عتبات الكتابة

بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2526)

البياتي، سوسن محمد

عتبات الكتابة: بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية: // سوسن محمد البياتي

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.أ: (2013/7/2526).

الواصفات:/ النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-28-0

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

عتبات الكتابة

بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية

الدكتورة

سوسن البياتي

الطبعة الأولى

2014م – 1435هـ

((ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكتشفها))

كافكا

الفهرس

المقدمة 9
الفصل الأول: عتبة العنوان 25
ـ عنوان الكتاب 32
ـ عنوانات الفصول 39
ـ عنوانات المباحث 45
ـ الفصل الثاني: عتبة المقدّمة 53
ـ المقدمة المنهجية 63
ـ المقدمة الأكاديمية 66
ـ المقدمة السير ذاتية 72
ـ الفصل الثالث: العتبات المصاحبة 87
ـ عتبة الإهداء 87
ـ عتبة التصدير 96
ـ عتبة الملحق 105
(معجم مصطلحات السيرة) 107
ملحق الرسائل 117

المقدمة

شكّل النقد نوعا كتابيا خاصا لا يشتغل بمعزل عن الفنون الكتابية الأخرى/ الأدبية تحديدا، بل إنه ينهض على فعل الارتباط الكلي بهذه الفنون، فالنقد ممارسة لغوية تمارس دورها كلاعب ماهر على نص لغوي سابق يثبت وجودها في الملعب الثقافي، وقد أظهرت النظريات والمناهج – على مختلف أشكالها وقوانينها – أنه يأتي متأخرا دوما، فهو نتاج ردِّ فعل قرائي على نص إبداعي كُتب سابقا، ولا علاقة لنا بذلك النقد الذي يمارسه المبدع على عمله الإبداعي في أثناء الكتابة، فتلك قضية أخرى لا نريد الخوض في تفاصيلها ومجالات اشتغالها.

وإذا كانت الظروف مواتية لكل عنصر أن يستقل بمنهج نقدي خاص، وبقراءة نقدية خاصة، تحرص على الاهتمام الكلي بهذا العنصر وإهمال الجوانب الأخرى، فإن لكل عصر شهده النقد رصيدا معرفيا خاصا بقراءات معينة، ولطالما احتفى النقاد بالمناهج التقليدية والسياقية التي ركزت على الجانب التاريخي والاجتماعي والنفسي للأدب، وأهملت الجوانب الأخرى التي رصدها النقاد الغربيون كرولان بارت في نظريته الخاصة بموت المؤلف والتركيز على النص بعيدا عن مؤلفه، ومن ثم نظريات القراءة والتلقي وهي تنشدُّ إلى حساسية المتلقي وتخوض غمار نتاج معرفي خاص بالمتلقي بعيدا عن ظروف نشأة النص ومؤلفه، وهكذا تتوالى ردود الأفعال – في كل عصر – ضد تيارات نقدية تصلح في عصر قد لا يصلح لعصر آخر، وكان للناقد الفرنسي جيرار جينيت رؤيته الخاصة في وضع نظرية خاصة بالاهتمام الكلي بما حول النص لتترسب قراءاته عن رؤية خاصة تتحصل في النهاية بقراءة العتبات النصية أو ما يسميها بالموجهات النصية التي توجه نظرة القارئ/ المتلقي إلى ما يحيط بالنص.

برز الاهتمام بموضوع العتبات على إثر هذه الموجة النقدية التي حدد أسسها جيرار جينيت وخطوات قراءتها وأنماطها وأنواعها ومواضع كل واحدة منها، فكان التركيز على الغلاف وما فيه من معلومات خارج حدود النص، وما يحيط بالنص من الداخل وهو يعمل على توضيح وكشف بعض أسرار النص التي لا يفصح عنها المبدع داخل المتن هي أهم مرتكزات نظرية العتبات.

وإذا كان هذا حال النقد الغربي، فإن النقد العربي لم يكن بأفضل حال منه، بل انه عمد إلى التسلح بكل ما أتى به النقد الغربي والإفادة منه، فكان أن نالت العتبات حظها من الاهتمام النقدي على أيدي نقاد ودارسين– على مختلف مشاربهم – فظهرت دراسات وبحوث ومقالات تشربت بروح النقد الغربي وحرصت على أن يظهر أثرها في تلك الآراء التي نجد آثارها مبثوثة في كل هذه الدراسات مع اختلاف عنصر التطبيق، على الرغم من أن أدبنا العربي أكثر غنى ورواسب في مادته التي تصلح لأن تكون نظرية وأسسا وقوانين خاصة به، ومع هذه الرؤية نجد ثمة مشكلة أعمق بكثير من مجرد الأخذ من الغرب وتقليدهم، تتعلق بقصور الرؤية العتباتية واتكائها على عتبة من دون أخرى، فكل ناقد أو دارس أو باحث ينطلق من عتبات محددة يقتصر عليها من دون المحاولة الإفادة من كل المجالات العتباتية التي حددها جينيت.

إنّ كثيرا من الدراسات اهتمت بالعنوان وأهملت العتبات الأخرى كما هو الحال في (العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور) لمحمد عويس و (العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي) لفكري الجزار و (سيمياء العنوان) لبسام قطوس و (في نظرية العنوان) لخالد حسين وهكذا و (عتبات الكتابة في الرواية العربية) لعبد المالك اشهبون الذي احتفى بهذه العتبة إلى جانب عتبات أخرى وغيرها من الدراسات، وهناك دراسات حددت جوانب مختلفة منها، إلا أننا نفتقر إلى وجود دراسة شاملة

وافية معنية بالعتبات كلها، وإن جاءت فهي ملحقة بفصول أخرى من الكتاب غير المعني بهذه القضية بالدرجة الأساس.

والناقد محمد صابر عبيد من النقاد الذين ركزوا اهتمامهم إلى هذا الموضوع الحيوي في ممارساته الإبداعية كافة سواء أكان هذا الاهتمام في مدونته الشعرية أم النقدية.

وانطلاقا من هذه الرؤى فقد ارتأينا دراسة طرائق تشكل العتبات النصية في مدونة الناقد عبيد النقدية، وانطلقنا في دراستها من ثلاثة موجهات أساسية شكلت فصول الكتاب، فكانت عتبة العنوان البنية العتباتية الأهم التي حرص الناقد على أن يركز عليها، وهي بنية مراوغة تستجيب لآلية المطّ والشدّ، وتمّ التأكيد في هذا الفصل على مستويات العنونة وتحقق فاعليتها، ومن ثم قدمت الدراسة رؤيتها الخاصة بتقسيم الفصل على مباحث ثلاثة شكّلت نواتها المركزية من اعتماد العنوان منطلقا لها، فكان المبحث الأول مستندا إلى عنوانات الكتاب، فيما أطاح المبحث الثاني بحرية عنوانات الفصول وأخضعها لشروط قرائية خاصة، أما الثالث فاخترق جدار المباحث ليركز على عنواناتها ويشكل من مباحث فصول الكتاب طعما سائغا لفاعلية القراءة العتباتية، له مذاقه وطعمه ونكهته الخاصة.

وللمقدمة ضرورة منهجية وكتابية لا بدّ لأيّ كاتب أن يصوغها على وفق آليات وقوانين وأسس لا تخرج بالكتاب عن مضمونه المتني، فشكلت عتبة المقدمة جوهر الاهتمام العتباتي للفصل الثاني، وتمّ تقسيم الفصل – هو الآخر– على مباحث ثلاثة، شكّل كل مبحث نواة جذرية للكتاب، فكانت هناك مقدمة منهجية ومقدمة أكاديمية وأخرى خاصة بدراسته السير ذاتية التي تطرق الأبواب الموصدة في حياة كاتبيها، وتشرع في الإعلان عن كل ما خفي وراء هذه الأبواب بالطريقة التي أرادها كاتب السيرة وكشف عنها.

أما الفصل الثالث فقد حددت منهجية القراءة دراسة العتبات المصاحبة للنص المتني، فاهتم الفصل بعتبة الإهداء بوصفها عتبة أنموذجية لمعرفة العلاقة المثلى التي تربط المهدي والمهدى إليه، وتمثل نواة القراءة التي استثمرها المبحث الأول من هذا الفصل.

فيما كانت النصوص التصديرية التي ألحقها الناقد بمدونته النقدية – في البعض منها– المحور الأهم للقراءة في المبحث الثاني الذي أطلق عليه تسمية (العتبة التصديرية)، لنختم الفصل بعتبة لم تحظ بنصيب قرائي وافر عند أغلب الذين درسوا العتبات وركزوا عليها على الرغم من تعاملهم مع نتاجات حرصت على أن تولي اهتمامها لهذه العتبة، ونعني بها عتبة الملحق وهي عتبة أنموذجية لها وجودها في الموروث الأدبي العربي القديم ولاسيما في المدونات النقدية، إذ حرص الأديب على أن يدبّج كتبه بإشارات معينة إلى ملاحق عدة كملحق خاص بالإعلام الواردة في الكتاب، وآخر بأسماء الأماكن، وهناك ملحق خاص بالمعجم اللغوي وغيرها من الملحقات، وقد تم استثمار ملحقين في هذا المبحث ركز عليهما الناقد عبيد وهما ملحق خاص بمعجم مصطلحات السيرة، والآخر ملحق الرسائل وتم قراءة هذين الملحقين من زاوية نظر خاصة.

إن هذه الدراسة جاءت لتضاف إلى تلك الدراسات التي ركزت على دراسة موضوع مهم وحيوي في المشهد النقدي الحديث، استثمرت محاور عدة ومرتكزات قرائية انتبه إليها النقاد بعد ظروف قرائية مارست سلطتها وموهبتها الإبداعية على محور واحد من محاور القراءة كالمؤلف في القرون الغابرة، واهتمامات البنيويين بالنص بعيدا عن مؤلفه، ثم منهجيات القراءة والتلقي، ورأوا أنه قد آن الأوان للاهتمام بما حول النص من محددات وعتبات مع الحرص على أن تكون الدراسة معنية بها وفي علاقتها بالداخل النصي، إلا أن ما يجعل هذه الدراسة مختلفة عن سابقاتها في توجهها القرائي نحو النص المقروء (الذي هو عبارة عن مدونة نقدية وليست روائية أو قصصية أو شعرية)، هو المعالجة لاخاصة بالنص النقديّ، فالنتاج النقدي هو

محور الاهتمام أولا وآخرا، وأملنا في هذا المسعى القرائي أن نكون قد وصلنا إلى

التمهيد

مشروع محمد صابر عبيد النقدي

التمهيد

مشروع محمد صابر عبيد النقدي

الشروع في القراءة النقدية أمر ليس سهلا كما يخاله الكثيرون، بل هو في أبسط أشكاله نوع من الكتابة الثانية التي تحرص على تشريح نص آخر سبق له أن شرّح نصا آخر، ومثل هذه القراءة لا تواتي لأي أحد كان. ومن هنا سنحاول أن نفكّ شفرات مدونة نقدية لناقد عُرف بجهده النقدي/الأكاديمي معرفة لا يختلف فيها اثنان، ولا يشكّ في قدراته النقدية أحد، وهذه المحاولة ستسعى إلى التعريف بهذا الجهد الذي واظب عليه الناقد محمد صابر عبيد منذ أن ابتدأ مشروعه القرائي وحرص عليه حرصا قلّ نظيره.

ولأجل أن تسعى هذه القراءة إلى ما طمحت إليه لا بدّ من العمل على وضع الخطوط الأساسية التي تتعلق بهذا الجهد، الذي ينطلق من مفاتيح إجرائية عدة تفصح عن مشروع هذا الناقد.

كان من أبرز اهتمامات الناقد عبيد هو العمل على استحداث الجماعة النقدية وإنتاج كتب نقدية جماعية عدّة، إذ شارك في تأليف مجموعة لا بأس بها من الكتب النقدية التي استندت في أصولها وقواعدها إلى أصول وقواعد الكتابة النقدية الجماعية، فاتخذت من النص منطلقا لها.

وقد اختلفت هذه الجماعة في توجهاتها النقدية إلا أنها كانت تصبُّ جلَّ اهتمامها داخل فضاء النص، على الرغم من اختلاف الثقافة والخبرة والتوجه والعمر أيضا، ولم يكن الناقد ليضع حدا فاصلا بينه وبين أقطاب هذه الجماعة النقدية التي كان كثيرا ما يسميهم بـ (مشروع محمد صابر عبيد النقدي)، وهو حرص عُرف عنه بوصفه

أكاديميا أولا يحاول قدر الإمكان الأخذ بأيديهم ولاسيما أولئك الذين يتلمس فيهم هذا التوجه النقدي، وبوصفه ناقدا له ذائقته النقدية في هذه الجماعة التي اختارها وكوّن منها – وربما من كل واحد منهم – مشروعا نقديا مميزا، وكان له الفضل الأكبر في أن وضعهم في الطريق الصحيحة.

وقد حرص على أن تكون أعمال هذه الجماعة مستوفية الشروط النقدية المنهجية ينطلق فيها كل واحد منهم من رؤى وأفكار خاصة تسند إليه، ذلك أن مفهوم المشروع النقدي – من وجهة نظر الناقد عبيد - ((لاينفتح انفتاحا كليا على دلالاته ومعانيه إلا من خلال عمل مشترك وجهد نقدي جماعي، يتوافر على قدر مهم وكبير من التلاؤم في الرؤية النقدية ويتنوع في خصوصية الرؤية المنهجية التي يشتغل عليها كل ناقد في المجموعة، ضمن ورشة عمل تخضع باستمرار للحوار والتقويم والجدل في كل مرحلة من مراحل تطور المشروع وكل مفصل من مفاصله وكل حلقة من حلقاته.)) [1].

كما أنه عمل على توجيه طلبة الدراسات العليا نحو المشهد النقدي الراهن ومقاربته، مما أسهم في انفتاح الأغلبية منهم على المدونة النقدية الحديثة ومنهجياتها التي قلَّما أفلح أكاديمي في أن يوجه طلبته نحوها، فكان ظهور بعض الطلبة الأكاديميين – ومنهم كاتبة السطور هذه – بوصفهم نقادا يحرثون في أرض بكر، خصبة، يشغّلون أقلامهم للإسهام في رحاب المنجز النقدي الحديث.

عُرف محمد صابر عبيد بمدوّنة نقدية غزيرة ومتنوعة تقارب الشعر بأنواعه والسرد بفنونه المتنوعة، نابعة من ثقافته العالية وإلمامه الواسع بعلوم العربية كافة، فضلا عن اطلاعه على كل المستجدات في النقد الحديث العربي والغربي على حدٍّ سواء، وقراءاته المتعددة للمناهج الحديثة، والأجناس الأدبية كافة ونظرة واحدة

(1) عضوية الأداة الشعرية، 23.

لمؤلفاته ستبرهن على هذا الحسّ النقدي بأهمية هذه الأجناس وكيفية تشكيلها، ولاسيما أنه أفاد من هذه الأجناس في طريقة ترابطها المنهجية وصياغتها الأسلوبية، فهناك قراءات تعتمد على التداخل الاجناسي فيما بينها، ومثل هذا التداخل لا بدّ للناقد أن يلم بأدواته ومرجعياته ليكون قادرا على توجيه رؤيته النقدية/القرائية الوجهة الصحيحة.

وربما كان اهتمامه الخاص بالسيرة هو جزء من هذه الثقافة التي امتلك أدواتها منذ وقت مبكر، وقد أشار إلى هذه النقطة تحديدا بقوله: ((لقد شغلني فن السيرة واستهوتني أنماطه منذ زمن بعيد، وكنت أحسبني جادا لكل ما يستجد في آفاق هذا الفن سواء على مستوى الكتابة الإبداعية أم الكتابة النقدية والتنظيرية.)) [1].

على أن هذا الاهتمام الواسع بالفنون الأدبية – على مختلف طبقاته – لم يشغله عن الإسهام الواسع بالمؤتمرات العلمية في مختلف الجامعات العربية والإقليمية في مجال تطوير الرؤية النقدية الحديثة، وكان له حضور واسع ومكثف، إذ عمد من خلالها إلى نشر أفكاره ورؤاه وخبراته ومنطلقاته وحساسية منهجه النقدي الجاد وفي مختلف ميادين الفن الأدبي شعرا ونثرا.

اجترح أسلوبا خاصا في الكتابة النقدية، أثار أسلوبه النقدي في الكتابة الكثير من اللغط والتشويش، وكثيرا ما اتهمه الآخرون بالغموض ممن لم يفهموا لعبة النقد والقراءة النقدية الحديثة ومارسوا أشكالا من الكتابات التقليدية السياقية، وتجاهلوا قيمة العمل الإبداعي الذي يقدمه الناقد عبيد ولاسيما أنه يقدم عملا ناضجاً وخصباً يحيط هو بكل خلفياته وظروفه، فهو لا يترك للنص مجالا للإعلان عن ذاته تلقائيا بل إنه يقدم النص من جوانبه كافة، وهذا أحد شروط الناقد المتمكن من أدواته، أن يكون محيطا بكل شاردة وواردة في النص، ذلك أن علاقة العمل الإبداعي بالنص هي

(1) السيرة الذاتية الشعرية، 5.

((علاقة احتواء وتجاوز. فالنص النقدي يجب أن يحتوي بالضرورة النص الأدبي، أي أن يتطرق إلى معانيه ومضامينه ويتعامل معها من زوايا مختلفة حتى يستطيع أن يراها في أوضاع مختلفة. وكل نقد يعجز عن الإحاطة الكاملة بمضامين النص الأدبي هو نقد عقيم وناقص)) [1].

تجربته في الكتابة الشعرية وظّفها لخدمة أسلوبية التعبير النقدي الخاص به، إذ لا يمكن فصل التجربة الشعرية التي ترسبت آثارها في دواوين شعرية تكشفت عن ذات شاعرية لدى الناقد عبيد عن التجربة النقدية لديه، فهو شاعر قبل أن يكون ناقدا، وللشعر خصوصية لديه قلما تدانيها خصوصية النقد عنده، واستثمار الخصوصيتين يتوالد عن معرفة عميقة ودقيقة بأهمية كل واحد منهما للآخر، فلا يمكن فصل إحدى هاتين الخصوصيتين عن الأخرى إذا ما كان المبدع يمتلك أدواتهما بعناية ومهارة فائقة ولغة شاعرية تفصح عن مكنونات الناقد شاعرا وناقدا، ذلك أننا ننظر إلى الناقد انطلاقا من التجربة التي يعرضها على اثر القراءات المتعمقة في فلسفة الآخرين مع اختلافه عنهم في زاوية النظر التي ينطلق منها، فلكل ((كاتب تجربته الخاصة وثقافته ومزاجه.. لكل نص سردي هندسته التركيبية والمعجمية التي تميزه بروح الإضافة والاختلاف.. ولكن هناك استراتيجيه عامة للكتابة ووعي جدلي بالقيم يوحد بينها ويؤشر لتجذرها.)) [2].

ومن هذا المنظور لا بدّ لنا من التعامل مع مدونة عبيد النقدية تعاملا يتوافق وشخصيته الشاعرية أولا، والنقدية ثانيا، ثم أن هناك موجها آخر يظهر في هذه الشخصية يحدد نقطة تكامل هذه الشخصية والتقائها مع بعضها البعض، ألا وهي

---

(1) بنية الخطاب النقدي، 14.
(2) الخيال السردي واسئلة الكتابة، 8.

شخصيته الأكاديمية التي لا يمكن عزل الشخصيتين السابقتين عنها، ولا يمكن النظر إلى واحدة منها بمعزل عن الأخرى، فكل واحدة منها تكمل الأخرى.

وإذا كنا ننظر – من زاوية معينة – إلى ابتعاد نوعي لشخصية الشاعر عن الحقل الدلالي الأكاديمي، فإننا لا يمكننا إطلاق مثل هذه الأحكام بصورتها العمومية على الارتباط النقدي بالأكاديمي.

فثمة توافق بين الشخصية الأكاديمية والشخصية النقدية، يتأتى من أن تأثير الشخصية الأكاديمية على الآخر/الشخصية النقدية إنما هو تأثير قوي وحيوي ومركزي، وله خصوصية مميزة، فالشخصية الأكاديمية أو ما يسميها بالرصانة الأكاديمية ضرورية جدا للعمل النقدي بوصفها الضابط المنهجي الذي يدرج العمل في سياق الإنتاج النصي المتعالي، وهي لا تظهر منعزلة عن الطرف الآخر الذي تمثله الشخصية النقدية التي توفر لسابقتها عمقا نقديا يحفظها من السقوط في حضن العلمية والمنطقية [1].

إن ثلاثية ((الشاعر/الناقد/الأكاديمي)) تشتغل في منطقة بالغة الخطورة والحساسية؛ ذلك أننا سنكون ملزمين بالتعامل مع هذه الثلاثية بحذر شديد، وأي شطط في الرؤية إلى طرف منها من دون الآخر سيؤدي إلى الإخلال بخصوصية الآخر، ولاسيما أن هذه الثلاثية هي التي أخضعت الناقد عبيد لممارسة سلوكية معينة تحرص على التواجد والحضور في المشهد الثقافي/المحلي والعربي على حدٍّ سواء.

حضور كبير ومهم في المشهد النقدي العربي على المستويات كافة، ومثل هذا الحضور لا يتجسد في الوجود العياني وفي اللقاءات العابرة بالآخرين فحسب، بل إن ثمة خطابا نقديا ينمو على إثر هذا الحضور ويقوى أثره، يستوعب خلالها الطروحات النقدية، هذا الخطاب ينهض على فاعلية الحوار مع الآخر – أخذاً وعطاءً

(1) ينظر: عضوية الأداة الشعرية، 21.

- ليستقيم في صورته النهائية على نحو يصور وجود هذا الآخر في المشهد النقدي مع الاحتفاظ بهوية الناقد وذاتية الأنا في هذا المشهد، وتكريس العلاقة الجدلية بين الاثنين عبر صياغات وأسس ومبادئ وأفكار متعارف عليها.

ولعل أهم ما يمكن أن نميزه فيه – بوصفه ناقدا - أنه يتسم بالجدّة والتطور ونفاذ البصيرة النقدية، وهي شروط مهمة تخلق من الناقد المتمرس ناقدا محترفا، بذائقة نقدية ليس بتلك البساطة التي يمكن أن يصل إليها ناقد آخر، ولهذه الشروط علاقة بالتجربة التي يعيشها الناقد، بمعنى أن ثمة تأثيرا متبادلا بين التجربة التي يعيشها الناقد وبين النص الذي ينطلق منه في توجيه ذائقته النقدية إذ غالبا ما تتسم بالجدة والتطور من نص إلى آخر، ولنا أن نتساءل: ((هل أن الناقد لا يكون ناقدا مستوفيا حق النقد إلا إذا عاش بامتلاء تجربة الإحساس الإبداعي، أم أنه لا يكون ناقدا حقا إلا إذا انقطع إحساسه عن التأثر الذاتي بالإبداع حتى لا يُتهم في موضوعيته.؟)) [1].

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول: يكمن النقد في الإحساس بالتجربة النصية، ولولا هذا الإحساس لما تأثر الناقد ولما استجابت ذائقته النقدية لمغرياته فكتب ما كتب، فالناقد لا ينطلق من فراغ، بل هناك موجهات نقدية تركز انشغالاته ومن ثمّ تدفعه إلى تلقي النص فيقرأ، ومع القراءة تؤدي القريحة النقدية لديه دورها، فتضع خيوطها النقدية مستسلما لإحساس ما بالراحة أو بالنفور، وفي كلتا الحالتين يُخضع النص المقروء لنقده، وهذا ما يتأتى عند الناقد عبيد، وهو ما نجده واضحا في تنوع النصوص لديه واختلافها، ولولا هذا التنوع والاختلاف لما اتسم نقده بالجدة والتطور.

إن التجربة – بغض النظر عن محدداتها سواء كانت شعرية أم نقدية – تعلن تواجدها المبدئي في الانفعال، أي انفعال القارئ – قبل أن يكون ناقدا– مع المقروء

(1) في آليات النقد الأدبي، 22.

– قبل أن يكون مادة نقدية/قرائية –، فالتجربة إحساس ومشاعر، وأية تجربة تخلو من هذا الشرط تكون تجربة ناقصة وباهتة وعديمة الفائدة تفتقد لشروطها الإبداعية ومقوماتها الفنية والجمالية، والنقاد بتركيزهم على هذه الخاصية إنما حددوا نقاط ضعف شخصية الناقد وقوتها، فالتجربة بمفهومها النقدي ((تشمل المشاعر والصور والعواطف، وقد يضاف إليها ما يطرأ على حالاتنا العقلية من تطورات لاواعية...)) [1].

خرج النقد من مدلوله النقدي القديم الذي وصفه النقاد بأنه ((عبارة عن أسئلة معقولة يسألها المرء عن كل شيء يتعلق بالأدب ثم الإجابة عنها كذلك إجابة عقلية))[2]، إلى مدلول يعمد إلى الانزياح والخروج عن المألوف اعتمادا على التحليل والتأويل والتفسير والقراءة الممكنة وغير الممكنة في استيعاب الدوال القرائية الكامنة في النص المقروء، وهي محاولة من الناقد للخروج على قوانين اللعبة النقدية المألوفة، ولاسيما في ثوبها النقدي التقليدي لتغدو الأحكام عبارة عن قراءات مختلفة ومتنوعة قلما تجيب على أسئلتها.

وإذا كان النقد الحديث/الآني هو انزياح عن قوانين النقد القديم، إذا ما وصفنا الانزياح بأنه ((اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي)) [3]، فإن هذا يعني أن ثمة لعبة يؤديها الناقد الحديث لم تكن بحسبان الناقد التقليدي، تقوم هذه اللعبة على التلاعب الضمني في مستويات اللغة المؤداة واستبدالها بلغة أخرى خاصة بالناقد، ترتبط به ارتباطا كليا بحيث يتمكن القارئ الحصيف من معرفة لغة الناقد

---

(1) تمهيد في النقد الحديث، 90-91.
(2) قواعد النقد الأدبي، 7.
(3) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، 15.

وانتمائها إليه ولاسيما أن النقد في مستوى من مستوياته هو ممارسة لغوية على نص لغوي سابق.

ومن هنا تنطلق فكرة وجود لغة خاصة بالناقد عبيد قلما يتمكن القارئ من فكّ شفراتها ومعرفة دوالها، على الرغم من أن اللغة (الصابرية) واضحة ومعروفة، إلا أنها تشتط جمالياً وترسم لنفسها طريقا مغايرة عن اللغة التي يستخدمها الآخرون.

الفصـل الأول

عتبة العنوان

- عنوان الكتاب.
- عنوانات الفصول.
- عنوانات المباحث.

