النص الموازي وتجلياته في شعر فاضل عزيز فرمان (متى تتفتّح الوردة؟) انموذجا

أ. م. د. محمد حسين علي حسين أ. م. د. سها صاحب القريشي

The parallel text and its manifestations in the poetry of Fadel Aziz Farman, (When does the flower bloom?) A model

Asst. Prof. Dr. Muhammad Husayn Ali Husayn
Asst. Prof. Dr. Suha Sahib Al-Qureshi

الملخص

هذا البحث هو محاولة لاستنطاق شعرية النصوص الموازية في القصيدة الكربلائية المعاصرة ممثلة بديوان الشاعر فاضل عزيز فرمان، بعد أن بدأت المؤسسة النقدية العربية تلتفت إليها بوصفها من المباحث النقدية المهمة، ولاسيما وان تجلي هذا الخطاب (شعر الشاعر) يأتي في فترة تعد من أحرج الفترات التي شهدت ارتفاع الصوت الإبداعي المنادي بضرورة التغيير عما كان سائدا في الشعر العراقي، مستهدفا تلك المناطق المهمشة لتصبح بحسب القراءة الجديدة مركزية كاشفة عن وظائفها واشتغالاتها التركيبية والأسلوبية والدلالية، إذ نهض البحث بغية استنطاق دلالاتها، والكشف عن خباياها وعلائقها، وهل تكتسب استحقاقها من المتن، أو يكتسب بها استحقاقه؟ وهل تملك أن تستعيض عنه بدلالاتها الخاصة؟ ثم ماذا عن طرق التقائها مع المتن، خاصة حين يختلف مرسلها عن مرسله؟ هذه هي أسئلة الدراسة هنا ومنطلق الافتراضات التي اعتمدتها وسعت إلى إثباتها أو نفيها.

وقد قسم البحث بإزاء ذلك إلى محورين تناول الأول النص الموازي المحيط الخارجي والداخلي، وجاء الثاني ليقارب النص الموازي الفوقي كالمقاربات الغيرية البعيدة (قراءات نقدية) وانتهى البحث بأهم النتائج التي توصل إليها.

Abstract:

This research is an attempt to investigate the parallel texts in the contemporary Karbalai poem represented by the poetry of the poet Fadel Aziz Farman. Recently, the Arab monetary institution began to pay attention to it as one of the important monetary research projects particularly after the manifestation of this discourse (the poet's poetry). This discourse comes in a period considered one of the most critical periods that witnessed the rise of the creative voice calling for the need to change from what was prevalent in Iraqi poetry. It targets those marginalized areas to become, according to the new reading, a central revealing of their structural, stylistic and semantic functions and activities. This research arose in order to investigate its implications, and to reveal its secrets and relationships, inquiring does it gain its entitlement from the text, or does it gain its entitlement? Can it be replaced with its own connotations? Then what about the ways of meeting it with the text, especially when its sender differs from its sender? These are the research question of the study and the starting point for the hypotheses adopted and sought to be proved or refuted. The research is divided into two sections, the first deals with the parallel text, the outer and the inner, and the second comes to approximate the epitaxial meta-parallel text, such as the distant heterosexual approaches (critical readings), which were supplemented by a conclusion whale the most important results that concluded from this research.

المقدمة

الحمد لله وحده، حمدا توجبه سوابغ نعمه، والصلاة والسلام على الرسول الصادق الأمين، المبعوث رحمة للعالمين وعلى آله الطيبين الطاهرين، وبعد:

ما يزال الفكر النقدي الجديد يحاول ترسيخ وجوده عبر سن أشكاله التي تستتبع بالضرورة دراساتها، ومناهجها، وآليات اشتغالها المنافية للمركزية الصرفة، والواعية بدور المهمش والمقصي في إحداث تحولات تصنع أنساقها الخاصة، التي بدورها تغذي السؤال ببواعث لها صلاتها بالكتابة والذات والمتخيل، فكان النزوع إلى الأطراف والفضاءات الصامتة، بجوس منطقة لطالما أغفلت لصالح المتن / المركز، ليتأسس على إثر تلك التسوية درس (العتبات) أو (النص الموازي) مثبتا للفرع دوره الوظيفي والقيمي في تدعيم الأصل، يقويه الحضور بقدر ما يستثنيه الغياب ويملك استقلاله في ذاته بقدر ما يتصل بمتبوعه.

وعلى أساس ذلك كان بحكم التقدم الذي شهدته المنظومة المعرفية الغربية، والتي لها السبق في اكتشاف التطور الحاصل في العملية التواصلية والإنتاجية، فبعد أن كان النص هو ذلك المقروء المتجلي في الكتابة السطحية والبنية الخطية على الورق، صار بفضل التمظهر الجديد يتجلى بشكل متداخل تتفاعل فيه خطابات متعددة كتابية وخارج كتابية لتنتج مظهرا من الخطاب المتداخل.

والنص الموازي موضوع له طابع الشمولية؛ لأنه يتجاوز الشعر إلى النثر والفن التشكيلي وثقافة الصورة، على وفق تفاعل يتأسس على رؤى أدبية محضة لا تغادر ذات الشاعر ومن هنا اكتسب موضوع (النص الموازي في الشعر الكربلائي وديوان الشاعر عينة البحث) أهميته الداعمة لاختياره؛ فضلا عن تضافر أسباب عدة منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي.

التمهيد

أولا- نبذة تعريفية بالشاعر

هو فاضل عزيز فرمان الربيعي[1]، ولد في مدينة الكرخ ببغداد ١٩٥٥م في بيت جده لأمه، و نشأ و ترعرع في قضاء الهندية بكربلاء، حيث أنهى دراسته الابتدائية و الثانوية فيها، اما شهادته الجامعية فهي بكالوريوس هندسة مدنية، حيث قُبل في قسم البناء و الإنشاء في (الجامعة التكنلوجية) في بغداد و تخرج فيها مهندسا عام١٩٧٧م، ليتم تعيينه بعدها بسنتين مهندسا في مديرية مباني كربلاء، و أشرف على كثير من المشاريع فيها، مستمرا بعمله في هذه الدائرة حتى صار مديرا لها عام ١٩٨٥م ثم التحق بخدمة الجيش العراقي، ليعود بعدها إلى عمله حتى سنة ٢٠٠٦م حيث قدّم طلبا لإحالته على التقاعد المبكر، و تم له ذلك، و لسوء الأوضاع الأمنية و عدم الاستقرار السياسي لم يجد فرمان بُدا من السفر مع عائلته إلى دمشق باحثا عن السلام والأمان، إلا انه ما لبث أن عاد سنة ٢٠١٢م، فقد حالت ظروف الحرب و تردي الأمن فيها دون البقاء، و منذ عودته و إلى الآن وهو يمارس عمله مهندسا استشاريا في الإشراف على تنفيذ الدور و المباني التجارية للقطاع الخاص[2].

بدأ حياته رساما، وجذبته مطالعة الكتب الخارجية ونظم الشعر؛ إذ تعد أفضل هوايات فاضل هي كتابة الشعر ومتابعة الفنون الإبداعية بأنواعها، ولاسيما الرسم والنحت والمسرح والموسيقى.

انشد فرمان الشعر في المحافل الشعرية المحلية والعربية، وشارك في مهرجانات عدة و منتديات شعرية، و حصل على كثير من الجوائز أبرزها جائزة الثقافة العراقية عام ١٩٩٧م في مسابقة القصيدة، و الجائزة الثانية في مسابقة وزارة الثقافة عام ٢٠٠١م، و جائزة المسابقة الإبداعية الكبرى لدار الشؤون الثقافية عام ٢٠١١م[3]، فضلا عن عضويته في اتحاد الأدباء العراقيين، واتحاد الأدباء العرب.

صدر له قبل هذا الديوان:

١- بيت الشاعر- دار الشؤون الثقافية- بغداد، ١٩٩٤م.

٢- عزف منفرد على وتر الأربعين- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- ٢٠٠٨م.

٣- دموع الجمل- اتحاد الكتاب العرب- دمشق-

٢٠١٢م

وله مجموعتان قيد الطبع (الإكليل) و (أيها الحب تقدم...واحتوينا من جديد)

ثانيا- تحولات النص

مع نهاية النصف الثاني من القرن العشرين بدأت التحولات تظهر على النص على أيدي مجموعة من الباحثين الغربيين الذين ميزوا بين مستويين إبداعيين هما (النص وعتباته)[٤] وعلى الأخيرة مدار البحث.

ف (إذا كان مفهوم النص قد اتخذ في القرن العشرين دلالات خاصة، واحتل موقعا متميزا في مجمل العلوم الأدبية و الإنسانية إلى الحد الذي يمكننا معه اعتبار القرن العشرين عصر النص بامتياز، فأن التنويعات التي تحققت من خلال البحث فيه، وخاصة منذ السبعينيات، وتشكل أحدى روافده التي تم الكشف من خلالها عن خصوصياته المتنوعة، أدت إلى ظهور مفاهيم جديدة تمتح من معينه، وتترك الباب مفتوحا للامساك بالعديد من سماته و تجلياته في القرن الواحد و العشرين)[٥].

