو الذي يحدّدها، ويحدّد إطاره؛ لأن» مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضيفه القارئ على النص. ونتيجة لأن تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها النص، بل يقتضي أيضاً إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي داخل ما يسمى بكفاءة النص أو إنجازه فإن نظم العقائد والأعراف والأبنية العاطفية، وما يطلق عليه الشفرات المساعدة عندهم كلها في صنع التماسك للخطاب النصي» [٨].

ورغم أن هذا الاعتراض له وجاهته؛ إلاّ أننا نرى أن هناك عوامل مشتركة، ومن ثم فمن المحتمل أن يتفق بعض القراء على عدد من البنيات العليا، أو يشتركوا فيها وذلك بناء على العوامل المشتركة؛ من ثقافة ولغة، وأحداث وما تحيل إليه النصوص من وقائع ، وما تحمله من دلالات اجتماعية أو سياسية، أو ثقافية يعرفها كثير من الناس.

« وإذا كانت البنى الكبرى يمكن ... أن تختلف جزئياً فحسب من شخص إلى آخر، فإن مبادئ تكوّنها لا تكاد تتغير في حد ذاتها، وترتبط هذه البنى الكبرى بالقضايا المعبرّ عنها بجمل النص بواسطة ما يسمى «بالقواعد الكبرى» فهذه القواعد تحدّد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نص متناول ككل، وعلى هذا فإن القواعد الكبرى تلغي بعض التفاصيل وكي تقصر بالتالي معلومات النص على تكوينها الأساسي»...[٩]

وقد حدّد فان دايك مجموعة من القواعد التي تمكن القارئ من الوصول إلى الأبنية العليا؛ وهي:

١ - الحذف ٢- الاختيار ٣- التعميم ٤- التركيب

ومن الوجهة الشكلية فإن القاعدتين الأوليين هما للإلغاء والثانيتين للإبدال، وإن كانت كلها تقتضي ضرورة تحقيق المبدأ المسمى « بالتضمين الدلالي»[١٠].

والبنيات العليا، أو الأبنية الكبرى؛ تتكون من عدد كبير من الأبنية الصغرى؛ التي تتضافر معا لتكوين البنيات العليا التي تشكّل الخطوط الرئيسية للنصوص.

ولا شك أن القارئ يبدأ أولا بهذه الأبنية الصغرى، ويقوم بما يشبه الحصر لهذه الأبنية، ثم يلي هذه العملية بعملية تقسيم نوعي، أو كيفي لهذه الأبنية الصغرى، ثم بعد ذلك يخضعها(الأبنية الصغرى) لعملية فلترة أو اختزال أو حذف على حد تعبير فان دايك، ثم يقوم- بعد ذلك- بعملية التكثيف ثم الانتقاء، ثم إنشاء الثيمات/ الموضوعات أو المفاهيم التي تنشأ عن طريق ما نسميه بالتعالق النصي بين المفردات الدلالية، أو المناسبة المعجمية، أو تكوّن عددا من المفاهيم/ الثيمات الصغرى لمفهوم أكبر نطلق عليه مثلا: الحب، أو التشاؤم، أو ما إلى ذلك ونحن بصدد البحث عن المعاني أو الأبنية الكبرى معنويا أو دلاليا؛ كالحزن والفرح أو تعميم الخاص، أو تخصيص العام، وكذلك يتم تجميع الجمل الصغرى نحويا في جمل أكبر للبحث عن البنيات العليا جمليا، أو نحويا ، وما

يتبعها من دلالات وما تحيل إليه من معانٍ.[١١]
وهذه – كما ذكرنا- مبنيةٌ على الفرز والتصنيف والاختيار، إضافة إلى الاستبدال، ومن هنا يتم تسليط الضوء على المرتكزات الضوئية[١٢]، أو البؤر المضيئة في النص، التي تشكّل في مجموعها أو في مجملها أبنية عليا لهذا النص أو ذاك[١٣].
وبدهي أن « هذه الوحدات تشكّل حزماً دلالية، وهذه الحزم قد تكون مفردات أو مقولات أو أنساقاً ...الخ وهكذا تحدّد البنية على مستوى السرد، ثم تدرس هذه الوحدات من خلال علاقاتها التشابكية على مستوى الذهن لتؤول بذلك على مستوى الدلالة والرؤية».[١٤]

و» ثمة أمران يؤثران بشكل كبير في تشكيل وحدات البنية وفرزها: ١- طبيعة النص ٢- ثقافة الناقد... لذلك فإن تشكيل وتحديد وحدات البنية، يختلف من ناقد إلى آخر، وإن هذا التشكيل والتحديد خاضع بالدرجة الأولى، للمعرفة الخلفية للناقد ولثقافته الموسوعية... ولكن مهما كانت ثقافة الناقد فإنه لا يستطيع أن يتجاوز هذه الخصائص النوعية ويسقط على النص ما يشاء من رؤى تنظيرية «.[١٥]
هذا ويؤكد د . صبحي الطعان في بنية النص الكبرى « أن الانتظام في البنية مهم ويتعلق بشكل مباشر بالانسجام، فانتظام النص يساعد على انسجام النص، والانسجام يشي حتماً بانتظام النص ولا ننسى أن الانسجام والانتظام لا يكونان إلاّ بالارتباط بالوحدة المفصلية وهذه الوحدة لا تناقش إلاّ بالتزامن مع وحدات أخرى من وحدات المفهوم أي السطح والعمق والتشابك. تعاريف تؤكد بشكل قاطع قيام النص على الترابط والانتظام والانسجام داخل النسيج الواحد» [١٦]
إن مجموعة البنيات العليا الحاكمة هي التي ترسم صور هذا الديوان- في ظني- ومن أمثلة هذه البنى أو البنيات؛ البنية النحوية متمثلة في الاسمية اللافتة، وفي التكرار، وصيغ الجمع التي دائما ما تتحدث عن فريقين وهما: صغار، فلاحون في معاناة دائمة، وحلم لا ينقطع بالقمر الأخضر، وبكسرة الخبز؛ حتى أنهم يلجأون إلى الأغاني، وإلى الحلم أو طلب العون من الأولياء..
وفريق آخر يمثله الانتهازيون السلطويون الذين يمارسون التضليل المستمر والتأجيل الحالم، والتغييب الفاعل.
بعد ذلك تأتي بنية المفارقة تجسيدا لسخرية الحياة، أو قل تصويرا لعبثية المشهد، وتعبيرا عن مشهد حياتي واقعي مؤلم، عاشه الشاعر والأمة فترة ما في بدايات النصف الثاني من القرن المنصرم.
وانطلاقا من عنونة الديوان ببنية المضارعة، وتثنية بالشرح والتوضيح بأنها قصائد من الخرافة الشعبية.
وانطلاقا من العنوان بوصفه أهم عتبات النص وأولها[١٧]؛لأن» العتبات النصية بأجناسها الخطابية أول ما يشدّ البصر، وقد تكون آخر شيء يبقى في الذاكرة حين ننسى النص يظل العنوان وهو واحد من بين عتبات النص يلفح الذاكرة يصرّ على البقاء.
تحملنا هذه العتبات أو ما يصطلح عليه بالنصوص الموازية إلى متاهات التأويل تشدنا إليها، فأنّى لنا أن نفلت من قبضة ذلك الإغراء والإغواء الذي لا ينتهي، كلما اعتقدنا أننا تحررّنا منها عادت وطوقّتنا راسمة آمالاً عراضا، تقدّم لنا قرابين العشق حتى لا ننسى لذة القراءة واللقاء،إنها فخاخ للعشق تحشّد الأفكار وتشدّها إليها، في كل ذلك تذكرنا أنها أهدتنا مفتاحا للدخول وفي الوقت نفسه تطالبنا بضريبة هذا الدخول، ففي النهاية إقامتنا غير شرعية مادامت القراءة قراءات متعدّدة، قد تمنحنا تأشيرة سفر بلا رجعة تاركة إيانا نتخبط