الفصل الأول

عتبة العنوان

في خضم الدراسات النقدية الحديثة برزت الحاجة إلى الاهتمام بكل ما يخص النص، ولعل التركيز على ما حول النص من بنى خارجية وأسلوبية ودلالية يفتح السبل أمام الدارسين للتصدي لكل ما يمكن أن يثري الدراسة ويعمقها، وتشكل العتبات النصية أبرز هذه المحددات التي تم استثمارها– في الآونة الأخيرة – على نحو ملحوظ، بعيدا عن تقاليد الكتابة أو القراءة السياقية التي كانت تستثمر النص وكل ما له صلة به من أجل وضع منهجية قرائية محددة تخضعه لآلياتها، وبعيدا عن ما يسمى بالنقد البارتي المعروف بموت المؤلف، وبعيدا أيضا عن تقاليد نظريات التلقي والتأويل والتشجيع عليها وما تمخض منها عن آراء ايزر وميشيل فوكو وهانس روبرت ياوس بهذا الصدد، إذ ارتكز الأول على النص وارتكز الثاني على المؤلف، فيما ارتكز الثالث على المتلقي، الذي ((جاء كردة فعل على إهمال السياق الخارجي وصب الاهتمام على النص ذاته... ومن هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله.))[1]، وقد وجد المعنيون بالأمر أنه آن الأوان للاهتمام والتركيز على ما حول النص الذي يشير إلى إمكانات دراسة وتلقي التشكلات الخارج – نصية التي تحيط بالنص وتسيجه وقد تحدد هويته النصية والعائدية.

من هنا أثيرت قضية العتبات منذ ما يقارب العقدين من الزمن، وكان لجيرار جينيت الفضل الأكبر في هذا المضمار ولاسيما أنه كرّس الجزء الأهم من مشواره

---

(1) دليل الناقد الأدبي، 191.

النقدي لهذا الموضوع، وكان كتابه "عتبات " وبعد ذلك ما نشره من مقالات وبالأخص (طروس)، ومن قبل كشوفاته النظرية حول التناص والميتناصية والمتعالي النصي وغيرها خير دليل على هذا الاستيعاب النقدي.

على أن ما يثير اهتمامنا بهذا الصدد تلك التوجهات السردية في دراسة العتبات، إذ إنها تأخذ هناك أشكالا وصورا عدة، قلّما نجدها في نصوص أخرى.

ومن أبرز العتبات التي يشتغل عليها الفكر النقدي هي عتبة العنوان، وقبل أن نتعمق في دراستها لا بدّ من نظرة نقدية تسلط الأضواء عليها، ولن نعود إلى بداياتها وما قيل في شأنها، فالذين أثاروا هذه القضية لم يتركوا شاردة أو واردة إلا وطرحوها، على أننا سنتمثل بعضا من هذه الآراء لندرك مدى أهمية هذه العتبة ودلالاتها النقدية، ومن ثم سنحرص على الوقوف على الفكر النقدي للناقد محمد صابر عبيد وهو يتمثل هذه العتبة في دراساته النقدية، منطلقين من أدواته الاشتغالية قبل أن نقف على عناوين كتبه وفصولها ومباحثها التي ستكون محاور هذا الفصل.

وقبل أن ندخل في تفاصيل هذه الرؤية النقدية لا بدّ من الإشارة إلى أن العلاقة بين العنوان والنص يجب أن تكون بالضرورة ائتلافية، وقد تكون تقابلية أو انزياحية[1]، يقوم الاثنان فيها على دلالات رمزية، فإذا ((كان النص نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما)) [2].

كما أن وجود العنوان في أعلى النص/رأسه له دلالته وأهميته ((وهذه القيمة الموضعية، تجعله يمثل مركز البنية التواصلية بين أقطاب العملية الإبداعية: (المبدع،

(1) كيف اشرح النص الأدبي؟، 97.
(2) سيمياء العنوان، 37.

النص، المتلقي).)) [1]، وهو ما يمنح القارئ معرفة أولية بالنص إذ يشكل نواة يمتد من خلالها النص ويتبأر فيها [2].

أشار ابن سيده إلى أن العنوان هو سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنوانا، وعناً، كلاهما: وسمه بالعنوان، وفي جبهته عنوان من كثرة السجود[3]، أي أثر، فيما ذهب ابن منظور في لسانه إلى أن لفظة العنوان ترجع في جذرها اللغوي إلى مادة "عنن" أو "عنا"، فالمادة الأولى "عنن" تشير إلى معاني "الاعتراض" و"الظهور" يقال: عنّ الشيء ويعُن عننا وعنونا: أي ظهر أمامك، وعن يعن ويعَن عنا وعنونا واعتن: إذا ظهر واعترض، فيما تحيل الثانية على معاني"القصد" و"الإرادة"، يقال: عنيت بالقول إذا أردته، ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته: مقصده [4].

أما اصطلاحا، فقد تفاوتت التعريفات والمفاهيم إلا أنها لم تخرج عن الحدود الاصطلاحية للفظة "العنوان" وارتباطها بالدال اللغوي، فقد ذهب ليوهوك إلى أنه ((مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة.)) [5]، منطلقا في تعريفه هذا بموضعة العنوان ووظيفته، فالعنوان يتحدد وجوده – استنادا إلى وجهة نظره – أعلى النص، ومثل هذا التحديد يعطي الأولوية البصرية والذهنية والفكرية للعنوان، فالمتلقي أول ما يقع بصره عليه، وبعد ذلك تتم عملية التواصل القرائي مع النص/المتن إذ لا يمكن الدخول إلى النص ما لم يتم عملية التواصل مع هذه العتبة، ومثل هذه العملية يمكن أن نشبهها بدخول فناء الدار إذ لا يمكن الدخول إليه ما لم يتم

(1) الحداثة السردية في روايات ابراهيم نصرالله، 19.
(2) ينظر: في نظرية العنوان،66.
(3) المخصص، مادة (عنن).
(4) ينظر: لسان العرب، مادة " عنن " و" عنا".
(5) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، 456.

المرور من عتبة الدار، بمعنى أن العنوان هنا يشكل الباب الرئيس للنص ((فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم، من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح بما يحتويه النص)) [1]، ونظرا لهذه الأهمية التي يتمتع بها العنوان فقد عدَّه البعض من النقاد والدارسين ((ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي)) [2]، غوايتها وسلطتها الأدبية.

ويعرف أيضا بأنه ((بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان: النص وربما شكل بنية رحمية تولد معظم دلالات النص.)) [3]، ولهذه العلاقة بين الاثنين العنوان/النص فقد عدّ بعضهم العنوان بوصفه بنية صغرى لا تشتغل إلا بوجود بنية كبرى تتموضع تحتها[4] أو مقطعا لغويا أصغر من الجملة [5]، ذو جمالية ودلالية أكثر مما يحمله النص أحيانا [6]، وكان لتحديد رولان بارت للعنوان بوصفه رأسا والنص جسده[7] من من أكثر التحديدات دلالة ومقصدية، ذلك أن الإنسان يُعرف برأسه ويميز به عن غيره، كذا النص يُعرف بعنوانه والمشترك بينهما موقعهما في أعلى الجسد/النص، أو تشبيه البرتو مورافيا العنوان بفستان الفتاة [8] أو غيرها من التشبيهات الدالة.

---

(1) مدخل الى عتبات النص، 23.
(2) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، 11.
(3) ينظر: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، 456.
(4) ينظر: ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، 9.
(5) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 155.
(6) ينظر: العنوان في الأدب العربي – النشأة والتطور، 9.
(7) ينظر: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، 456.
(8) ينظر: جماليات التشكيل الروائي، 40.

ركز الناقد عبيد اهتمامه إلى هذه العتبة في أغلب مفاصل مدونته النقدية، وكان الاهتمام بعنوان الكتاب ينطلق من حرصه على استثمار كل مقومات نجاح نصه المكتوب، وهو حرص يظهر أول ما يظهر في فكره النقدي تجاه هذه العتبة.

فعتبة العنوان لديه تعد ((مدخلا عتباتيا تصطدم به آليات القراءة حال دخولها ميدان الإجراء النقدي، ومفتاحا مركزيا من مفاتيحها مشعا للعمل دائما، لما تحتويه من شحنة بنائية وتركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتحكم على نحو ما في حركيها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه.))[1].

فالعنوان – استنادا إلى هذه الأهمية القرائية لديه – يشكل اختزالا نصيا مقننا ومبرمجا يوضع في أعلى الهرم النصي[2]، وله جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على آلية التواصل مع النص من جهة والمتلقي من جهة أخرى، وقد عدّها بنية ضاغطة ومركزية للنص[3]، إذ إنه ((يعمل مكتفيا بذاته منفتحا على ما أمكن من أفق التأويل، كما يعمل بدلالة تجلياته المتنوعة في المتن السردي، وبتداخل هذان المستويان في العمل وما يتمخض عنه ذلك من منتج دلالي، يمكننا من الأسرار التي تتحكم في تسيير اللعبة وتوجيه حيواتها)). [4]، وقد اهتم بهذه العتبة اهتماما كبيرا، فدرسها في العديد من كتبه، وكانت له وقفات مفصلة مع هذا الموضوع الحيوي إلى جانب العتبات الأخرى كالإهداء والتصدير والهوامش والملاحق، وملاحظة عنوانات دراساته الآتية:

---

(1) العلامة الشعرية – قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، 43.
(2) ينظر: العلامة الشعرية، 44.
(3) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، 113.
(4) المغامرة الجمالية للنص الروائي، 70.

1. عتبة العنوان ومعمارية البناء [1]
2. إشكالية العنونة: بنية القصد وجمالية التلقي[2].
3. في سيميائية العنونة/ لعبة العنوان: بين انفتاح التأويل وتجليات المتن السردي/ العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية/ عتبة العنوان والإيهام الحروفي/ عتبة العنوان الروائي وسياقات الإحالة على المفهوم [3].
4. النص الشعري وعتباته: العلامة وستراتيجية القراءة [4].
5. شعرية العنونة من حسّ التفاصيل إلى الحسّ الملحمي [5].
6. جماليات العنوان وفلسفة العنونة[6].
7. العتبات والمصاحبات النصية ويتضمن الفصل: كثافة العتبة العنوانية / عتبة الإهداء: الترميز والتدليل / عتبة التصدير: التماسك والتجسير[7].
8. سيميائية عتبة العنوان[8].

سنجد ذلك التركيز في دراسة هذا الموضوع ولاسيما أنه ينصب في جوهر العملية النقدية، وسنجد ذلك التنوع في التسمية، فتارة يوصف العنوان بأنه فلسفة، وأخرى بأنه عتبة، وثالثة يسم بالشعرية ورابعا بالجمالية وغيرها من الأوصاف والتسميات، وهي إن دلت على شئ إنما تدل على الاستجابة النوعية والإدراك الواعي لمفهوم المصطلح وتحديد دلالاته.

---

(1) تمظهرات التشكل السير الذاتي – قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية، 97.
(2) تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، 130وما بعدها.
(3) المغامرة الجمالية للنص الروائي، فهرست المحتويات.
(4) العلامة الجمالية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، 39.
(5) إشكالية التعبير الشعري – كفاءة التأويل، 60.
(6) المغامرة الجمالية للنص الشعري، 113.
(7) شعرية الحَجب في خطاب الجسد، 23وما بعدها.
(8) التجربة والعلامة القصصية- رؤية جمالية في قصص " اوان الرحيل" لعلي القاسمي، 23.

والوقوف على دلالات العنوان لدى الناقد عبيد يقتضي منا تقسيمه على ثلاثة مستويات، يتحدد كل مستوى منها بطابع خاص يختلف عن الآخر، ويلتقي مع الآخر، ونقطة الاختلاف والالتقاء هذه هي التي تشكل خصوصية لعنوانات محمد صابر عبيد، وهذه المستويات هي:

1. عنوانات الكتاب.
2. عنوانات الفصول.
3. عنوانات المباحث.

ولكل مستوى تركيز خاص على عنوان محدد، وإن كانت نظرتنا لهذه العناوين تتحدد في أنها تلتقي في أكثر مفاصلها حيوية، وغالبا ماسنجد تكرارا للعنوانات أو دلالاتها، وهو تكرار ناجم عن طبيعة المادة المقروءة، فعلى سبيل المثال سنجد تكرارا لثيمة الحلم أو الرؤيا، وتكرارا للانا الساردة وارتباطها بالأنا الشاعرة وهكذا، إلا أن طبيعة العرض والنص المقروء يختلف عن الآخر؛ ذلك أن النص ((لا يخضع لقصد صاحبه وليس للقارئ أن يخضعه لقصد صاحبه، بل يخضع لإستراتيجية معقدة من التفاعلات تشمل القارئ وتشمل معرفته باللغة، ليس كمجموعة من القواعد النحوية فحسب، بل كتراث اجتماعي وموسوعة معرفية تكونت من خلال استعمال تلك اللغة، وتاريخ التأويلات السابقة لعدة نصوص.))[1]، ومثل هذا الأمر قلّما يفلح فيه ناقد وقد لا يتأتى لأحد إلا لمن كانت له دراية وخبرة نقدية عالية المستوى وتمكن من أدوات الاشتغال كما هي الحال مع الدكتور محمد صابر عبيد.

عنوان الكتاب

(1) المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، 168-169.

تمثل تجربة اختيار العنوان من التجارب المركزية والحيوية وتنطوي على قدر كبير من الأهمية، ولها تماس مباشر بالنص من جهة، وبالمتلقي من جهة أخرى، ذلك أن أي نص لم يُحسن اختيار عنوانه لا يصل – بتلك البساطة – إلى المتلقي – ونقصد به هنا المتلقي ذو الثقافة والذائقة الخاصة –، وهذا المتلقي يجذبه العنوان ابتداء للدخول إلى مراسيم فعل القراءة المتنية وطقوسها، فهو يتفاعل مع العنوان ويتأثر به، ولعنوان الكتاب جاذبية خاصة، به يتحدد مدى استجابة المتلقي للمتن النصي الذي يندرج تحته وبين طبقات الكتاب، إذ يمكن التعامل مع العنوان والنظر إليه على أنه ((صورة أيقونية تتشكل من خلال الأجسام الداخلة في هندسة النص والخير" كذا" اللازم لحركته في زمانه ومكانه، ونحن قد نرى في العنوان انحرافا سيميائيا عن المعنى العام إلى الخاص وهو الإيهام بإيراد معنى لتفادي فهم آخر.)) [1].

ونظرة فاحصة لعناوين الكتب النقدية للناقد محمد صابر عبيد سنجد ذلك التركيز والاهتمام بصياغة عنوانات كتبه، وارتباطها بالداخل النصي، فثمة علاقة متكافئة بين الاثنين: العنوان/النص، وهي في الآن ذاته علاقة تبادلية تعكس قيمة الكتاب وتؤسس لغوايته– على حدِّ تعبير اوكونور –، ويمكن أن نقسم عنوانات الكتب على ثلاثة أقسام أو أنها تصنف تحت ثلاثة مسميات وهي:

أولا: التسمية الشعرية ويندرج ضمنها اغلب الكتب ومنها:

ـ المتخيل الشعري – أساليب التشكيل اشعري ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث.

ـ شعرية القصيدة العربية الحديثة.

ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.

---

(1) التحليل السيميائي للخطاب- قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، 155.

ـ الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات.

ـ شعرية طائر الضوء.

ـ شعرية الكتب والأمكنة – نظم التعبير والتصوير في شعر عبدالله رضوان.

ـ حركية التعبير الشعري.

ـ جماليات القصيدة العربية الحديثة.

ـ رؤيا الحداثة الشعرية.

ـ مرايا التخييل الشعري.

ـ إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية- .

ـ المغامرة الجمالية للنص الشعري.

ـ صوت الشاعر الحديث.

ـ أسرار التعبير الشعري.

ـ شعرية الحجب في خطاب الجسد.

ـ أطياف ممدوح عدون.

ـ شيفرة ادونيس الشعرية.

ـ العلامة الشعرية – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة.

ـ الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر.

ثانيا: التسمية الحكائية ويندرج تحتها:

ـ تأويل الرؤيا الحكاية – في تمظهرات الشكل السردي -.

ـ المغامرة الجمالية للنص القصصي.

ـ المغامرة الجمالية للنص الروائي.

ـ التجربة والعلامة القصصية – رؤية جمالية في قصص " أوان الرحيل " لعلي القاسمي.

ثالثا: التسمية السير الذاتية: ويندرج ضمنها:

ـ السيرة الذاتية الشعرية – قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية.

ـ تمظهرات التشكل السير ذاتي.

ـ المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي.

كما يمكننا تحديد جماليات العنوان من خلال المستوى التركيبي لها، ويتحدد هذا المستوى– قرائيا– في سياق انشطار العنوان إلى دالين يحتملان في أكثر الأحيان حذفا قصديا يؤول دائما بالنص المكتوب المطبوع.

على أن أهم ما يشدنا في عنوانات هذه الكتب أنها لا تخضع للصيغة الإفرادية أبدا فـ ((القاعدة التركيبية للعنوان على فقرها من حيث الدوال لا تشكل حائلا دون امتلاك العنوان نصيته المستقلة، بل قد يسهم فقر القاعدة المذكورة في تحفيز القراءة على الصعود به إلى مستوى النص المستقل)) [1]، بمعنى أن العنوانات تأتي دوما – في مدونة الناقد عبيد- جملة مركبة تركيبا وصفيا أو إضافيا – سنحدد هذه النقطة فيما بعد –، على الرغم من أن العنوان يمكن أن يأتي حرفا أو كلمة أو شبه جملة أو قد تكون جملة تامة اعتمادا على معياره الشكلي من حيث الطول أو القصر، أو معياره النحوي بوصفه اسما أو صفة، معرفة أو نكرة، مفردا وجمعا وغيرها من التراكيب النحوية[2]، ويمكن ملاحظة التراكيب الآتية في عنوانات الكتاب:

ـ الاسم المعرف بأل، ويتضمن أغلب عنوانات الكتب ومنها: السيرة الذاتية الشعرية – قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية /المتخيل الشعري – أساليب التشكيل اشعري ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث/ القصيدة العربية

(1) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش، 17.

(2) العنوان والاستهلال في مواقف النفري – دراسة جمالية، 23.

الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية / الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات/ العلامة الشعرية – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة / الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر / المغامرة الجمالية للنص الشعري / المغامرة الجمالية للنص القصصي / المغامرة الجمالية للنص الروائي/ التجربة والعلامة القصصية – رؤية جمالية في قصص " أوان الرحيل " لعلي القاسمي/ المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي .

1. الاسم النكرة المضاف إلى المعرف بأل: ومنها: تمظهرات التشكل السير ذاتي/ شعرية القصيدة العربية الحديثة / شعرية طائر الضوء /شعرية الكتب والأمكنة – نظم التعبير والتصوير في شعر عبدالله رضوان / حركية التعبير الشعري / جماليات القصيدة العربية الحديثة / رؤيا الحداثة الشعرية /مرايا التخييل الشعري /إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية- / صوت الشاعر الحديث/ أسرار التعبير الشعري/ شعرية الحجب في خطاب الجسد / تأويل الرؤيا الحكاية – في تمظهرات الشكل السردي-.
2. الاسم النكرة المضاف إلى العلم: ومنها: أطياف ممدوح عدوان/ شيفرة ادونيس الشعرية.

ومن الناحية الدلالية تنهض الكتب على إقامة جسر من التواصل بين الدال والمدلول، فكتب "الشعرية " تعمل على اختراق المجال التأويلي للنص، والبحث عن القيمة الجمالية التي تضفي عليه نوعا من الشعرية التي أرادها رولان بارت في كتبه وحققها محمد صابر عبيد على الصعيدين النظري والتطبيقي، وكتب "المغامرة" تبحث عن استنطاق آليات البحث والاختراق والتجاوز والتجريب، فكل نص تتحقق فيه هذه

المقومات جدير بالمغامرة، ولاسيما حينما يحقق النص المتعة التي يريدها القارئ/المتلقي.

وكتب "الجمالية" تعكس القيمة الجمالية للنص المقروء، فيما تذهب الإشارات السيرية إلى البحث عن كيان غامض يؤسس وجوده من خلال النص الذي يعمل الفكر النقدي على إشهاره وإذاعته ليصبح كيانا متداولا بعد أن حقق غموضه المادي والمعنوي قبل القراءة النقدية، أما مايدخل في نطاق " المنتخبات " فإنها تترشح عن قراءة نصية تعبيرية تتوقف عند حدود نصوص منتخبة من الشعر العربي الحديث، مع التركيز على منتخبات ومختارات من الشعر يؤكد التداخل الضمني بين موضوع الدراسة وهذه المنتخبات، فيما تشتغل العنوانات الأخرى في مجال حيوي ومركزي القصد منه استنطاق النص وتحريكه ودفعه إلى الدروب النقدية التي يسلكها الناقد، بالكيفية التي يرتأيها ويشاؤها وعلى وفق أهواء وأمزجة خاصة كثيرا ما تفلح في الاسترشاد ببؤر تسورها المناهج النقدية على اختلافها.

وبغية الوصول إلى هذا الجسر الرابط سنحاول معاينة بعض الكتب دلاليا وارتباطها بالدال/العنوان من جهة وبالمدلول/النص من جهة أخرى.

يقوم عنوان كتاب (السيرة الذاتية الشعربة) على ((مفارقة ذكية، تكمن في ربط الثنائية/النثر والشعر في سطر واحد، فالسيرة على وفق مفهومنا التقليدي فن نثري، ولكن ان تربتط السيرة بالشعر، وتصبح السيرة شعرية، هنا بالذات تكمن المفارقة))[1].

يستثمر الناقد عبيد المعطيات النقدية/الجمالية وهو بصدد قراءة نماذج شعرية لشعراء عراقيين حققوا مكاسب جماهيرية على مدى عقودهم الشعرية في كتابه "المتخيل الشعري – أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث".

---

(1) فاعلية العنوان ومنطق المنهج نقديا – د. محمد صابر عبيد نموذجا، 54.

ينهض العنوان على قطبين، يمثل الأول عنوانا رئيسا، عائما، لا يتشكل أسلوب تحققه المعرفي إلا بارتباطه بالقطب الآخر الذي جاء عنوانا فرعيا مكملا له، وربما يعد هذا العنوان – الفرعي – أكثر دلالة وقصدية، فالدلالة اللغوية للفظة "المتخيل" تنهض على الخيال وهو سمة أساسية من سمات النص الشعري، فيما يتحدد العنوان الفرعي بتوضيح ما غمض في العنوان الرئيس، فالكتاب عبارة عن قراءة لنصوص شعرية من حيث أدوات تشكيلها ودلالات الرؤية فيها ومنها: شعرية القصيدة العراقية: الفرادة والتنوع، هذا العنوان عام وشامل، يقتضي بطبيعته الدلالية وجود تفرعات أخرى تستجيب لمتطلباته وتخضع له، لذا استطاع الناقد رصد شعريات فرعية تنضوي تحت الشعرية الرئيسة ومنها: شعرية المفارقة/ شعرية التوالد النصي/ شعرية المكان الداخل خارجا/ شعرية الفراغ وشعرية القص، وهي تفرعات تستهدف النص أولا وقبل كل شيء.

على أن هذه الأدوات لا تشتغل بمعزل عن الفضاء الشعري الذي تولد فيه القصيدة، ولعل فضاء الجسد هو أكثر الفضاءات مرونة في تواجدها النصي، وهناك الصورة الشعرية التي تعد السمة الأساسية لأي نص شعري، مركزا على الصورة الحلمية التي اخترقت جسد القصيدة العراقية بوصف الحلم تقانة يشتغل عليها النص السردي بكل مرونة فهو عملية انتقال من الخارج إلى الداخل إذ ((يبقى الحلم يمثل حلقة اتصال بين الداخل والخارج، من خلال سفر الذات.)) [1]، منتقلا بعد ذلك إلى جماليات الصورة وتشكيلها في القصيدة العراقية.

ويمثل عنوان كتابه "سيمياء الموت – تأويل الرؤيا الشعرية" من أكثر العنوانات دلالة على مضمون الكتاب بتفرعاته الفصلية والمبحثية، فالكتاب قراءة في تجربة أحد شعراء الحداثة الأردنية، لكن هذه القراءة تتخذ مسارا لها بحيث لا يتعداه،

(1) سرد الجسد وغواية اللغة – قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، 200.

فهو استنطاق لفعل الموت وصيرورته ولاسيما عند القيسي الذي احتفى به في شعره ((أضعاف أضعاف احتفاله بالحياة، وكأن الموت هو الموضوع الشعري الأول له، إذ لو وضعنا معجما لألفاظ الموت وتجلياته ومعانيه وفضاءاته لتحصلنا على نتيجة مرعبة، ربما لا تدانيها في كثافة هذا الحضور أية تجربة شعرية أخرى، لفرط عمق تعالي هذا الهاجس الذي تمظهر في النهاية بوصفه نبوءة عجيبة حققت اللقاء بين القيسي والموت في الموعد الذي ضربه لهذا اللقاء)) .[1]، من هذه الرؤية النقدية انطلق الناقد عبيد وهو يوازن في دراسته بين العنوان/ العتبة الخارجية وبين الموت/ المتن كثيمة تطرق إليها الأدباء – على اختلاف مشاربهم– على الرغم من اختلاف وجهات النظر وطرق توظيفه في النص.

وقبل أن نشرع في الانتقال إلى جانب آخر من جوانب العنوانات لدى محمد صابر عبيد، لا بدَّ من الإشارة إلى مسألة قد لا ينتبه إليها القارئ وربما لا تثير اهتمامه بالقدر الذي تسمح له القراءة النقدية بذلك، وهي مسألة اختيار العنوانات ذات الصيغة الأنثوية– مفردا وجمعا–، فباستثناءات قليلة نجد أن العنوان يشير في بعض دلالاته إلى الصيغة المذكرة كما هي الحال في: المتخيل الشعري/الشعر العراقي الحديث/ الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر/ تأويل الرؤيا الحكائية..

فإن أغلب العنوانات تحيل على الصيغة الأنثوية، ولعل الحس النقدي للناقد وذائقته النقدية لم يدفعاه إلى التوقف عند هذه المسألة، وليست لدينا أدلة للتساؤل عما إذا كان هذا الاختيار متعمدا أم لا ؟ ولا التفكير فيه بقدر ما كان يعمل على أن يختار العنوان المناسب لكتابه، ولم يبادر إلى ذهنه أن يتساءل عن علّة هذا الاختيار والصلات بين العنوانات، على أننا نخمن أنه لم يكن متعمدا لمثل هذا الاختيار ولاسيما في تلك العنوانات الدالة على الجمع، إذ إن أغلبها يحيل على جمع التكسير

(1) سيمياء الموت – تأويل الرؤيا الشعرية، 45.