وقد رصد الناقد المغربي الدكتور سعيد يقطين مراحل تحولات النص في العصر الحديث، لينظر _بحسب تعبيره_ كيف تم النظر إليه منذ الستينيات وما طرأ عليه من تغيير، فرأى أن البنيوية عملت منذ ظهورها على النظر إلى النص بوصفه بنية مغلقة، و كان ذلك بهدف إنجاز وصف علمي له تحت تأثير اللسانيات، و بهذا الطرح تم استبعاد كل ما هو (خارج نصي)، لأنه كان موضوع النقد الأدبي المتأثر بالعلوم الإنسانية (علم اجتماع الأدب، علم النفس الأدبي) وقد أتاح هذا التجديد معاينة النص من خلال التركيز على بنياته الداخلية التي يتشكل منها، وظهر مفهوم "الخطاب" محملا بدلالات خاصة ليتميز بذلك عن الجملة التي هي أعلى وحدة يهتم بها التحليل اللساني[٦].

ويتابع راصدا تلك التحولات التي طالت طرفي الإبداع و التلقي فيجد أن نظريات تحليل الخطاب و النص قد تطورت مستفيدة من جميع الإنجازات التي تحققت في مضمار اللسانيات و غيرها من العلوم الإنسانية بحسب مختلف مدارسها واتجاهاتها البنيوية و التوليدية وما تلاها من حقب أخرى (الوظيفية، و التداولية...)، وهي تسعى إلى الإمساك بخصوصيات الخطاب أو النص من منظور علمي[٧].

ثم ينتقل إلى مرحلتين متقدمتين الأولى هي: أن التناص ظهر في أواخر الستينيات مع الناقدة الفرنسية (جوليا كرستيفا) ليبين أن أي نص منظور إليه بوصفه بنية مغلقة، ينفتح على غيره من النصوص المعاصرة له أو السابقة عليه، وهذا التطور يعد مهما في الكشف عن بنية النص المعقدة، فهو في انغلاقه على نفسه، ينفتح على غيره من النصوص موظفا إياها دلالات تنسجم وما يسعى إلى التعبير عنه، وكان من نتائج هذا التطور إبراز خاصية جديدة للنص، إذ عد كل نص متناصا لأنه وهو يتشكل نصا خاصا يدخل في علاقات مع نصوص أخرى[٨]

وتنطلق (كريستيفا) من بعد سيميلوجي بحت فتقارب النص نظريا وتحدده بمقولات عدة مثلما يظهر في قولها: ((بما أن السيميائيات ليست فقط خطابا فإنها تتخذ، كموضوع لها، ممارسات سيميائية عديدة تعتبرها عبر لسانية، اي متكونة من خلال اللسان لكن غير قابلة لان تختزل في المقولات التي تلصق به... من هذا المنظور، نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

- ان علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)...
- انه ترحال للنصوص وتداخل نصّي. ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى))[٩].

وبعد مقولة كرستيفا التي كانت سببا في تغير وجهة

نظر النقد للنص، جاءت مرحلة أخرى تمثلت في تطوير الناقد (جيرار جينيت) لطروحات كرستيفا في التناص، عندما عمل في بداية الثمانينات على تعداد مجموع البنيات النصية التي يدخل معها النص في علاقة، وأعطى لكل منها إسما خاصا بين فيه وجهة وطبيعة العلاقة بين النص والبنيات النصية الأخرى التي يستوعبها.

وبهذا قدّم تصورا مغايرا لما كان يدرج ضمن التناص، وسّع فيه من دائرة العلاقات النصية واقترح لها اسم المتعاليات النصية، مما أدى إلى تغيير موضوع (البويطيقا) من معمارية النص فقط إلى المتعاليات النصية، منتقلا بذلك من الخاص (الخطاب) إلى الأعم (المتعاليات النصية) مرورا بالعام (معمارية النص).[١٠]

المبحث الأول: (النص المحيط)

ويعني كل نص مواز يحيط بالنص أو المتن، أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور، وهو عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة، ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والعنوان، والعنوان الفرعي، واسم المؤلف، والإهداء، والاستهلال، وخطاب المقدمات، وعتبة التصدير، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جيرار جينيت في كتابه "عتبات"، إذ هو كل ما يدور في فلك النص من مصاحبات (لفظية وايقونية)[١١]

المحور الأول: النص المصاحب الخارجي

ويظهر على الغلاف الخارجي لمدونة الشاعر فرمان، والمشتمل على التجلي اللساني والبصري/ الايقوني، منتجا فضاءً موازيا للنص البؤري الرئيس، ويندرج تحت الشق اللساني للغلاف كل من:

أولا-عنوان المجموعة

ويمثل أكثر المكونات اللسانية أهمية والأكثر عناية به من قبل المتلقي والشاغل للمساحة الأكبر في فضاء الغلاف للديوان.

والعنوان بوصفه نصا موازيا يتشكل من شقين: أولهما: لساني أو بنية لغوية، وثانيهما: بصري أو بنية سيميائية، فأما الشق اللساني فيتمثل بالدال اللغوي أو الاسم الذي اختاره الشاعر لمجموعته بعد إنجازها، وأما البنية السيميائية فتشكلها أمور عدة كالخط الذي طبع به ذلك الاسم، ونوعه، وشكله، ولونه، وحجمه، ومكانه في فضاء العنوان.

وعنوان المجموعة بشقه اللساني هو دال لغوي؛ لذلك فانه تشكيل جمعي يتشكل من مستويات البنية اللغوية المعروفة وهما: (المستوى التركيبي: المتمثل بالسمات النحوية في الجمل والعلاقات والروابط التي تربطها مع بعضها البعض، أي البنية النحوية للتراكيب الشعرية من حيث بنائها وعلاقاتها وروابطها على المستوى البنيوي، النحوي)[١٢] و (المستوى الدلالي/الإيحائي: وهو الذي لا يتحقق في معنى افتراضي مسبق له وإنما يمثل محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير الرمزي)[١٣].

يمارس عنوان المجموعة (متى تتفتح الوردة؟) إغراء بوصفه الرسالة اللغوية الأولى التي تفتح شهية القارئ لقراءة المدونة ويجعله يحوم حول تأويلها، ويتشكل البعد التركيبي للدال اللساني لهذا العنوان من منحى إنشائي طلبي يتمثل بأسلوب الاستفهام، وهو تقنية تركيبية تسهم في تركيب شعرية استفهامية يمثل التساؤل فيها (بحثا عن الخروج من الوضع الذي يحاصر الشاعر بصفته إنسانا عراقيا يعاني ما يعانيه أبناء هذا الوطن)[١٤] إذ إنَّ عنوانا كهذا بوصفه عبارة

لغوية تمثل جزءا بل رأسا لجسد بنية النص الرئيس، تشكل العتبة الأولى التي تشهد المفاوضات بين القارئ والنص: النص بالمجهولية التي يشهرها، والقارئ بالرغبة في تطبيعه وتطويعه وترويضه)[١٥]، ومن ثم يؤدي إلى امتداد التركيب اللغوي وتدفقه وإثارته الانفعالية؛ فالذي يثير حساسية القارئ وفضوله - في بنية الاستفهام العنواني- الصبغة الاستفهامية المثيرة التي يحملها، فتشحن الدفقة الشعرية بشحنة دلالية عاطفية خاصة -على المستوى الإيحائي- فالاستفهام يحمل بعدا مجهولا مغيبا يستقطب فضوله لمعرفته، ومحدثا إثارة في نفسه تضمن استجابته، وهو بذلك يمد الصور الدلالية بمزيد من التدفق وانفتاح الدلالة على أبعاد إيحائية ترميزية تكثف اللحظة العنوانية وتشظي تأويلاتها.

وقد تمثلت الثيمة البؤرية التي يتمركز فيها العنوان الإيحائي- ذو المنحى السوريالي الممكن الانطباق على أكثر من جنس[١٦] - إلى مقصد دلالي يستحث أمرا وينتظر نجوزه، فالتساؤل في عنوان المدونة أو القصيدة (يعد مدخلا جيدا لتحليلها؛ لأنه يثير الانتباه ويدعو إلى ترقب الجواب)[١٧]، وعليه يبدو العنوان رسالة مستهدفة لذاتها، ينصب تركيز متلقيها على الدال الذي اختلت علاقته بمدلوله (فيشحن الذهن ويغريه بالتحليل والتأويل لمعرفة مغزاه، بحيث لا يبدأ المتلقي في تلقي النص أو في العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسسه العنوان من معرفة أو إيحاء، وهذا يبين ما يلعبه المجاز في العنوان من دور مؤثر حيوي في عملية التلقي)[١٨].

والشاعر يعمد إلى مثل تلك العناوين الإيحائية لأن ذلك جزء من صميم عمله؛ فهو (لا يعبر مباشرة على الإطلاق عما يريد أن يقوله ولا يسمي الأشياء على الإطلاق بأسمائها)[١٩]، وذلك ما تستدعيه الشعرية وإحداث الأثر الجمالي المنشود.