في متاهات التأويل بلا هوادة حتى ندرك أن ليس كل العتبات النصية حاملة لامتياز الشعرية، فكثيرا ما نلتقي بعتبات ونصوص موازية بلا نوايا دلالية»[١٨]،

وأهمية العتبات في أنها تقوم بدور بارز في» العبور بين النص والقارئ، بين الداخل والخارج، بين الفني والجمالي، بكيفية مفتوحة ديمقراطية وإيجابية ومناقضة لإعادة إنتاج النص المغلق،»[١٩].

كما أن قيمة العتبات تكمن في أن « ما توحي به من احتمالات تثير في القارئ شهية القراءة وهذا يتحقق قبل قراءة نص الرواية « [٢٠]

وطبيعي أن» تتجاذب داخل العمل الفني -كما تؤكد الدراسات النقدية العربية الحديثة- عناصر داخلية محايثة IMMANENTE،و أخرى خارجية محيطة و مجاورة له. وقد أسهم الوعي النقدي الجديد في إثارة علاقة العتبات و النصوص المحيطة أو المجاورة بالنص المركزي؛[٢١]، وبذلك أصبح مفهوم العتبة من المكونات الجوهرية للنص ذات خصائص شكلية، ووظائف دلالية تسهم في مساءلة البنيات الأخرى داخل النص[٢٢].

ويعدّ جيرار جنيت GERARD GENETTE من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات [٢٣]وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية عندما حاول تطوير آلياته النقدية الإجرائية بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل. [٢٤]

١- في مفهوم العتبات النصية:

يمكن النظر إلى خطاب العتبات من منظور جمالي مؤثر»... لا مجرد...محطة تواصلية عابرة أحادية المظهر، و بسيطة التكون[٢٥]؛ أي أنها أضحت»... ظواهر نصية معقدة و ملتبسة لا تبوح بكل مدلولاتها ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكونّها وفي ما تشي به من معان و دلالات كامنة غير تلك الظاهرة» [٢٦].

وقد» تقتضي عملية الإحاطة الشاملة بالأثر الأدبي الاستحضار الذهني لمختلف هذه الوسائل المادية لأنها» تشكّل دروبا من أجل الاستكشاف ،ووصلات للتخييل الروائي»[٢٧].

ولا بد أن يراعى في عملية الاتصال والانفصال بين النص والعتبات» العتبات و النصوص المحيطة» PERITEXTES، والنصوص المحاذية اللاحقة. EPITEXTES

١- النصوص المحيطة:

تتوزع العتبات المحيطة بالنص إلى قسمين رئيسيين وهما:

١-عتبات و نصوص محيطة خارجية :

تؤطّر مجموع العناصر التي تؤثّث فضاء صفحة الغلاف الخارجية من قبيل: العنوان، اسم المؤلف، التعيين الجنسي، صورة الغلاف، ومحتويات الصفحة الأخيرة...

٢- نصوص محيطة داخلية: و تتضمّن معطيات داخلية محايثة كالإهداء، و الخطاب التقديمي ،و النصوص التوجيهية، و العناوين الداخلية، و الحواشي، و مختلف التذييلات بوصفها عناصر دالة تؤمّن العبور إلى المتن المركزي أو الفضاء الداخلي للنص. [٢٨].

وربما يتضح لنا هذا من عنوان الديوان؛ الذي يحيل إلى الطمي، والخرافة الشعبية، وكذلك عناوين بعض القصائد التي تحيل إلى الطمي والطين، والحقول، والغناء، والقمر، والموتى، وبيئة الريف، والموت والفقر. [٢٩]

ب- النصوص المحاذية اللاحقة:

أهمية هذا النوع من النصوص تكمن أساسا في تحديد

مقاصد الكتاب، أو رصد رهانات الكاتب الإبداعية. ومن أبرز عناصر العتبات اللاحقة نذكر: الاستجوابات الصحفية، و الحوارات، و الاعترافات، و الشهادات .و إجرائية هذه النصوص المحاذية اللاحقة تظهر من خلال الحد من مسؤولية الكاتب إزاء بعض هذه العتبات من قبيل: استدراكه لتأويل غير مناسب لتعيين جنسي محدد (مسرحية مثلا) بقوله:»ليس هذا بالضبط ما أريد قوله، أو أنها أفكار مرتجلة IMPROVISES، أو أن هذا (الأثر الأدبي) لم يكن موجّها للنشر.»[٣٠]

و هذه الوظائف لا توجد عبثا، بل إن البحث فيها؛ هو من أجل البحث عن وظيفتها:

٢- وظائف العتبات: [٣١].

لايمكن النظر إلى العتبات باعتبارها خطابا بريئا أو ترفا فكريا يرصّع فضاء النص فحسب، بل يستدعي الأمر استثمار هذا الوجود النصي استثمارا جماليا أو إيديولوجيا (عنوان جميل، مقدمة سجالية، صورة مثيرة...)من منطلق القوة اللفظية لهذه العتبات الجاهزة لخدمة شيء آخر، و المخفّفة من حدة التوتر الذي يعتري القارئ و هو يشرع في تلقّي الأثر الأدبي.

كما أن كل عتبة ترسم ملامح هويّة النص، وتبني كونا تخييليا محتملا، وتقدّم إشارات أسلوبية ودلالية أولية تؤهّل القارئ للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي. وبهذا المعنى، فكل عتبة إحالة مرجعية إيحائية تعبّر عن موقف ما وتحيل على» بنك معلومات «أولية عن المتن المركزي المرتقب. أي أنها: ملفوظات حول المسرحية «تسميها و تعينها، و خطاب حول العالم». [٣٢]

وإذا كانت للعتبات وظيفة، أو ظائف دلالية وتفسيرية في النص؛ فإنه بالإمكان اختزال أهم وظائف العتبات فيما يلي: [٣٣]

ا-وظيفة إخبارية: تكمن أساسا في الإشارة إلى اسم الكاتب، و دار النشر، و تاريخ النشر ،من جهة، والإحالة على مقصدية ما، أو على سيرورة تأويلية معينة متصلة بالكاتب من جهة أخرى.