ومفردها مذكر، كما هي الحال في: تمظهرات/ أسرار/ أطياف فمفردها كما هو معروف: تمظهر/ سر/ طيف، أما تلك العنوانات الغالبة عليها صفة المؤنث إنما استوجبتها الذائقة النقدية لاختيار عنوان يلائم المفردات المحددة لكل موضوع من جهة، والسلسلة التي ينضوي تحتها العمل النقدي من جهة أخرى، كما هي الحال في سلسلة "المغامرة" التي ابتدأها بالمغامرة الشعرية مرورا بالمغامرة القصصية فالروائية فالسير ذاتية.

وهكذا يشتغل العنوان لدى الناقد عبيد في موازنة فعلية بينه وبين المتن/ داخل النص، محددا جوانب هذا الاشتغال ومكرسا رؤيته النقدية لتحديد جوانب أكثر أهمية في القراءة النقدية من غيرها، حرصا منه على الجدة أولا، وعلى أن ينال النص المقروء حصته من القراءة النقدية التي يمكن أن تختلف تأويلاته من ناقد لآخر.

عنوانات الفصول:

يكشف هذا المحور عن أسلوبية عتباتية مغايرة لعنوانات الكتب، ذلك أنها تشكل عتبة داخل نصية في الوجود العياني للصيغة النهائية للكتاب، وخارج نصية ذلك أنها تحتل موقعا خارج النص، بمعنى أنها عتبة مراوغة/ لعوبة بين داخل الكتاب وخارج النص.

وتحظى عنوانات الفصول في كتب محمد صابر عبيد بأهمية استثنائية – شأنها شأن عنوانات الكتب– بل وبخصوصية شمولية ومعرفية وجمالية، ولها دلالات لا يمكن تخطيها أو تجاوزها.

وفي سياق التأويل العتباتي، يمكننا الوقوف على المفاصل الأساسية في اختيار عنوانات الفصول، وهي من الأمور المهمة والأساسية لارتباطها الحيوي بعنوان الكتاب، فثمة علاقة طردية، متكافئة بين الاثنين: الكتاب/ الفصول، إذ إن فصول

الكتاب تشكل جوهر العملية النصية، ولا يمكن سرد الكتاب سردا متناوبا، متسلسلا، مستمرا من دون أن تخضع المادة الكتاب لمقص الفصول، ولاسيما إذا كان الكتاب نقديا، إذ إنه سيشتغل على فصول مختلفة المادة أولا، ومرتبطة فيما بينها ثانيا، بمعنى أن عنوان الكتاب هو الذي سيحدد طبيعة المادة المقروءة على شكل فصول.

تقوم عنوانات فصول كتاب "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" على ثلاثة فصول: الأول: بنية الإيقاع الشعري التشكيل والتدليل، والثاني: بنية القافية التوقع والتدليل، أما الفصل الثالث فيتحدد عنوانه بالبنى المكملة للتشكيل الموسيقي.

إذ إن هذه العنوانات تخضع لسلطة الناقد أولا، ولسلطة النص ثانيا، وتتجسد بوصفها بنية اسمية مركبة، قائمة على تسمية مشتركة بينها "بنية" ذلك أن الكتاب يدرس البنى التي تخضع لها القصيدة العربية، والبنية في المفهوم النقدي هي ((مجموعة من العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النص، ولجهاز يكوّن مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر، فالعناصر التي نهتم بها في الدرس، هي تلك العناصر المتفاعلة أو المعزولة.. ويجوز أن تسمى نظاما.)) [1].

فثمة مشترك لفظي تستند عليها فصول الكتاب، وهذه البنى مختلفة لذا اختلفت فصول الكتاب استنادا إلى اختلافها.

وبما أن القصيدة ((بنية كلية تقوم على الإيقاع والصورة واللغة، وأنها بقدر ما استجابت لروح القصيدة العربية وحافظت على ثوابتها من إيقاع [والوزن جزء منه]، وقافية، تكون قد انفتحت على تقنيات الشعر المعاصر...)) [2]، لذا فإن عنوانات الفصول تشي بالتفرد، مكونة بذلك ملمحا أسلوبيا يستقي أهميته من انضوائه تحت

(1) تحاليل أسلوبية، 38.
(2) الشعر لغة الفرادة، 92.

مسميات العنوان الأكبر/ عنوان الكتاب، فدراسة الإيقاع – داخليا كان أم خارجيا – يشكل جانبا مهما من جوانب الدراسة الفنية، ولا يمكن لأية دراسة – تفعّل منطق الشعر – أن تخلو من الإشارة إليه، فهو ((صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن))[1].

فضلا عن الإيقاع فإن للقافية دورها منذ أول قصيدة كتبت على وجه الأرض، ولا نستطيع الجزم بوجود قصيدة كانت خالية من القافية إلا بعد ظهور التيارات الشعرية الحديثة التي عملت على تقويض كيانها ورسم مسارات أخرى غير القافية لبنائها، وتشكل القافية جسد القصيدة العربية التقليدية إذ إنها تتشكل من ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.)) [2].

ونظرا لهذه الأهمية فقد شكّلت مفصلا مهما من مفاصل الدراسة، وكان عنوان "بنية القافية: التوقع والتدليل" وافيا ودالا على مضمون الفصل الذي تطرق إلى دراستها من جوانب مختلفة، ابتداءً بمفهوم القافية بوصفه مصطلحا فنيا وبنيته الدلالية وصولا إلى أنماط القافية وتفرعات كل نمط منها.

وهو عنوان يقوم - في مستواه التركيبي- على نكرة مضافة إلى المعرف بأل، ليغدو العنوان معرفا بالإضافة في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف وجوبا تقديره "هذه" والتوقع بدلا من "بنية القافية" وهو معطوف والتدليل معطوف عليه، مكونا بذلك

---

(1) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 12.
(2) موسيقى الشعر، 246.

جملة اسمية تامة الأركان، يندرج ضمن ما يسمى بالعنوان المضاف إلى المعرف بأل على وفق ترتيب العناوين من ناحية بروزها كجملة.

أما الفصل الثالث فقد كان ارتكازه على مفردة "البنى" بصيغتها الجمعية، يحتم نوعا من التنوع والاختلاف في تفاصيل المادة المقروءة، وقد حرص الناقد عبيد على أن يستثمر مفاتيح عدة للولوج إلى عتبة هذا الفصل منها: مفتاح التدوير/ مفتاح التكرار/ مفتاح المزاوجة، وكان كل مفتاح يختلف عن الآخر إلا أنه يكمله – في الآن ذاته –على عكس الفصول السابقة التي استدللنا من خلال عنواناتها على وحدة الموضوع منطلقا منه كوحدة أساسية للتدرج القرائي، وهي بنى أسلوبية تعتمد التدوير والتكرار والمزاوجة ركنا أساسيا لها، ولعل عنوان الفصل "البنى المكملة للتشكيل الموسيقي" يدلل على عمق ازدواجية هذه المفاتيح فهي بنى مكملة وليست أساسية، من هذه النقطة تحديدا يتضح أهمية عنوان الفصل، مع الأخذ بنظر الاعتبار ما للنص من أهمية في تحديد العنوان واختياره، وأهمية العنوان – في الآن ذاته- في استدعاء ((الخطاب بكليته إلى مساحة ذلك الصراع في ذهن المتلقي.)) [1].

وفي قراءة عتباتية لعنوانات فصول كتاب آخر من كتب الناقد عبيد سنقف عند كتاب "تمظهرات التشكل السير الذاتي-قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية" وبتذييل فرعي لتحديد جنس الكتاب بـ "دراسة"، إذ يكشف عنوان الكتاب عن مقدرة قرائية لنوعية أدبية أخرى عُرف بها الناقد إلى جانب كونه شاعرا وناقدا يهتم بالتجربة الشعرية بالدرجة الأساس بل وكان شغله الأكبر، إذ إنه عمل على دراسة السير الذاتية الخاصة بالشعراء وكما كتبوها هم، بمعنى أننا هنا أمام عنوان مركّب من السيرة الذاتية والشعر، ولعل هذا الاهتمام بتجربة أحد الشعراء وهو (محمد القيسي) ينطلق من كون الشاعر قد ((انفرد من بين شعراء الحداثة بانجاز سير ذاتي متميز،

(1) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، 22.

تمثل بمجموعة من الكتب السير ذاتية التي تتنوع في نظمها وأشكالها، من السير الذاتية الشعرية، إلى السيرة الذاتية، والسيرة الذاتية الثقافة" كذا" والفكرية، وانتهاء بالرواية السير ذاتية، وهو انجاز شديد الأهمية يوازي – في نظرنا- انجازه الشعري المهم أيضا.)) [1] كما يصرح بذلك الناقد.

وانطلاقا من هذا التحديد الأولي قسم الناقد دراسته هذه على أربعة فصول تحددت عناوينها كالآتي:

1. الفصل الأول: الموقد واللهب– حياتي في القصيدة مفاتيح التجربة وتحولات الشكل الشعري.
2. الفصل الثاني: أسلوب الكتابة السيرية ذاتية الواقعة وثقافية الرؤية.
3. الفصل الثالث: السيرة الذاتية مرونة الميثاق وحركية الكتابة.
4. الفصل الرابع: السير ذاتية سيرنة الرواية أم روينة السيرة.

ونظرة فاحصة لعنوانات هذه الفصول ستتكشف لنا ما يأتي:

1. إصرار الناقد على ابتداء عنواناته بالجمل الاسمية دلالة على الثبوت والاستقرار، بمعنى أن المصطلح المستخدم من قبله هو مصطلح اتخذ مكانه في أدبيات الفكر النقدي ولم يعد هناك مجال للشك فيه أو محاولة تغييره لأنه أكثر دلالة على المعنى والمقصد المراد.
2. عنوان الفصل الأول يختلف عن عنوانات الفصول الأخرى في أنه ينفتح على قراءة سير ذاتية لتجربة الشاعر محمد القيسي وكما وثقها في كتابه "الموقد واللهب"، أي أن هذا العنوان ينهض على تأويل وقصدية تختلف عما جاء في عنوانات الفصول الأخرى التي مارست حقها العتباتي انطلاقا من المفهوم النظري لا التطبيقي كما هي الحال في عنوان الفصل الأول.

---

(1) تمظهرات التشكل السير الذاتي، 6.

3. اعتماد العنوانات على الجملة المركبة من المعطوف والمعطوف عليه فضلا على أن تحديد الشطر الأول من العنوان يعقبه توضيح لماهيته عبر صيغة وصفية – كما هي الحال مع عنواني الفصل الثاني والثالث - أو استفهامية، بمعنى أن لا يمكن الإجابة على الأسئلة التي يثيرها العنوان/ الإشكالي إلا بعد الانتهاء من القراءة، فعلى سبيل المثال عنوان الفصل الرابع يقوم على هذا التناقض الاستفهامي الذي يحتاج إلى معرفة جوابية لا يمكن تشكلها إلا بعد قراءة الفصل قراءة نقدية متعمقة.

وهكذا تتشكل عنوانات الفصول في كتب الناقد عبيد انطلاقا من العنوان الرئيس للكتاب، إذ لا يمكن تحديد عنوانات الفصول بمعزل عنه ((فلا بد أن تتوافر العلاقات المنطقية بين الفصول وبين محتوياتها الداخلية، ولا بد أن يتحول الكلام في كل فصل إلى مايشبه مجموعة من الأدلة المنطقية، تتضامن في إقامة بنائه العام، بحيث تصبح كل فقرة جزءا من هذا البناء، بل بحيث تصبح كل عبارة فيه لبنة محكمة من لبناته، فهي جزء لا يتم له بدونها تكامله...))[1].

وتأتي عنوانات فصول كتاب (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر – الكتابة بالجسد وصراع العلامات – قراءة في الأنموذج العراقي) نقلة نوعية تمارس دورها في التلاعب باللغة وخضوعها لمنطق الاختلاف والتنوع، ويقسم الكتاب على فصول خمسة تتحدد عنواناتها بـ:

1. الفصل الأول: فصاحة قصيدة النثر – حداثة اللغة تكتب عصرها-.
2. الفصل الثاني: حصار الحياة..حصار الشعر.
3. الفصل الثالث: شعرية التشكيل ورمزية التعبير.
4. الفصل الرابع: التقانات الشعرية وستراتيجية العلامة.

---

(1) البحث الأدبي – طبيعته- مناهجه- أصوله-مصادره، 27.

5. الفصل الخامس: نداء العتمة [1].

إذ تنطوي هذه العنوانات على مقاربات لغوية تتحدد بدلالات معينة، تنبثق من رؤى الناقد ونظرته لفاعلية قصيدة النثر في الحياة الثقافية بعد ظهورها ابتداء من اللغة التي تستخدمها وتستثمرها وهي لغة العصر، وصولا إلى الطبقات المعتمة في هذه القصيدة وما تخفيه من دلالات ومعان تنطوي على قدر كبير من الغموض.

وتأتي عنوانات الفصول غير مترابطة، فعنوان كل فصل يختلف عن عنوان الفصل الآخر وهكذا، ويصبح النص المقروء هو النص الذي يشعب إمكانية ربط الفصول فيما بينها.

عنوانات المباحث:

إذا كانت فصول الكتاب تشكل هوية الكتاب بعد عتبته الأولى/العنوان بوصفها هوية داخل نصية، تعمل على تجسير الهوة بين الموضوعات المختلفة لتكون بمجموعها تفاصيل الكتاب الأساسية، فإن المباحث التي تُقسم الفصول على أساسها تشكل هوية هذه الفصول، فالفصل الواحد لا ينمو ولا يستمر إلا عبر تفرعات وطرق ملتوية هي المباحث، بمعنى أن المبحث الواحد ينهض على فاعلية جزئية لمكونات الفصل، ومع المباحث الأخرى تنتج لدينا بؤرة مركزية يعتمدها الكتاب وتحقق جدليتها باقتران بعضها مع البعض الآخر، وإذا كان الفصل في المفهوم اللغوي هو ((بون ما بين الشيئين، والفصل من الجسد موضع المفصل)) [2]، فإن المبحث يعطي دلالته اللغوية من خلال تعبيره عن طلب الشيء في التراب، بحث يبحث بحثا وابتحثه والبحث أن تسأل عن شيء وتستخبره، وبحث عن الخبر إذا سأل عنه [3].

---

(1) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، 191-192.
(2) لسان العرب، مادة " فصل".
(3) ينظر: لسان العرب، مادة " بحث".

عنوانات مباحث كتب الناقد عبيد لا تبتعد كثيرا عن عنوانات الفصول في البعض منها، بل إنها تعد في صميم الموضوع، ويمكننا أن نقف عند قسمين من هذه العنوانات:

1. عنوانات تأتي مطابقة لعنوانات الفصول وتشكل جزءا منها، بوصف الفصول الكل، والمباحث الجزء، وكل جزء يرتبط بالآخر ليشكل في النهاية بمجموعها العمود الفقري لعنوانات الفصول ويمكن الاسترشاد بمثل هذا التقسيم في العنوانات الآتية:

كثافة العتبة العنوانية/ عتبة الإهداء: الترميز والتدليل/ عتبة التصدير: التماسك والتجسير، فهذه المباحث الثلاثة تنضوي جميعها تحت تسمية كلية تشكل عنوان الفصل: العتبات والمصاحبات النصية[1].

وكذلك:

دينامية التحول الحركي وتأويل المكان/ الاستبدال الحركي وثبات صورة المكان/ المفارقة الحركية وبنية المكانين/ إيقاع المكان وحساسية الغياب/ سيمياء المكان بين البصرية والدلالية/ شعرية الفضاء ودينامية المكان العاطفي/ المونتاج الشعري وفلمنة المكان. إذ إنها عنوانات لمباحث متعددة من فصل خاص بـ" مغامرة الأمكنة الشعرية: الصراع والحركة " [2].

ومثل هذه العنوانات تؤدي دورا في تعميق الأواصر القرائية بين مبحث وآخر ولاسيما إذا كان النص الذي ينطلق منه الناقد واحدا أو لمبدع واحد، بغض النظر عما إذا كان النص شعريا أم قصصيا أم روائيا وربما سيريا أيضا، كما أنها تدفع بالذاكرة القرائية – للمتلقي – نحو الاتصال المستمر بالنص وقراءته من مكامن

(1) ينظر: شعرية الحجب في خطاب الجسد، 23 وما بعدها.
(2) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، 195 وما بعدها.

مختلفة من جهة، ويمنح النص إمكانية النظر إليه من وجوه مختلفة ومتعددة وقراءتها قراءة نصية الهدف

منها تحليل النص وتفكيكه وتأويله باختلاف الزاوية التي ينطلق منها الناقد في ممارسته النقدية.

2. عنوانات عائمة لا رابط بينها سوى أنها تنضوي تحت فصل واحد وبعنوان مراوغ أيضا، ونجد ذلك في عنوانات المباحث الآتية: صياغة الـ "كتاب" بين الإحالة والدلالة/ صوت الشاعر والمعادلة الفضائية/ الأنا الشاعرة والمكان: جدل الحياة/ التمركز الانوي: الانشطار الصوت وتداخل الفضاء الشعري/ المنهج السير ذاتي الشعري من آلة السرد إلى آلة الملحمة/ توطين الجسد وتجسيد المكان من احتشاد اللغة الشعرية إلى هيكلة النص/ شعرية الاستهلال تركيز الإشارة وتكثيف الرمز[1].

وكذلك:

شعرية القص بين بنية التضاد وبنية التوافق/ القصة المرآوية: سرد المرآة ومرآة السرد/ انفتاح البؤرة السردية وأسلوبية القص الدائري/ القص البرقي وتمركز السرد البؤري، أنثوية الرمز وتنوع الأنساق الحكائية[2].

وهي كلها عنوانات لمباحث تستقل تحت عنوان مركزي هو: المغامرة القصصية ومرآة السرد.

فالمتتبع لهذه العنوانات لن يجد الرابط بينها، إذ نجد الانتقالات المكثفة من صوت الشاعر إلى الأنا الشاعرة إلى المنهج السير ذاتي إلى توطين الجسد ثم إلى

---

(1) ينظر: إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل، 213 وما بعدها.

(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، 151 وما بعدها.

شعرية الاستهلال، وبين عنوان الفصل الذي جاء هو الآخر غير منشدا إلى مباحثه: تأويل الرمز: نظم التعبير وحساسية التصوير.

إذ نجد تلك الفجوة بين هذه العنوانات، إلا أن هذا لا يعني أنها عنوانات غير ذات دلالة، وإنما ننطلق من فكرة عدم وجود رابط بينها، إذ استقل كل عنوان بقراءة معينة مختلفة عن أخرى وهكذا حتى تتشكل عماد الفصل من هذه المباحث.

وتأتي أغلب عنوانات المباحث– من حيث مستواها التركيبي- مكونة من جملة اسمية دلالة على الثبوت والاستقرار مع عنوانات جانبية تكشف– في جانب منها- عن صوغ القراءة النقدية، بحيث يغدو مشروع محمد صابر عبيد النقدي متمثلا في صياغاته العنوانية بالدرجة الأساس، ذلك أننا نلمح ذلك التركيز والاهتمام الذي يوليه الناقد لعنواناته، بوصفها العتبة الأولى التي تثير اهتمام القارئ وتشد انتباهه، كما أنه – أي العنوان- أول ما يُقرأ وآخر ما يبقى في ذهن المتلقي[1].

وسنقف عند بعض الكتب النقدية التي تخلو من صيغ متعارف عليها في الدراسات الأكاديمية، إذ إنها تخلو من منهجية واضحة في تقسيم خطة الكتاب على فصول وتقسيم الفصول على مباحث، فكتاب "أطياف ممدوح عدوان شهادة الحياة وشهادة الإبداع – حوارات منتخبة"، وكتاب "التجربة والعلامة القصصية – رؤية جمالية في قصص " أوان الرحيل " لعلي القاسمي" يقوم بناؤها القرائي على التقسيم المبحثي بعيدا عن سلطة الفصول وهيمنتها، والناقد يصرح بهذا التقسيم في مقدمة كتبه هذه من خلال الإشارة إلى ذلك: في مبحث "التشكيل الشخصي وكثافة الصياغة" / فلا بد من تناول هذه الرؤية وتحليلها عبر مبحث عنوانه " المقولة القصصية والرؤية السردي" [2].

---

(1) البنية السردية في رواية صبحي فحماوي " حرمتان ومحرم"، 12.

(2) ينظر: التجربة والعلامة، 8-9.

فنقرأ في كتاب "أطياف ممدوح عدوان" المباحث الآتية:

1. "هذا أنا" صورة قلمية لممدوح عدوان.
2. عتبة تقديم شخصية.
3. الحوار الأدبي مصطلحا سير ذاتيا.
4. ممدوح عدوان في مرآته.
5. فضاء الأمكنة والأزمنة: لعبة التاريخ والمعتقد.

وتستمر المحاور على هذه الشاكلة ليختتم الكتاب بحوارات أجراها عدد من المعنيين مع الكاتب ممدوح عدوان.

فيما نقرأ في كتاب "التجربة والعلامة" المباحث الآتية:

1. سيميائية عتبة العنوان.
2. عتبة الاستهلال وهندسة البدايات.
3. عتبة الإقفال وشعرية المفارقة.
4. التشكيل الشخصي وكثافة الصياغة.
5. المقولة القصصية والرؤية السردية.
6. جماليات الخطاب القصصي.
7. الصنعة القصصية وسحر الحكي.

وهي عنوانات تستند في صيغتها النظرية على فاعلية الجملة الاسمية القائمة على خبر لمبتدأ محذوف تقديره على الأغلب – هي – مضافا إلى المعرف بأل ومعطوف عليها بجملة تركيبية على المستوى النحوي نفسه، فعنوان مثل: عتبة الاستهلال وهندسة البدايات يمكننا تحديدها نحويا على النحو الآتي:

عتبة: خبر لمبتدأ محذوف وجوبا تقديره هذه أو هي، وهو مضاف.

الاستهلال: مضاف إليه.

وهندسة: الواو: حرف عطف، هندسة اسم معطوف على "عتبة" مرفوع وهو مضاف.

البدايات: مضاف إليه. والجملة الاسمية معطوفة على ما قبلها.

والحكم النحوي نفسه ينطبق على عنوانات المباحث الأخرى باستثناء عنوان المبحث السادس الذي يقوم على جملة خبرية مضافة وموصوفة في الآن ذاته.

وتأتي هذه العنوانات لتحتل - ضمن حدود الرقعة الجغرافية للنص – أهميتها الاستثنائية في أنها لا تصنف ضمن التقسيمات التي دأب عليها النقاد، بل إنها خطت نحو منهجية جديدة تسير على وفق المحاور بعيدا عن لغط الفصول ومباحثها، لذا فإن كل محور من هذه المحاور يخترق جسد النص القصصي عبر أسلوبية حكائية استثمرها الناقد ووظفها القاص من قبله، فغدا هذا الاختراق نوعا من اللعبة المتقنة يدركها القاص أولا وهو يمارس دوره في لعبة الحكواتي، ومن ثم الناقد وهو يستدرج لعبته النقدية لقراءة ثانية وربما ثالثة ثانيا.

الفصـــــل الثاني

عتبة المقدّمة

- المقدمة المنهجية.
- المقدمة الأكاديمية.
- المقدمة السير ذاتية.

الفصـــــل الثاني

عتبة المقدّمة

"إن لابتداء الكتاب فتنة وعجبا"

الجاحظ/ الحيوان 1: 88

((قالَ عليّ بنُ خَلَف الكاتبُ:

فإنّ منزلَةَ هذه المُقدّماتِ من كلّ كلامٍ مؤلَّفٍ، منزلةُ الرأسِ من الجَسَد، والأساسِ من البِناءِ، وكما أنّ الرأسَ يضمّ أعضاءَ الجسدِ ويرأسُها، كذلك المقدّمَة التي يُقدّمُها المُنْشئُ في صدرِ كلامِه تضمُّ ما تتبعه ويَقع في ضمنِه، وكما الباني لا بدّ له من وضعِ أساسٍ لِما يبنيه؛ يعتمدُ عليه ويستندُ إليه؛ كذلك مؤلِّفُ الكَلامِ لا يَغْنَى عن تقديمِ مقدّمَةٍ يتطرّقُ منها إلى ما يرومُ التأليفَ فيه...)) [1].

انطلقنا من هذا المأثور القولي لنؤكد على أن العرب القدامى لم يكونوا غافلين عن أهمية المقدمات ودورها في التأليف، وإذا كان بارت قد أشار إلى أن العنوان يشكل رأسا للجسد/ النص، فإن العرب القدامى قد أشاروا – قبل ما يقارب قرونا عدة – إلى أن المقدمات تحتل منزلة الرأس من الجسد وأنها الأساس في البناء النصي، إذ ((كان العرب المصنفون واعين اشد الوعي بأهمية المقدمة ووظائفها وأدوارها المتميزة وسلطتها الخطابية الاقناعية لذلك اتفق على أن اجتمعت مقدماتهم على احترام الكثير من القواعد التي تبدو أساسية في معماريتها وبنائها.)) [2].

---

(1) موادّ البَيان،علي بن خلف، تح: د.حسين عبد اللّطيف، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، ط.1 / 1982م

(2) مدخل إلى عتبات النص، 39.

ولا نريد الإطالة في مقاربة أهمية المقدمات ومنزلتها في الموروث النقدي القديم فذلك يلزمنا بتتبع كل المصنفات القديمة التي تخطت حدود الكلام المباشر ليصبح الكلام عن المقدمات وأهميتها إحدى شواغلها المهمة.

لا تخلو المقدمة التي يكتبها المؤلف من أهمية، فهي تشتغل في منطقة بالغة الخطورة والحساسية؛ ذلك أنها تعمل على الكشف عن آليات اشتغال المؤلف في كتابه للقارئ ((إذ كلما كان التقديم مراعيا لطبيعة القارئ الذي يتوجه إليه ومرتبط بطبيعة التجربة التي يقدم لها كان اقدر على فتح مغاليق المتن ومحاورته حوارا فعالا بما ينم عن إمكان عتباتي تتوفر عليه المقدمة.)) [1]، وما يمكننا ملاحظته أننا أمام ترسبات مقدماتية غاية في الأهمية لأننا سننطلق في دراستنا لهذا الفصل من مباحث ثلاثة تؤسس لكيان هذا الفصل، وقبل أن نشرع في ذلك فإن السياق النقدي يدفعنا إلى الكشف عن رؤية الناقد النقدية ومعرفة دلالة المقدمة وأهميتها لدى الناقد عبيد ولاسيما أنه عمل على أن يعمق حضوره النقدي من خلال التركيز على المفاهيم والمصطلحات وكل ما من شأنه أن يثري دراساته.