صلة العنوان بالمتن

إنَّ قراءة العنوان مستقلا عن متنه - الديوان أو القصيدة- تعد قراءة ناقصة، ومجرد إشارات لن ترفد الدرس النقدي، ولن تحقق رؤية كاملة تجاه النتاج المعني بالدراسة؛ والتطلع لتكوين نتائج قراءة فاعلة لا منفعلة، هو ما يستحث البحث للتنقيب عن الصلات التي تصل العنوان بمتنه الضيق، أو الموسع، بالنظر إلى الصيغ التي بواسطتها يتعالق الطرفان التي من الممكن أن تنتظم في علاقتين الأولى: موضوعاتية دلالية، والثانية: لغوية صيغية[٢٠]، ومع إمكانية تقسيم العناوين الداخلية للنصوص إلى أربعة أنماط: العنوان الصيغي المباشر، العنوان الصيغي غير المباشر، العنوان الدلالي، العنوان المزدوج، إلا أن الأمر يبدو أكثر تشابكا عند الحديث عن عنوان المدونة (متى تتفتح الوردة؟) فهو وإن لم يكن من العناوين الواردة في متن النصوص مباشرة من دون تحوير، إلا أنه ومن منطلق أن التوظيف الناجح للعنوان هو عملية خلق من الطاقات الرمزية المكثفة والإيحائية قد تغطي دلالته نصا، بل قد تتعدى إلى الديوان بكامله، فقراءة النصوص تثبت أنّ عنوان المجموعة خضع لانتقائية مقصودة لا تدعه محصورا في نطاق قصيدة بعينها، بل يتسع اتساعا يخدم الديوان كله فمن اللافت في الديوان من الناحية الظاهرية على الأقل انتشار حقل الدوال المحيلة إلى الورود والأزهار والأشجار والسنابل بشكل لا يمكن إغفاله، فضلا عن استهلال قصائد الديوان كلها برسم وردة متفتحة كبيرة وضعت تحت العنوان، ولاشك أن النظر إلى هذه الورود بتوسطها لفضاء الصفحة الأولى تحت العنوان كجزء من النص يؤكد أن لها وظيفة ترتبط ببنية العنوان الرئيس في تداخل رمزي مقصود.

ولاريب أن العلاقة بين هذين الدالين يفسرها وجود نصوص تحمل شيئا من دلالة هذا العنوان أو يوضح فكرته المقصودة وإن لم نعثر على ما يؤكد ذلك بين عناوين النصوص الستة عشر (ياعلي- ندم – صلاة عراقية – قصيدة العراق – شاعر – دموع البلاد – كان لي – كدح...بغدادي – فيس بوك- أمي- الناعور- القطيع – هذا هو الوطن الجميل – ما مال يوما في الصعاب عقالها – عراقيون – أغنية... لفجر عراقي) كما في قوله[٢١]:

وبأنا
سوف نذروها حروبا
وهشيما
دون جدوى
ثم نبكي الوردة البيضاء فينا!!

وقوله:[٢٢]

يصيح المؤذن في الفجر
فيبتدئ البرعم الغض
رحلته
في ضمير الحياة
.....
بلا موعد
تلفظ الأُمنيات
مع الفجر أنفاسها وتموت

وعلى هذا القياس تندرج سطور ترجح هذه الرؤية كقوله في قصيدة (هذا هو الوطن الجميل)[٢٣]:

هذا هو الوطن الجميل
هذا العراق
تفتح الأزهار
حين تبسمل الفجر الندي بعطرها
.....
هذا هو الورد الذي
قمصانه
مفتوحة للطلّ

وغيرها من الحقول المعجمية التي تشكل نواة للبنية الدلالية الأكبر في العنوان والتي خضعت للتحوير، إذ بدت أكثر وضوحا داخل النص، ففيه أصبح الاستفهام عن زمان تفتح الوردة ذلك الرمز الذي يعالج الشاعر- المسكون بالهم الوطني وهاجس الحرب - من خلاله تجربته في المدونة، لتغدو (الوردة) هي العراق الذي أذبلته الحرب وأيبست برعمه، ليبقى هو في حيرته متسائلا متى ينتهي هذا العذاب وتعود الحياة لتلك الوردة التي أراد لها أعداؤها أن تبقى ميتة.

والملاحظ أنّ دلالات العنوان في مواضع كثيرة من نصوص الديوان جاءت مصاحبة دوما لألفاظ مثل (الفجر) وما يرافقه من دوال (كالندى والطل والأذان والصباح والاقاح) وغيرها من الحقول المعجمية التي حرص الشاعر على أن تكون مصاحبة لتفتح البراعم والأزهار، كما في قوله من قصيدة (عراقيون)[٢٤]:

الجنائن تاريخهم
حيث يصعد
ماء الينابيع نحو الظما
.....
همو يقظة الفجر...قطر الندى
وهمو نجمة الصبح...بل الصدى

ولأن العنوان بنية محدودة تمتد في النص عبر شبكة من الدلالات فان ذلك يفتح المجال للنظر في دال (الوطن) الذي يرتبط بـ (الوردة) أو إحدى مرادفاتها و (التساؤل) بدلالة استدعاء، إذ ورد ملازما لها كما في قصيدة (دموع البلاد)[٢٥]:

لماذا بلادي
قد صار لا ينبت الزرع فيها
.....
لماذا غدا
ابن هذي البلاد
ينادي السماء
فلا تستجيب؟!
تقول المحاذير
في الليل:
- ما أصعب الأسئلة
تقول الأزاهير
في الفجر:
- ما أروع السنبلة

أمعن النظر في أغلب نصوص الشاعر يجد القارئ أنها تقوم على تساؤلات كبرى تتطلب وعيا للإجابة عنها كما في النص المتقدم القائم على جملة من الاستفهامات المبنية على الصراع النفسي والحياة الصعبة التي عاشها ويعيشها الإنسان العراقي في بلاده[٢٦].

وفي ظل السعي لكشف دلالة العنوان في المتن النصي لمجموعة الشاعر (متى تتفتح الوردة؟) يبدو العنوان فيها من نمط العناوين الدلالية التي يقع المتن خارج هيمنتها لانتفاء الوجود الصيغي المباشر داخله، إلا أن قراءة النص الأخير الواقع بعد فهرس عنوانات القصائد والمعنون بـ (خارج النص...داخله) نجد انه تتوزعه دلالات تحيل على العنوان الرئيس للمدونة بل تكاد تصنفه ضمن العناوين الصيغية غير المباشرة اي التي تخضع للتحوير والتبديل بتقليص أو حذف بعض الضمائر والأسماء، أو إضافتها يقول في أوله[٢٧]:

استبسلت الوردة
فتفتحت
في الموعد المعتاد
رغم حصار البرد
وجفاف تلك السنة
والسد الذي أقامه الأشرار على صدر النهر!!

ولعل النظر في تركيب العنوان اللغوي المحوّر داخل هذا النص، يؤكد عدم وجود ما يفيد عنصر الاستفهام بصيغة تنافي ما موجود من إيحاء بالتساؤل في العنوان على الغلاف، يعضد ذلك تساؤل معاكس تماما ذيل به نصه الخارج الداخل ذاك بقول:

من قال ان الوردة استبسلت
فتفتحت
الوردة باسلة بالفطرة
ولذا
فهي
تتفتح
دائما!!

ليتضح أن الوردة ماهي إلا (بغداد) والمجموعة التي يغلب عليها الهم الوطني تحكي قصائدها عن عذابات تلك الوردة وما جرى على أهلها، وقد جاء نص الختام فيها الموصوف بخارج النص رغم أنه داخله كي يحمل جواب المتفائل للشاعر المتسائل: متى تتفتح الوردة؟، ولا شك في أن تلك تقنية جمالية يتمتع فيها خطاب الشاعر تجعل هذا الديوان الصادر بعد ثلاثة دواوين، خليق بأن يكشف مدى تطور التجربة، أو نزوعها إلى اتجاهات مختلفة، إذ أن فرمان على ما يبدو قارب مرحلة النضج الشعري فيه.

ثانيا- اسم المؤلف/الشاعر

يعد اسم المؤلف/الشاعر ضرورة عتباتية؛ بل تأليفية (لأنه العلامة الفارقة بين الكاتب وآخر)[٢٨] وهو في بعض حالاته موجه قرائي، فالإبداع الأدبي ما يزال عملا فرديا يكتسب مشروعيته من كفاءة مرسله، وتهيّئه للنقد والمساءلة (ومهما كان الاسم فارغا دلاليا ومفتقرا للأصداء؛ فانه بمجرد تبني المؤلف له ومراكمة توقيع الأعمال باسمه يخرج عن حياده الدلالي، ويصبح مركبا لوظيفة بنيوية ومعادلا لعملية وصف)[٢٩]

وقد حدد جيرار جينيت أهم الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال اسم المؤلف، مثل: وظيفة التسمية، ووظيفة الملكية، ووظيفة إشهارية؛ لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا؛ الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه[٣٠]، وحقيق بالقراءة، النظر إلى المبدأ المكاني لاسم الشاعر، إذ بدا من اللافت توسطه أسفل الصفحة في المستطيل الوردي إلى شكل أشبه بقاعدة للأزهار الوردية، ومن الراجح أن وضعه (في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل)[٣١]، ولصعوبة إيجاد مسوغ ظاهر، يمكن لنا التذرع بحجم اليأس الذي يلف روح الشاعر وعظم السؤال عن زمان انتهائه جعله يسبق المؤلف ويحتل اسمه مكانيا، وقد كان من الطبيعي بعد الأربعة دواوين ان يضطلع اسم الشاعر بوظيفة إشهارية، ولكن عدم معرفة المتلقي به جعله بعيدا عن وقوف الباحثين على شعره، ومن ثم ظلت نصوصه مغفولا عنها حتى وقت متأخر جدا.

ثالثا- مؤشر التجنيس

المؤشر التجنيسي من حيث مبدؤه المكاني ملحق بالعنوان (annex du titre) وقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، وهو بمثابة النظام الرسمي المعبر عن

مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، ويضطلع بوظيفة إخبار القارئ بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرؤه[٣٢] وهو التوقع الذي تسهم في خلقه وضعية الكتاب المتخلصة من بداهة الشفوي؛ التي طالما ركزت في استحضار افق الانتظار إلى الشاعر مباشرة، من دون حاجة إلى مؤشر فرضت وجوده مادية المكتوب، والتنوع الاجناسي، مع الأخذ بالاعتبار استهجان جينيت لإعلان النص عن صفته الاجناسية؛ حين يرى أنه ليس من مهمة النص تقرير أمر النظام الأجناسي الذي ينخرط فيه، إنها مهمة القارئ والناقد والجمهور، فهؤلاء يستطيعون أن يطعنوا في النظام الذي أفضت به إليهم النصية المصاحبة[٣٣].