ب- وظيفة تسمية النص: فالعنوان، على سبيل المثال لا الحصر، باعتباره عتبة أساسية و نصا صغيرا داخل نص كبير، يحيل على اسم الكاتب.

ج- وظيفة التعيين الجنسي للنص: فاندراج النص ضمن سلسلة أدبية معينة(رواية، شعر، مسرحية، قصة) تبرر وجوده في الإنتاج الأدبي.

د- وظيفة تحديد مضمون النص و مقصديته: ويضطلع بهذا الدور كل من العناوين الداخلية، و عنوان صفحة الغلاف، و الخطاب التقديمي، و التنبيهات قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب.

ه- وظيفة العبور السري للقارئ من اللا نص إلى النص: بحيث إن القارئ يؤدي وظيفة تحقيق الخيال و تخييل الحقيقة.

وعليه، فمجموع هذه العتبات –بمختلف أدوارها و وظائفها- تجسّر التواصل بين خارج النص و داخله. أي: تفتح عالما، و تغلق آخر، و تميزّ داخلا هو النص (الواقع النصيّ) عن خارج هو ما قبل النص (الواقع الخارجيّ. [٣٤]

وممّا سبق يتضح لنا أن العتبات لها دور بارز في إنتاج النصية وتحقّقها، وتصبح العتبات» همزة وصل، ولحظة مفصلية حاسمة بين ترسانة من النصوص الهامشية (العنوان، الإهداء، الصور، الرسوم، الخطاب التقديمي، والنصوص التوجيهية ...)والنص المركزي.وهذا يعني أنها (أي العتبات) ليست نصوصا معزولة ومستقلة، بل»إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة.» [٣٥]ومن هنا، أهمية القراءة الأفقية (من العتبة إلى النص) ،والقراءة العمودية(من النص إلى

العتبة)في مشروع كل قراءة فعالة غير مغرضة، علما أن سلطة النص أو المتن تشكّل مرجعا لامحيد عنه إذا ما تعارضت قراءة العتبة بمحتوى النص المركزي[٣٦].

وانطلاقا من العرض السابق، يحضرنا سؤال جوهري، والسؤال الحاضر: لماذا الخرافة الشعبية؟ رغم أنها قصائد؛ والقصائد لا تخرج إلاّ عن شاعر- كان وما يزال- يمثّل خطوة واسعة في طريق النبوة الصادقة، والرفعة القبلية.

إن هذه الخرافة الشعبية تسيطر على الديوان كله؛ ومن ثم تستحضر جوا ريفيا من حيث اللفظة والصورة والمشهد.

وتمارس هذه الأشياء حضورها الطاغي؛ فنجد التوت والجميز والصفصاف، والتين والقمر والطمي والغيطان والحقول، والطين، كما نجد بومة الأحزان[٣٧].والصقر الذي يأكل الوجه[٣٨]. ودفنّا في جذور التوت موتانا، والقمر جديلة عشب معقودة، وسكنت عفاريت الدجى طاحونة الموتى، كذلك نجد مشهدية الريف في غناء الفلاحين وحواديت الكبار للصبية، والتبرك بالأولياء، وضخامة الحزن على الموتى وحضورهم الطاغي في الحكايا الليلية.

وعود إلى البنى الحاكمة تقفز البنية النحوية متمثّلة في سيطرة الاسمية على عناوين القصائد وبداياتها عدا بدايات اللوحتين الأولى والثانية من قصيدة دم على الأيدي، وقصيدة طقوس وقصيدة شارات[٣٩]، ليكون المجموع أربع قصائد فقط تبدأ بدايات فعلية، بينما تسيطر بنية المضارعة على فعل الحكي وسرد الأحداث داخل القصائد؛ وذلك بعد البدايات ومطالع القصائد.

إن الاسمية لها مزايا، وسمات نحوية ودلالية، ومنها: الثبات والجمود والاستمرارية كما يقول النحاة[٤٠]

وإذا كان النحاة قد قرّروا أن الاسمية دليل الثبات والسمو والوضوح وكشف المعنى على حد تعبير ابن السراج[٤١]، وأنه دالٌ على كمال الماهية والبيان ليكون إجمالا لما فرقه التفصيل.

وإذا كانت بنية المضارعة تدلّ على التجدّد والحدوث والاستمرارية من خلال الزمن النحوي السياقي، فهل ثمة تعارض بين بنية الثبات وبنية التجدد؟

إن جدلية البنية الاسمية مع الفعلية لهو دليل المحبة القارّة والمتجددة في وجدان الشاعر، وقرينة التمسك بالأرض والطمي.كما أنها رغبة ملحّة في حوار أو التحاور مع الوطن، والأخذ والرد من أجل انطلاقة رائعة، أو استعادة مدهشة لمجد عريق.

ثم تأتي بنية التكرار كقيمة نحوية وبلاغية تسهم في رصد أو رسم المشهد الأسطوري أو الخرافي الشعبي في قصائد الديوان، ودليل ارتباط -كما قلت سابقا- بين الشاعر والطمي.

إن التكرار لغويا معناه الكرّ وهو العود والحنين بلا كلال أو ملال، والتكرار في عرف النحاة لفظي ومعنوي، وأحد المؤكدات أو عوامل التأكيد؛ والتأكيد هنا على الارتباط المقدس بين أركان الصورة الأصيلة» الطمي بما يحمله من أصالة المنشأ وتجدّد النبت والزرع أو الحياة، وبين الشاعر الإنسان الفلاح وما يتبع هذين من ماء وتمر وليل ..إلخ

التكرار عند النحاة والبلاغيين:

والتكرار لدى البلاغيين ظاهرة جمالية لإعطاء المعنى بإعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع» [٤٢]. أو هو ظاهرة بيانية تقوم» بوظيفة الربط على مستوى البنية الظاهرة للنص المؤدية إلى الانسجام الداخلي»[٤٣].

وقد تكلّم عنه النحاة والبلاغيون، وأفاضوا في الحديث عنه وعن مزاياه. فهو « سمة من السمات الأسلوبية

التي شاعت في الشعر العربي،قديمه وحديثه، وتذهب المعاجم اللغوية إلى أنّ التكرار من كرّر الشيء، تكريرا وتكرارا،وكركرة وتِكرّه، بمعنى إعادته مرة بعد أخرى، ويقال: كررّتُ عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه، وكركرته عن كذا كركرة؛ إذا رددته، والكَرّ: الرجوع على الشيء، والتكرار مصدر والتكرير اسم[٤٤].

أمّا التكرار في الاصطلاح فهو» إعادة عناصر العمل الأدبي مرةً أو مرات عديدة، وهو أساس الإيقاع بصوره جميعا» [٤٥].