في كتابه "عضوية الأداة الشعرية – فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة" يطرح الناقد عبيد رؤيته النقدية عامة في عمل الناقد وتجربته، وتوجهات الناقد/ الشاعر، الناقد/ الأكاديمي، الناقد/ القارئ، وربما انطوت هذه المقدمة على الكثير من الأفكار والرؤى التي حرص الناقد على الاستعانة بها والكشف عنها بمنظوره الخاص، وفيها إشارات مهمة عن كتابة المقدمة، إذ يقول:

((إن المقدمة تنطوي على أهمية كبيرة في الإفصاح عن منهجية الكتاب وطريقته في تحديد الرؤية التي ستتمخض عنها الكتابة النقدية، وما يمكن أن تحققه من نتائج على صعيد الفعل النقدي الإجرائي، لذا يجب أن تتحصل المقدمة على نوع

(1) العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، 171.

من الاستقلالية التي لا تظل فيها ملحقة ومتعلقة ومحسوبة على تفاصيل المتن وضروراته، وأن تتحرى منطقا ورؤية ودينامية خاصة تكون فيها مساحة للتعبير الحر عن شخصية الكاتب في كتابه، بعيدا عن ضغط المهيمنات المنهجية والأسلوبية التي حظيت بها الكتابة في المتن.)) [1].

فالمقدمة ضرورة كتابية لا يمكن الاستغناء عنها؛ ذلك أنها ((تندرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواصف التي تقرن التعليق بالنص الإبداعي.)) [2]، وقد أولاها النقاد أهمية استثنائية ((شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حاليا بالتحليل انطلاقا من إجراءات محددة، وافتراضات خاصة بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية، وقدرتها على الوصف والتفسير.))[3].

ولهذه العلاقة فقد تمت معاينتها قرائيا لأنها تكشف عن الكثير من أسرار الكتاب والكاتب معا، هذه الأسرار التي يفصح عنها الكاتب تلقائيا وبرغبة ذاتية ومن دون خضوع لسلطة نقدية، بل إنه يندفع إليها اندفاعا مغريا، فيضع قوانين كتابته وشروطها والموجهات القرائية التي استزاد منها في سبيل اعتبارات كتابية لا علاقة لها سوى بالنص المكتوب والمقروء في آن.

والناقد عبيد من القلائل الذين يضعون شروط مقدماتهم على وفق رؤى خاصة ترتبط بالمتن القرائي ارتباطا مباشرا، سواء أكانت هذه المقدمة منهجية على النحو الذي يرضي ميوله وذائقته النقدية ويثري عمله الفكري، أم أكاديمية ينطلق منها على وفق أصول وقواعد ومساند إجبارية يخضع لها، وربما اختلفت المقدمات عنده إلا

---

(1) عضوية الأداة الشعرية – فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، 7.
(2) عتبات الكتابة في الرواية العربية، 71.
(3) بيان القراءة عند ابن المقفع- من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة، 15.

أنها كلها كانت تصب في خدمة المشروع النقدي الذي يطمح إليه، ولعل مقدماته الخاصة بالسير ذاتية تكشف عن تلك التقلبات الانموذجية في كتابة المقدمات التي لا تخضع لأهواء ونزوات بقدر ما تخضع لشروط وقوانين ناقد يعرف من أين يبتدئ وإلى أين ينتهي به المطاف.

وينتهي به المطاف في كتابة المقدمات إلى أن يكتب فلسفة في المقدمة، وهذه الفلسفة خاضعة لرؤية مركزية يستند إليها الناقد، ويضع مبررات هذه الفلسفة بقوله: ((وأنا أنجز كتابي هذا تماما كنت أقاوم بحماس رغبتي التقليدية- شبه الآلية- في كتابة مقدمة له، لأنني لم أجد مسوغا منهجيا أو بحثيا أو فكريا واضحا وجليا وضاغطا يدفعني إلى ذلك، وكنت أشعر براحة تامة لهذه النتيجة التي تعفيني من تدبيج مقدمة فيها من التكلف أكثر مما فيها من الطرافة، غير أنني فطنت – ربما في آخر لحظة- إلى أن رؤيتي للمقدمة التي أعرضها هنا فيما اصطلحت عليه ((فلسفة المقدمة)) يمكن أن تنتج كمّا معقولا من الطرافة يتفوق على كم التكلف.)) [1].

وهذه الفلسفة المقدماتية تخضع لشروط وسياقات لعل أهمها الإيجاز، وهي سمة أساسية تعمل على إضاءة جوهر القراءة وتلمس رؤاها وتحديد منهجيتها.

على أن ما يمكن الإشارة إليه بدءا قبل الانتقال إلى الحقل التطبيقي أننا أمام ثلاثة أنماط من المقدمات هي:

1. مقدمات خاصة كتبها الناقد عبيد لكتبه.
2. مقدمات خاصة بكتب غيره، ويمكن إدراجها ضمن ما يسمى بالخطاب المقدماتي في مفهوم العتبات النصية كما هي الحال في تقديمه لكتاب "بنية القصيدة في شعر عزالدين مناصرة " للدكتور فيصل صالح القصيري، وفيه يرى أنه لم يكن ((مقتنعا في يوم ما بأن الكتب الجيدة

(1) القصيدة الرائية – أسئلة القيمة الشعرية، 7-8.

هي بحاجة إلى التقديم، لذا فإنني عدلت عن "التقديم" هنا إلى "على سبيل التقديم"، متمنيا أن يكون ثمة فارق بين العنوانين...)) [1].

وفي هذا الخطاب يسعى الناقد إلى بلورة منهجية معينة تكرس لأجل قراءة نقدية لكتاب الآخر منطلقا من فكرة: إن الدراسات التي كتبت عن هذا الشاعر كثيرة إلا أن هناك مناطق جمالية غائرة في طبقات عميقة بحاجة إلى الدراسة، ثم يعمد إلى الإشادة بالأدوات البحثية والنقدية التي استطاع الباحث أن يتوافر عليها في معاينة النصوص والانتقال إلى فصول الدراسة ومرتكزاتها القرائية ومصادرها، لينتهي بعد ذلك بنصيحة يسعى إلى خلقها في سبيل دعم الكتاب وتوضيح أهميته بالنسبة للقارئ المهتم.

3. مقدمات لكتب شارك فيها الناقد غيره من النقاد والأكاديميين في تأليفها، فكان معدا ومشاركا ومقدما لها.

تندرج الكتب المشتركة التي شارك فيها الناقد مع الآخرين في تأليفها ضمن ما يسمى بمشروع محمد صابر عبيد النقدي، الذي ابتدأ بتأسيس كيانه تحديدا في عام 2005 على اثر صدور أول كتاب مشترك له مع الآخرين وهو كتاب "عقلة علي عرسان في عيون عراقية" إذ شارك في هذا الملف مجموعة من زملائه الأساتذة وطلبته.

وما يميز هذه الكتب اتكاؤها على ملف قرائي لأحد الأدباء كما هي الحال في كتابة ملف خاص عن عقلة عرسان علي وإبراهيم نصرالله وعبد الرحمن مجيد الربيعي ومحمد مردان، أو لأدباء قومية معينة كما الحال مع كتاب "سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل" إذ عمد الناقد ومجموعته إلى قراءات مختلفة للشعر الكردي الذي ترجمه الشاعر حسن سليفاني بعنوان "قصائد من بلاد النرجس"، وتم

(1) بنية القصيدة في شعر عزالدين مناصرة، 5.

اختيار عينات عشوائية من هذه القصائد ودراستها على وفق منظور نقدي خاص بكل مشارك في هذا الملف.

من هنا تنطلق مهمة الناقد عبيد بوصفه معدا لهذا الملف ومشاركا فيه ومقدما له، وما يهمنا هنا طريقة تقديمه لهذا الملف.

إذ تفصح مقدمة الكتاب عن الجهاز الاصطلاحي والدلالي لمفهومي "السيمياء" و "التشكيل"، إذ إنهما ينطويان على قدر عال من الأهمية، فالمناهج النقدية الحديثة أفرزت ((جهازا محكما ومتنوعا وغنيا ومتطورا من المصطلحات، وشبكة متماسكة وفاعلة وواسعة وكثيفة ومثمرة من المفاهيم، التي عملت في حقولها بوصفها أدوات منهجية تعمل على توطين الرؤية المنهجية في منطقة النصوص والظواهر...)) [1]، حسبما يشير إليها الناقد، ووضع الحدود الفاصلة بين المصطلحين من أبرز محددات المنهجية القرائية التي توضحت في هذه المقدمة، فالناقد لم يسع إلى بلورة منهج تقليدي يعمل على الاستعانة بمدارج الفصول وموجهاتها والكشف عنها، بل إنه اجترح مقدمة خاصة ركزت على عمل المناهج النقدية الحديثة التي اعتمدت النصوص على المفردات التي تتداول في عنوان الكتاب كالسيمياء والخطاب الشعري والتشكيل والتأويل، ليصبح بالإمكان مدارسة واقع النصوص اعتمادا على دلالتها العنوانية، مستعينا بذلك بجملة من اهتمامات المعنيين بهذه المصطلحات ومنظورهم الخاص لكل واحد منهم أمثال: بول ريكور وبارت.

فالمقدمة إذن هي معجم أدبي خاص بمفردات العنوان التي ستعمل في سياق النص الأكبر/الكتاب استرشادا بوجهات نظر مختلفة وغير محددة للمشاركين فيه.

---

(1) سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، 9.

سنركز هنا في مقدمتين كتب احدهما لكتابه "سحر النص: من أجنحة الشعر إلى أفق السرد – قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله" والآخر في كتابه: "أسرار الكتابة الإبداعية – عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد".

ففي الكتاب الأول: "سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد – قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله" يخرج الناقد عبيد عن الصيغة المعروفة في كتابة المقدمات، بلغة أدبية رفيعة المستوى، أنيقة التعبير، سلسة، يقسمها على محورين، يكشف في الأول منها عن الصداقة الحميمة التي تربطه وإبراهيم نصرالله والتي بدأت على الورق، يقول عن طبيعة هذه الصداقة:

((التقينا على الورق – طويلا وعميقا وأصيلا ودافئا – قبل أن يحصل بيننا أول لقاء في عمان ربيع سنة 2002 حيث كنت أشارك في مؤتمر نقدي أقامته جامعة جرش الأهلية الأردنية، وكنت قادما حينها من مؤتمر يسبقه بأيام عن التجربة الشعرية السورية أقامته جامعة تشرين في اللاذقية السورية، وحدثته حين سهرنا في أحد مطاعم عمان عن تجربة مدهشة لي في اللاذقية أدرك من خلالها – على ما أظن – قوة حضور الأشياء الجميلة فيّ، على النحو الذي قربنا جدا.))[1].

الكشف عن ملابسات هذه الصداقة هي أحد أهم انشغالات محمد صابر عبيد ولاسيما إذا ما أثمرت هذه الصداقة عن وجود تواصل روحي ودلالي نترصد آثارها في تلك النصوص الرسائلية، التي تستوفي ضروراتها وتصرح عن فكرة وجود الأنا والآخر في قطب واحد، لا ينفصلان على الرغم من بُعد المسافات وتعدد الآراء واختلاف وجهات النظر أحيانا، وقد حرص الناقد على أن يتوج مقدمته هذه برسالة خاصة بعثها إليه إبراهيم نصر الله وفيها جوانب محددة من طبيعة الحياة التي يعيشها

(1) سحر النص، 8.

الجميع، وعن محبة يمكن أن تربط شخصا بآخر على الرغم من تفاوت المسافات وبعدها.

وقد أشار في هذا المحور إلى كتابه "شعرية طائر الضوء" وكتابه المشترك مع – كاتبة هذه السطور – "الكون الروائي" ويعترف بأنه حينما كتب هذين الكتابين ظن أنه قد قال كل ما يمكن قوله عن منجز إبراهيم نصر الله الشعري والروائي إلا أنه اكتشف أن شعره ينطوي على الكثير من الإمكانات التي لا تستوفيها دراسة واحدة وكذا الحال مع نصوصه الروائية التي يشرف فيها الروائي على الانفتاح على منعطف جديد[1]، ولا يمكن بأية حال من الأحوال الانغلاق النقدي على ما تمّت كتابته وعدم الغوص في متاهات نقدية جديدة تستوفي ما كتب أو ما سيكتب، لأن النص – مهما كان جنسه- سيبقى نصا قابلا للتأويل؛ فهو ليس سطرا من الكلمات بل هو ((نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.)) [2].

في المحور الآخر ينتقل الناقد إلى طبيعة البحوث وماهيتها وكيفية الاشتغال عليها وأن هذا الكتاب ((الذي اشرف عليه وأسهم فيه هنا لم يكن من اقتراحي الشخصي حسب، بل أسهم معظم المشاركين في رفع المقترح – بمحبة عالية وغبطة جمالية وجهد علمي افخر به – إلى منصة الانجاز، وكان بعضهم أكثر حماسة وتصميما وانشغالا بالمشروع مني، على النحو الذي تماثل فيه للتكامل والسطوع مثلما نجده الآن.)) [3].

العتبة التي ينطلق منها الناقد عبيد في كتابه "أسرار الكتابة الإبداعية" تندرج ضمن ما يسميها بعتبة "الشهادة" بدلا من المقدمة، وفيها يكشف عن جوانب مهمة من

---

(1) ينظر: سحر النص، 10.
(2) موت المؤلف، 17.
(3) سحر النص، 10.

تجربة الربيعي المتعددة، سواء كان على المستوى الروائي بوصفه راويا أم على المستوى القصصي بوصفه قاصا، أم على المستوى النقدي بوصفه ناقدا من طراز خاص، أم على المستوى السيري بوصفه سيريا، أم على المستوى الشعري بوصفه شاعرا، وهكذا تتعدد محاور الدراسة استنادا إلى تعدد النصوص التي أثبتت قدرة الربيعي على أن يكون موسوعيا.

تنهض هذه الشهادة على سؤال حيوي ومركزي يشير إلى إمكانية ((النظر أو التعامل مع مبدع خصب ومتعدد في نصه مثل القاص والروائي والشاعر والناقد والصحفي المتمرس عبد الرحمن مجيد الربيعي؟)) [1]، وهو إذ يبتدئ مشروعه المقدماتي هذا بسؤال لا يتركه مفتوحا على مجال التأويل والرؤية المتعددة بل إنه يجيب على هذا التساؤل مركزا على نقطة جوهرية في كتابات الربيعي وبأنه يمثل حراكا ثقافيا واسعا وعميقا.

وشأنه – في هذه المقدمة – شأن المقدمة السابقة يعمل على طرح رؤيته وأفكاره واحتفائه بشخصية الربيعي واللقاءات العابرة التي التقى خلالها به، مشددا في ذلك على الذاكرة التي يحرص الناقد على أن تتواجد أزماتها في كل سطر نقدي، فهذه الذاكرة تفحص مناطق قد تكون غائرة في طبقات سيرية بحاجة إلى الحفر والدراسة[2]، فالذاكرة من حيث المبدأ هي نشاط عقلي يعمل على ((استعادة تصور الماضي، وربطه في حياة حية بالحاضر.)) [3].

---

(1) أسرار الكتابة الإبداعية، 1.

(2) ربما بإمكان أي دارس أن يستنطق هذه الطبقة ويكشف عنها في دراسة موسعة تسلط الأضواء على سيرة محمد صابر عبيد من خلال كتبه النقدية بعيدا عن مجاله الشعري الذي يمكن أن تستثمر إمكانياته في خلق طاقة إبداعية مارسها الناقد طيلة السنوات العشرين التي غاص فيها في الكتابة بمختلف أوجهها، لاسيما وان الموجهات القرائية لفحص آليات اشتغال المقدمة تنطوي على العديد من التقانات التي تفصح عن سيرته لاسيما الرسائل والمقابلات.

(3) الذاكرة، 13.

يؤكد الناقد على أن النافذة التي اشتغل عليها الربيعي هي نافذة الرسائل وهي نافذة مهمة تفلح في أن تركز وتسلط الأضواء على جوانب مهمة من شخصيته – الربيعي-، ولكي يشدد على هذه الأهمية فإنه يستشهد برسالتين كتبهما الربيعي للناقد، وهما- على ما أظن – طويلتان لأن الناقد يعمل على تقطيعهما والاستشهاد بما يمكن أن يثري الدراسة ويغنيها.

ويختم مقدمته هذه بالتأكيد على أن هذا الكتاب إنما هو جهد مشترك كتب بمحبة وإخلاص لأديب يحبه الجميع ويحترمونه.

وسننتقل إلى المحور الأهم في هذه العتبة، وهو محور خاص بمقدمات كتبه الخاصة به وقد أسهم في تأليفها وكتب مقدماتها، وهي الأعم الأغلب تتحدد المقدمات بثلاثة محاور أيضا تكشف عن قدرته في التلاعب بالكتابة على النحو الذي يسمح بالإفاضة والتنوع والتعدد والإدهاش، ويمكن لأي قارئ أن يحدد هذه الأنماط بالشكل الآتي:

1. المقدمة المنهجية.
2. المقدمة الأكاديمية.
3. المقدمة السير ذاتية .

وهي مقدمات تختلف في توجهاتها أولا وفي صياغتها النقدية ثانيا وتمارس نوعا من الهيمنة القرائية على المسعى النقدي ثالثا، لذا سننطلق في استنطاقنا لهذه المقدمات كلا على حدة، وسنعمل على اختراق الحدود الفاصلة بينها ثالثا والبحث عن كيفيات اشتغالها في كتبه المختلفة والمتنوعة ثالثا.

1. المقدمة المنهجية.

المنهج من نهج الشيء إذا سار عليه سلكه، والنهج الطريق الواضح كالمنهج والمنهاج [1]. وتتحدد الرؤية المنهجية للناقد بـ ((بطبيعة الفكر النقدي الذي يلهم الناقد سياسته النقدية في كل تجربة كتابية، فضلا على طبيعة الكتاب الذي يشتغل عليه بما ينطوي عليه من قضايا ومشكلات وتصورات، وما تحتاجه من أساليب معالجة ونظر وتناول وقراءة- مراجعة وتحليلا وتفسير وتأويلا.))[2].

يسعى الناقد في كتابه "عضوية الأداة الشعرية- فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة" إلى وضع أسلوبية مغايرة في كتابة المقدمات، فالمقدمة عبارة عن رؤية تنظيرية واستشراف منهجي، وفيها يتم التطرق إلى محاور عدة تصبُّ كلها في محور واحد هو النقد، والانفتاح على رؤى مختلفة لمحاور مختلفة إلا أن ما يجمعها هو طبيعة العملية النقدية التي تسمح لنفسها بالانطلاق وعدم التقيد برؤية واحدة.

إن الخطوط الأساسية التي استثمرها الناقد عبيد في مقدمته لهذا الكتاب تصبُّ كلها في صالح العملية النقدية، ولعل الممارسة النقدية تُشرع الأبواب أمام الأفكار والرؤى لتضيف اشراقات جديدة للمتن أو إشارات يمكن التقاطها بوصفها محركا أداتيا للفهم والإدراك والمعرفة والتواصل [3].

تؤدي المقدمة – بوصفها عتبة نصية – دورها في صياغة موجهات نصية قابلة للتنفيذ في المتن الكتابي فيما بعد، إذ إنها تفصح عن الجذور الأولى لتشعب الأفكار، إذ استطاع الناقد من خلال هذه المقدمة أن يحدد بعضا من الأمور التي تخص الناقد ورؤيته، وكيفية التعامل مع الناقد الأكاديمي والناقد/الشاعر وكيفية تلقّي

---

(1) ينظر: القاموس المحيط، 233.
(2) عضوية الأداة الشعرية، 15.
(3) ينظر: عضوية الأداة الشعرية،7.

تجربة النقد، كما حرص أن يضع بعض الخطوط الأساسية للفصل بين النقد الثقافي الذي غزا المشهد النقدي في الآونة الأخيرة بوصفه فرعا ((من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو احد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا معني بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي...)) [1]، وبين النقد الجمالي الذي يؤسس فكرته على مشروعية ((القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثلا: ما طبيعة ((الفن الجميل))؟ وما الذي يميز الفنان المبدع من غير الفنان ؟ وأي نوع من التجربة يعد ((تذوق)) الفن ؟ ولماذا كانت هذه تجربة قيمة؟ وهل يمكننا أن نبت الخلاف حول الفن.)) [2]، وهي أسئلة لايمكن الإجابة عنها إلا في ضوء نقد جمالي يستوعب حدوده ويبرمج بعضا من أفكاره على وفق ما تناوله هذا النقد.

على أن أهم ما في هذه المقدمة ذلك المناخ التعريفي بالمشروع النقدي الذي كرس الناقد عبيد جهده لبنائه ودعمه، وحرص على إقامته إقامة نوعية تستجيب لمتطلبات التجربة النقدية الصارمة بالمقاييس النقدية المعروفة والمتداولة كل حسب وجهته ورغبته أولا، وذلك المناخ التعريفي بالكتاب، وهو مناخ نوعي يكرس الرؤية النقدية والمنهجية لمناخات الكتب السابقة [3].

---

(1) النقد الثقافي، 83-84.
(2) النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية، 6-7.
(3) ينظر: عضوية الأداة الشعرية، 24.

وجاءت مقدمة كتاب "شيفرة ادونيس الشعرية" إضافة نوعية لتؤكد جدل العلاقة القائمة بين النظرية والتطبيق، إذ ينهض الكتاب على ((فكرة المنهج في مستوى تشكيل رؤيتها الميدانية داخل حقل اعمل هي فكرة تنهض على الممارسة والمران والتجربة والخبرة وتخصيب الحساسية، وتنضج وتتعالى نظربا ورؤيويا عبرها ومن خلالها، ولا يمكن لها أن تولد في حضن النظرية المنقطع عن حيوية التجربة وفعاليتها وقوة حضورها في الميدان.))[1].

في هذه المقدمة يتم التركيز على أسئلة لا يمكن – في نظر الناقد- المجازفة بتبني إجابات سريعة وجاهزة، وثمة خبرة منهجية تمثل عنوانا أصيلا من عنوانات هذه المداخلة النظرية.

وتأتي المستويات الثلاثة للاشتغال المنهجي دافعا مهما وموجها حيا يتم من خلاله التقاط جوهر المنهج وطبيعته، وتتحدد هذه المستويات الثلاث بـ: النظري/الإجرائي/ التداولي، ويتم التركيز على فاعلية المستوى النظري، إذ يعمد الناقد إلى توضيح هذا المستوى وكيفية اشتغاله، مع الأخذ بنظر الاعتبار إن الحدود المعرفية لهذا المستوى لا يمكن لها أن تنتج نصا نظريا وداعما ما لم تتوافر على دعامة أساسية لها وهي القارئ[2]، ذلك أن مشاركة القارئ في هذه الحدود تخضع لمبدأ التفاعل الصميمي بين النص والناقد من جهة، وبين الناقد والقارئ من جهة ثانية، وبين النص والقارئ من جهة ثالثة، فهي إذن عملية ثلاثية متبادلة الأطراف والهويات والمنافع.

حرص الناقد في مقدمته هذه أن يكون حرا في توجهه النقدي، فلم يضع شروطا للمقدمة ولا آليات محددة تسعى إلى الانطلاق من الرؤية التقليدية المعروفة

(1) شيفرة ادونيس الشعرية، 12.
(2) ينظر: م.ن، 14.

عنها في الكتابة المقدمات، لذا فإن أبرز ما يمكن الاسترشاد به في هذا الصدد هو أن الرؤية المنهجية تختط لنفسها قاعدة مغايرة في الشروع بالقراءة، بمعنى أننا سنقرأ نصا مصغرا في برمجة الفعل النقدي الذي يسعى الناقد إلى مقاربته بعيدا عن النص المتني الذي سينضوي تحته، وقد لا يمت إليه بأية صلة سوى أن السياق المعرفي اضطر الناقد إلى هذا التوجه، لذا فقد حقق الناقد سعيه النقدي في هذا الكتاب ابتداء من المقدمة التي عنونها بـ (مقدمة في المنهج)، إذ حاول الكشف عن بعض الأمور المنهجية وإجلاء ما غمض منها في سبيل تحقق استجابة نوعية لعمليتي الفهم والإدراك اللتين تعدان من أهم شروط الناقد/ القارئ المحترف.

أما مقدمة كتابه "تأويل النص الشعري" فيتصدى لمعياره المنهجي في الكتابة النقدية ويسعى إلى التدخل المباشر في الأساس الذي ينهض عليه الفعل النقدي، ويمارس دوره في نتاجات نخبة من شعراء التجربة الفلسطينية ولاسيما تجربة شعر المقاومة التي أظهرت تفاعلها في الحياة الفلسطينية، وبقي صداها يرسم خطواته محلقا في سماء القراءة والنقد.

فكان عز الدين مناصرة وإبراهيم نصر الله وعبد الله رضوان يمثلون ثالوث شعر المقاومة الفلسطينية في أحد سياقاتها ((مهمومون بالشعر والقضية معا ومهمومون بالثقافة والفكر والإبداع على نحو عام)) [1].

2. المقدمة الأكاديمية:

الجانب المهم في شخصية الناقد عبيد يظهر في كونه ناقدا أكاديميا له رؤيته الأكاديمية الخاصة، فهو أستاذ جامعي تتلمذ على يديه الكثير الكثير من الطلبة وتخرج على يديه الكثيرون منهم، منهم من وضع الخطوط الأساسية لحياته وأصبح أكاديميا مثله، ولنا أن نتوقف عند هذا الجانب المهم قليلا، إذ لا يمكن فصل شخصيته

(1) تأويل النص الشعري، 2.

الأكاديمية عن شخصيته شاعرا وناقدا، بل إن هذه الشخصية تحديدا قد عملت على تفتح وعيه النقدي وترسيخه وقادته إلى مساحات جديدة في التفكير بالأدب – على حد قوله – [1].

حصل على شهادة الدكتوراه عام 1991 من جامعة الموصل ونال الأستاذية عام 2000، مارس التدريس وأشرف على العديد من الرسائل والاطاريح الجامعية، وساهم في مناقشة العشرات منها، كما ساهم في العديد من المؤتمرات داخل القطر وخارجه فضلا على نشره المئات من البحوث والدراسات في المجلات العراقية والعربية في مجال تخصصه الأكاديمي، ونال العديد من الجوائز.