وغير خاف على القارئ ان الديوان الشعري حين يشرع المؤشر التجنيسي في تحديد أفقه الخاص، يستتبع مسلماته؛ كاسم المبدع الذي سيحصر دوره الإبداعي في خانة الشعر وحدها حتى وإن بدت له نشاطات أخرى في محيطه الثقافي، فمجموعة فرمان كانت تهيء القارئ إلى قراءة فاضل عزيز الشاعر وليس شيء آخر. وفي ديوان الشاعر ينفتح المؤشر التجنيسي على متن الديوان، من دون أن يقترن باسم الشاعر كما لو كتب مثلا (شعر فاضل عزيز...) متوخيا الناشر عقد الصلة بين المتن والمتلقي، عبر فرض قراءة مخصوصة، وبهذا يدخل المؤشر التجنيسي في عداد الأعمال القولية؛ التي ليس الغرض منها إعلام القارئ ان العمل ديوان شعر، بل القول له: احرص على اعتبار المؤلف شاعرا[٣٤]، وبهذا يغدو المؤشر التجنيسي ملتقى الأقطاب العملية التواصلية مجتمعة، إذ (تتغلغل علاقات المؤشر الجنسي على مختلف جوانب العمل الشعرية، المفتوحة على النوع، والشاعر والقارئ والبنية النصية، وهي الأطراف التي تتضافر في تحقيق نصية النص الشعري، والبرهنة على شعريته)[٣٥].

التجلي البصري للغلاف

لوحة الغلاف:

يعد غلاف الديوان الشعري من النصوص الغيرية التفويضية؛ لذا فإن غض النظر عن دراسة المرسل والتركيز على الغلاف بوصفه رسالة استباقية تتجاذب الصلة بين المتلقي والمحتوى، ينمي الدلالة ويغنيها؛ على اعتبار ان الغلاف حاضنة للعتبات الخارجية بتنويعاتها الوظيفية وإيحاءاتها المتعددة، والحديث عن وظائف الغلاف هو بالضرورة حديث عن كل عتبة خارجية؛ لشموليته في بث الإحساس الأولي لدى المتلقي من جهة، ولانتفاء تراتبية العتبات من جهة أخرى، فضلا عن اجتماعها على نضد العلاقة بين خارج الديوان وداخله وصلا بالقارئ، ولعل من أبرز تلك الوظائف: الوظيفة التميزية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الدلالية.

منذ أن قال سميونيدس: (الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت)[٣٦] والعلاقة بينهما تتنامى على أكثر من مستوى، تأسيسا على العلاقة الأزلية بين الكلمة والرسم، بوصفهما علامتين ثقافيتين مستقلتين ومتساويتين في آن، إذ ظل الرسم وسيلة الفكر الإنساني قبل احترافه الكتابة، ولئن (ألمح المهتمون بالخطاب البصري على تشابه العلامة البصرية (sign visual) والعلامة اللسانية (signe linguistique) فكلاهما تتكونان من علاقة الدال بالمدلول)[٣٧] إلا ان اتفاقهما لا يلغي الفارق الكامن في عالمية الخطاب التشكيلي، ولذا فإن امتزاج الخطابين في الديوان الواحد اختراق لخصوصية الشعر؛ إذ ان من عوامل تحقق دواوين الشعر المعاصر - في الغالب - استقطاب فنانين يستوحون من عناوينها ومتونها ما يخدم أخيلة لوحاتهم، رادمين بهذا، الهوة بين الشعر والفن التشكيلي، أما في حال سبقت اللوحة الديوان؛ فإن من الضروري تخلي اللوحة عن أحاديتها واختيارها على وفق معطيات الديوان.

في بادئ الرأي، تشف مفردات اللوحة[٣٨] عن ملامح واضحة، فلا تعتيم ولا ضبابية تجعل مهمة استكناه دلالاتها صعبة، ثم ان قراءتها في ضوء عنوان الديوان تسهم في تقريبها؛ فديوان (متى تتفتح الورد؟) جاء متوائما معه تصميم اللوحة على الغلاف كاستجابة فنية لمعطياته بدءا من عنوانه في هيمنة لبنية اللون،

وما تحققه من ثنائية تعضد بنية التضاد وتحدث توترا منذ لحظة تلقيها البصري، فيمكن الإشارة إلى ان لوحة الأزهار ذات الألوان الوردية والخلفية البيضاء يعلوها اللون الرمادي الفاتح، قائمة على ثنائية اليأس والتفاؤل، إذ من خلالها يصبح الوردي مضادا للألم واليأس، فمثلما تغذي ألوان الغلاف دلالات العنوان، يولّد التفاعل الجمالي انسجامية تأتي من التقاء الورود ذات السيقان الخضر تحتها أرضية وردية متفائلة رغم أفقها الرمادي المجسد لليأس، فكأنها ترتفع من منبتها الذي يمدها بالنماء والثبات، لتعلو باتجاه الأفق لتحيله إلى أفق وردي أيضا، أما لماذا ثمانية وردات وليس وردة واحدة، فتأويله- ربما- رهينة بذاتية المتلقي نفسه، الذي يجذبه عددها حين تكسر أفق توقعه. وفي المحصلة فإن صورة اللوحة ذات المنهل الواقعي في فن الرسم، تعد بمثابة استعارة مجازية تتجاوب دلاليا مع العنوان، بنهوضها على مشهد يكتسب حيويته من ألوانه، من خلال الحركة الدلالية القائمة على عمليتي التضاد والإبدال في كلا العتبتين.

وعلى اعتبار أن كلا الخطابين-البصري والشعري- يظهران في صورة (خطاب واصف سعى من خلال الجوار والمعاشرة إلى كسر مناعة القراءة التأويل...والتواطؤ عليها بتأجيج الاستعارات وإسقاط ممارسة فنية على أخرى)[٣٩] فإن القارئ - لحظة العبور إلى الديوان-لا يحتاج إلى كدّ ذهني ليصل إلى تأويل دلالة (الوردة/بغداد) بالقصائد، ففي قصيدة (أغنية... لفجر عراقي)[٤٠] يقول متفائلا بغد أفضل لبغداد:

للندى...
إذ يقبّل في الفجر في لهفة
زهرة الاقحوان
.....
للمدينة حين ننام العوافي
على صدرها
كما لم ننم مرة من زمان
للمؤذن يوقظ في آخر الليل فجر المدينة
يدفع مركبها المتطامن
في هدأة
نحو برّ الأمان

لقد كان لهيمنة التشكيل البصري وظيفة تجاوزت سطحية الغلاف، عبر اقترانها الدلالي بقصائد الديوان، وصورة وردة كبيرة تتوسط صفحاتها الأولى.

المحور الثاني: النص المصاحب الداخلي

أولا- خطاب المقدمة

خلت مجموعة الشاعر (متى تتفتح الوردة؟) من مقدمة، والمقدمات بوصفها نصا مصاحبا مرتهنا للكتاب، فإنها قد لا تكتسب كينونتها الا من تحولاته، وتجدد طبعاته، إذ ليس شرطا أن تخرج مع أول خروج له، ولذلك عمد جيرار جينيت إلى تصنيفها وفق زمن ظهورها إلى ثلاثة أصناف: (إما أصلية مواكبة للطبعة الأولى، أو لاحقة تصاحب الطبعة الثانية، أو متأخرة عادة تكتب بنفس الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب)[٤١].

وفي الحديث عن المقدمة بين الحضور والغياب، لا يعد وجود المقدمة شرطا وجوديا لظهور الكتاب؛ بل إن (غياب المقدمة عن الكتاب الشعري هو القاعدة، والحضور هو الاستثناء الذي يفترض أن يكون محلا للمساءلة والتفسير، والبحث في الوظيفة والضرورة والجدوى)[٤٢]، وحضورها في نظر جيرار جينيت يعمل على تكاسل القارئ عن إتمام العمل ككل، بالتوقف عندها فقط، وإن كانت الوظيفة الأساسية لها هي حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب وإتمامه[٤٣].

وعادة ما تلح المقدمة في الحضور حين يسعى الشاعر لتقديم جملة من الأحكام المسبقة خشية الالتباس، أو القراءة الخاطئة، أو حتى التبرير، و (قد يمثل العزوف عن التقديم عرضا لرفض بعض وظائف المقدمة، باعتبارها (المقدمة الغيرية التقريضية بالخصوص) تعريفا وتزكية وإطراء لا يحتاج إليه الشاعر القدير...)[٤٤].

ثانيا- عتبة الإهداء

يجعل (جينيت) للإهداء عامة وظيفتين

أساسيتين، الأولى: دلالية؛ تبحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله، أما الثانية فهي الوظيفة التداولية؛ ويراها وظيفة مهمة؛ لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة قيمتها الاجتماعية ومقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه[٤٥].