وقال الجاحظ: إن «جملة القول في الترداد أنه ليس فيه حدّ ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضر من العوام والخواص[٤٦].

و يوضّح لنا ابن قتيبة أن الغرض من استخدام التكرار في كلام العرب هو» بغية الإفهام والتوكيد[٤٧].

وأمّا ابن جني النحوي فيرى أن:» العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين، أحدهما: تكرير الأول بلفظه، وأمّا الضرب الثاني، فهو تكرار الأول بمعناه»[٤٨]

وأمّا حازم القرطاجني فنجده يهتمّ بتكرار المعاني، ويرى أن» التكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلاّ بمراعاته اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام، فلا يخلو أن يكون ذلك إمّا لمخالفة في الوضع،...، فعلى هذه الأنحاء وما ناسبها يقع التكرار في المعاني فيستحسن «[٤٩].

ويوضح ابن أبي الإصبع الغرض من التكرار بقوله :» ان يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد[٥٠].

ويزيد ابن معصوم توضيح الأغراض بقوله:» هو تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة؛ ونكته كثير؛ فهي إمّا للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو لزيادة التوجّع أو التحسّر أو لزيادة المدح أو للتلذّذ بذكر المكرّر أو للتنبيه بشأن المذكور[٥١].

وإذا كان التكرار هو «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني» فإن هذه العناصر هنا تمّثلت في الحرف واللفظ والجملة والأسلوب والصورة.

وقد تمثّل الحرف في القوافي الهامسة أو الساكنة لرسم مشهد الخوف أو السكين، أو البوح أو المتحركة لرسم صورة الأطفال، ودائرية الحياة، أو صورة الريف ومفرداته من زراعة وفخار كما في قصيدة غناء[٥٢]

بزاوية من الدارِ
يحط الصمتُ فوق إناء فخارِ
ويأخذه النعاسُ البارد الخفين في الصيفِ
يجوس به حدائق الأحلامِ
يضحكه اخضرار شجيرة عذراء،
يبكيه عراك الصبية الأيتامِ
يرفع وجهه المبتلّ نحو النازح المحزون والصيفِ

وهي صورة تتكّرر كثيرا، وفي كل مرة تكتسب ملامح إضافية، وقيما تعبيرية أكثر.

ونجد تكرار اللفظ أو مرادفاته، ولا يخلو هذا من تكرار الأضداد؛ وهو ملمح تم رصده في الديوان؛ فنجد تكرار: الطمي والشجر والصبية والجوع والأسود والعيون والزرع والحلم والأغاني ،والغناء والفاكهة واللحم، والحقول، والرضاع والطفولة ومرادفاتها وما يتبعها من حقول دلالية[٥٣]نموذجا.

سأحكي لكم قصة من حقول الرضاع[٥٤]، وهو تأكيد على حضور الألم والرغبة في الحياة.

كما يلجأ الشاعر إلى تكرار صيغ التفعيل،أو التضعيف من قبيل: تفجّع و خلّقت ومزّقت،ومرّغت وتذوقّتً،وتغرّبتُ، وهي دلالة معاناة (قيمة التضعيف نحويا وصرفيا) حتى في التذوّق.

كما نجد تكرار الثدي، والثديين، وهما هنا رمز الأنوثة ودلالة العطاء ورمز النماء والنمو، والأم التي ترضع وما هي سوى الأرض والحقول الطيبة التي يوشك أن يجفّ ثديها، ويتشقّق بفعل الإهمال وقصدية التغافل؛ فهذان الثديان الأخضران ذوا اللفة في الصيغة الرُمَّانية، نراهما يشهقان ويرتعشان[٥٥]، وتنسرب عليهما الخنافس ، ويسرح السوس[٥٦] وفي العينين قنديل من الظلمة[٥٧].

ونجد تكرار اللون متمثّلا في حضور طاغ لثلاثة ألوان هي: اللون الأخضر، واللون الأسود، واللون الأحمر؛ فالسواد ذلك الطارئ المعتم الجاثم على كل شيء؛ فالنهر أسود[٥٨].والقمر أسود[٥٩]. بينما يكون اللون الأحمر رمز التضحية والفداء والدماء السائلة فلون التوت أحمر يمص دماء قتلانا[٦٠]. والظلمة حمراء[٦١]. والثياب حمر والصدى أحمر والظلال حمراء[٦٢]. والشارات حمر [٦٣]، وهذا واضح جدا في قصيدة دم على الأيدي وهي ثلاث قصائد متداخلة أو ثلاث لوحات صغيرة تشكّل معا لوحة كبيرة؛ وهي الميلاد والحياة والموت، وهي مراحل التفتح في اللوحة الأولى تفتح قلبه[٦٤].في لحظة الولادة ونزف الرحم المتفجر ثم انسكاب الدم نتيجة حتمية للموت/ القتل ومن ثم العديد والعويل، وجوقة رجال ونساء يتنازعان/، وما يتبع تلك النهاية من فرار[٦٥]. فالدموية هنا سيدة المشهد، والحركة تكسب المقطع لونه هنا كما أن الشاعر ينجح فى رسم ورصد حركية المشهد من خلال حرف التخيير أو المرتبط بظرفية مكانية متعدّد:

سأهرب من هنا

أو من هنا

أو أو من نهاية السرب . [٦٦]..

ولا شك أن السواد رمز الحزن، والحمرة لون القتل والدم كما سبق؛ لذا يجيء اللون الأخضر برعما وطاقة نور لشاعر يمارس النبوءة، ولا يكفّ عن الأحلام؛ فنجد الخضرة تغطّي كل شيء مرتبطة بالنماء والخصب والطمي والفدادين والقمح،وساقية النهار[٦٧].فالثدي الذي تشقّق يعود أخضر ويصبح القمر أخضر، والعينان خضراوين والأحلام خضرا .

إن التكرار يقفز بنا من الكلمة المفردة أو الكلمة الصفة ليكوّن جملا وأساليب تكون نقطة دراما جديدة في مسلسل حديث الطمي ذي الصبغة الخرافية المحملة بطابع السرد والحكي الشعبي،؛لذا نشهد تكرارا جُمليا يسهم في تثبيت الصورة وحفر المشهد في مخيلة السامعين، ومن ذلك قوله: أنا بهلوان الحقول[٦٨].تسكن شرفة الغيطان / يحدث في ليالي الوحدة/ انتظر الصغار السحر/ الريح الريح الريح التي يكررها خمس مرات، في قصيدة تجسدات من الريح القديمة[٦٩].وفي كل مرة تكون الريح منطلقا لمشهد خرافي ودرامي جديد.

كما يساند هذا التكرار تكرار الأسلوب واعتماده بداية لحفر القصيدة، أو نقش جدارية الطمي، وعلى رأس هذه الأساليب أسلوب الجر ؛ سواء بحروف الجر أو بالإضافة كقوله:

بزاوية من الدار..

بالقلب...