تضمنت دراساته مختلف الموضوعات ولم يقتصر على موضوع دون آخر، وإن كان اهتمامه بالشعري أكثر من بالسردي وربما كان هذا ناجما من كونه شاعرا، هذا الجانب الذي ظهر في شخصيته قبل أن يظهر الآخر/ النقدي فيها، وكان لا بد لهذين الجانبين من جانب ثالث يعززهما ويعمق دورهما وحضورهما في المشهد الثقافي العراقي، فكان الجانب الأكاديمي الذي حرص على الاشتغال عليه بجهد وعلم ودراية، فظهر ثالوث الشخصية العبيدية فيه: الشاعر/ الناقد/ الأكاديمي بالتتابع.

وقد أثّرت الدراسة الأكاديمية في توجهه أيما تأثير إذ كان لها دوره في منعه من الانسياق وراء الشهوات الانفعالية في الحكم على النصوص، فظهرت في شخصيته تلك الرصانة الأكاديمية التي قلما يتمتع بها ناقد، إذ يقول عن هذه الرصانة وأهميتها: ((إذ يمكن للرصانة الأكاديمية أن تمنع الفعالية النقدية من الانسياق وراء الشهوات الانفعالية والانطباعية المجردة ذات رد الفعل السريع والأولي على المتلقي النصوصي، وتخضعها دائما للتروي وتعميق النظر والمراجعة والتشدد في الاطمئنان إلى الملاحظة، وتكثيف المعاينة وتركيز الفحص على الطبقات النصية والظواهر

(1) ينظر: عضوية الأداة الشعرية، 11.

والحيثيات والهوامش والعتبات والمصاحبات، وكل ما من شأنه أن يكشف عن أعماق النص وجواهره ويسهم في فك شفراته.)) [1].

ومع هذه المواصفات الإستراتيجية التي يتحصن خلفها الناقد بحكم دراسته الأكاديمية التي تفتح وعيه على ممارسات وسلوكيات نقدية، تبصره بالصحيح وربما الأصح من المقولات والنظريات والمنهجيات التي يحرص على فهم جمالياتها واستيعابها، فالأكاديمية – في المنظور النقدي- تشتغل على العديد من الموجهات وربما تثري الناقد الأكاديمي أكثر مما تثري الناقد غير الأكاديمي، ويتحصن خلفها من الانزياحات والخروقات التي قد ينشغل بها عن القراءة المثمرة والواعية، ذلك أن الأكاديمية ((تنشغل عادة بالرصد الرصين المعمق للظواهر الإبداعية التي ينطوي عليها النص باستخدام آليات عمل تستند في تشكيل رؤيتها وأساليب عملها إلى مرجعيات فلسفية ذات طبيعة نظرية تخص العمل الأدبي عموما، والجنس الأدبي – ميدان الرصد- خصوصا. وتخضع نظرتها في البحث والتحليل والتفسير والتأويل والقراءة لشبكة من المنطلقات التي تمثل فروضا منهجية تسعى آليات البحث الأكاديمي – النقدي– إلى البرهنة عليها في واقع الخطاب المقروء، وما يؤلفه من قيمة في المشهد العام لجنسه الأدبي داخل العمارة الكلية للظاهرة الإبداعية.))[2].

من هذا المنطلق سنعاين تجربة عبيد في مقدماتها الأكاديمية التي تم رصدها في العديد من كتبه، وربما أغلبها – فالقلة من مدوناته النقدية لا تخضع للشروط الأكاديمية – وقد تمت الإشارة إليها في المحور السابق والمتضمن المقدمة المنهجية-، على أن ما يفرضه علينا التوجه العتباتي الاستزادة بشروط ومتطلبات المقدمة الأكاديمية وفحص نصوصها تطبيقا على مدونة عبيد النقدية.

---

(1) عضوية الأداة الشعرية، 21.

(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، 11.

في كتابه "حركية التعبير الشعري – رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين مناصرة [قراءة ومنتخبات]" يتم توصيف الحركة المقدماتية له، على النحو الذي يكشف فيه الناقد عن جملة من مرتكزات القراءة النقدية التي دفعته للاختيار وتقصي شعر المناصرة، وهو بدءا – وبعد الإسعافات الأولية لمداواة الجرح المنهجي- يسعى إلى تعزيز رؤيته بتوصيف دقيق لمنهجه المشتغل على الكتاب إذ يقول:

((منهج القراءة العامل في هذا الحرث النقدي المخصوص يستخدم شبكة من الأدوات والآليات التي نمت في أحضان الرؤية الجديدة للمناهج النقدية الحديثة، وتغذّت على الكثير من معطياتها النظرية والإجرائية، وتسلحت بقواها المعرفية وإمكاناتها الجمالية.))[1].

بعد هذا الكشف المنهجي وهو يتحرى فصول الكتاب ويسعى إلى تدعيمه بالنصوص الشعرية كاشفا عن أوجه العلاقة الرابطة بين فصل وآخر مشيرا إلى هذه العلاقة كما وجدها وتحراها في نصوص المناصرة الشعرية، ليصل في نهاية كل فصل إلى نتيجة يحددها السياق المعرفي الذي تشكل من قراءة هذه النصوص عبر آلية الفصول.

تأتي المقدمة وكأنها نصّ مصغر لفصول الدراسة، فقد استوفى الناقد فصولها مفصلا ومصرحا - في الآن ذاته - عن اللعبة النقدية التي سيخوضها مع النص المناصري، إذ ((ينبري فيه المقدم لتوصيف نقدي مدعوم بأدلة متناولا فيه شعر الشاعر من حيث التراكيب والصور والمضامين، واضعا إياه موضعا خاصا بين أقرانه من الشعراء، مصورا طبيعة شعره وأجوائه العامة.)) [2]، مع الاستعانة بآراء

(1) حركية التعبير الشعري، 8.
(2) حركية التعبير الشعري، 8.

نقدية لنقاد معروفين أمثال القلماوي والطاهر مكي ومحيي الدين صبحي ومحمد عمران وكلود روكيه وغالي شكري وإحسان عباس، مفيدا من أقوالهم وتصريحاتهم النقدية حول أشعار المناصرة تدعم رؤاه النقدية وتفلسف منطقه وأفكاره فـ ((لا شك في أن البعد الأكاديمي الشاب القائم على فكر الانفتاح على الآخر، واستلهام المناطق المضيئة في التراث، والحوار الحضاري الحرّ والكفوء مع التيارات والمدارس والنظريات والرؤى والمناهج العاملة والمتداولة في الساحة، من دون تعالم وتعالي وأستذة من جهة، وبلا أيّ إحساس بالدونية والنقص والضآلة تجاه أي معطى خاص بالآخر مهما كان متطورا وحديثا من جهة أخرى، هو الذي يؤكد عميقا على أن العقل البشري- أينما كان- هو واحد، وبإمكانه في أي مكان وزمان أن يبدع وينتج ويتفوق.)) [1].

وهذه هي إحدى الموجهات الأساسية في الاشتغال النقدي الأكاديمي، إذ يحرص الناقد على الاستعانة بكل ما يمكن أن يدعم رأيه ويقويه ويسنده مع الأخذ بنظر الاعتبار أهمية رأيه النقدي الذي اشتغل عليه.

وتأتي مقدمات كتبه الخاصة بالمغامرة الجمالية بأجزائها الأربعة "المغامرة الجمالية للنص الشعري" / "المغامرة الجمالية للنص القصصي" / "المغامرة الجمالية للنص الروائي" و"المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي" لتستوفي إمكانية كتابة مقدمة أكاديمية على وفق شروطها، إذ يُعمل الناقد فكره في البحث عن ماهية المغامرة ومفهومها وما تنطوي عليه من حساسية قرائية غاية في الأهمية.

فهناك آليات عمل يتقيد بها الناقد الأكاديمي ولا يمكن بأية حال من الأحوال الانشغال عنها أو تجاهلها، وقد حاول الناقد عبيد أن يقدم لنا مستوى قرائيا خاصا بالفروقات النقدية والأكاديمية من حيث اشتغالهما ولغتهما واهتماماتهما، وهي جزء

(1) سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل الى التأويل، 20.

من تجربة عبيد النقدية في مقدمته القرائية لكتاب "المغامرة الجمالية للنص القصصي" والتسلح بهذه الأدوات من شروط الناقد الأكاديمي، إلا أنه كثيرا مايشتط ويخرج عن السياق الأكاديمي ليقدم لنا قراءة منهجية وأكاديمية في آن، مؤكدا على ضرورة الانزياح والخروج على القوانين الصارمة التي تحدُّ من التقاء الرؤيتين وتفصل إحداهما عن الأخرى في سبيل الالتزام والإصرار على بقاء الرؤيتين مختلفتين.

تأتي مقدمة كتاب "العلامة الشعرية – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة" إضافة نوعية للرصيد الأكاديمي الذي اشتغل عليه في هذه المقدمة، فقد أوضح بدءا رؤيته الخاصة بالقصيدة المعاصرة / الجديدة وهي تتلاقح وتنتج وتجرب مستويات تعبيرية متنوعة ومتعددة في آن[1]، وبأن الشاعر الحديث لم يعد ذلك الشاعر الطرازي القديم الذي لا ينفتح وعيه على انزياحات وتقانات يستعين بها في سبيل كتابة قصيدة تستحق أن تكتب بل إنه يستعين بهما استعانة كلية، وجاءت قضية التجريب والممارسات النوعية لاستخدام التقانات من أبرز ما يسم هذه القصيدة الجديدة، إذ ((تقف قضية التجريب وما تنطوي عليه من أساليب وأفكار ورؤى ومستويات تأثيرها في التجربة، في مقدمة الأولويات والضرورات التي من دونها لا يمكن أن يحقق الجيل فرادته وتفوقه وأهليته لحظوة التسمية وفضائها الاحتفالي وصلاحيتها الإجرائية.))[2].

ويعمد في هذه المقدمة إلى الكشف عن مفهوم التقانة والاشتغال عليها، وبعد ذلك يعمد إلى الإجراء الروتيني المتعارف عليه في مثل هذه المقدمات، فيحيلنا على مقاربة نقدية لمصطلح القصيدة الجديدة، عابرا هذا الجسر التواصلي بين

(1) ينظر: العلامة الشعرية، 1.
(2) لذة القراءة- حساسية النص الشعري، 12.

المصطلحات ليرتكز فيما بعد على مستويات قراءة الفصول وما تحويه من أفكار ورؤى.

من هذه الأسس تنطلق المقدمة الأكاديمية لتنهج لها طريقا واضحا حدده الكثير من النقاد والمعنيين بمنهج البحث الأدبي، فلا بد من الانطلاق من التأويل أولا لكل ما يتم رصده من جوانب لفظية ودلالية، ولاسيما تلك المتعلقة بفضاء العنونة، أي عنونة الكتاب، وبعد ذلك تتم الإشارة إلى أهم محددات القراءة النقدية وهي تجترح أسلوبها الخاص وترصد فصول ومباحث هذه القراءة ليقدم كل فصل رؤيته الخاصة التي قد تختلف – وقلما ماتتفق رؤيتان – في توضيح مفاصل الدراسة، ولاسيما إذا كانت متشعبة وتتطرق إلى جوانب عدة ولتجارب مختلفة ومتنوعة.

المقدمة السيرذاتية:

تعرف السيرة الذاتية بأنها: ((كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه، وهو يختلف مادة ومنهجا عن المذكرات أو اليوميات.)) [1]، وقد عدها بيرسي لوبوك بأنها ((كيان أدبي متمرد، بل دائم التمرد على الأشكال والقواعد الأدبية، وهي صعبة المراس، وغير منطقية.)) [2].

يعتمد هذا النمط الكتابي على الذات، ذلك أن مؤلف السيرة ينطلق من مفهوم قرائي لحياته الشخصية وتفاصيل منها في إشارة زمانية ماضوية تستوثق الجوانب المهمة منها، يجيب من خلالها عن الكثير من الأسئلة التي تلح على المخيلة الذاكراتية، فكتابة الذات بحد ذاتها ((أحد أهم تجلياتها بحث في أسئلة الوجود: الحياة، الموت، الحب، المجتمع.))[3]، وطالما أن الذات هي التعبير الفردي عن خصوصية

(1) المعجم الأدبي، 143.
(2) صنعة الرواية، 125.
(3) لغة التهميش – سيرة الذات المهمشة،30.

المتكلم فإن أنسب ضمير لهذا التعبير هو الأنا الفردية الناطقة والمعبرة عن وجوده في هذه الحياة، فالإنسان ((عندما ينطق بضمير المتكلم، فهو يشير بذلك إلى خصوصية "ذاته" للتعبير عن وعيه الشخصي بأنه يمتلك وجودا فريدا ومتميزا، فهو ليس "عينة" من صنف أو فئة، ومن مُتع الوجود الإنساني ارتباطه بذاته، فهو موجود لأن يكون ذاته، ولا يستطيع أن يكون ذات إنسان آخر، أو ذات شيء آخر.)) [1].

نجد جذور هذا النمط من الكتابة في أدبنا العربي وكما تمثل في الكثير من السير التي امتلكت خصوصيتها، إلا أنها كانت سير لشخصيات عامة، مهمة في الحياة العربية آنذاك، وهي سير وثقت فيما بعد على أيدي كتاب آخرين، لذا فهي لا تدخل في نطاق السيرة الذاتية، كما هي الحال مع سيرة بني هلال وسيرة عنترة، وسيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة بن ذي يزن، والسيرة النبوية التي كتبها ابن هشام وغيرها.

كان لفيليب لوجون الفضل الأكبر في وضع المعايير الأساسية لهذا النمط الكتابي، وقد أشار الكثير من النقاد إلى خصوصية السيرة الذاتية وتمايزها عن غيرها من السير، واشترطوا توافر معايير ثابتة في كتابتها ولعل معيار ميثاق السيرة الذاتية أهم هذه المعايير، وقد تداول الكتاب هذا الميثاق على أنه عقد يبرم بين الطرفين: القارئ النص من خلاله يتمكن القارئ الوقوف على ماهية النص وأنه يندرج ضمن ما يسمى بالسيرة الذاتية، بمعنى أن يكون هناك تطابقا ((بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك يتحقق إما بصورة ضمنية وذلك بالتصريح الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول، والشكل الثاني أن يتقدم الراوي بجملة التزامات للقارئ بأنه سيتصرف على انه المؤلف، بحيث لايترك تأكيده أي شك في انه يحيل على

---

(1) سلطان الصورة وطقوس التحول الجسدي.

المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما في ذلك – وهذا أهم ركن – أن يكون الراوي هو الشخصية.)) [1].

وبما أن السيرة الذاتية ((نص يمثل فعل إرادة الوجود وإدراكه عبر الزمن من منظور آخر، حيث يُخرج القارئ النص من القوة إلى الفعل، وذلك على نحو ماتفعله العين بصورة الشيء، فالمؤلف يصطحب القارئ معه في رحلة إدراك خلاق للحاضر والمستقبل من خلال إدراك مشترك للحوادث الماضية...)) [2]، فإن حدود السيرة الذاتية لا تتعدى قراءة كشفية لماضي الشخصية يتم معاينتها تلقائيا من قبيل الكاتب/المؤلف أولا، ليستحيل بعد ذلك نصا مقروءا متداولا بين يدي القارئ، فأهم ما يميز هذا النمط الكتابي تلك العلاقة المتبادلة بين أطراف العملية القرائية واعني بها: المؤلف/ القارئ وبينهما النص، إذ يرتبط ((كل من المؤلف والقارئ فيها بجملة من الضوابط والشروط التي هي عموما من قبل الواجبات والحقوق، فمن واجب المؤلف أن يقول الحق طبقا لالتزامه في العقد وأن يكون صادقا أمينا فيما يروي عن نفسه، ومن حق القارئ أن يخضع في أقواله واعترافاته تبعا لذلك إلى الاختبار والتثبت، فذلك يعتبر من الحقوق التي يخوّلها له الجنس.)) [3].

يرتكن الناقد عبيد في مقدماته الخاصة بالسيرة الذاتية إلى جملة من المعطيات أهمها:

1. انشغاله بفن السيرة لم يكن أمرا جديدا أو طارئا على قراءاته النقدية، بل نتلمس جذور هذا الاهتمام منذ زمن بعيد.

---

(1) الرواية العربية – الابنية السردية والدلالية، 371-372.
(2) سرد الذات – فن السيرة الذاتية، 66-67.
(3) السيرة الذاتية – قراءة في ابداع المراة، 33.

2. الوقوف على تيارات سير ذاتية شعرية وقصصية وروائية متفاوتة المستويات والانتماءات، إذ لم يقتصر على أديب واحد ومن قطر واحد بل كثيرا ما اعتمد على الطابع العربي الذي يمنحه حرية الانفتاح على التغييرات الحاصلة في الأدب، ويضبط جهازه الاصطلاحي اعتمادا على التنوع والاختلاف.
3. الانطلاق من المناطق الشديدة الحساسية في نصوص السيرة الذاتية ورسم منهجية مختلفة للقراءة النقدية السير ذاتية بالاتكاء على ما قدمتها النظريات السردية في هذا المضمار وتفاعل السردي مع السيري ووضع خطوات متبادلة فيما بينهما.

ركز الناقد في كتبه على قضية مهمة تتعلق بالإجابة عن التساؤل الذي يطرح نفسه دوما: ((هل ينتقي صاحب السيرة الأحداث والأفكار التي يريد تضمينها سيرته؟ أم انه يخضع لتدافع الذكريات وفعل الذاكرة وقوانينها، فينطلق معها، يكتب ما تجود به عليه، يعيد الحياة فيمر على مراحل حياته السابقة، مدونا، ناقدا، ومحللا.)) [1].. على مدار العقدين من القراءات النقدية المستمرة الذي أثمر عن أكثر من ثلاثين كتابا نقديا في مختلف التوجهات والموضوعات، أصدر الناقد ثلاثة كتب نقدية تحرض على قراءة السيرة الذاتية قراءة نقدية، وكانت ثمرة هذه الكتب كتابه "السيرة الذاتية الشعرية – قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية" الصادر عن دائرة الثقافة والأعلام – الشارقة عام 1999، في مقدمة هذا الكتاب – التي نجدها مقدمة بسيطة وقصيرة تختلف عن تلك المقدمات الطويلة نوعا ما التي غالبا ماتشعبت فيها الأفكار وتنوعت –، يصرح الناقد بأن فن السيرة استهواه منذ زمن بعيد، وأنه راح يترصد المشهد الثقافي باحثا عن كل ما هو جديد في هذا الفن، وقد لفت انتباهه

(1) لغة التهميش – سيرة الذات المهمشة،33.

التطورات الكبرى الحاصلة في جسد القصيدة العربية الحديثة في نهاية الأربعينات مجموعة لا بأس بها من السير كتبها شعراء الحداثة للحديث عن التجربة الشعرية [1].

تأتي مقدمة كتابه " تمظهرات التشكل السير الذاتي- قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية" في غاية الأهمية، فهي تندرج ضمن ما يسمى بالمقدمات الأكاديمية التي تنطوي على قدر كبير من الأهمية في الكشف عن أسباب القراءة ودوافعها، وتقترح مقدما قراءة مختصرة لفصول الدراسة.

يؤكد فيها على ما تمَّ التأكيد عليه في كتابه السابق عن السيرة في أن الدراسات النقدية العربية الحديثة ظلت بعيدة عن مقاربة منطقة السيرة بأنماطها المختلفة، ويعلل ذلك بقلة النتاج الكتابي في هذا الفن، وأن هذا الاهتمام بدأ على اثر تفتح الوعي العربي المركزي على الفنون الأدبية غير المركزية مما تمخضت عنه قراءات جديدة أولت السيرة اهتمامها.

وكان تركيز الناقد على قراءة تجربة محمد القيسي في السيرة الذاتية ينبع من أنه انفرد – القيسي- بانجاز سير ذاتي متميز تمثل بمجموعة من الكتب التي تتنوع في نظمها وأشكالها، وهو ما حرّض الناقد على الاشتغال النقدي على هذه التجربة.

وانطلاقا من هذا المشهد القرائي فقد سعت الدراسة إلى مقاربة هذه التجربة فتحددت بفصول أربعة تخترق حدود السيرة ومجالها، وتركز في الآن ذاته على منجز القيسي ولاسيما ما جاء في كتابه "الموقد واللهب – حياتي في القصيدة" الذي توافر عنوانه بشطريه على مستويات دلالية متعددة انطلق منها الناقد في توضيحه وتأويله.

---

(1) ينظر: السيرة الذاتية الشعرية لشعراء الحداثة العربية، 5.

أما الفصل الثاني فقد ركزت الدراسة على أسلوبية الكتابة السير الذاتية وأنتجت دلالته اعتمادا على ما جاء في كتابيه "كتاب الابن- سيرة الطرد والمكان" و"عائلة المشاة".

فيما ينهض الفصل الثالث على استعادة نقدية لمرونة الميثاق السير ذاتي بوصفه ((نوعا من العقد يبرمه المؤلف مع القارئ يتم بموجبه تحديد نوع القراءة ويوجه القارئ إلى هدف محدد في أثناء القراءة)) [1]، وحركية الكتابة استنادا إلى ما جاء في كتاب القيسي "أباريق البلو" مركزا فيه على آليات اشتغال السارد – الذي هو ذاتي لا محال- على مرويات طافحة بالآلام والفجيعة والذاكرة الموجوعة.

أما الفصل الرابع فيخلق قوانينه من سؤال مركزي وحيوي يعمل على شدِّ مجالين أدبيين إلى بعضهما البعض وكيفية التعامل معهما، أيمكن كتابة الرواية سيريا أم كتابة السيرة روائيا؟ ولأجل الإجابة لا بدَّ من الإشارة إلى "الحديقة السرية" التي أنتجت عصيرها السردي من تلاقح هذين الجنسين وتلاقيهما، عبر لعبة سردية مراوغة، فالكتاب عبارة عن تحزبات سيرية للكاتب/ الراوي عبر فضاء مكاني محدد ومصرح به، إلا أن التعيين الجنسي– الذي كثيرا ما يثير الالتباس في القراءة النقدية – يحيل الكتاب على أنه رواية، من هنا استنطق الناقد جماليات هذه اللعبة فأفصح بدءا عن سؤاله الحيوي لتصبح الدراسة المعنونة في هذا الفصل جوابا للسؤال المطروح.

يستثمر الناقد عبيد الإمكانات السردية واشتغالها في عموم الأجناس الأدبية وتحديدا فن السيرة الذاتية الذي ينبني على تطابق واضح بين المؤلف والراوي والشخصية في كتابه "المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي"، ومفيدا – في الآن ذاته – من الإسهامات النظرية الفاعلة في مجال العتبات النصية.

---

(1) سيرة جبرا الذاتية في البئر الاولى وشارع الاميرات، 20.

إننا أمام مقدمة تنطوي على إشارات مهمة تعمل في سياق فتح مغاليق النص وتوسع مدركات القراءة النقدية، تتكشف فيها العديد من الأمور التي استوقفت الناقد ووجد فيها ضرورة الاطلاع وكشفها للقارئ، ومنها: إن هذا الكتاب هو الجزء الرابع من سلسلة النص الإبداعي، وأنه ينتمي إلى كتبه السابقة التي ألفها في السيرة الذاتية إلا أنه يشكل كتابا موسوعيا لا يقتصر على مبدع واحد أو نص واحد، بل إنه ينتمي إلى ما يمكن أن نطلق عليه (شجرة السيرة الذاتية)، التي تمتد أفرعها إلى العديد من المبدعين فيما تظل جذورها الكتابية وقوانينها راسخة، كما أنه وسّع من نماذج الكتابة السير الذاتية كالشهادات الأدبية والحوارات والنصوص السير ذاتية غير المجنسة وسواها.

ونظرا لسعة المادة التي اشتغل عليها الناقد في هذه المغامرة، فقد توسعت فصول الدراسة – هي الأخرى– مع اتساع مادتها، فتمَّ تقسيم الكتاب على فصول ثمانية مختلفة الرؤى، إذ تطرق في الفصل الأول إلى المدونة السير ذاتية لعبد الرحمن الربيعي استنادا إلى ما جاء في كتابه "تجليات الذات الحكائية وسير ذاتية الضمير السرد"، مؤكدا على ضرورة توافر عقد بين المؤلف والقارئ عبر سرد ذاتي يعتمد الأنا الساردة مفتاحا إجرائيا للوقاية من الانزياحات والخروقات السير ذاتية، فهيمنة ((ضمير المتكلم في سرد السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، تجعل إمكان الشعر فيها واردا بشكل قوي، لأن "الأنا" الشعرية تجد قناعها "الأنا" السيرية وعلى مقربة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأنا الشاعر وأنا الكائن السيري بشكل تام.)) [1]، فتم تقسيم هذا الفصل على محاور عدة ابتداء من العنوان وصولا إلى أسلوبية التعبير اللغوي والكتابي.

---

(1) مرايا نرسيس، 144.

وتمّ في الفصل الثاني الاشتغال على مدونة عبد السلام العجيلي "حساسية الصورة السير ذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي"، فيما قارب في الفصل الثالث مدونة شوقي بغدادي "في التجربة الشعرية رؤية سير ذاتية"، واستأثرت مدونة ممدوح عدوان "سير ذاتية الحوار الأدبي" باهتمام الفصل الرابع وتمّت مقاربة حوارية السيرة ذاتية فيها على النحو الذي يشكل بؤرة سير ذاتية، تفصح عن الكثير من سيرة هذا الكاتب عبر حوارات تكمن خصوصيتها في انشدادها إلى العام والخاص من حياة عدوان على النحو الذي يثري الدراسة ويعمقها.

واختص الفصل الخامس بمدونة رجاء النقاش "جدل الشهادة الأدبية الذاتية والغيرية في صوغ السيرة الذاتية"، وخاض الفصل السادس في تفاصيل مدونة خالد محيي الدين البرادعي "حياة في حوار: أنموذج السيرة الذاتية المشتتة".

واختلف الأنموذج في الفصل السابع إذ قارب مدونة حمدة خميس " أنثوية الشهادة الأدبية وسيرنة التجربة" بعيدا عن النماذج السابقة التي استندت إلى المدونة الذكورية، ليأتي الفصل الثامن والأخير من أجل أن يستكمل إجراءات هذه الهيمنة الذكورية في مدونة نجيب محفوظ "أصداء السيرة الذاتية: التشكيل السير ذاتي القصصي"..

وقبل أن يختتم مقدمته يعزز رؤيته ومنهجه في هذا الكتاب بمعجم للمصطلحات الخاصة بالسيرة، وهذا المعجم ليس بجديد بل إنه عمد إليه منذ كتابه الأول في السيرة إذ ذيله بمعجم خاص بالسيرة، وأعاد الكرّة في كتابة " تمظهرات التشكل السير ذاتي" ليصبح هذا الكتاب مكملا لما جاء في الكتابين السابقين مع إضافات اقتضتها الرؤية الجديدة لفن السيرة الذاتية وطبيعته.