وفي ظل تشعب رؤى النقاد لوظائف الإهداء بين الأخلاقية والإعلامية الإخبارية، والايدلوجية، و والجمالية، سيعمل البحث على مقاربة الإهداء في ديوان (متى تتفتح الوردة؟) لفاضل عزيز فرمان بما يفرضه، حيث ان الإهداء في الشعر له خصوصيته المائزة، وهو في هذه المجموعة ورد نثرا مكتوبا بأسلوب شعري مكتوب بصيغة تقريرية، يبدو متصلا وظيفيا مع متنه، وسيحتكم البحث إلى محفل الإهداء من حيث المبدأ المكاني: إهداء الديوان / إهداء القصيدة، ومن حيث جماليته.

١-إهداء الديوان:

الإهداء في هذا النمط ينزع إلى إقصاء الموضوعات الحافة بالنصوص، فهو (يمثل حيثية تتعلق بالمجموع لا بالقصائد المفردة، إنه يتعلق بظروف النشر أكثر مما يتعلق بظروف الكتابة)[٤٦]؛ لذا فإن تناوله بوصفه مؤطراً للعملية الإبداعية في شكلها الكلي حقيق بالإثراء، ويتعين في البدء الإشارة إلى ان الإهداء كان حاضرا في المجموعة عينة البحث.

والشاعر إذ يعمد إلى إهدائه النثري، فانه يلح على فرضه بمظهره وأسلوبه الشعري، فيُقرأ وكأنه نص شعري من جنس الديوان لا يمكن تجاوزه، بالإضافة إلى تساوقه التيماتي مع مضمون الديوان ومع عتباته كافة، بطابعها السلبي الذي يعبر عن (توتر الروح وعناء التجربة المرة، التي ما تلبث أن تتحرى أية فرصة لكي تغتنمها وتنفث إحساسها الأليم)[٤٧] حيث يقول[٤٨]:

إلى...والدي
وإلى روحه
حيث نام حزينا
وفي زمن غير ما يشتهي
إليه...
وقد كان آخر ما قال
من دون صوت:
-أما آن
للحرب
أن تنتهي؟؟

فعلى هذا النحو نهض الإهداء على شحنة عاطفية يمكن تصنيفها في الأقسام الكبرى للحياة: الحزن، الأمل[٤٩]، والألم، فقد تضافرت بنية الإهداء بابدالاتها؛ لملء الفراغ الذي خلفه الفقد، متكئة على مكونات زمنية ومكانية تشحذ الذهن للانخراط في الإحساس الموجب للإهداء، فتتداعى اللحظات بحميميتها وقسوتها في آن، في متوالية من الأحزان والتساؤلات تبدأ بالصفة الحميمية (والدي) في تكثيف شعوري يحاول رأب صدع الغياب الأبدي، وتنتهي بسؤاله الحزين مغلفا بألم غائر على وطن لم يعرف يوما للسلام طعما.

لقد رسم لنا الشاعر ومنذ الإهداء هندسة واعية بمثابة الفهرست، إذ تؤشر القراءة من خلاله أهم المسالك المؤدية إلى المعنى المسيطر الذي يرمي إليه بعموم مجموعته، وإعلانا منه للمضامين التي تنتمي لها وهي (اليأس/الحرب/الحزن/الانتظار) ف (مع الدخول في عوالم الإهداء نجده معادلا موضوعيا لهموم مجتمع ينتظر انتهاء حرب خلفت الهم والحزن وأخذت منه مأخذا كبيرا ف (مات حزينا) هي جملة تشي بالحزن وهذا الهم)[٥٠] فالقارئ يجد في عتبة الإهداء تداخلا واضحا مع لوحة الغلاف بتجلياتها اللسانية والبصرية، إذ تكتنز معظم النصوص بدلالات التوق للسلام والحلم برؤية لنهاية الحرب والانعتاق من ربقة الظلم والظلام الجاثم على صدر الوطن، حيث تتجلى هذه الدلالات في كل نصوص المجموعة كما في قصيدة (دموع البلاد)[٥١]:

بلادي التي مهرها دمها/دون كل البلاد/لماذا
بلادي تحتاج/مليون طن/من الدنميت لكي تستفيق/

لماذا بلادي/تحتاج كل لهيب الحرائق/كي تبدأ الخطو فوق الطريق/لماذا بلادي/قد صار لا ينبت الزرع فيها/ ولا سلمها في نفوس بنيها/لماذا غدا/ابن هذي البلاد/ ينادي السماء/فلا تستجيب.

وهكذا تبقى تساؤلاته الحزينة على مدار المجموعة تحيره، وفي مرة حاول أن يلملم حزنه العظيم ويبعثه في البريد السريع فساءل (كوكل) في نص عنونه (فيس بوك) عن اسم أم صديقه وعن أسماء الأمهات الحزينات في وطنه فجاء الجواب مفجعا[٥٢]:

فساءلت (كوكل) عن اسم أم صديقي البعيد/ وأسماء كل الحزينات من أمهات العراق/ الحبيب/ الكئيب/ فأدرج لي/ كل ما في العراق/ من/ الامهات!!

٢-اهداء القصيدة:

يمكن القول إن هذا النمط من الإهداء ذو طبيعة إحالية بالضرورة، فيه يتحقق أثر الإهداء في فك مغاليق النص، إذ إنه (من أكثر النصوص العتباتية تداخلا واحتكاكا بالنص وأكثر انفتاحا عليه ومباشرة له، باعتباره أحد أقرب البوابات الأكثر داخلية ومباشرة للقصيدة)[٥٣].

والمتأمل في هذا النوع، يلفته شيوع الإهداءات المتجانسة على الصعيد التركيبي، من مثل إهداء قصيدة (يا علي) (إلى: أمير الفقراء الذي قال يوما: لو كان الفقر رجلا لقتلته)

واللافت للنظر أن الإهداء لدى فرمان تقدحه دوافع إخوانية اجتماعية في المقام الأول، وإن كان المهدى إليه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب "عليه السلام"، الذي يوحي بطبيعته الدينية، إلا أن اختيار الشاعر أن يستبدل لفظة (المؤمنين) بلفظة (الفقراء) يؤكد وسم القصيدة بالسمة الاجتماعية انطلاقا من شكوى سياسية واضحة أدت بالنتيجة إلى هذا الكم من الظلم والجور والعدوان، يقول منها[٥٤]:

- يا علي/ أيها الميزان/ يا مبتدأ الإيمان/ يا قطر الندى في المنهل.../ أيها السائر/ من فجر إلى فجر/ تقدم/ واحتوينا من جديد/ نحن من بعدك/ ساسونا/ كما ساسوا العبيد/.../ يا حبيبي يا علي/ خفف اللوعة عني/ وأعدني خلف أستار نشيدي/ فأنا مثل يتيم دائم تحتار كفي/ حين تبقى/ حصة الخسران/ من عيد لعيد

ولا ريب أن القارئ الذي ينشد العدل عبر الشعر سيجد في هذا الإهداء محفزا لقراءة نص قد يحرره من أسر واقع سعى فرمان إلى ملامسته إفصاحا وإضمارا

وإهداء قصيدة (كان لي...) (إلى: علي الفتال وعودة ضاحي وعلي حسين وعلي لفتة وكفاح وتوت) و (إلى: صديقي جواد الحطاب) في قصيدة (فيس بوك)، وقصيدة (الناعور) المهداة (إلى: صديقي الشهيد الشاعر عدنان سعيد هاشم)، والتي تكررت بمعدل(٤) قصائد فقط هي ذاتها القصائد المهداة في الديوان كله، إذ تخلو القصائد الاثنتا عشرة المتبقية من الإهداءات أصلا، وعلى هذا النحو يبدو الإهداء لدى فاضل منطقة ينضد من خلالها العلاقة بين قصائده وأصدقائه، وأفراد مجتمعه، ولعل إمعان النظر في الإهداء الأخير، يكشف أن التعريف بالمهدى إليه لا يقتصر على الاسم الشخصي، بل يسبق بما يحدد هويته الثقافية والاجتماعية، فضلا على وسام الشهادة الذي نال شرفه، فمنهم الشاعر ومنهم الرسام ومنهم النحات، إيمانا بأنَّ الكتابة مجال معرفي تنخرط فيه الذات والمجتمع والتاريخ، من دون إغفال ما لبعض العناوين الداخلية من استعارة للدور الوظيفي والصيغي للإهداء مثل عنوان قصيدته (أغنية...لفجر عراقي).

ثالثا- التصدير

أضحى الارتباك الذي يشوب حد التصدير المفهومي مثار قلق للدارس؛ فهناك من يقرنه بخطاب المقدمات؛ فيرى فيه (كلمة يكتبها المؤلف في أول كتابه يعبر فيها عن ملاحظات شخصية موجهة إلى قارئ الكتاب، وتنتهي عادة بفقرة فيها الشكر للأشخاص والهيئات التي ساعدت المؤلف في بحثه)[٥٥]، وثمة من يعدّه (مقطع جملة أو عبارة تتضمن إهداء أو قولا شارحا)[٥٦]، في حين عمل جيرار جينيت على حصره في (اقتباس يوضع عامة على راس الكتاب، أو جزء منه، وبإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة)[٥٧].