في العيون

إن بنية الحكي تملي أساليبها ومفرداتها، ومن ثم – إضافة لما سبق- يلجأ الشاعر إلى تكرار الأغنية أو النشيد، كما أن الشاعر يلجأ كثيرا إلى الأغاني والأناشيد تعبيرا عن جو الريف وحياته الأسطورية المليئة بالخرافة والمرتبطة بالكسرة والليل[٧٠]. كما يتردّد النشيد في القصيدة الواحدة ليكون أشبه بالمناجاة الداخلية..

وتتكرّر -كذلك- الصورة نفسها؛ حيث تمثّل الصورة مرتكزا من مرتكزات البنية الشعرية، وتمثّل إحدى

البنيات العليا عند محمد عفيفي مطر في ديوان يتحدث الطمي، ولماّ كانت التربة أو الطمي وجو النهر شغلة الشاعر؛ لذا نراه يكرّر صورا بعينها؛ ومنها النيران المتوقدة، وصورة النخل والليمون؛ حيث يلتفت الصفار السمرُ يرتعدون من خوف ومن ألفة

تميل رؤوسهم، وهنا كما يقول البلاغيون تمام الانفصال مع تمام الاتصال، فهم يرتعدون من خوف وتميل رؤوسهم من الألفة، أم أنهم يرتعدون وتميل رؤوسهم من الخوف[٧١].

وفي اختراق مملكة الليل نجد الطين له صور كثيرة، ويتحدّ مع كل شيء حتى الغناء فهو غناء طيني[٧٢].

وعصير الضحى، وتتكرّر أيضا صور الساقية مع التنويع؛ فهي ساقية المواويل، وساقية النهار وساقية الليل وساقية الحقول، وكأنّ كلمة الساقية نفسها بما توحي به من دوران تجعل الحكايا نفسها تلفّ وتدور مع الأيام والسنين.

وتعدّ قصيدة شجرة الأسلاف نموذجا وصورة متكاملة للترابط النصي وتجسيد البنيات العليا من خلال الأبنية سالفة الذكر، ومن خلال اتكاء الشاعر على أدوات الربط:

دفنا في جذور التوت موتانا

وعدنا..

نملأ الفران دخانا

لينتظر الصغار فطائر العيد

وينتظر الكبار مواسم الأبطال. [٧٣].

بل إن هذه القصيدة نفسها تمثل ساقية دائرية؛ من خلال فعل الصبية حين:

يلتفون حول جنينة التوت

ويصرخون لأحدهم

« تسلقْ واضرب الفرعين بالأقدام

فهذا توتنا الأبيض

يمد جذوره ويمصّ ما بصدور موتانا

ويشرب ما بأثداء الساء السمر من لبن

وهذا توتنا الأحمر

يمصّ دماء قتلانا

وهذا توتنا الأخضر

يمدّ جذوره بسواعد الأطفال

ويا شمس الفروع الخضر غطينا [٧٤].

واسقينا وصبينا عصيرا في جذور التوت

فهنا نجد التناغم بين التوت والناس، او هنا تماه للشجرة(التوت) مع الموتى والقتلى والأطفال، وكأن الساقية والتوتة هما هنا دورة الحياة من موت وحياة؛ حتى إن الأطفال/ الصبية سيكون مصيرهم سقاء لجذور التوت مثل الآباء.

هذا التتابع السردي من خلال أدوات الربط، ولام التعليل يرسم صورة متكاملة، والشاعر يرسم صورة الأطفال وشجرة التوت والأطفال يتسلقونها، ويحدث نوعا من التناغم بين التوت والأرض والموتى والإنسان.

ومن بنية التكرار إلى بنية المفارقة؛ حيث تمثّل المفارقة ملمحا عفيفيا؛ وذلك- كما أسلفت- نتيجة قضية ملحّة على ذهن الشاعر، محاولاته إلى أن ينبّه من بيده الأمر إلى الخطأ الواقع فيه؛ فما بين الواقع المرير والغد المأمول وما بين ماض عريق وحاضر حنجوري فقط يعتمد الخطابة مشروعا نهضويا، ومنجزا حضاريا تكمن المشكلة. كذلك تعدّ المفارقة مخرجا فنيا آمنا للشاعر من فخ المباشرة والتصريح وما يمكن أن يترتب على ذلك من أذى وإيلام، ناهيكم عن الجدوى الفنية من التصريح.

ونموذج المفارقة الصارخ هو صورة الشيخ[٧٥]..

هذا الذي يأكل يخبزنا فيحل فيه الخير والبركة

ويغمس كفه في الماء والزيت

فلا نحتاج طول العام

هذا الشيخ المبارك الذي يمرق من عبر الحائط نسمع صوته:

يموء الجوع في جنبيه والرعبُ

تطارده الشموس السود والذئبُ[٧٦].

فالبطل المبارك الذي تغنى بالعبور إلى بر الأمان، وحلم معه الكل ها هو يسقط سقوطا مدويا ويسقط معه الحلم والحالمون.

وهنا يلجأ الشاعر إلى الصراخ مكررّا الرجاء والطلب بسيطرة ضميري المتكلم والمخاطب(ضميني/ خذيني/ ضعي/دعيني/..).

طالبا من الأم ذات اللون القمحي / مصر أن تنقذه من تلك الأصوات التي تسدّ عليه مسامعه، وكأنّ الأصوات في كل مكان، ومن كل مكان ،. وصيغة الطلب والرجاء جاءت مقترنة ومعللة بالقطف والأخذ في مقابل المنح والعطاء:

لأقطف/ وتقطف وأغسل. وانظر في مقابل سأمنح / لنمنحه / يغمس ..

وفي قصيدة انتظار تكون البداية على عكس العنوان : ويا ضيفنا بحرف العطف اعتمادا على بنية الحذف..

وهنا يظهر النداء والتعجل وطلب الإقبال في مقابل النتظار

ويا ضيفنا.. أيها الأخضر الوجه والصوت[٧٧].

أقبل إلينا

ويبلغ الإلحاح في طلب الإقبال مداه من خلال التناص القرآني:

تكلم.. ففي صوتك الرحب ساقية النهار

ولن أبرح الأرض[٧٨].

- **النتائج:**

من خلال قراءة أعمال الشاعر محمد عفيفي مطر، ومن خلال البحث في ديوانه: يتحدث الطمي استطعنا أن نخرج بعدد من النتائج تتمثل في الآتي:

١- أن الشاعر يتمتع بحسّ لغوي عال يمكنه من توظيف اللغة توظيفا دقيقا له دلالة معينة، ويحمله رسالته التي يريدها.

٢- أن اللغة تجنح- في كثير من الأحيان- إلى الغموض.

٣- أن التراكيب اللغوية لدى الشاعر- رغم غموض لغته أحيانا- لا تخرج عن المألوفي، ولا عن طرائق العرب النحوية والأسلوبية.

٤- تزخر أعمال الشاعر محمد عفيفي مطر بقدر عال من البنيات العليا؛ التي تسهم في تشكيل ملامح أعماله.