وقبل أن نختم – نحن الآخر – رؤيتنا المنهجية لعتبة المقدمات بأنماطها الثلاثة ونحن نكرس مسعانا في تحقيق قراءة نقدية تنظر إلى العتبات بوصفها أنموذجا نصيا

خارج النص الرئيس، لا بدّ من أن نحدد منهجية محددة تحتم رؤية معينة ومستقلة لكل مقدمة واختلافها عن الآخر.

ربما من الصعوبات التي يواجهها أغلب النقاد هي وضع اللمسات الأولى لكتابة نقدية يكشف في مقدمتها عن أسرار وخفايا الكتاب التي ستزول بعد القراءة رويدا رويدا، وإذا كان هذا الحكم ينطبق على الأغلب منهم، فإننا نستثني الناقد عبيد منه، ذلك أنّ ناقدا متمرسا يمتلك أدواته النقدية والكتابية واللغوية قلّما يواجه مثل هذه الصعوبات.

ففي المقدمة سنقف عند تلك المهارة والقدرة العجيبة على الإمساك بمدركات الأمور منذ الوهلة الأولى، وقد نتساءل عن إمكانية كتابة المقدمات قبل البدء بكتابة فصول الكتاب أم بعدها ؟

في كتابه "منهج البحث الأدبي" أشار الدكتور علي جواد الطاهر إلى أن المقدمة ((آخر ما يكتب من الكتاب، ولا يدري سلفا ما سيكون عليه عدد صفحاتها.)) [1].

وفي رسالة خاصة من الناقد إلى – كاتبة السطور– أشار فيها إلى أنه غالبا ما يكتب مقدماته في النهاية[2]، ومثل هذا التصريح ينطوي على إشارات سيميائية ودلالية لا بدّ من أن نقف عندها. فقد ذهب أغلب النقاد ولاسيما ممن اهتموا بقضية منهج البحث الأدبي وتداولوها إلى أن المقدمة غالبا ما تكتب في نهاية الأمر، أي بعد أن يستوفي الباحث شروط كتابته؛ لأن المقدمة خلاصة لما سينطوي عليها الكتاب من أفكار ورؤى في سياق، ومن تنظير ومنهجية في سياق آخر.

---

(1) منهج البحث الأدبي، 126.

(2) بتاريخ 2011/5/15.

إن التحديد النهائي في كتابة المقدمات سيفسح المجال أمام المؤلف ؛لأن يستوفي مادة كتابه برمتها، فالمؤلف لا يعرف إلى ماذا سيؤول مصير الأفكار والرؤى والتنظيرات التي يمارسها في كتابه إلا بعد عملية كتابة مستمرة، تُخضع ما في الكتاب لسلطة المؤلف الذي يكون حرّا في الانطلاق من وجهة النظر التي تروق له، والمقدمة ستفصح – ولو بصورة مبسطة- عن مادة الكتاب مختصرة، مركزة ودالة، لذا فإن هذا التوجّه المنهجي في كتابة المقدمات في النهاية هو توجه صائب نوعا ما وإن كنا لا نعدم أحيانا من وضع الأسس الأولية لها في البداية ونادرا ما يتم ذلك.

إن كتابة المقدمات في النهاية مشروطة بطبيعة العمل الذي ستندرج ضمنه هذه المقدمة، وغالبا ما تأتي تلخيصا، لكنها في مقدمات الناقد عبيد تشتط عن طبيعتها وتختلف في رؤاها وتوجهاتها وتتعدد أساليبها، إذ إننا غالبا ما نقرأ مقدمات أكثر دقة وشمولية وتنوعا، وقلما نقف عند مقدمة مختصرة، وذلك حينما يجد الناقد أن المقدمة هنا قد لا تضيف شيئا إلى الكتاب إن لم تكن حشوا يسيء إليه أكثر مما يفيد، وسنقرأ في مقدماته اهتماما أكثر بالمنهج وباللغة وبالخطاب النصي وغيرها مما يمكن أن تكون صالحة للارتباط العضوي بينها وبين المتن القرائي.

ثمة خطاب مقدماتي يصنف ضمن ما يسمّى بالمقدمات الغيرية وهي تلك المقدمات التي يكتبها نقاد آخرون عن نص لأديب آخر، يستحوذ على اهتمامه فينبري للكتابة عنه.

ولدينا أنموذجان من هذا النوع من المقدمات، الأنموذج الأول يكشف عن صيغة نقدية لكتاب "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"، وهو خطاب مجهول الهوية لا ينتسب لمؤلف معين، وأغلب الظن أن دار النشر لجأت

إلى مثل هذا الأسلوب، فعملت على الإفصاح عن نوعية الدراسة المقدمة لذا فإنها لا تشتغل في فضاء نقدي خاص بالناقد عبيد:

((دراسة نقدية معمقة، تتناول القصيدة العربية الحديثة من حيث بنيتها الدلالية، وبنيتها الإيقاعية، متصدية لمنظومة الإيقاع، ومنظومة القافية في تحليل دقيق لإشكالية النمط بين التدمير والتكرار، مفرزة حيزا للتداخل العروضي الدراسة جادة ومعمقة، وتشكل إضافة حقيقية للجهد النقدي العربي في العصر الحديث.))[1].

وهو خطاب وافٍ وشامل بصيغته المكثفة والموجزة، يترصد الدراسة من جوانبها كافة من دون الوقوع في وهاد التكرار والإطالة والحشو.

أما الأنموذج الآخر – وهو المهم- فيتمثل في خطاب مقدماتي كتبه الناقد المغربي سعيد يقطين عن دراسة الناقد عبيد المعنونة "التجربة والعلامة القصصية – رؤية جمالية في قصص " أوان الرحيل" لعلي القاسمي"، وفيه نقف عند جملة من الأمور أهمها:

1. إن المجموعة القصصية " أوان الرحيل" استهوت الناقد عبيد فراح ينافح عن فن القصة القصيرة وينتصر لها بوصفها فنا سرديا له خصوصيته في التعبير والإيحاء.
2. انطلاق الناقد من رؤية نقدية وهو يعالج هذه المجموعة، على الرغم من تأكيده على استثمار كل الممكنات السيميائية في قراءة هذه المجموعة، والإفادة من النظرية السرديات وهو يعمل على تحليل الرؤية القصصية وجمالية الخطاب وسحر الحكي، بمعنى أنه تعامل مع هذين المنهجين تعاملا مرنا بعيدا عن السياقات التقليدية إذ يشير إلى ذلك بقوله:

---

(1) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، الغلاف الخلفي.

((انطلق الناقد من رؤية نقدية في معالجة المجموعة القصصية. فهو رغم تأكيده على استلهامه البعد السيميائي من خلال تشديده على العلامة القصصية واستفادته من السرديات في تناول الرؤية السردية" و" جمالية الخطاب" و"سحر الحكي"، فإنه تعامل مع هذين العِلمَين اللذين يهتمان بتحليل السرد من زاوية "المعنى" أو الدلالة (السيميائيات الحكائية) أو بجمالية الخطاب السردي (السرديات) تعاملا مرنا ومتحررا من القيود الإجرائية التي يستدعيانها أو الحدود المفهومية التي يتطلبانها، متذرعا في مسعاه ومنطلقاته من إستراتيجية تعتمد التصور التالي، الذي يلخصه في قوله: ابتعدت قراءتنا عن السياق التقليدي في القراءات السردية...)) [1].

3. يؤكد الناقد عبيد على أن الدراسات السردية التقليدية بقيت في نطاقها الضيق ولم تعمل على تطوير نفسها إذ نجد ذلك التكرار في برمجة القراءة التي جاءت معظمها متشابهة ولا جديد فيها بسبب القيود المنهجية الصارمة، وهذا التكرار أدى إلى ما يسمى عنده بموت السرد على غرار موت المؤلف.
4. يقرّ الناقد سعيد يقطين بما ذهب إليه الناقد عبيد – في النقطة المذكورة آنفا- من وجود تشابه مريع في الدراسات السردية، لكنه يعترض على الأسباب التي أشار إليها، إذ إنه – سعيد يقطين- يقرّ بمبدأ التشابه لكنه تشابه لا يعود إلى الإجراءات أو القيود المنهجية بل إلى طريقة توظيفها وكيفية الوعي بإشكالاتها وطبيعة استعمالها من لدن مستعمليها.
5. التأكيد على أن الناقد عبيد اختار التحرر من القيود النظرية والعلمية في تحليل النصوص القصصية، وهو لا يشحن مفرداته بحمولاتها الاصطلاحية والدلالية.

---

(1) التجربة والعلامة القصصية- رؤية جمالية في قصص " اوان الرحيل" لعلي القاسمي، 3.

6. هذا الكتاب يضاف إلى رصيد محمد صابر عبيد في تحليل السرد والاشتغال به بجدية وهمٍّ ثقافي وتحليلي ويؤكد على أن النصوص حين يتم الإنصات إليها بروح الناقد ومعرفة العالم فإنها سوف تكشف عن أسرارها وتبين أن التشابه ظاهري فقط[1].

يأتي هذا الخطاب التقديمي ليضيف إلى الكتاب أهمية استثنائية ولاسيما أن هذه المقدمة قد جاءت في صدر الكتاب، ومثل هذا الموقع القرائي يحتم على القارئ الاطلاع عليه والوقوف على مضامينه قبل الدخول إلى المتن النصي للكتاب، وبهذا تتقلص حرية القارئ في تجاوز هذه المقدمة إلى المتن مباشرة [2]، وهو خطاب أصلي إذ يواكب الطبعة الأولى من الكتاب[3].

(1) ينظر: التجربة والعلامة القصة، 1-4.
(2) ينظر: مدخل إلى عتبات النص، 52
(3) ينظر: القصيدة السير ذاتية – بنية النص وتشكيل الخطاب، 156.

الفصـــل الثالث

العتبات المصاحبة

- عتبة الإهداء.
- عتبة التصدير.
- عتبة الملحق (معجم مصطلحات السيرة).

الفصـــل الثالث

العتبات المصاحبة

عتبة الإهداء:

في إطار الدعوة الإسلامية انشغل الفكر الإسلامي بكل ما يمكن أن يقرب الإنسان من أخيه الإنسان، وكانت الهدية – كقيمة مادية ورمزية – أحد تلك الأساليب التي عملت على توثيق الآصرة بين الاثنين، وقد ورد في القرآن الكريم مفهوم الهدية كدلالة رمزية في قوله تعالى: ﴿ وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ ﴾ [1]، في محاولة تفسيرية لحالة الصراع الذي يدور في داخل الإنسان حينما يواجه تحديات من نوع خاص كالذي نراه في موقف ملكة سبأ إزاء خطر خارجي لم تحسب له حسابا من قبل، فعملت بدهائها وذكائها على التصدي لهذا الخطر من دون اللجوء إلى حرب قد تجرّ ويلات على شعبها، وقد ورد عن الرسول الكريم محمد ﷺ قوله: ((تهادوا تحابوا.)) [2]، إذ أمكن استثمار كل الممكنات التي توجه العلاقة وتفعلها وتضعها في موضعها الصحيح.

على أن التركيز على فعل الإهداء لم يكن أمرا مقتصرا على الانشغالات اليومية للإنسان في عصر الإسلام، بل إننا نجد مرتكزاته في عصر ما قبل الإسلام، وما قول المسيب بن علس:

فلأهـــدين مع الرياح قصيدة منـي مغلغـــلة إلى القعقاع

---

(1) النمل، 35 .

(2) المجموع- شرح المهذب، 15: 367.

ترد المـــــياه فلا تـزال غريبــة في القـــوم بين تمثّل وسماع.)) [1].

إلا دليل على هذا التفاعل الصميمي والحميمي في آن بين المهدي والمهدى إليه، وفيه تتمثل بنية الإهداء بقوة ووضوح، فقد رسخت من قوانين الطبيعة وقوّت آثارها في أحلك الظروف، وارتسمت لها مراسيم وطقوس أرادت أن تحقق كفايتها المادية والمعنوية بعد الإسلام، وإن غدت هذه البنية – فيما بعد- ولاسيما لدى الشعراء انشغالا ماديا بالدرجة الأساس، وأصبح فعل الإهداء مرتهن بالقيمة المادية التي يتحصل عليها المهدي من المهدى إليه.

فالإهداء تقليد قديم أشار إليه الكثير من الأدباء والكتّاب وقبلهم الشعراء، وهم يتوجهون باهداءاتهم إلى شخصيات لها حضورها ودورها في الأوساط الثقافية والسياسية والدينية، ونظرة فاحصة إلى الموروث الأدبي العربي القديم سنجد اشتغال هذه العتبة بوصفها تقليدا أدبيا يوطد العلاقة بين المهدي والمهدى إليه على اختلاف طبقاتهم، وربما كانت كتب الجاحظ والتوحيدي وغيرهما خير دليل على وجود هذا النمط من الإهداءات الإخوانية إذ إنه يحمل بين طياته عبارات المودة والاحترام والتقدير ولاسيما أنها كانت تؤلف وتهدى إلى الملوك والسلاطين وغالبا ما كانت تؤلف بطلب منهم[2].

على أننا كثيرا ما نشكّ في نوايا المهدي – ولاسيما من الشعراء – إذ كانوا يهدون قصائدهم لدوافع مادية أو معنوية، بمعنى أن الإهداء لم يكن خالصا – إلا في حالات نادرة – فقد كان الشاعر يستجدي العون من المهدى إليه – الممدوح وإلا انقلب الإهداء إلى الضد.

---

(1) المفضليات، 51.

(2) ينظر الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، 36.

ولسنا بصدد تتبع أثر هذه البنية ذات الطابع الثقافي فهو أمر يحتاج إلى دراسة جدية ومتشعبة تطول بنا فيها الأهداف والمرامي، لذا فإننا سنحاول الاقتصار على ما جدّت من مفاهيم وحدود اصطلاحية لهذه البنية في المشهد الثقافي وتحديدا في العصر الحديث وإن بصورة مبسطة وغير موسعة أيضا.

تشتغل عتبة الإهداء على نقطة محورية ومهمة ترتكز على طبيعة العلاقة القائمة بين طرفي الإهداء: المهدي والمهدى إليه، وهي بمثابة رسالة، باثة، مكثفة، مركزية، تحمل في طياتها الكثير من الدلالات وتسلط الأضواء على أساسيات هذه العلاقة وطبيعتها، وغالبا ما تكون هذه العلاقة الاجتماعية ذات رابطة أسرية أو صداقة حميمة، أو ماشاكل ذلك، ومن الطبيعي أن تتضافر فيها أجواء المحبة والامتنان والتقدير والاعتزاز، ذلك أن هذه العتبة لا تشتغل في فراغ، فالحميمية طابع أساس، وسمة ضرورية لتواجدها، إذ لا يمكن إهداء أثر معين لآخر ما لم تكن هذه الحميمية هي الرابط الأساس بينهما، فهو بمثابة ((تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات "واقعية أو اعتبارية"، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع "موجود أصلا في العمل/ الكتاب"، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة.)) [1]، كما عدّه البعض بأنه ((ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره.)) [2].

حرص جيرار جينيت على أن يوضح الكثير من المبادئ الأساسية لاشتغال هذه العتبة، إذ أشار إلى تحديداته وأنواعه وأماكن تواجده ووقت ظهوره [3].

---

(1) عتبات، 93.
(2) عتبات الكتابة في الرواية العربية، 199.
(3) ينظر: م.ن، 93 وما بعدها.

وللناقد الدكتور محمد صابر عبيد رؤية خاصة لعتبة الإهداء تستثمر معطياتها من مخزون ثقافي يتفاعل مع المشهد الثقافي الآني الذي يحيل على كل ما هو آني وروحاني، ومن معطيات العلاقات المتراكمة مع الآخر/شاعرا وناقدا وروائيا وقاصا ومسرحيا، هذه العلاقة التي حتّمت جدلا واسعا من الارتكان إلى الشفافية والحرص على بقائها لأطول مدة ممكنة. فالإهداء هامش بسيط وجزئي إلا أنه هامش في غاية الدقة وأهمية، ولا يمكن عدّه هامشا اعتباطيا وسريعا بل يمكن عدّه مفتاحا مهما من مفاتيح النص[1].

وفي دراسة قيمة له عن "عتبة الإهداء: الترميز والتدليل" يذهب إلى أن هذه العتبة تنفتح على قيمة سيميائية وبنائية وأخلاقية مهمة ((بوصفها إشارة واعية تنطلق على نحو قصدي ومباشر من منطقة المؤلف إلى منطقة القارئ الخاص والعام"، وتكشف عن جزء فاعل من قصد المؤلف بمنظوره العام الذي تسعى القراءة إلى فحصه والاستئناس به في عملية القراءة.)) [2]، وأنها تخضع لرؤية معينة تتصل بالنص وظروفه وسياقاته وإشكالاته[3]، وأنها عتبة دالة لا بدّ من تلمّس آثارها ومعاينتها قبل الدخول في ميادين النص[4].

ويمكن الوقوف على نمطين من الإهداءات، وهما: إهداء الكتاب أو ما يسمّى بإهداء الأثر، وإهداء النسخة.

1. إهداء الكتاب أو الأثر:

---

(1) ينظر: جماليات القصيدة العربية الحديثة، 96.
(2) شعرية الحَجْب في خطاب الجسد، 40-41.
(3) ينظر: م.ن، 42.
(4) ينظر: سيمياء الموت – تأويل الرؤيا الشعرية، 41.

أشار جيرار جينيت إلى هذا النمط من الإهداء [1]، وهو إهداء مرتبط بالنسخة الأصلية من الكتاب، حينما يعمد المؤلف إلى إهدائه إلى أنموذج يراه – في نظره- يستحق الإهداء، ويأتي مصاحبا له، ويمكن أن يدرج ضمن ما يسمّى بالإهداء الخاص، إذ إن المؤلف حرٌّ في اختيار عبارات الإهداء والمهدى إليه، وغالبا ما يكون من الشخصيات المقربة إليه جدا بدافع القربى أو الصداقة كأن يكون الإهداء موجها إلى الأم أو الأب أو الزوج وربما الأخ، وغالبا ما نقرأ عبارات الإهداء موجهة إلى أحد الأصدقاء المقربين ممن تربطهم علاقة صداقة حميمة أو لذي فضل على المهدي، والدافع من ورائه قد يكون تقربا أو اعترافا بالجميل أو تعبيرا عن محبة ومودة [2].

والناقد عبيد من النقاد الذين نادرا ما تستوقفهم هذه العتبة، فنادرا ما نجده يهدي أعماله النقدية إلى الآخر، ومع هذا الإقلال فإنه يستثمر إمكاناته الإهدائية وعلاقاته الحميمة مع الآخرين، فيهدي إلى البعض منهم كتبه، كما نجد ذلك في إهدائه لكتابه "سيمياء الخطاب الشعري" إلى صديقه أحمد زماري، إذ يقول:

((إلى احمد زمّاري...صديقي العظيم

أكثر المجانين...عقلا

وأكثر العقلاء...جنونا)) [3].

في هذا الإهداء نجد ذلك التضاد اللفظي والمعنوي الذي وسم بهما المهدى إليه، فقوله:

أكثر المجانين...عقلا

---

(1) ينظر: عتبات،

(2) ينظر: الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج، 37.

(3) سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل الى التأويل، 5.

وأكثر العقلاء...جنونا

يحيلنا على تناقض واضح في شخصيته، مع إصرار المهدي/ الناقد على إثبات هوية المهدى إليه وشخصيته ودرجة قرابته منه، فهو صديقه العظيم، وصفة العظمة هذه لا تمنع من اتصافه بصفات أخرى منها أنه مجنون وعاقل في آن، والجنون عنده مرتبط بالعقل، فهو أكثر المجانين عقلا، وهو أكثر العقلاء جنونا، فنحن أمام شبكة معقدة من الإهداء تستند إلى وجود ملفوظات دالة: العظيم / الجنون / العقل وهي ملفوظات تثبت هوية المهدى إليه، فلو أننا افترضنا عدم وجود هذه الألفاظ أو الصفات في هذا الإهداء، وأصبح الإهداء مكثفا ومقتصرا على:

إلى احمد زماري... صديقي العظيم

ربما اختلف الأمر في وجود أكثر من أحمد ينتمي إلى زمار ويرتبط بالناقد بصداقة قد لا تكون حميمة، لكن ثمة ميثاقا متداولا ومعروفا بين الاثنين صاغته دلالة الألفاظ المستخدمة في عبارة الإهداء الأولى كشفت عن المعني بالإهداء، وهذه الألفاظ برمجت شخصية المهدى إليه وحددته وميزته عن غيره، ولاشك في أن الأغلب من المقربين من هاتين الشخصيتين/ المهدي والمهدى إليه على علم بطبيعة هذه العلاقة أولا، وبطبيعة الصفات التي يتسم بها المهدى إليه ثانيا.

والإهداء – بطبيعة الحال- لا يقتصر على الأحياء فقط، فقد يتعدى الكاتب حدود كتابته ليهدي عمله إلى أحد الأشخاص المقربين الراحلين منهم كما هي الحال في إهداء كتابه "إشكالية التعبير الشعري –" إلى أبيه الراحل، إذ يقول:

((إليك يا أبي..

أول كتاب بعد رحيلك

نسمة صادقة، محبة تظلل روحك النبيل

في الأعالي..)) [1].

وهو إذ يهدي هذا العمل فإنه يشير إلى جملة سمات تدلل على المحبة والتقدير ولاسيما أن هذا الكتاب يعد أول كتاب يصدر للناقد بعد رحيل أبيه.

ومن الاهداءات الخاصة التي يعمد الناقد إلى تكرارها، إهداءه إلى زوجته آمنة، إذ يقول:

((إلى آمنة...شجرتي الوارفة

حيث تحوّل الأطفال في ظلالها إلى شباب وصبايا..

والأحلام إلى كتب..)) [2].

ويقول كذلك:

((إلى آمنة...

... ملاذي الوحيد

هذا الجواب الذي يؤنث ظمأ اللغة.....

وهذا الماء الذي يثري قصيدة العطش)) [3].

إذ يكشف لنا هذان الاهداءان عن الدور المهم والحيوي الذي تحتله آمنة/الزوجة في حياة الناقد/ الزوج، ودورها في حياة الآخرين ولاسيما الأطفال الذين كبروا حتى صاروا شبابا، وتحولت الأحلام لديه إلى كتب، وهو حريص على أن يكشف عن هذه الأهمية بوصفها ملاذه الوحيد.

---

(1) إشكالية التعبير الشعري –كفاءة التأويل، 4.

(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، ج.

(3) شيفرة ادونيس الشعرية، 5.

والناقد عبيد من النقاد الذين حرصوا بقوّة ووضوح على إظهار العلاقة العائلية التي تربطه والآخرين/الأب/الزوجة دلالة على ذلك الارتباط الروحي والأسري الذي يربطه وإياهم.

3. إهداء النسخة:

يشكل إهداء النسخة تقليدا آخر يزداد كل يوم تجذرا، وأصبح فنا قائما بحد ذاته على الرغم من طبيعته الاختزالية المكثفة، إذ إنه ينهض بوظائف شتى يرشحها لأن يكون جزءا مهما من العتبات النصية التي يمكن استقراؤها من مختلف الجوانب[1]، ويكون إهداءً بخط يد الكاتب نفسه إلى القارئ المعني[2].

وأهم ما يميز هذا الإهداء عن سابقه هو أنه يشي بعلاقة خاصة قائمة بين المهدي والمهدى إليه، وغالبا ما تكون هذه العلاقة فاعلة ومؤثرة، ولا يمكن بأية حال من الأحوال إهداء النسخة إلى شخص مجهول، ومن هنا يكمن سر تميزه واختلافه، إذ يشترط في المهدى إليه ((أن يكون إنسانا حيا، فإهداء النسخة لا يرتبط بالفعل الرمزي، ولكن أيضا بالفعل التأثيري " acte effectif" الواقع على المهدى إليه، والذي يكون حال توقيع النسخة من طرف الكاتب حاضرا، وهذا ما تكرسه الوظيفة التداولية لإهداء النسخة بتفاعل المهدي "الكاتب الواقعي" مع المهدي إليه "القارئ الواقعي".)) [3].

ونظرا لكون العلاقة بين الناقد الدكتور محمد صابر عبيد والآخرين قائمة على التكافؤ والاحترام والتقدير، فإن إهداءاته غالبا ما تحمل بصمة هذه العلاقة، وقد وقفنا عند بعض هذه الإهداءات ومنها اهداءاته المتكررة لكاتبة السطور هذه، ومنها:

(العزيزة د.سوسن البياتي

---

(1) ينظر الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج، 40.
(2) ينظر: عتبات، 100.
(3) عتبات، 102.

مع المحبة.)) [1].

((د. سوسن البياتي

مع المحبة والتقدير.)) [2].

((إلى تلميذتي الغالية

د.سوسن البياتي

مع محبتي..)) [3].

((إلى تلميذتي العزيزة سوسن هادي

مع محبتي.)) [4].

((إلى تلميذتي وزميلتي العزيزة

د.سوسن البياتي

اعتزازا وتقديرا.)) [5].

إذ تكشف هذه الإهداءات المتعددة والمكررة في آن عن طبيعة العلاقة الرابطة بينهما: الناقد الدكتور محمد صابر عبيد وتلميذته الدكتورة سوسن البياتي على الرغم من اختزالها وتكثيفها، فثمة محبة ومعزة وتقدير تمارس دورها في هذه العلاقة مع التأكيد على الدور النسبي الذي تحرص العلاقة على إثباته، فهناك دور للتلميذة يحرص الأستاذ التأكيد عليه، ودور آخر تمارسه هو دور الزميلة إذ إنها تشاركه الفعل الأكاديمي ذاته، وهذا النمط من الإهداءات ينطوي على قدر كبير من الأهمية في السياق النقدي/العتباتي إذ إنه ينضوي تحت ما يسمى بالإهداء الخاص الموجه إلى

(1) جماليات القصيدة العربية الحديثة،1.
(2) عضوية الاداة الشعرية، 1.
(3) حركية التعبير الشعري،1.
(4) تمظهرات التشكل السر الذاتي،1.
(5) شعرية الحجب في خطاب الجسد، 1.

الأصدقاء تعبيرا عن محبة ومودة مع الأخذ بنظر الاعتبار التصريح المباشر باسم المهدى إليه، إذ يصبح إهداء النسخة بمثابة ((وثيقة تشهد على علاقة مابين طرفين أو أكثر...)) [1]، وغالبا ما تكون هذه العلاقة ذات خصوصية تميزها من غيرها ولاسيما تلك القائمة على المصالح المتبادلة.