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة تسميات تتفق مع التصدير من حيث المبدأ المكاني، ذكرها عبد الحق بلعابد تحت عتبة الاستهلال منها: تمهيد، توطئة، ديباجة، فاتحة، خطاب بدئي[٥٨]، ولعل إدماجه مع خطاب الاستهلال وما يندرج تحته من تسميات من حيث الاشتغال الوظيفي، يعضد النزوع إلى هذه التسمية دون سواها، ولاسيما وأنّ التصدير يعد من المنافذ الدلالية، الذي يفترض فيه أن يهدي المتلقي إلى النواة المركزة حولها المتن، وهو من العتبات التي إن أغفلت فلن يأبه بغيابها المتلقي، ومادام قد وجد، فلابد أن له دورا ووظيفة لا يمكن تجاوزها؛ لأن إعادة الالتفات إلى النص، بتسييجه بنص آخر، هو إدراك من الكاتب أن نصه يحتاج إلى مزيد من الضوء؛ أما لشد انتباه متلقيه؛ فيصدق فيه ما قاله حازم القرطاجني- في معرض حديثه عن الاستهلال-: (أن يصّدر الكلام فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو يشرب ما يؤثر فيها انفعالا، ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل، أو تشويق)[٥٩].

والتصدير في مجموعة الشاعر يجمع بين ماذا يقول النص أو لماذا قيل النص، وبين أن ينزع نزوعا جماليا يتعدى حدود وظيفته المنوطة به، ويأتي عبر نمطين هما التصدير الكلي والتصدير الجزئي.

١-التصدير الكلي:

لقد جاء التصدير الكلي الذي ارتأى الشاعر تسميته (المدخل الأول) (غيريا)، إذ أورد فيه مقطعا من شعر شعبي للشاعر مظفر النواب، قال فيه[٦٠]:

مو حزن
لكن حزين
مثل بلبل
كعد غبشة
وشاف
بغداد الحبيبة
بلاية تين

وهو بهذا التصدير علاوة على انفتاحه على نص سابق باقتباسه إياه، ولّد علامة قرائية مفارقة كونه جاء مكتوبا باللغة العامية المحكية، وهو ما يخالف نوع الكتابة التي جاءت عليها نصوص المجموعة؛ (لكن دلالات الملفوظات السيميائية تشي بالتكثيف العالي الذي يختزل نصوص المجموعة بالكامل، فعلاقة البلبل بالتين علاقة تكشف عن تلازمها، فقدان البلبل للتين معادلا موضوعيا لفقدان بغداد مكانتها وأمنها وسلامها، فبغداد مدينة السلام لازمتها على مر العصور)[٦١]، وكون بغداد هي المرتكز لهذا التصدير هو ما يفسر ويؤكد محور العنوان الرئيس للديوان (بغداد/الوردة)، ويوضح رؤيته لمضمون قصائده، فالحرب والدمار والبحث عن أمل للخلاص منهما، هي علامات شكلت محتوى العنوان والنصوص داخل الديوان ومدى العلاقة المتلازمة بينهما، أما التصدير الكلي الثاني فقد جاء (ذاتيا) تحت عنوان (مدخل ثاني) وقد حرص الشاعر أيضا على أن يتصف بالايماضية والتكثيفية، حيث يرشد فيه إلى دلالة المتن النصي وطبيعة موضوعاته التي بناها على ثنائية (الحرب والسلام) جاعلا من السلام القاعدة التي فطر الله الناس عليها، والحرب هو الاستثناء من هذه القاعدة والذي يصنعه الأشرار من البشر، قال فيه[٦٢]:

في هذا الكون الواسع الجميل...
الحرب هي الاستثناء
والسلام هو القاعدة
ووحده الإنسان
من صنع هذا الاستثناء
لتبتلي به هذه القاعدة!!

واللافت أن الشاعر لم يأت بالتصدير الثاني بإزاء الأول أي مواليا له، وإنما فصل بينهما بقصيدة (يا علي) التي استغرقت ست صفحات جاء من بعدها المدخل الثاني، وهو بهذه التصديرات المرتبطة مع غيرها من النصوص الموازية الأخرى العنوان والإهداء، يكشف عن علاقة اتصال مباشرة تشدها مع سياق مضموني واحد يرتكز على ثيمة الهم الوطني وهاجس الحرب، التي أسهمت بمجموعها في بناء الهيكلية الدلالية للديوان كله، حيث يلعب التصدير فيها –

سواء أكان غيريا أم ذاتيا بوصفه نصا موازيا- دورا رئيسا يعمل على توجيه القارئ نحو مضمون نصوص العمل الأدبي قبل الولوج في عوالمه الداخلية.

٢-التصدير الجزئي:

وفيه يتجه التصدير نحو تأثيث الثيمة الأساسية لنص مفرد يتصدره، ويشكل موجها قرائيا، وأداة مهمة يستعين بها مقارب النص لفك شيفراته، ومسك دلالات رموزه المتموضعة داخل أطره الدلالية العامة.

وقد استعان فرمان بهذا النمط من التصدير ليوظف إمكاناته الموازية، ويخلق مزاوجة دلالية منتجة بآلية التناص بين متن النص ومتن (التصدير)؛ ليسبغ على نصه جمالية مضافة تتأتى من خصوصية المقولة المستجلبة، فضلا عما تحمله شخصية الشاعر من طاقة تأثيرية تغري المتلقي لاستقبال النص بعد استقبال مقولة (التصدير) قبله، ونجد هذا النمط في قصيدة (هذا هو الوطن الجميل) حيث صدره بقوله[٦٣]:

ام عراقية في الستين من العمر ظهرت على شاشة التلفاز ضمن برنامج يتضمن جولة في بعض مناطق بغداد الفقيرة ٢٠٠٧ كانت تحكي بحرقة ودموعها تسيل وهي تقول للصحفي: لماذا صرنا هكذا يا ولدي، اقسم بالله كنت في الماضي مستعدة أن أبيع عباءتي لأعشي ضيفي... ليتني كنت أعرف اسمها لأثبته على الصفحة الأولى وهذه القصيدة بالتأكيد مهداة إليها والى العراق الذي في ذاكرتها

وهو ما نجد له ملمحا بمتن النص الشعري في قوله[٦٤]:

هذا الذي قالت:
- أبيع عباءتي لعشاء ضيف عابر
هذا المهاويل
البهاليل
الكماة الصيد

إذ ان مرتكز الدلالة في التصدير السابق قائم على حيرة يؤطرها السؤال عن السبب في تغير البلاد وأهلها والمقارنة الممضة بين جيلين، جيل ماض وجيل حاضر، يجسد فيه الماضي صفة الوطن الكريم بلد كل منقبة وخلق رفيع، وجيل حاضر تركت فيه الحرب وكثرة المصائب أثرها عليه فاختلف عن سابقه.

رابعا- الهوامش:

تعد الهوامش من عناصر النص الموازي الداخلية المحيطة بالنص الرئيس، ومن المداخل الأساسية للامساك بدلالات النص السطحية والعميقة، فضلا عن كونه من العتبات المهمة للولوج إلى العمل الإبداعي، قصد تطويقه من جميع النواحي النصية، والإحاطة به بناء وموضوعا ورؤية[٦٥]

اما الوظيفة الجوهرية لآلية التهميش في نص فرمان الشعري فتتمثل بإحالة المتلقي - حال شروعه بالتلقي – بإشارة هامشية واضحة في أحيان كثيرة غامضة في بعض الأحيان إلى المهمش، وإرغامه على ترك الداخل/المتن، والانصراف الدينامي المستمر باتجاه الخارج/الهامش، فبالنظر إلى أفضية النصوص الشعرية في مجموعة (متى تتفتح الوردة؟) التي وظفت عنصر التهميش، يظهر وجود أنماط متعددة من الهوامش المستعملة أبرزها:

١) الهوامش المفسرة:

و (هي هوامش تقليدية تقوم وظيفتها على البعد التوضيحي الكشفي فتفسر ما غمض في النص من إشارات وعلامات معتمة تحتاج إلى توضيح)[٦٦]، وهي في الغالب تفسر كلمات مكتوبة باللهجة العامية يضمنها شعره من باب انفتاح نصه على التراث الشعبي، وهذه الآلية تنتشر في المجموعة، كما في نص (التصدير الكلي/مدخل أول)[٦٧] الذي ذيله بقوله: (شعر شعبي عراقي للشاعر الكبير مظفر النواب)، حيث اتبع تقنية طباعية تقتضي إعطاء الكلمات المقصودة بالتفسير علامة هامشية- نجمة- أشبه ما تكون بالوردة المتفتحة، تزداد بازدياد عدد الهوامش في النص الواحد:

مو حزن (*)
لكن حزين
مثل بلبل

كعد غبشه (**)
وشاف (***) بغداد الحبيبه
بلايه تين (****)

ف (مو حزن) تعني: ليس حزنا، و (كعد غبشة): استيقظ في الفجر، و (شاف): رأى، و (بلاية تين): بلا تين وهو الطعام الأثير لدى البلابل، باعتبار ان لغة النص هو من العامية العراقية التي قد لا يعرفها العرب من غير العراقيين فضلا عن بعض العراقيين.

ومن نماذج هذا النمط نص (أمي) الذي كتبه بمناسبة عيد الأم وهو في دمشق سنة٢٠٠٩م، قال فيه[٦٨]:

ومازلت
اشتاق ذاك الامان
دللولها (*)
لم تزل تتناسل
بين شغاف فؤادي الرهيف

وهنا يحيل القارئ إلى معنى الكلمة فيقول في الهامش (الدللول: هي تنويمة الأمهات العراقيات حين يردن تنويم اطفالهن.