٥- يعدّ التكرار من أهمّ البنى العليا لدى الشاعر في هذا الديوان.

٦- يتخذ التكرار أشكالا كثيرة ومتنوعة، وكلها تخدم هدف الشاعر ورسالته.

٧- تعتبر الاسمية أحد أهم ملامح الديوان كبنية عليا.

٨- تعدّ الجدلية بين الاسمية والفعلية أحد أهم ملامح الديوان وبناياته العليا.

٩- يجيد الشاعر توظيف مفردات الريف وأساليبه في الحكي بطريقة فصيحة.

١٠- يتميز الديوان بتوافر كثير من معايير النصيّة أو كلها.

١١- الخطاب الشعري لدى عفيفي مطر له خصوصية وتفرد.

والله من وراء القصد

الهوامش

١- ديوان» يتحدث الطمي للشاعر محمد عفيفي مطر صدر ضمن سلسلة الأعمال الكاملة التي أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة٢٠١١.

٢- روبرت دى بوجراند، النص الخطاب والإجراء، ص١٠٣-١٠٥.، ترجمة د. تمام حسان. عالم الكتب القاهرة ١٩٩٧. وانظر:خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، ص١٣٦-١٣٧. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٣- John Lyons، Introduction to theoretical Linguistics.p ١٠، Cambridg) University Press 1968)..

٤- http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic:منتدى معمري للعلوم في الخميس يناير ١٢، ٢٠١٢ ١:٤٨ pm.

٥- د.نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٧٨.

٦- المرجع السابق

٧- نعني بالقارئ هنا: القارئ الثالي المشتغل بتحليل النصوص ونقدها.

٨- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية- دراسة، ص٢٠٨ منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط١٩٩٠،١، وانظر:محمد خير البقاعي: نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي.عدد(٣) بيروت، ١٩٨٨.

9- http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic:

١٠- السابق نفسه.و مقالات في الأسلوبية،ص ٢٠٩.وانظر:

بيرنارفاليط: النص الروائي مناهج و تقنيات، ص٣٦،ترجمة:د. رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط١، ١٩٩٩.

١١- للمزيد انظر: د. محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي،ص ٣٢، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط١-١٩٩٠.

١٢-انظر: د. محمد حماسة: النحو الدلالة،ص٢٣٣، دار الشروق القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٠/٢٠٠٠.

١٣- ٢٠١٠ http://maamri-ilm٧.yoo٢٨٣٨.t/topic-com:للمزيد راجع معايير النصية

١٤- مقالات في الأسلوبية، ص ٢٠٢.

١٥- معايير النصية، و أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص٣٤، ٢٠، دار الآداب، بيروت د.ت.

١٦- مقالات في الأسلوبية، ص ٢٣١-٢٣٢

١٧- للمزيد انظر: د. عبد الحق بلعابد: عتبات - جيرار جينيت - من النص إلى المناص،الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف٢٠٠٧.و بسام قطوس : سيمياء العنوان، ط١،وزارة الثقافة، الأردن،٢٠٠١، ص٦.

١٨- دادس أنفو،عتبات النص مقاربة نظرية، صحيفة المثقف ١١مايو ٢٠١٤.وانظر: د. يوسف الإدريسي» عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر «الصادر عن منشورات مقاربات سنة ٢٠٠٨

١٩- يوسف الإدريسي: عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص٩- ١٠،ط١ منشورات مقاربات، المغرب،٢٠٠٨. وانظر:Gérard genette Seuils ، éditions du seuil، paris، p376،

٢٠- علي المتقي : انطباعات حول عتبات النص ليوسف الإدريسي، متاح على الشبكة، مدونة علي، وعتبات النص مقاربة نظرية،ص١٤.

٢١-.انظر: حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، الدارالبيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص : ٢٣.

٢٢- راجع السابق نفسه .

٢٣-.2G . GENETTE، SEUILS، ED SEUIL، COLL POETIQUE، PARIS ، 1987

٢٤- عبد المجيد علوي إسماعيلي: عتبات النص مقاربة نظرية ،نشر في أخبار الجنوب يوم ١٩ - ٠٣ – ٢٠١٢.

٢٥- عتبات الكتابة الروائية، د عبد المالك اشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط١ ، ٢٠٠٩، ص٨.

٢٦- السابق ، ص : ١٠

٢٧- BERNAD، VALETTE، ESTHETIQUE DU ROMAN MODERNE، ED NOTHAN، 2EME، ED PARIS، 1993 ،P :P ١٤٨.نقلا عن عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية.

٢٨- BERNAD، VALETTE، ESTHETIQUE DU ROMAN MODERNE، ED NOTHAN، ٢EME، ED PARIS، ١٩٩٣ ،P: P ١٤٨.نقلا عن عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية.

٢٩- انظر الديوان الأعمال الكاملة ج١،ص ٣٣٣.

٣٠- عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية. ص ١٥.

٣١- السابق نفسه.

٣٢- HENRI، METTERAND، LE DISCOURS DU ROMAN، ED P.U.F، PARIS ،١٩٨٠، P: ١٥.

٣٣- عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية. ص ١٥.

٣٤- CLAUD، DUCHET، IDEOLOGIE DE LA MISE EN TEXTE IN LA PENSEE N ، ٢١٥، ١٩٨٠، P: ٩٦.

٣٥- عتبات أم عتمات ، مصطفى سلوي م ،س ص: ٦ .

٣٦- السابق ص ٩.

٣٧- انظر الديوان الأعمال الكاملة ج١،ص ٣٤٦.

٣٨- السابق،ص١٤٧.

٣٩- السابق ٣٨٦.

٤٠- انظر على سبيل المثال:

١- شرح الأشموني على الألفية ومعه حاشية الصبان الأشموني، تحقيق د. طه عبد الرؤوف سعد. المكتبة التوفيقية بالقاهرة، بدون طبعة أو تاريخ.

٢- رضي الدين الاستراباذي ،شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق د. محمد نور الحسن وآخرين. دار الكتب العلمية ببيروت، طبعة ١٩٧٥م.

٣- شرح الرضي على الكافية، تحقيق د. يوسف حسن عمر. منشورات.