عتبة التصدير:

أصبح الانفتاح على النصوص الأخرى من أبرز الممكنات القرائية التي يسعى الناقد من خلالها إلى الإفادة من كل ما يمكن أن يثري نصه المقروء، ويفتح أبواب التأويل على مصراعيها، ولاسيما أن الناقد هو ((أديب من نوع خاص تتوفر فيه ميزات المبدع من ذوق وحساسية لغوية رفيعة وذكاء في استقراء مواقع الجمال وسرعة في استخراج المعاني من مظانها.))[2].

وإذا كنا ننظر إلى التناص على أنه إمكانية إفادة النصوص الراهنة من نصوص سابقة لفظا أو معنى، فإنه في أبسط تعريفاته: ((وجود علاقي خارجي بين أنواع من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة.))[3]، يعمل على الإفادة من نص على وفق معايير ومواضعات وتقاليد خاصة ((تُنتزع من سياقاتها الاجتماعية والأدبية الأصلية وتُدمج في سياق نصي جديد بحيث تكتسب أبعادا دلالية جديدة لم تكن تمتلكها في سياقاته الأولى، ولكنها تستمر مع ذلك في إثارة الواجهة الخلفية التي جاءت منها والتي تسمح لنا بفهم دلالاتها الجديدة.))[4]. فهو في هذا السياق ((نوع من الإلماح " allusion" يتضمن إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى إنسان أو مكان أو

---

(1) عتبات الكتابة في الرواية العربية، 242.
(2) بنية الخطاب النقدي، 26.
(3) مصطلحات النقد العربي السيماوي، 192.
(4) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، 194.

حدث أو شخصية من شخصيات التاريخ أو الأدب أو الأساطير أو الكتب المقدسة.)) [1].

واستنادا إلى هذه المعايير تشتغل عتبة التصدير بوصفها نوعا من أنواع التناص الذي ينفتح على تلاقح نصوص راهنة وسابقة، إذا تمكن الناقد من استيعاب النص المنقول ليتلاءم ونصه المقروء، وإلا غدت هذه العتبة مجرد مظهر خارجي قد يسيء إلى النص أكثر مما يفيده ويفتحه على التأويل، ولأجل ذلك لا بدّ من إجراء منهجي يحدد علاقة النص المصدر بالعنوان أولا، وبالمتن النصي ثانيا إذ ((تتعدد وتتشعب العلاقات التي ينسجها التصدير مع النص وعنوانه بما لا يسمح بحصرها لما تفتحه من إمكانات لا نهائية للقراءة.. تلك خصيصة التصدير الذي هو دائما إشارة صامتة يبقى تأويلها من مهام القارئ.)) [2].

والتصدير – في المفهوم النقدي الحديث – هو ((تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد بنص أو نصيص مستمد من ثقافة معينة أو مصاغ صياغة تتكئ على معطى معين من معطيات تلك الثقافة يتموقع غالبا بين القصيدة وعنوانها، أو يسبق المقدمة إن وجدت... مكونا بذلك عتبة قرائية تسهم في توسيع صياغة العنوان وتربطه بالبناء النصي.)) [3]، وقد أشار جيرار جينيت إلى أهمية هذه العتبة وعدَّ حضورها ((علامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه)) [4].

وللناقد محمد صابر عبيد مستويات قرائية عدة تفحص وجوه اشتغال هذه العتبة في النصوص المنتخبة للقراءة النقدية لديه، ويرى ضرورة أن يكون الناقد حذرا

---

(1) الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، 54.
(2) محمود حسن اسماعيل- وقفة نقدية مع شعره وفلسطينياته.
(3) العتبات النصية في الوهاب البياتي ونزار قباني، 132.
(4) عتبات، 111.

وعلى وعي تام بمقاربة هذه العتبة ولاسيما في جانبها التأويلي، إذ يقول: ((فإن قراءة هذه العتبة يجب أن تكون حذرة فيما يتعلق بمقاربة الجانب التأويلي المرتهن بها، ولا تبالغ في الذهاب أبعد مما يجب إلا حين تكون العتبة جوهرية وصميمية وداخلة في صلب التجربة، ولا يمكن التقاط الشفرات المركزية في النص من دون المرور التأويلي على مساحاتها وقراءتها قراءة واعية ومنتجة.)) [1]، ويطلق عليها تسمية المقولة الافتتاحية[2].

إن هذا التواصل بين النصين الراهن/ النقدي، والسابق/ المصدر إنما هو تواصل بين نصين مقطوعين زمنا وفضاء مكانيا، وكثيرا ما يلجأ المقارب إلى مقاربة نصوص من الزمن الغابر ولاسيما أنها تنفتح على تأويلات ثرية ومغرية لدرجة أنها لا يمكن أن تعاين بتلك السهولة.

ويأتي التصدير على أنواع عدة – حسب رؤية نقدية خاصة بنا - منها:

1. **تصدير ذاتي:** بمعنى أن يقوم المصدر بإدراج نص من نتاجه الأدبي الخاص.
2. **تصدير غيري:** يتخذ من النصوص الأخرى لأدباء آخرين مجالا لهذا النوع وهو الأغلب، ويطلق عليه أحد الباحثين بالتصدير الاقتباسي[3].
3. **تصدير مزدوج:** بأن تتم الإفادة من النمطين السابقين، بأن توظف نصوص عدة من أقوال أدباء آخرين مع نص للأديب نفسه – شعرا أم نثرا-.
4. **التصدير المتعدد:** غالبا ما يأتي التصدير مفردا ويدرج في أعلى النص، ولكن هناك من يلجأ إلى استخدام نصوص عدة في سياق تصديري محدد

---

(1) شعرية الحجب في خطاب الجسد، 52.
(2) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الروائي، 9.
(3) ينظر: العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، 135.

وغالبا ما يأتي هذا النوع في بداية الكتاب أي قبل مقدمته، وإلى هذا النوع من التصدير تشتغل هذه العتبة لدى الناقد عبيد.

وغالبا ما يلجأ المصدر إلى ذكر اسم المؤلف أو الأديب الذي أخذ منه وعنوان كتابه أو ديوانه، إلا أن هناك من يذكر النص بدون اسم مؤلفه.

والناقد عبيد في إفادته التصديرية لا يفتأ يذكر اسم المؤلف، وهذا إن دلَّ على شيء إنما يدل على ثقافته وسعة اطلاعه على الثقافات بمختلف أشكالها، ولاسيما أننا أمام نصوص اغلبها لأدباء أجانب، ومن أزمنة مختلفة.

في أول عبارة تصديرية له نتوقف عند هذه العبارة وهي لإحدى الشواعر اليابانيات، إذ تقول فيها:

((إن اصغر وردة تستطيع أن تمنح أفكاراً تصل في عمقها حدّ البكاء كينيث ياسودا-)) [1].

على أن هذه العبارة لا تمنحنا فرصة الربط بينها وبين المتن النصي الذي يندرج تحتها، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الوصول إلى العلاقة القائمة بينهما، وأغلب الظن أن إدراج الناقد لهذه العتبة إنما جاء من فكرة النص وانشداده إليها، على الرغم من أن السياق النصي لا يستجيب لمتطلباته.

وفي دراسة له عن قصيدة النثر بوصفها إشكالية أثارت العديد من التساؤل عن ماهيتها وتسميتها وظروف نشأتها، وخلقت لها مؤيدين ومعارضين من كل الأصناف والأشكال، فإننا نلمح هنا قدرة الناقد على الإتيان بما يثري دراسته ويعمقها، فإفادته من نص نثري لأحد النقاد هو (نورمان هولاند)، يتحدث فيه عن اهتمام النقاد بالأدب وكيفية معاينته معاينة دقيقة من خلال البحث عن كل ما هو جديد فيه، إذ يقول فيه:

((شعرت أنا وكثير من الذين عاصروني أننا نرى الأدب بطرق لم تكن ممكنة من قبل، فقلّ اهتمامنا بالنزاع على المصطلحات الذي شغل النقاد الجدد، وزاد

(1) صوت الشاعر الحديث، 189.

اهتمامنا دراسة نصوص معينة دراسة دقيقة والبحث عن التشابه في الحبكة، والصور المكررة، والمجاز والبنية، والأساطير ووجهات النظر وغيرها...بحثنا عن هذه الأمور بحماس وجدّ ورغبة.

لا بدّ أن الجيل من علماء الحياة شعروا بها عندما استخدموا المجهر لأول مرة. -نورمان هولاند-)) [1].

ينتمي هذا التصدير إلى الجنس النقدي، ففيه يوضح الناقد هولاند بعضا من المرتكزات الأساسية التي يحرص عليها الناقد في دراسته وقراءاته المتعددة للنصوص، ولاسيما تلك النصوص التي تُكتب بآلية جديدة وتستخدم تقانات كتابية جديدة تفيد من كل ما جاءت بها المدارس النقدية الحديثة، وما آلت إليه الأشعار والقصائد من تطور على مر العصور، فيشير إلى قلة النزاع على المصطلحات بعد أن أصبح عائما على أيدي النقاد الجدد، ويشير إلى ازدياد الاهتمام بدراسة نصوص معينة، والبحث عن آليات التطور فيها.

وربما سنجابه بسؤال يتعلق بماهية العلاقة بين هذا النص التصديري وبين دراسة الناقد عبيد عن قصيدة النثر؟.

من منظور نقدي خاص يتوجه الناقد عبيد بدراسته الخاصة عن قصيدة النثر إلى إبراز خصوصية هذا النوع الشعري، وما أحدثه من خلل في موازين القصيدة العربية الحديثة بوصفها نوعا تمرد على قوانين القصيدة المألوفة، إذ يقول: ((خرجت قصيدة النثر الحديثة على القياسات الشعرية المألوفة، وانحرفت بعيدا عن المسطرة الجمالية التي أدركت ذائقة الاستقبال كل مليمتر مشتغل فيها، وأصبحت نصا جماليا ضالا خارج سلطة العائلة، مستعينا بتعويذاته السحرية، وتماسكه السياقي، ونظامه

(1) صوت الشاعر الحديث، 245.

الفريد الخاص به، إنه محاكاة الملفوظ للمنجز الإنساني في أعلى مراحل جبروته وقوته.)) [1].

من هنا يعطي النص التصديري انطباعه الأولي عن الدراسة، فكلاهما يتناولان فكرة البحث عن الجدة والتطور والابتكار.

في كتابه "شيفرة ادونيس الشعرية" نقف عند العديد من النصوص التي صدر بها الناقد كتابه، لنقرأ هذه العتبة وسنكتشف ما فيها من جوانب مادية ومعنوية مرتبطة بالدوال التي تخضع لمنطقها:

((- طفولتي حزمة روائح/ لويس شادون

الطفولة هي بئر الكائن.

الماء هو مادة اليأس.

ان الماء هو وطن الحوريات الحية، هو أيضا وطن الحوريات الميتة، انه المادة الحقيقة للموت المؤنث كثير. / باشلار

إن طعم التفاحة ليس في التفاحة نفسها، ولا في فم من يأكلها، وإنما هي في التواصل بين الاثنين./ بورخس

هل يحقُّ لي أن أتخيل

إنني أمرُّ تحت شباك البيت

الذي ولدت فيه؟

ولمن أوجه السؤال، يا هذه الريح؟ / ادونيس)) [2].

إن قراءة هذه التصديرات ستفصح عن وجود ارتباط دلالي بينها فوجود مشتركات لفظية بينها في سياقها التصديري، يوحي بأن الناقد قد تعامل مع هذه

---

(1) صوت الشاعر الحديث، 245.

(2) شيفرة ادونيس الشعرية، 7.

النصوص اعتمادا على هذه المشتركات تعاملا قصديا. ولا يمكن فهم أهمية هذه التصديرات ودلالة وجودها إلا عن طريق ربط الدال بمدلوله، بمعنى أننا لن نفلح في قراءتنا ما لم نتمكن من قراءة المتن الشعري لادونيس وتفكيك دواله، وطريقة اشتغال الناقد على هذا المتن الادونيسي – كما يحب أن يطلق عليه –، لمعرفة العلاقة الرابطة بينهما.

يستثمر الناقد طاقته الإبداعية في انتخاب نماذج من قصائد سير ذاتية لادونيس، ابتداء بقصيدة "غيمة فوق قصابين" التي تنهض على حركة الطفولة والقرية/ المكان والذاكرة والحلم، فارتباط هذه الدوال في هذه القصيدة ستفتح أمام القارئ الممكنات الشعرية الأولى لمعرفة علاقته بالنصوص التصديرية، ففي هذه القصيدة تؤدي الطفولة + المكان دورا أساسيا في رسم مدار الحدث الحكائي القائم على منتخب من طفولة ادونيس في هذه القرية/قصابين.

إن ارتكاز النصوص التصديرية على ثلاثية: الطفولة/ الماء/ الروائح تتجسد آلياته في ربط هذه العتبة بالمتن النصي، وهذا سيفتح المجال للتأويل والتفسير، ولاسيما أننا أمام ثلاثية لها جذورها في الواقع وفي الموروث الديني والأدبي.

وهذه النصوص تتسم بـ:

1. إنها نصوص لأدباء مختلفين في قومياتهم وتوجهاتهم الفكرية والأدبية وفي الجنس الذي ينتمي إليه النص مع الأخذ بنظر الاعتبار وجود نصين لا ينتسبان لأحد، وإن كانت دلالتهما تشير إلى انتمائهما إلى باشلار، إلا أن النص الأول يرتبط بما قبله وهذا يعني وجود احتمالين: الأول: انتماء النص الأول إلى ما قبله أي إلى شادون، وانتماء النص الثاني إلى باشلار، اعتمادا على العينات اللفظية المتوافرة في كلا النصين،

والاحتمال الأخر: أنهما لا يخضعان إلى أي من الطرفين بل إلى طرف ثالث مجهول، وهو احتمال ضعيف.

2. اختلاف النصوص فيما بينها من حيث الموضوع وإن كان التركيز فيه على: الطفولة والماء والريح، والتركيز على هذه الثلاثية له دلالته النصية التي سنشير إليها لاحقا.

3. يشكل النص التصديري الأخير لادونيس المفتاح الذي يمكن الانطلاق منه لتأويل العلاقة بين النصوص التصديرية وبين النص الذي تم إدراج هذه النصوص اعتمادا عليه وانبناء على معطياته، فالكتاب خاص بنص سير ذاتي لادونيس في إحدى قصائده، وهو ما سيتم رصد جوانب سير ذاتية منها، والنص الذي تم اعتماده له دلالته في هذا الجنس الأدبي.

في كتابه الأخير "القصيدة الرائية- أسئلة القيمة الشعرية" يتصدر النص الآتي:

((الوضوح في النص الشعري حقا، أو الغموض، مسألة تتصل أساسا بالقراءة ومستواها، وقراءة العمل الفني تستلزم ثقافة فنية،القارئ، بعبارة أخرى، خلاق آخر. للمناسبة أتساءل لماذا يتساءل دائما حول الكتابة والكاتب، ولا يتساءل حول القراءة.

إن علم الجمال الكتابة يقتضي علم جمال القراءة.

هناك تواطؤ جميل وعميق بين المبدع الأول، الشاعر، والمبدع الثاني، القارئ.

ولا بد من الحرص على تعميق هذا التواطؤ،

القراءة العميقة للقصيدة، هي قصيدة ثانية.

ادونيس

" الحوارات الكاملة 1987-1990،

منشورات بدايات للنشر والتوزيع،

ط1، جبلة، سوريا، ط1، 2010".)) [1].

تركز هذه العتبة على دور القراءة والقارئ في العملية النقدية، إذ تنهض على العديد من الأسئلة تستوقفنا فيها رؤى ادونيس وتصوراته حول هذا العنصر الذي ظل غافلا في الدراسات النقدية إلى وقت قريب، فسؤال الشعر وماهيته يرتبط بفعلي الغموض والوضوح اللذين يتصدران القائمة الشعرية، ويرتبطان بالقراءة التي تستلزم ثقافة معينة للقارئ.

ومن الأسئلة التي يطرحها أيضا سؤال العلاقة بين الشاعر بوصفه مبدعا من الدرجة الأولى، وبين القارئ بوصفه مبدعا من الدرجة الثانية وبينهما تواطؤ لا بد من تعميقه.

أظهرت هذه العتبة جانبا مهما من جوانب شعرية ادونيس بوصفه شاعرا مبدعا، له نظريات في القراءة والإشادة بدور القارئ، فهو قارئ قبل أن يكون شاعرا، ولهذه النقطة تحديدا اضاءات عدة لجوانب هذه الشخصية.

تشتغل عتبة التصدير على سؤال حيوي ومركزي – بغض النظر عن طبيعة النص المصدر- ولا يمكن الإجابة عنه إلا من خلال إقامة علاقة بينه وبين النص الرئيس/المتن، على الرغم من أن الكثير ممن يصدرون مدوناتهم بنصوص لا علاقة لها لا من قريب ولا من بعيد بما يحويه الكتاب، وهنا تكمن خطورة هذه العتبة حينما تتحول من وظيفتها الدلالية والجمالية للنص إلى وظيفة شكلية/ زخرفية تسيء إليه أكثر مما تنفعه، وقد اشترط النقاد والمعنيون بأن تكون العلاقة بين الاثنين حاسمة ونافعة، فضلا على أنها تكشف عن ثقافة الناقد وسعة اطلاعه ودرجة تفكيره وخبرته بالنصوص السابقة وكيفية الإفادة منها.

---

(1) القصيدة الرائية – أسئلة القيمة الشعرية – قراءة في شعر رعد فاضل، 5.

ـ عتبة الملحق:

الملحق من ألحق الشيءَ إذا أدركه، والملحق: الدعيُّ الملصق[1]. إذ تشير الدلالة اللغوية لهذه المفردة إلى استدراك الشيء وإلحاقه بما قبله، بمعنى وجود شيئين أحدهما سابق والآخر لاحق، يتم إلحاق الآخر بالأول عن طريق رابط يربطهما، فهناك علاقة بينهما يحتم مثل هذا الفعل وإلا كان الأول منافٍ للثاني، والثاني مناقض للأول ولا يحتم نوعا من الإلحاق والاستدراك.

لم تحظَ هذه العتبة باهتمام أحد من النقاد الذين اهتموا بقضية العتبات وكيفية اشتغالها، وربما كانت الإشارات القليلة المبثوثة في طبقات كتب الناقد عبيد هي الإشارات الأولية لظهور هذه العتبة على الرغم من اشتغالها روائيا[2]، فقد تصدى إبراهيم نصر الله لهذه العتبة وأولاها اهتمامه ولاسيما في روايته "زمن الخيول البيضاء"، على الرغم من أن جيرار جينيت حقق تميزه الأول في هذا المضمار حينما أدرج الملاحق من ضمن العتبات النصية إلا أن تميزه هذا لم يُسعف بدراسة نظرية عنها، بل جعلها – شأن أغلب العتبات المذكورة – مجرد إشارات للاستدلال بها، مكتفيا بتوضيحه بشكل بسيط بقوله إنه: ((يتكون من علاقة هي عموما اقل وضوحا وأكثر بعدا؛ يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، يمكن أن نسميه، الملحق النصي))[3].

وبغية التصدي لمثل هذه الظاهرة لا بد من تنظير يحقق نوعا من الرؤية المنطقية لطريقة اشتغالها ولاسيما أننا نحرث في أرض بكر، فلا آراء ولا دراسات حاولت الغوص في هذا المجال وكأننا في متاهة قرائية ربما نستطيع من خلالها

---

(1) القاموس المحيط، 934.
(2) تمت الإشارة إلى هذه العتبة في كتاب " المغامرة الجمالية للنص الروائي "، 176.
(3) ينظر: آفاق التناصية، 135.

الوصول إلى بر الأمان ووضع النقاط الأولية على حروفها، وقد تتعثر رؤيتنا بمنهجيات أخرى لكنها في كل الأحوال ستؤسس رؤيتها على احتمالات غير موجودة.

تشتغل هذه العتبة بوصفها عتبة داخل نصية خارج إطار النص النهائي، فهي لا تظهر إلا بعد اكتمال الرؤية الكتابية وقبل بروز ما يسمى بالرؤية القرائية، أي أن العمل الأدبي سيكون مكتفيا بذاته بوجود هذه العتبة القرائية المهمة لأنها ستعمل على الكشف عن جملة من الأمور التي تحيط بالنص وتقاوم غموضه، فالملحق عبارة عن معيار فني لنص جمالي يسعى إلى الكشف والتأويل والتفسير ومن ثم القراءة، وهو لا يبتعد كثيرا عن المفهوم اللغوي الذي أشار إليه المعجميون القدامى، بوصفه استدراكا لما قبله إذ غالبا ما يعمد المؤلف – ولاسيما الروائي منهم- إلى أن يكون نصه ((محاطا بسور فاصل بين نصين: نص أساسي ونص ملحق. فالأول يشكل مركزا بؤريا ونوويا، والثاني يمثل نصا محيطا يأخذ وجوده الحقيقي بوجود الأول. والعلاقة بينهما جدلية وإشعاعية تتمثل في الإضاءة التوضيحية والتفسيرية.)) [1].

من هذه النقطة تحديدا سيعمل الملحق على أن يكون نصا قابلا للتوصيف والتحليل والتأويل، بوصف الأول منهجا قرائيا قائما على المحاكاة لما قبله وتوضيح سماته، وبوصف الثاني أسلوبية قرائية تصطدم بجملة معوقات تنقل واقعها الحرفي إلى واقع لفظي آخر يفكك ويشرّح ويبني وقد يهدم الأسس البنائية التي تقوم عليها النظرية القرائية لأي نص كان، وبوصف الثالث عملية ((تفسير النص، وبحث معناه، وتخريج قواعده، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة)) [2].

---

(1) ينظر: الهوامش في الخطاب الروائي العربي، جميل حمداوي

(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 43.

تنطوي هذه العتبة ((على أهمية لاتقل بأي شكل من الأشكال عن مقاربات المتن المركزية)) [1]، وتكمن أهميتها في أنها تصوغ معطيات نظرية توضيحية لنص قابل للاستزادة، بمعنى أن ثمة غموضا في النص يحتم على الملحق إزالته، ومن هذه الملاحق: الهوامش/ الفهارس بأنواعها/ المختارات/ الملصقات/ الرسائل الشخصية/ المذكرات/ الصور واللوحات الفنية.

إلا أن الهوامش في المدونة النقدية لا يمكن الاعتماد عليها كما هي الحال في النصوص الروائية والقصصية وربما الشعرية أيضا، لسبب بسيط هو أن هذه الهوامش تأتي كإشارة إلى المصادر التي تمت الإفادة منها في الدراسة، لذا سنعمل على إبعاد هذا الملحق والتركيز على أخرى أكثر أهمية ودلالة.

وسنسعى في مقاربتنا العتباتية هذه إلى أن نكشف عن بعض من هذه الملاحق التي اشتغل عليها الناقد في مدونته النقدية وكانت إفادة المتلقي/ القارئ منها اكبر لاسيما وأنها تفتح المشروع الفكري النقدي لديه على مناطق غامضة يحاول الناقد إزالة غموضها، ومن هذه الملاحق:

1. معجم مصطلحات السيرة:

من أبرز الملاحق التي تمّ رصدها في مدونة عبيد النقدية، ملحق معجم مصطلحات السيرة، وهو معجم يستوفي جزءا من المصطلحات الخاصة بالسيرة وهو من عمل الناقد ذاته إذ إنه يصرح بذلك إذ يقول:

((أشفعنا الكتاب بمعجم صغير لمصطلحات السيرة، منها ما هو معروف وعامل في الدراسات النقدية العربية قديما وحديثا، ومنها ما هو حديث اقتضته ضرورات الاتصال بين الفنون الأدبية المختلفة.

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، 45.

ونحسب أن مقاربتنا الاصطلاحية هذه ليست أكثر من مقترحات للنظر في تشكيل المصطلح، قابلة للتعديل والإضافة حسب متطلبات تطور الأنواع السيرية من جهة، واستنادا إلى الرؤى المختلفة التي يمكن للكثير من النقاد والدارسين والمتخصصين اعتمادها في مراجعة معجمنا وتقويمه من جهة أخرى.)) [1].

ويقول أيضا:

((وعززنا رؤية الكتاب ومنهجه بمعجم مصطلحات السيرة الذي سبق لنا أن نشرناه أيضا في كتابنا السير ذاتي "تمظهرات التشكل السير ذاتي" والطبعة الثانية من كتابنا "السيرة الذاتية الشعرية" إتماما للفائدة وتوفير فرصة جديدة لتداول المصطلح السيري وإشاعته.))[2].

ومثل هذا التصريح يقطع الشك في كون هذا العمل من نتاج الناقد أم لا ؟ إذ غالبا ما نجد أن المحقق – ولاسيما في الكتب التراثية- يعمد إلى وضع ملاحق خاصة بالكتاب، وهي ملاحق تختلف في دورها وأهميتها عن وجود معجم خاص بالمصطلحات الواردة في متن الكتاب، إذ إنه يسعف القارئ في إضاءة جوانب معينة من دلالة المصطلح ولاسيما إذا كان وافدا أو مهجنا كما هي الحال مع أغلب مصطلحات السيرة، إذ إننا نجدها تنتمي إلى فصيلة المهجنات التي تفيد من اشتغال جنسين أو أكثر في نص ما، كأن يتم توظيف السيرة والرواية في نص روائي فيتشكل حينئذ مايسمى الرواية السيرية أو السيرة الروائية وغيرها من المصطلحات.

ونظرة فاحصة لهذا المعجم سنقف عند ذلك التقابل الذي يثير إشكالية معينة وتساؤلا قد يطرح نفسه، هل يمكن تشكل مصطلحات من هذه الثنائيات والنظر إليها من منظور سيري خاص يعمل على الإفادة من كل الفنون والأجناس، وبتعبير أدق:

---

(1) تمظهرات التشكل السير الذاتي – قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية، 8.

(2) المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، 3.

نجد هناك: السيرة الغيرية/ السيرة الغيرية الشعرية/ السيرة الغيرية القصصية/ السيرة الغيرية الروائية / السيرة الغيرية النقدية على سبيل المثال، ومثل هذه المصطلحات تحيل على تداخل نوعي في الاستخدام اللفظي، بين جنسين أو أكثر فهناك: السيرة والغيرية والقصصية وهي تتوافر على ثلاثة أنماط أدبية مختلفة شاءت الذائقة النقدية والقرائية من قبلها الإفادة منها في تداخل نوعي قد لا ينفصل احدهما عن الآخر.

إن هذا المعجم يعمل على تأدية مهام عدة لعل أهمها: إن المتلقي يخوض في دلالات يعمد الناقد إلى توضيحها، ثم انه يحيل هذه الدلالات على مفاهيم استوعبها النقد العربي الحديث البعض منها مأخوذة من الموروث العربي والبعض الآخر وافد فيما تتشكل البقية الباقية منها من خيال الناقد وهو يعمل على تهجين المصطلحات وتداخلها والإفادة منها، والمقصود بالتهجين هنا ((التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة.)) [1].