٢) الهوامش الموضحة للتناص:

وهي الهوامش التي يلجا الشاعر إليها ليوضح فيها مدى انفتاحه على نصوص سابقة أو معاصرة مهما كان نوعها أدبية أو اقتباسات قرانية أو غيرها كما في قصيدة (صلاة عراقية)[٦٩]:

وجهت وجهي...إلى بلدي
وأقمت الصلاة
وكان يصلي
معي
كمدي
ولما وصلت إلى: (ربنا آتنا...) (*)

إذ أوضح في الهامش اقتباسه من القرآن قائلا: (إشارة إلى دعاء أثناء الصلاة يتضمن قوله تعالى: (ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عذاب النار)[٧٠].

٣) الهوامش الزمكانية:

وهي (التي تعتمد على تهميش النص بعلامتي (الزمان والمكان)؛ لتحيل على إطاره الزمكاني الذي انتج فيه عن المناسبة التي قيل فيها؛ لكي تجعل المتلقي يربط في ذهنه بين العوالم الخارجية (الماحول)، والداخلية (النص)، بوساطة المهمشة (الهامش: مكان+زمان)[٧١].

ويعد الدكتور صباح التميمي هذا النمط أهم أنماط الخطاب التهميشي؛ بوصفه (يشكل عنصرا موازيا يوازي النص الأصلي؛ ليؤطر أفضيته الزمكانية الخاصة التي نمى في ظلها، وأنتجه صاحبه متأثرا بها، فيفتح بذلك فجوات قرائية يتسلل من خلالها المتلقي ليصل إلى الدلالة التي بني عليها النص ولاسيما الغامض)[٧٢] ويمكننا أن نجد هذا النمط من التهميش في قصيدة (يا علي) التي يوجه الخطاب فيها له عليه السلام شاكيا وحزينا مما يمر به العراق وأهله من ظلم وجور على يد السلطة الحاكمة المتمثلة بصدام وأزلامه، قال فيها[٧٣]:

يا دموعا تتهامى من عيون المتعبين
لم نقف للجرح بهتانا
ولا في الحرب خسرانا
ولا في السلم نيرانا
ولكن
(نحن طول الدهر كنا واقفين) (*)

حيث جمع الشاعر في هذا الهامش بين نمطين من الهوامش الأول: هو التناصي المباشر فأوضح فيه تناصه مع بيت من قصيدة للشاعر خزعل الماجدي، والثاني: الزمكاني بين فيه مكان كتابة القصيدة المتناص منها وزمانها حين قال فيه: (الشطر بين القوسين لصديقي الشاعر خزعل الماجدي كتبت القصيدة في الطريق بين كربلاء والنجف عام ١٩٩٥م)[٧٤].

المبحث الثاني: (النص الفوقي):

بما أن (القراءة نشاط موجه من طرف النص)[٧٥]، فإنها في ضوء النظرية المتبناة في هذا البحث تمثل استراتيجية موازية تلامس المتون الإبداعية لتكشف عن كوامنها وتؤرشف مستويات

تشكيلها، وتعيد هيكلتها لتقدم للمتلقي برنامج قراءة يحيطه علما بما يروم استقباله قبل ملامسة عملية فعلية، ويسهم في توجيه عنايته صوب مناطق إنتاج الشعرية في المتن المدروس؛ مما يتيح للمتلقي خيارات الانتقاء من بين البدائل بدلا من أن يبقى على قراءة احادية تُفضي به نتائج احادية الجانب أيضا.

والحقيقة هي أن مدونات فاضل الشعرية ولاسيما مجموعته حيز البحث لم تحظ بمقاربات نقدية ومعاينات غيرية استطاعت أن تخرق مكنوناتها وتتغلغل في أعماق تشكلاتها المرمزة، وتدخل مغاورها، على الرغم من أنها تمثل تجربة شعرية حافلة بالأسلوب الجمالي الذي شمل أغلب الموضوعات فقد كشفت مؤخرا العتمة عن شعر فرمان، وانكشفت المقاربات البحثية الملامسة لجسد متونه الشعرية على نمط واحد: مقاربة كلية، إذ اشتغلت على مقاربة التجربة الشعرية عامة، أو مدونة شعرية واحدة للكشف عن ثيماتها الرئيسة، وبؤر تشكل خطابها الشعري. ومن هذا النمط من المقاربات بحث لـ (كريم عجيل الهاشمي) وسمه بـ (سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان) ٢٠١٨م، وهي دراسة مختصرة اختصت بدراسة العتبات المحيطة الخارجية من وجهة نظر سيميائية كالعنوان والغلاف في تجربة الشاعر، ورسالة ماجستير للطالبة (هدى محمد رضا) تحت عنوان (شعر فاضل عزيز فرمان دراسة في الأداء الفني) ٢٠٢٠م، وكانت دراسة عامة شاملة حاولت الإحاطة بتجربة الشاعر، حيث تعرضت للتناص وأنماطه في شعره، ولغة الشعر، والأسلوب، والصورة الشعرية، ولكنها لم تف بحق التجربة ولم تدخل في أعماقها، وإنما كانت دراسة للسطحية أقرب منها للعميقة، ومؤخرا نشر بحث للدكتورة (سها القريشي) وسم بـ (من جماليات الأسلوب في تجربة فاضل عزيز فرمان قصائد "الوطن والحرب" انموذجا) ٢٠٢١م.

الخاتمة

مما سبق يمكن الخلوص إلى الآتي:

١- كشف البحث عن أن الشعرية العراقية الجديدة ممثلة بخطاب الشاعر الكربلائي فرمان، قد خطت خطوات مهمة نحو مغايرة النتاج الشعري المستنسخ ومحاولة توليد مدونات شعرية ولاسيما بعد التغيير الذي حصل في العراق، مما أسس لخطاب حداثي تتداخل فيه المكونات والعناصر خصوصا في ظل عصر الانفتاح التكنلوجي الهائل.

٢- استهدف البحث في فضاء مجموعة الشاعر (متى تتفتح الوردة؟): النص المحيط الخارجي (الغلاف وما اشتمل عليه من العنوان الرئيس، واسم المؤلف، والعنوان التجنيسي، والتجلي الايقوني للوحة) والنص المحيط الداخلي (الإهداء والتصدير، والعنوانات الداخلية، والهوامش)

٣- أظهر البحث أن دراسة الغلاف من وجهة نظر وظيفية تنبثق من الإرسالية البصرية، حيث ينبجس ما هو غير لغوي ليأخذ قوة إنجازية مع ما هو لغوي، فنفاذه إلى الديوان يؤكد أن الغلاف نص بصري تتعدى وظيفته التمييزية والاشهارية إلى وظيفته الدلالية، إذ يغلب على تلك الدوال إحالتها إلى الديوان بشكل عام، فالغلاف لدى فرمان وحدة عتباتية يندغم فيها التواصلي مع الجمالي؛ فلم يحل أحدهما من دون تمعن الآخر واستكناه أبعاده.

٤- أفصحت دراسة العنوان بوصفه نصا مستقلا، عن حضور الاسمية المرتبطة لدى النحاة بالثبات، مما يقود إلى الجزم بأنه عنوان ينزع إلى يقينية تتنافى مع بنيته وبنيات النصوص الداخلية الغارقة بالأسئلة، كما إن الزمن فيه ممثلا بالتركيب الفعلي أظهر توجيهه نحو المستقبل.

٥- خضعت العنوانات لانتقائية كانت كفيلة بكشف سياق النصوص، كما إن ارتفاع نسبة العنوان الدلالي يظهر ميل الشاعر نحو الإبداع.

٦- بدا من اللافت نزوع الشاعر إلى المناصفة في كتابة العنوانات بين (ذات التركيب الإضافي) مثل: صلاة عراقية- دموع البلاد- كدح بغدادي- قصيدة العراق،

وغيرها، والعنوانات (الكلمة) مثل: ن دم- شاعر-فيس بوك- امي- الناعور- القطيع، وغيرها.

٧- أبانت الدراسة أن التصدير الكلي والجزئي نقطة عبور ما بين الخارج النصي والقصيدة، في هيمنة للوظيفة المرجعية، كما كشفت استراتيجية وضع التصدير أن لدى فرمان وعيا بوظيفة التصدير، فالقصائد ذات السياق الاجتماعي والسياسي، لم تخل من تصدير يسهم في إيضاح موضوعها أو مناسبتها، ولعل ذلك جزء من إيمان الشاعر بوجوب تحقيق الانسجام بين أفق النص وأفق القارئ مادام الشأن موضوعيا أكثر منه متعلقاً بالذات الشاعرة.

٨- وجدت الدراسة أن بعض الدراسات وإن جاءت متأخرة لتجربة شاعر ثمانيني أثبت وجوده طيلة مدة ثلاثة عقود، إلا انها مثلت استراتيجية موازية تقارب متون الشاعر الإبداعية لتكشف عن كوامنها، وتؤرشف مستويات تشكيلها؛ لتقدم للمتلقي برنامج قراءة متكامل يساعده في تلقي العمل قبل اشتغاله الفعلي عليه، ويأخذ بيده نحو مناطق الشعرية عنده، مما يفتح أمامه أكثر من قراءة، ومن ثم تبعده عن الأحادية في وضع النتائج.

٩- وأخيرا فنصوص الشاعر جديرة بالبحث والدراسة وتسليط مزيد من الضوء لأنها نصوص مثقفة ومنفتحة على قراءات وتأويلات متعددة وهذه من صفات الشعر الحديث.