٤- جمال الدين بن مالك، شرح الكافية الشافية، تحقيق د. عبد المنعم أحمد هريدي. دار المأمون للتراث بالسعودية، طبعة
٤١- ابن السراج، بو بكر محمد بن السري بن سهل: الأصول في النحو،١/ ٦٥، ت حقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت.
٤٢- السلجماسي. القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،ص ١٤ ،تحقيق علال الغازي، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة ١٩٨٠م.
٤٣- الجاحظ؛ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،١٥٨/١،– تحقيق عبد السلام هارون – الهيئة العامة لقصور الثقافة ،مصر٢٠٠٣.
٤٤- انظر : لسان العرب مادة كر، والمعجم الوسيط.
٤٥- انظر: السيد علي محمد خضر: ظاهرة التكرار بين النحاة والبلاغيين، ص ١٢،المكتب العلمي للنشر ١٩٩٧.
٤٦- البيان والتبيين،١٧٨/١.
٤٧- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم :٤٢/٢، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف،مصر.و للمزيد انظر:
١- عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل: البديع في البديع،دار الجيل،ط ١، القاهرة ١٩٩٠. حيث أفرد بابا كاملا للتكرار.
٢- ابن رشيق، أبوعي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده،ت،محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،ط٥، ١٩٨١ م.
٣- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،١٣٢/٢، تحقيق د.أحمد الحوفي،نهضة مصر، القاهرة.
٤- د.محمد عبد المطلب :البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون،ط١٩٩٧،١.
٥- د. . حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، ص ٤٩،ط١، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٩٨.
٤٨- ابن جني، أبو الفتح عثمان ابن جني :الخصائص ١٥٧/١،تحقيق محمد علي النجار – الهيئة العامة للكتاب ط٤ - ١٩٩.
٤٩- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٧،، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨.
٥٠- العدواني؛ ابن أبي الإصبع؛ عبد العظيم بن الواحد بن ظافر، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت، الدكتور حفني محمد شرف،ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة.
٥١- ابن معصوم..
٥٢- انظر الديوان الأعمال الكاملة ج١،ص ٣٥٠.
٥٣- السابق،ص١٣٧.

٥٤- السابق نفسه.
٥٥- السابق،ص٣٣٨.
٥٦- السابق،ص٣٨٣.
٥٧- السابق،ص٤٨٢.
٥٨- السابق،ص٣٩٤.
٥٩- السابق،ص٣٩٦.
٦٠- السابق،ص٣٤٩.
٦١- السابق،ص٣٦٤.
٦٢- السابق،ص٣٦٥.
٦٣- السابق،ص٣٧٠.
٦٤- السابق،ص٣٦٢.
٦٥- السابق،ص٣٧٠.
٦٦- السابق،ص٣٧١.
٦٧- السابق،ص٣٤٣.
٦٨- السابق،ص٣٣٧ و٣٣٨..
٦٩- السابق،ص٣٩٠-٣٩٢.
٧٠- السابق،ص٣٨٦.
٧١- السابق،ص٣٤١.
٧٢- السابق،ص٣٥٢.
٧٣- السابق،ص٣٤٨.
٧٤- السابق،ص٣٤٩.
٧٥- السابق،ص٣٦٠.
٧٦- السابق،ص٣٦١.
٧٧- السابق،ص٣٤٣.
٧٨- السابق،ص٣٤٤.

المصادر والمراجع

١- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة،دار الآداب، بيروت د.ت.

٢- الأشموني:شرح الأشموني على الألفية ومعه حاشيةالصبان الأشموني،تحقيق: د.طه عبدالرؤوف سعد.المكتبة التوفيقية بالقاهرة،د.ت.

٣-بسام قطوس ، سيمياء العنوان، ط١،وزارة الثقافة، الأردن،٢٠٠١م.

٤- بيرنارفاليط:النص الروائي مناهج وتقنيات، ترجمة:د. رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط١، ١٩٩٩

٥-الجاحظ؛ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،١٥٨/١،– تحقيق عبد السلام هارون – الهيئة العامة لقصور الثقافة ،مصر٢٠٠٣م.

٦- جمال الدين بن مالك، شرح الكافية الشافية،تحقيق د. عبدالمنعم أحمد هريدي. دارالمأمون للتراث، السعودية،طبعة ...

٧- ابن جني،أبوالفتح عثمان:الخصائص، تحقيق محمد علي النجار – الهيئة العامة للكتاب ط٤ - ١٩٩٠.

٨- حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨م.

٩- د. حسن طبل،المعنى في البلاغة العربية،ط١، دار الفكر العربي، القاهرة١٩٩٨م.

١٠- خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

١١- دادس أنفو، عتبات النص مقاربة نظرية، صحيفة المثقف، المغرب ١١مايو ٢٠١٤م.

١٢- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي»١٩٩٨م.

١٣-ابن رشيق، أبوعي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده،ت،محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،ط٥، ١٩٨١ م.

١٤- رضي الدين الاستراباذي:

- شرح الرضي على الكافية،تحقيق د. يوسف حسن عمر. منشورات.

- شرح شافيةابن الحاجب،تحقيق د. محمد نورالحسن وآخرين. دارالكتب العلمية، بيروت،طبعة ١٩٧٥م.

١٥- روبرت دى بوجراند،النص الخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان. عالم الكتب القاهرة ١٩٩٧م.

١٦- ابن السراج،أبو بكر محمد بن السري بن سهل، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت.

١٧- السلجماسي. القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،تحقيق علال الغازي، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ١٩٨٠م.

١٨- السيد علي محمد خضر، ظاهرة التكرار بين النحاة والبلاغيين، المكتب العلمي للنشر، ١٩٩٧م.

١٩- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د.أحمد الحوفي،نهضة مصر، القاهرة.