والنقطة الأهم التي يحاول الناقد التأكيد عليها هو أنه لم يعمل على وضع معجم نهائي غير قابل للإضافة أو التعديل، بل إن معجمه هذا معجم مفتوح على كل ما هو جديد، إذ إننا نجد إضافات في الملحق الخاص بكتاب "المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي" غير موجود في المعجم الذي ألحقه في كتابه "تمظهرات التشكل السير ذاتي"، وهذا يعني أن ثمة آليات لتطوير هذا المعجم يحرص الناقد عليها، والإفادة من كل المعطيات التي تنتج مصطلحات ودلالات جديدة.

2. الرسائل:

تعد الرسائل من التقانات السردية المهمة التي ينطلق منها الكاتب ليطور إمكاناته الكتابية ويسعى إلى خلق أسلوبية جديدة ومغايرة في نصه – روائيا كان أم

(1) الرواية العربية – الأبنية السردية والدلالية، 365.

قصصيا أم شعريا- ولاسيما ذلك الذي أوتي من أسلوبية الكتابة المغايرة حظا وافرا، فالرسالة – بهذا المفهوم – تقانة وليست عتبة، لكن متى يمكن النظر إليها على أنها عتبة وليست تقانة ؟

هذا ما سيحاول هذا المحور الإجابة عنه، فالرسالة عبارة عن نص مصغر يشتغل بين طرفين مهمين لا يمكن إغفال احدهما من دون الآخر، وهما المرسل والمرسل إليه، بوصفهما قطبي النظرية القرائية، إذ لا يتحقق حضور النص من دونهما، وقد سعت نظرية القراءة والتلقي إلى الاحتفاء بالمكون الأهم – في نظرها– ألا وهو القارئ فرأت أن ((للنص الأدبي قطبين، هما القطب الفني والقطب الجمالي، ويرجع القطب الفني إلى النص الذي يخلقه كاتبه، بينما يرجع القطب الجمالي إلى تمثل القارئ لنفس النص.)) [1].

فالرسالة تتحول من تقانة سردية إلى عتبة نصية حالما يتم استبعادها من الداخل النصي، واشتغالها على النحو الذي يحقق حضورها العتباتي كملحق غير قابل للتداول والتشكل مع النص، بمعنى أن الرسالة هنا تعمل كموجه ذاتي من الناقد إلى القارئ لكشف العلاقة التي تربطه والمرسل إليه أولا، ولإضاءة جوانب أدبية وبراهين وأدلة وعلامات وإشارات قد لا نجدها مبثوثة في النص المكتوب/المقروء، إذ تسهم الرسالة في ((إضاءة الحدث أو تقديمه مما تضمنه أحيانا من قرارات ملزمة التنفيذ. وهي بهذا تسهم أيضا في تأطير الحدث.)) [2].

يقول الناقد في الرسائل التي يكتبها الأديب: ((مهما انطوت على جانب شخصي محض، فإنها لا يمكن أن تنحصر في إطار تناول قضايا بالغة الشخصية ولا تهمّ جمهور القراء، بل على العكس من ذلك فإنها تكشف عن جانب خطير من

(1) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، 117.
(2) تحليل الخطاب الروائي، 203.

جوانب الشخصية ربما لم تفلح كل الكتابات الأخرى التي أنتجها في كشفها، وبذلك يكون نشر الرسائل على وفق هذا المنظور عملا أدبيا ضروريا لاستكمال رسم صورة الأديب، وإظهار طبقة حيوية ونوعية ما كان لها أن تظهر من دون ذلك.)) [1].

إن هذه الرؤية النقدية تعمق الفكر الرسائلي للناقد عبيد ولاسيما أنه واصل مسيرته الكتابية بالتواصل مع الآخرين عن طريق الرسائل التي يمكن من خلالها الوقوف على جوانب مهمة من شخصيته، وعلاقاته التي تتعدى أحيانا حدود المصلحة الأدبية التي يقتضيها التواصل الإهدائي للكتب بينه وبين الأدباء، فرسائل الناقد عبيد تمتلك خصوصيتها في تلك اللغة الشعرية التي تتدفق عاطفة وإحساسا بالمسؤولية تجاههم، وهو إحساس يدفعه الحماس النقدي لما كتبوه أولا، وحماس عاطفي مبدؤه الصداقة ثانيا.

إن رسائل عبيد إلى إبراهيم نصرالله وعبد الرحمن مجيد الربيعي والقيسي ونزار قباني وغيرهم من الأدباء لا تقف عند حدود المرسل والمرسل إليه طالما أنها تحوي في أثنائها الكثير من الجوانب الأدبية التي تصلح لأن تقرأ قراءة نقدية تظهر فيها جوانب السير الذاتية للطرفين، لأنها قد تكون أدلة مهمة وحيوية لمركزية التفاعل العلائقي بين أقطاب الرسالة وأركانها.

في رسالة مهمة له إلى الشاعر محمد القيسي يقول فيها:

((صديقي الكبير محمد القيسي

وصلتني سياحاتك، انشغالاتك، مدنك الهائلة بالعمران، بساتينك الفاجعة الخضرة، بحارك المرهونة بالزرقة والماء وسماواتك الملفعة بالضباب والمكتنزة بالبروق والرعود والوعود... للمرة الأولى اشعر أن فلسطين قريبة مني حد العناء

(1) سيمياء الموت، 131.

والضيق النفس.. للمرة الأولى اشعر أن أصابعي مخضلة بالندى الفلسطيني، وروحي مبللة بالخوف الفلسطيني، وقلبي المعد للحب وجسدي المنذور للمتع واللذائذ منقوع حتى كبريائه بالزيت والزعتر..... لا ادري إن كان الولوج في أعماق الظلمة بهذا التدافع الحرّ في بياض الورقة يصلح عربونا لصداقة محتملة، يمكن أن ترتفع إلى أرقى مراتب الاختيار وأمضاها خطورة وعمقا؟ سنلتقي حتما هنا أو هناك فمازلنا نختزن في حقائبنا الصغيرة مزيدا من الزمن والولع والأمنيات.))[1].

وفيها نكتشف تلك العلاقة القائمة بين الاثنين المرسل/الناقد والمرسل إليه/القيسي، وتتوضح فيها الكثير من المسائل التي تحيل على أن ثمة ميثاقا مشتركا بينهما، فلكي ((تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، ميثاقا حيل عليه... سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه...)) [2].

والميثاق المشترك بينهما يتضمن على أن ثمة اتفاقا بينهما على مشروع لقائي دأب عليه الاثنان، سواء أكان هذا اللقاء ماديا أم معنويا كما هي الحال في عملية التبادل المشترك للكتب والإصدارات، فقوله: ((وصلتني سياحاتك، انشغالاتك، مدنك الهائلة بالعمران، بساتينك الفاجعة الخضرة، بحارك المرهونة بالزرقة والماء وسماواتك الملفعة بالضباب والمكتنزة بالبروق والرعود والوعود)) إنما هو إشارة إلى مجموعة من الكتب أرسلها القيسي إلى الناقد وكانت فيها الكثير من الإشارات إلى جزء من حياة القيسي، وأغلب الظن أنها كانت كتبه التي تحققت فيها سيرة القيسي الذاتية وبالأخص كتابيه "الموقد واللهب" و"الحديقة السرية".

---

(1) م.ن، 154.
(2) قضايا الشعرية، 27.

تنطوي هذه الرسالة على أهمية قرائية ذات خصوصية، إذ إنها تعمل على الكشف عن خصوصية العلاقة ولاسيما أنها تشرع في إثبات شرعية الرسائل التي يتبادلها الاثنان فيما بينهما، كما أنها تحيلنا على خصوصية الذات التي تتوضح في إسناد ضمير المتكلم/ الأنا إلى المرسل/ الناقد، إذ إن هذا الضمير يحيل على انتقالات من الداخل إلى الخارج حينما يستدعي السرد ذلك، بمعنى أن ضمير المتكلم ضمير داخلي، ينطوي على قدر من الخصوصية الذاتية يفصح عن المكنونات، ولكي تتم عملية الإرسال لا بد من إخراج هذا المكبوت وإشراك الآخر/المتلقي فيه، فتتم الإرسالية عبر صيغ حدية تمارس سلوكا متبادلا يقوم على إخراج الداخل إلى الخارج الذي يقوم به المرسل/ الناقد، وإدخال الخارج إلى الداخل الذي يمارس من قبل المتلقي/المرسل إليه، وهو ما قام به الناقد وهو يفصح عن تلك المشاعر والأحاسيس الداخلية: ((للمرة الأولى أشعر أن فلسطين قريبة مني حد العناء والضيق النفس.. للمرة الأولى اشعر أن أصابعي مخضلة بالندى الفلسطيني، وروحي مبللة بالخوف الفلسطيني، وقلبي المعد للحب وجسدي المنذور للمتع واللذائذ منقوع حتى كبريائه بالزيت والزعتر...)) إلى القيسي، وهذه المشاعر والأحاسيس مغلّفة بطابع درامي حزين مرتبط باللحظة القرائية التي اضطرت الناقد/ المرسل إلى الإحساس بها، وبالتالي التفاعل معها في خط كتابي صادر حق الوجود للآخر/ المرسل إليه في إثبات هويته الشعورية وهو يكتب، وأبقى على هوية الناقد/ المرسل وهو يقرأ، ومن ثمّ يتصدى لهذه القراءة بقراءة أخرى محصلتها النهائية هي هذه الرسالة التي توضح العلاقة الفعلية للناقد مع النص المقروء.

من هنا تشتغل هذه العتبة إذ إنها تصادر حق التواجد الداخلي في المتن الكتابي وتستقل بنفسها في خط قرائي موحد بعيدا عن المتن.

وفي رسالة أخرى بعنوان "دعك من هذا المزاح الثقيل... واستيقظ " يوضح الناقد عبيد بعضا من تفاصيل لقاء بينه وبين القيسي قبل وفاته، مشحونة ببعض من العتب وكثير من الذكريات، يقول فيها:

((كيف تعدني بالانتظار وتغيب هكذا فجأة قبل أن نلتقي.. يا حسرتي عليك يا محمد.. يوم هاتفتك في عمان لأخبرك بوجودي، بادرتني على نحو ساحق ومدمر قبل كل شيء بأن مؤنس الرزاز رحل، واحمد المصلح رحل، كان صوتك مشحونا ببحة الرحيل ومختلجا برعشة الموت، لكننا مع ذلك التقينا بكل الق الحياة وبهجتها، وكأننا نعود بالرغم من انف السنين إلى فضاء الحكاية.))[1].

ويقول فيها أيضا:

((لقصيدة مؤرخة في 1983/9/14، والرحيل على ضفاف هذا التاريخ في 2003، لماذا لم يخطئ قلمك اللعين ويمد البرهة إلى أربعين أو حتى ثلاثين بدلا من عشرين، أراهن انك لم تقل كل ما يختلج به كتابك من فيض الجمال، ولا كل ما تكتنزه الحنايا من طفولة عشق ورغبة أخاذة جامحة في الحياة.

ما أعظم هذه المناجاة العالية بينك وبين مولاك، وأنت تهمس له بمعرفتك النبوية إن" العمر قصير" وان أيامك قصيرة، فهل كنت ترجوه أن يطيلها أكثر حتى لا تفوتك المباهج، وحتى تحاصر وحشة الحياة بخضرة باهرة من جهاتها الأربع؟))[2].

من المرتكزات الأساسية التي انطلق منها بارت تلك التي تتعلق بمضمون الرسالة إذ ((لا يتحدد بمرسلها بل بمتلقيها: "عندما تكتب إلى شخص ما، فأنت تفعل

(1) م.ن، 154.
(2) سيمياء الموت، 157.

هذا من اجله لا من أجلك)). [1]، والمرسل / الناقد لم يكتب الرسائل عبثا وإنما كان هناك دافع قوي كُتبت لأجله هذه الرسالة تتعلق بالمتلقي الغائب/ القيسي بعد مماته، فثمة ركن موجود في السرد الارسالي، غائب عن الواقع فهو الغائب/ الحاضر، ولهذه النقطة تحديدا أهميتها، ذلك أن المتلقي ((ذاته يجد نفسه في علاقة لصيقة مع المنطوق. وليس الأمر كذلك دائما بالنسبة إلى المرسل كما هو بالنسبة إلى المتلقي، لأن اسمه مكتوب على رأس كل رسالة، وحضوره ضروري بحيث لا يلتفت إليه)). [2]، وسيجد المرسل أن رسالته لن تصل إلى المرسل إليه، وأنها ستصبح ناقصا بفعل غيابه، لأنه لن يقرأها ولن يتسلمها ومن ثمّ لن يجيب عنها كما هي الحال مع الرسائل السابقة، بمعنى آخر أن الذي كُتبت لأجله الرسالة غير موجود وستصبح الإرسالية وأركانها ناقصة بنقصان أهم ركن فيه ألا وهو المرسل إليه، لذا فإن الطابع الغالب على هذه الرسالة هو طابع العتب واللوم، فبين الاثنين ميثاق ومواعيد في لقاء حميمي ومكالمات توثق لهذا اللقاء، ولم يكن بالحسبان رحيل القيسي قبله على الرغم من أن هناك أمورا كانت تزعج القيسي وقد أشار إليها في مكالمة بينه وبين الناقد تخص رحيل مؤنس الرزاز واحمد المصلح وغيرهما، وأنه ربما كان ينتظر دوره في هذا الرحيل القسري غير المتوقع.

ومن المحددات الأخرى التي يمكن الوقوف عليها في هذه الرسالة وتشكل جانبا مهما من جوانب الكشف العتباتي، أن الناقد يقيم صلة بين تاريخ قصيدة كتبها القيسي، وبين تاريخ وفاته، وكأن القيسي كان يتنبأ بموته في تاريخ محدد، وهي ملاحظة غاية في الأهمية لا يمكن أن تمر بتلك البساطة، فمثل هذا الأمر – وإن كان يدخل في علم الغيب – إلا أنه لا يمكن الأخذ بصحته إن لم يكن صحيحا، وقد ظهر مثل هذا التنبؤ

(1) الأدب والدلالة، 32.
(2) الأدب والدلالة، 16.

الغيبي بوضع تاريخ محدد لحياة الشخص في أدب الكثير من الأدباء وربما كان أول ظهور له في

العصور التي تلت سقوط بغداد على يد هولاكو سنة 656هـ وسمي حينذاك بالتاريخ الشعري.

إن الاشتغال النقدي على هذه العتبة ينطلق من محددات أساسية وجوهرية تتعامل مع الرسالة بوصفها دالا، وعلامة، لا يمكن التعامل معها إلا من خلال تفاعلها مع النص المتني، إلا أننا سنتعامل هنا مع الرسائل بعيدا عن هذه المحددات طالما أننا اشرنا – قبل قليل – إلى أن الرسالة ستندرج ضمن العتبات النصية وسنتعامل معها على أنها عتبة وليست تقانة إذا ما اشتغلت خارج الإطار المتني للكتاب، وأنها ألحقت بالكتاب لتوضح أمورا قد لا يجد المرسل مجالا للكشف عنها إلا في هذا الموضع الالحاقي، والعلامة هنا ستكون خارجية من خلال الدوال وعلاقتها بالدال لا داخلية.

المصادر والمراجع

أولا : الكتب النقدية – قيد الدراسة – حسب الهجائية–

1. أسرار التعبير الشعري، منشورات دار الخير للطباعة والنشر، دمشق، 2007.
1. أسرار الكتابة الإبداعية – عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد ، بالاشتراك مع مجموعة أساتذة الجامعات العراقية، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس – تونس، 2007.
2. إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية- .
3. أطياف ممدوح عدوان، ط1، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، 2008.
4. تأويل الرؤيا الحكاية – في تمظهرات الشكل السردي -، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2007.
5. تأويل النص الشعري، ط1، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010.
6. التجربة والعلامة القصصية – رؤية جمالية في قصص " اوان الرحيل " لعلي القاسمي، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

7. تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
8. جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005.
9. حركية التعبير الشعري- رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين مناصرة (قراءة ومنتخبات)، دار مجدلاوي، عمان، 2005.
10. رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
11. سحر النص – قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصرالله، مشترك،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
12. السيرة الذاتية الشعرية – قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، ط1، الشارقة، الإمارات، 1999.
13. سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل الى التأويل، مشترك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
14. سيمياء الموت – قراءة في تجربة محمد القيسي، ط1، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
15. الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2001.
16. شعرية الحجب في خطاب الجسد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.
17. شعرية القصيدة العربية الحديثة، غيوم للنشر، بغداد، 2000.
18. شعرية الكتب والأمكنة – نظم التعبير والتصوير في شعر عبدالله رضوان، دار اليازوردي، عمان، 2005.
19. شيفرة ادونيس الشعرية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
20. صوت الشاعر الحديث، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

21. العلامة الشعرية – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010.
22. عضوية الأداة الشعرية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007.
23. الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2011.
24. القصيدة الرائية – أسئلة القيمة الشعرية – قراءة في شعر رعد فاضل، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
25. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
26. لذة القراءة- حساسية النص الشعري، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، الأردن، 2008.
27. المتخيل الشعري – أساليب التشكيل اشعري ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.
28. مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض(140)، الرياض، 2006.
29. المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
30. المغامرة الجمالية للنص القصصي، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
31. المغامرة الجمالية للنص الروائي، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
32. المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

ثانيا: الكتب.

1. الأدب والدلالة، تودوروف، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، 1996.
2. آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، مجموعة مؤلفين، تر: محمد خير البقاعي، الرياض، 1998.
3. الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الدرة، ط1، سلسلة أكاديميون جدد(6)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009.
4. البحث الأدبي: طبيعته- مناهجه- أصوله-مصادره، شوقي ضيف، مكتبة الدراسات الأدبية (64)، دار المعارف، مصر، 1972.
5. بنية الخطاب النقدي، حسين خمري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
6. البنية السردية في رواية صبحي فحماوي " حرمتان ومحرم"، محمد حسن عبد المحسن، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2011.
7. بنية القصيدة في شعر عزالدين مناصرة، فيصل صالح القصيري، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
8. تحاليل أسلوبية، الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
9. تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد- التبئير)، سعيد يقطين، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.
10. التحليل السيميائي للخطاب- قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، ناصر شاكر الاسدي، ط1، دار السياب / لندن- دار اليقظة /سوريا، 2009.
11. تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ط1، دار المكشوف، بيروت، 1971.
12. ثريا النص - مدخل لدراسة العنوان القصصي،، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

13. جماليات التشكيل الروائي - دراسة في ملحمة مدارات الشرق لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد- سوسن البياتي، دار الحوار، اللاذقية، 2008.
14. الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، مرشد احمد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.
15. الحيوان، ابو عمرو الجاحظ،تحقيق: عبد السلام هارون،ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1938 .
16. الخيال السردي وأسئلة الكتابة، عثمان بن طالب،ط1، منشورات دار الاتحاف، تونس، 2003
17. الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة،علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2002.
18. دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ميجان الرويلي – سعد البازعي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
19. الذاكرة، عرض وتقديم: مصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، د.ت.
20. الرواية العربية – الأبنية السردية والدلالية، عبدالله إبراهيم،ط1، كتاب الرياض(151)، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2007.
21. سرد الجسد وغواية اللغة – قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى،الأخضر بن السايح، ط1، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
22. سرد الذات – فن السيرة الذاتية، عمر منيب ادلبي، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008.
23. سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

24. السيرة الذاتية – قراءة في إبداع المرأة، أمل التميمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.
25. سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، 2001.
26. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981.
27. عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون / بيروت- منشورات الاختلاف / الجزائر، 2008.
28. عتبات الكتابة في الرواية العربية،، عبد المالك اشهبون، ط1، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، 2009.
29. العنوان في الأدب العربي– النشأة والتطور، محمد عويس،ط2، دار الهلال، القاهرة، 1999.
30. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
31. في آليات النقد الأدبي، عبد السلام المسدي، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ت.
32. في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، خالد حسين، ط1، دار التكوين، دمشق، 2007.
33. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، شرح مقدمته: نصر الهوريني، دار الفكر، لبنان، د.ت.
34. القصيدة السير ذاتية – بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس، ط1، دار الكتب الحديث، اربد، 2010.
35. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر:محمد الولي – مبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.

36. قواعد النقد الأدبي، اسل ابر كرومبي، تر: محمد عوض محمد، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
37. الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، كمال الرياحي، ط1، منشورات كارف اشريف، تونس، 2009.
38. كيف اشرح النص الأدبي؟، توفيق فريرة، دار قرطاج، تونس، 2000.
39. لسان العرب، ابن منظور، تصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.
40. لغة التهميش – سيرة الذات المهمشة، عبد العاطي إبراهيم هواري، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007.
41. المجموع- شرح المهذب،ابو زكريا محي الدين بن شرف، تحقيق: محمود مطرجي، دار الفكر، بيروت، 1986.
42. المخصص، ابن سيدة، المكتب التجاري للطباعة والنشر، لبنان، 1321هـ.
43. مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النثر العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم: إدريس الناقوري، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
44. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.
45. مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، ط1، الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،1999.
46. مصطلحات النقد العربي السيماءوي- الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي بو حاتم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
47. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط2، دار العلم للملايين، بيروت،1984.

48. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
49. المفضليات، مختارات المفضل الضبي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، ط1، دار الأرقم بن أبي الارقم، بيروت، 1998.
50. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شرفي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت، منشورات الاختلاف– الجزائر، 2007.
51. منهج البحث الأدبي، علي جواد الطاهر، ط7، مطبعة الديواني، بغداد، 1986.
52. موادّ البَيان،علي بن خلف، تح: د.حسين عبد اللّطيف، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، ط1، 1982م
53. موت المؤلف، رولان بارت،
54. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط5، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1981.
55. المونتاج الشعري في القصيدة العربية – دراسة في اثر مفردات اللسان السيميائي في القول الشعري، حمد محمود الدوخي، سلسلة الدراسات (1)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.
56. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله محمد الغذامي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
57. النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولينز، تر: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، 1974.
58. هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل- دراسات في الرواية العربية، شعيب حليفي، ط1، دار الثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

ثالثا: الدوريات:

1. بيان القراءة عند ابن المقفع- من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة، سعيد يقطين، مج افاق، عدد مزدوج 61-62، 1999.
2. الشعر لغة الفرادة، لؤي شهاب العاني، مج: الطليعة الأدبية، بغداد، ع2، 2001.
3. شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر،الكويت، المجلد 28، العدد1،1999.
4. فاعلية العنوان ومنطق المنهج – د. محمد صابر عبيد نموذجا، سوسن البياتي، مج الموقف الادبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 426، 2006.
5. مفهوم الرواية السيرية،عمر الطالب، مج صوت نينوى، ع1، الموصل، 1997.

رابعا: الرسائل والاطاريح الجامعية

1. العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني،جاسم محمد جاسم خلف، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: أ، د إبراهيم جنداري، 2007.
2. عنوان القصيدة في شعر محمود درويش، جاسم محمد جاسم خلف، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: ا.م.د عبد الستار عبد الله صالح، 2001.
3. العنوان والاستهلال في مواقف النفري- دراسة جمالية، عامر جميل شامي الراشدي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: أ.د إبراهيم جنداري، 2005.

خامسا: شبكة الانترنيت:

1. سلطان الصورة وطقوس التحول الجسدي، سحر نافع شاكر، موقد ديوان العرب، شبكة الانترنيت.
2. محمود حسن إسماعيل- وقفة نقدية مع شعره وفلسطينياته.
3. الهوامش في الخطاب الروائي العربي، جميل حمداوي

السيرة الذاتية

- د. سوسن البياتي، مواليد: العراق/ 1972.
- حاصلة على شهادة البكالوريوس في آداب اللغة العربية عام 1994.
- حاصلة على شهادة الماجستير في فلسفة اللغة العربية وآدابها من كلية التربية للبنات / جامعة تكريت عام 2000.
- حاصلة على شهادة الدكتوراه في السرديات العربية من كلية التربية / جامعة تكريت عام 2005.

1. لها العديد من البحوث المنشورة والكتب المؤلفة في تخصصها.
2. شاركت في العديد من المؤتمرات داخل العراق.
3. حائزة على جائزة الشارقة للإبداع العربي، الدورة الثالثة عشر بالمركز الثاني في النقد الأدبي.
4. شاركت في تأليف العديد من الكتب المشتركة مع أدباء وأساتذة الجامعات العراقية.

- **الكتب المنشورة:**

2. صدر لها كتاب ((علي عقلة عرسان في عيون عراقية)) بالاشتراك مع مجموعة من أساتذة الجامعات العراقية، إعداد وتقديم:أ.د محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
3. صدر لها بالاشتراك مع د. محمد صابر عبيد كتاب ((الكون الروائي في الملحمة الروائية للملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله))، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007.
4. صدر لها كتاب ((أسرار الكتابة الإبداعية – عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد))، بالاشتراك مع مجموعة أساتذة الجامعات العراقية، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس – تونس، 2007.
5. صدر لها كتاب ((سحر النص – قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله)) بالاشتراك مع مجموعة أساتذة الجامعات العراقية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
6. صدر لها بالاشتراك مع د. محمد صابر عبيد كتاب ((جماليات التشكيل الروائي – دراسة في ملحمة مدارات الشرق لنبيل سليمان)) في دار الحوار، اللاذقية، 2008.

7. صدر لها بالاشتراك مع د. محمد صابر عبيد كتاب ((مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي ـ قراءة في قصص عبد الإله عبد القادر)) في دار العين، القاهرة، 2008.
8. سيمياء الخطاب الشعري – من التشكيل إلى التأويل، إعداد وتقديم: د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
9. صدر لها كتاب" أساطير العراق القديم – البابلية والسومرية – دراسة في تشكلها السردي"، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2010.
10. بنية النصوص الروائية - التعدد الدلالي وتكامل البنيات، قراءة في روايات الياس فركوح، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2011.
11. المغامرة السردية جماليات التشكيل القصصي ـ رؤية فنية في مدوّنة فرج ياسين القصصية ـ الحائز على جائزة الشارقة للإبداع العربي، الإصدار الأول، الدورة الثالثة عشر، المركز الثاني في النقد الأدبي، مؤسسة الشارقة / 2010.
12. رؤية جمالية في قصص صبحي فحماوي- ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

العنوان: العراق / صلاح الدين / جامعة تكريت / كلية الآداب.
البريد الالكتروني:sawsan_albayatie@yahoo.com