الهوامش:

١- ينظر: معجم المؤلفين والكتاب العراقيين (١٩٧٠-٢٠٠٠) د.نوري صباح المرزوك، مطبعة الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م: ٨٣

٢- حديث شخصي مع الشاعر بتاريخ: ٦كانون الاول٢٠٢١م

٣- ينظر: حلة بابل أو بغداد الكبرى (معجم رجال الحلة في الآداب والعلوم والفنون) صباح نوري المرزوك، مطبعة الدار العربية، بابل- العراق، المجلد الثالث (ف-ي) ط١، ٢٠١٣م: ١٢

٤- ينظر: عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، د. يوسف إدريسي، منشورات مقاربات، ٢٠٠٨: ٤١

٥- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٨م: ٢١

٦- ينظر: م.ن: ٥٧

٧- ينظر: م.ن: ٥٨

٨- ينظر: م.ن: ٥٨

٩- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧م: ٢١

١٠- ينظر: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٢م: ٤٨-٤٩

١١- عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨: ٤٩

١٢- ينظر: ظواهر اسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٥م: ١٤٥ب

١٣- ينظر: انتاج الدلالية الأدبية، د.صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت): ٣٤

١٤- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان، كريم عجيل الهاشمي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية/ع (٢٤) /٢٠١٧م: ١١٧

١٥- في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين، دار التكوين، دمشق، د.ت، ٢٠٠٧م: ٨٧

١٦- ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث- دراسة سيميائية: ٩٢- ٩٣

١٧- مدخل الى دراسة العنوان في الشعر السعودي، عبد الله الرشيد، نادي القصيم الادبي، بريدة، ط١، ٢٠٠٨م: ٣٥

١٨- عنونة الكتب النقدية عند حاتم الصكر: دراسة تحليلية، جامعة الموصل، كلية الآداب، رسالة ماجستير/٢٠١١م: ٢٨

١٩- بناء لغة الشعر، جون كوهن: ١٣٦

٢٠- ينظر: الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩٨م: ١١١- ١١٢

٢١- متى تتفتح الوردة؟، فاضل عزيز فرمان، المؤسسة الوطنية للتنمية والتطوير، ط١، ٢٠١٤م: ٢٥

٢٢- م.ن: ٤٥

٢٣- م.ن: ٩٧

٢٤- م.ن: ١١٥-١١٦

٢٥- ٥١ م.ن:

٢٦- ينظر: سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان، كريم عجيل، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع (٢٤)، ٢٠١٨: ١١٨

٢٧- م.ن: ١٢٥

٢٨- عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٦٣

٢٩- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصّر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧م: ٣٤٧

٣٠- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٦٤-٦٥

٣١- السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، دار الوراق، عمّان، ط١، ٢٠١١م: ٥٢٢

٣٢- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٨٩-٩٠

٣٣- من الأطراس الى العتبات، التواصل: مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة مختار، عنابة، ع٣٢ديسمبر، ٢٠٠٩م: ٣٦ ينظر: شعرية النص عند (جيرار جينيت)

٣٤- ينظر: معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ٤٣٦

٣٥- عتبات النص الشعري العربي المعاصر: ١٤٩

٣٦- علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الادب، عز الدين المناصرة، مجدلاوي، عمان، ط١، ١٤٢٨/٢٠٠٧م: ٢٧

٣٧- إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا، محمد التونسي جكيب، مجلة جامعة الاقصى، غزة، عدد خاص، ج١، ٢٠٠٦م: ٥٥١-٥٥٢

٣٨- اللوحة لأحد فناني دار النشر ببيروت، أرسلت للشاعرفاستحسنها لانه وجد فيها تعبيرا عن فكرة الديوان.

٣٩- شعرية جبران: المستمر بين الشعري والفني، سمير السالمي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١١م: ١١٢

٤٠- متى تتفتح الوردة؟: ١١٩

٤١- عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م: ٦٩-٧٠

٤٢- عتبات النص الشعري العربي المعاصر، دراسة تطبيقية على نصوص مختارة، صادق القاضي، جامعة القاهرة، كلية الآداب، اطروحة دكتوراه، ٢٠١٢م: ١٧١

٤٣- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ١٢٤

٤٤- عتبات النص الشعري العربي المعاصر: ١٧١

٤٥- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٩٩

٤٦- عتبات النص الشعري المعاصر، صادق القاضي،: ٢٣١

٤٧- بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا: من السيرة الى التجربة الادبية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط١، ٢٠١٣م: ٢٦

٤٨- متى تتفتح الوردة؟: ٥

٤٩- ينظر: بناء لغة الشعر، جون كوهن، تر: أحمد درويش، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م: ٢٠٢

٥٠- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان:

٥١- متى تتفتح الوردة: ٥٠-٥٤

٥٢- ٩٧ م.ن:

٥٣- عتبات النص الشعري العربي المعاصر: ٢٣٣

٥٤- ١٨-١٩ متى تتفتح الوردة:

٥٥- معجم مصطلحات الادب: انكليزي، فرنسي، عربي، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، د.ت: ٤٣٢

٥٦- جماليات العنوان: مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، جاسم محمد جاسم، مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٤م: ٣٣

٥٧- عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ١٠٧

٥٨- ينظر: م.ن: ١١٣

٥٩- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، د.ت، د، ط.: ٣١٠

٦٠- متى تتفتح الوردة: ٧

٦١- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان:

٦٢- متى تتفتح الوردة؟: ٢١

٦٣- متى تتفتح الوردة؟: ٩٥

٦٤- م.ن: ٩٨

٦٥- ينظر: شعرية الهوامش في السرد القصصي المغربي (مجموعة سكر أحمر) لنور الدين كرماط نموذجا)، د.جميل حمداوي، مكتبة دروب، ١٤ ابريل ٢٠١٣م، موقع الكتروني: ٢١٠٧٢ .http: //www.doroob =com/?p

٦٦- شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، المقولة والاجراء، د.صباح حسن التميمي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨م: ٣٣٩

٦٧- متى تتفتح الوردة؟: ٧

٦٨- م.ن: ٨١

٦٩- م.ن: ٢٩

٧٠- م.ن: ٣١

٧١- شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر: ٣٣٩

٧٢- م.ن: ٣٤٠

٧٣- متى تتفتح الوردة؟: ١٢

٧٤- م.ن: ٢٠

الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، نشر وتوزيع: مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٥م:

المصادر والمراجع:

١- انتاج الدلالة الأدبية، د.صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت).

٢- بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا:من السيرة إلى التجربة الادبية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط١، ٢٠١٣م.

٣- بناء لغة الشعر، جون كوهن، تر:أحمد درويش، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م.

٤- جماليات العنوان:مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، جاسم محمد جاسم، مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٤م.

٥- حلة بابل أو بغداد الكبرى (معجم رجال الحلة في الآداب والعلوم والفنون) صباح نوري المرزوك، مطبعة الدار العربية، بابل- العراق، المجلد الثالث (ف-ي) ط١، ٢٠١٣م.

٦- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصّر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧م.

٧- السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٢م.

٨- السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، دار الوراق، عمّان، ط١، ٢٠١١م.

٩- الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩٨م.

١٠- شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، المقولة والإجراء، د.صباح حسن التميمي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨م.

١١- شعرية جبران: المستمر بين الشعري والفني، سمير السالمي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١١م.

١٢- ظواهر اسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٥م.

١٣- عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م.

١٤- عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، د. يوسف إدريسي، منشورات مقاربات، ٢٠٠٨.

١٥- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨ م.

١٦- علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الادب، عز الدين المناصرة، مجدلاوي، عمان، ط١، ١٤٢٨/٢٠٠٧م.

١٧- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

١٨- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الادب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة وتقديم: د.حميد لحمداني، د.الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، نشر وتوزيع: مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٥م.

١٩- في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين، دار التكوين، دمشق، د.ت، ٢٠٠٧م.

٢٠- متى تتفتح الوردة؟، فاضل عزيز فرمان، المؤسسة الوطنية للتنمية والتطوير، ط١، ٢٠١٤م.

٢١- مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، عبد الله الرشيد، نادي القصيم الادبي، بريدة، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٢- معجم السرديات:محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، لبنان، ط١، ٢٠١٠ م.

٢٣- معجم المؤلفين والكتاب العراقيين (١٩٧٠-٢٠٠٠) د.نوري صباح المرزوك، مطبعة الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٤- معجم مصطلحات الادب: انكليزي، فرنسي، عربي، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، د.ت.

٢٥- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، ت:محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، د.ت، د، ط.

٢٦- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٨م.

المجلات:

١- إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا، محمد التونسي جكيب، مجلة جامعة الاقصى، غزة، عدد خاص، ج١، ٢٠٠٦م.

٢- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان، كريم عجيل، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع (٢٤)، ٢٠١٨.

٣- شعرية النص عند (جيرار جينيت) من الأطراس إلى العتبات، سليمة لوكام، التواصل:مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة مختار، عنابة، ع٣٢ديسمبر، ٢٠٠٩م.

الرسائل والاطاريح:

١- عتبات النص الشعري العربي المعاصر، دراسة تطبيقية على نصوص مختارة، صادق القاضي، جامعة القاهرة، كلية الآداب، اطروحة دكتوراه، ٢٠١٢م.

٢- عنونة الكتب النقدية عند حاتم الصكر: دراسة تحليلية، جامعة الموصل، كلية الآداب، رسالة ماجستير/٢٠١١م

المواقع الالكترونية:

١- شعرية الهوامش في السرد القصصي المغربي (مجموعة سكرأحمر) لنور الدين كرماط نموذجا)، د.جميل حمداوي، مكتبة دروب، ١٤ ابريل ٢٠١٣م، موقع الكتروني:

٢١٠٧٢=http://www.doroob.com/?p