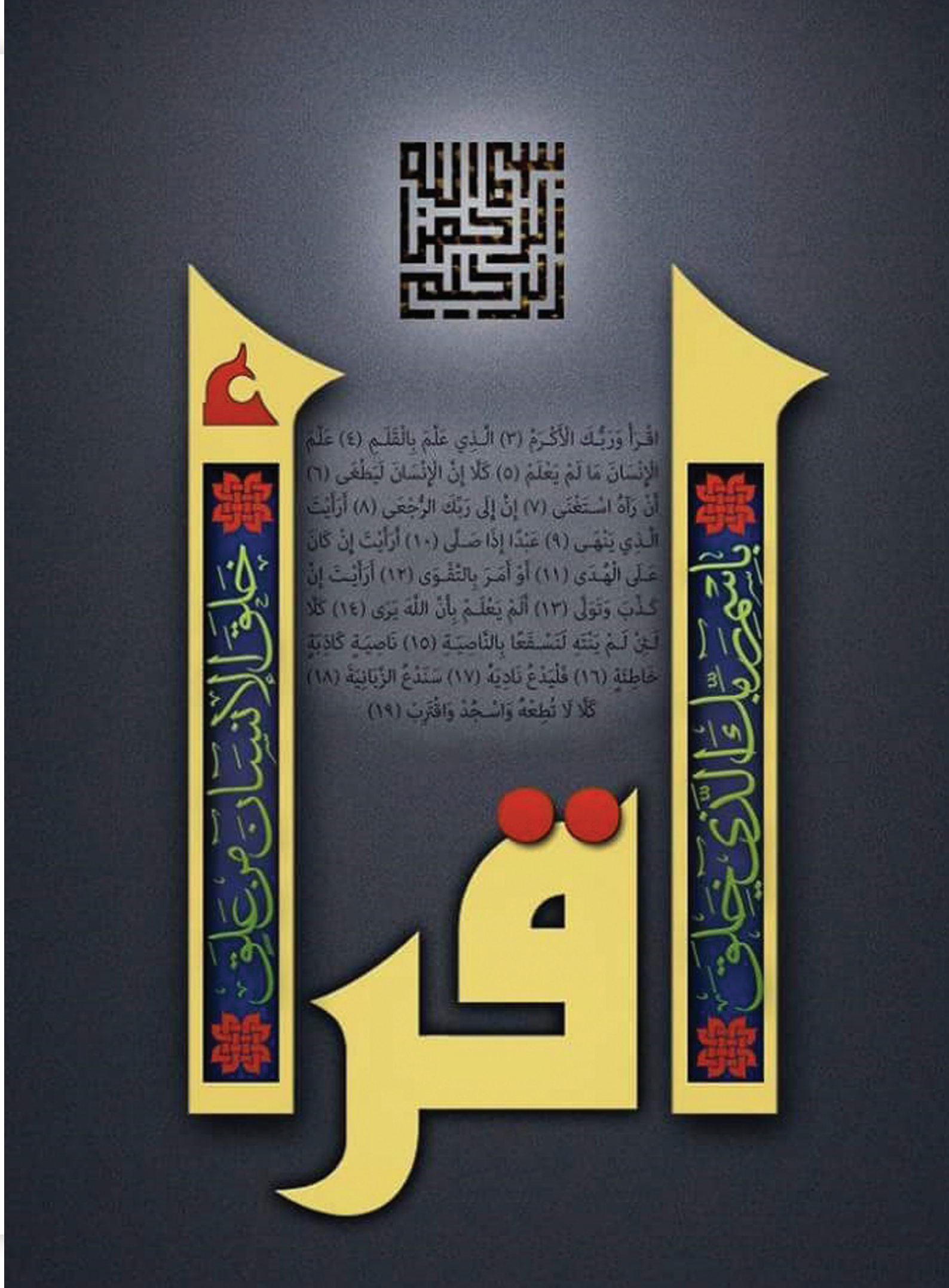
٢٠- د. عبد الحق بلعابد، عتبات - جيرار جينيت - من النص إلى المناص،الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف٢٠٠٧م.

٢١- عبد الرزاق بلال، «مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم»(٢٠٠٠) .

٢٢-د. عبد العالي بوطيب،العتبات النصية بين الوعي النظري و المقاربة النقدية،جريدة العلم المغربية، (الملحق الثقافي)، السبت٢٨ إبريل ٢٠٠١ م.

٢٣- عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل:البديع في البديع،دار الجيل،ط ١، القاهرة ١٩٩٠م.
٢٤- د.عبد المالك شهبون، عتبات الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط١ ، ٢٠٠٩م.
٢٥- عبد المجيد أزراقط ،التلقي في النقد العربي القديم وموقع المتلقي في الظاهرة الأدبية، . مجلة الآداب اللبنانية، ع ٩ - ١٠ أكتوبر ١٩٩٨م.
٢٦- عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص مقاربة نظرية ،نشر في أخبار الجنوب يوم ١٩ - ٠٣ – ٢٠١٢م.
٢٧- عبدالنبي ذاكر، «عتبات الكتابة مقاربة لميثاق المحكي الرحلي»(١٩٩٨) .
٢٨- العدواني؛ ابن أبي الإصبع؛ عبدالعظيم بن الواحد بن ظافر،تحريرالتحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن،تد.حفني محمد شرف ،ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة.
٢٩- علي المتقي، انطباعات حول عتبات النص ليوسف الإدريسي، متاح على الشبكة، مدونة علي.
٣٠- عمر حلي،»البوح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي»(١٩٩٨).
٣١- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف،مصر.
٣٢- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الطبعة الثالثة عام ١٩٩٨.
٣٣- د. محمد حماسة:
- الجملة في الشعر العربي،ص ٣٢، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط١-١٩٩٠.
- النحو الدلالة،ص٢٣٣،دارالشروق القاهرة،ط١ ، ١٤٢٠/٢٠٠٠.
٣٤- محمد خير البقاعي، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي.عدد(٣) بيروت، ١٩٨٨.
٣٥- د.محمدعبدالمطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى،مكتبةلبنان ناشرون،ط١١٩٩٧م.
٣٦- محمد عفيفي مطر،ديوان يتحدث الطمي للشاعر صدر ضمن سلسلة الأعمال الكاملة التي أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة٢٠١١م.
٣٧- مصطفى سلوي، عتبات أم عتمات،جريدة العلم المغربية، (الملحق الثقافي) ، السبت ٢٦مايو ٢٠٠١م.
٣٨- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط١٩٩٠م.
٣٩- ابن منظور جمال الدين ، لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط، ونديم مرعشلي، دار لسان،العرب بيروت، د.ت.
٤٠- ميشيل فوكو(حفريات المعرفة، ، ترجمة سالم يفوت، الدارالبيضاء، ط١٩٨٦،١ م.
٤١- د.نصر حامد أبو زيد،مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
٤٢- د. يوسف الإدريسي، «عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر «الصادر عن منشورات مقاربات، المغرب سنة ٢٠٠٨م.
43 - BERNAD، VALETTE، ESTHETIQUE DU ROMAN MODERNE، ED NOTHAN، 2EME، ED PARIS، 1993

oretical Linguistics.p،10(Cambridg University Press 1968)..
- 47 http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic
- 48 http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic:
-49Gérard genette Seuils ، éditions du seuil، paris، 1987
،P :P 148.
44 - CLAUD، DUCHET، IDEOLOGIE DE LA MISE EN TEXTE IN LA PENSEE ، N 215، 1980، P: 96.
45 - HENRI، METTERAND، LE DISCOURS DU ROMAN، ED P.U.F، PARIS، 1980، P: 15.
46 - John Lyons، Introduction to the


بسم الله الرحمن الرحيم
اقرأ
باسم ربك الذي خلق
خلق الإنسان من علق
اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥) كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَى (٦) أَن رَّآهُ اسْتَغْنَى (٧) إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى (٨) أَرَأَيْتَ الَّذِي يَنْهَى (٩) عَبْدًا إِذَا صَلَّى (١٠) أَرَأَيْتَ إِن كَانَ عَلَى الْهُدَى (١١) أَوْ أَمَرَ بِالتَّقْوَى (١٢) أَرَأَيْتَ إِن كَذَّبَ وَتَوَلَّى (١٣) أَلَمْ يَعْلَم بِأَنَّ اللَّهَ يَرَى (١٤) كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنتَهِ لَنَسْفَعًا بِالنَّاصِيَةِ (١٥) نَاصِيَةٍ كَاذِبَةٍ خَاطِئَةٍ (١٦) فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ (١٧) سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ (١٨) كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِب (١٩)