

شعرية العتبات في مراوي عمار أحمد الصفار

سوسن البياتي

أستاذة دكتور في الأدب الحديث ونقده - جامعة تكريت - العراق
sawsan_bayaty@tu.edu.iq

قبول البحث: 2021/12/20

مراجعة البحث: 2021 /11/24

استلام البحث: 2021 /10/9

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.4.1>



شعرية العتبات في مراوي عمار أحمد الصفار

سوسن البياتي

أستاذة دكتور في الأدب الحديث ونقده- جامعة تكريت- العراق

sawsan_bayaty@tu.edu.iq

استلام البحث: 2021/10/9 مراجعة البحث: 2021/11/24 قبول البحث: 2021/12/20 DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.4.1>

الملخص:

حرصت المنهجيات النقدية الحديثة على الامام بكلّ ما هو جديد من نظريات ورؤى وأفكار ونصوص، فكان أن ركزت اهتمامها بقراءة كلّ ما يحيط بالنص ويعدّ جزءاً منه، وفي الآن ذاته يفترق عنه، فسعت إلى قراءة العتبات التي تحيط بالنص وتسيجه قراءة وافية متكأة على طروحات جيرار جينيت في عتباته، فله الفضل الأكبر في التعريف بالعتبات النصية وتحديدها. تهدف دراستنا هذه إلى قراءة نصّ جديد يمزج بين السرد والموسيقى في عملية تلاقح اجناسي بين الفنين، ليشكل نصّاً أطلق عليه مجترحه عمار أحمد الصفار المرواة، لذا كان لزاماً على الباحث أن يؤصل لهذا النص وينظر له ولو بشيء يسير يفتح الأفق أمام القارئ لمعرفة حدوده ومرتكزاته، وسماته وخصائصه لاسيما تلك التي تتعلق بالعتبات وكيفية قراءتها، مستعيناً بذلك بالمنهج النصي التحليلي طالما أن النص هو محوره أولاً وآخرًا. وقد ارتأينا أن نركز في دراستنا هذه على أهم العتبات التي وظفها المرواتي عمار أحمد وكان لها دورها في النص على النحو الذي تم استثمارها، وهي كالاتي: العنوان، الإهداء، الغلاف، الخطاب التقديمي. الكلمات المفتاحية: شعرية؛ العتبات النصية؛ مرواة؛ عمار الصفار.

المقدمة:

لم يكن المنهج النقدي القديم يركز اهتمامه على الخارج النصي، فقد كان المؤلف ومن ثمّ النص الشاغل الأهم والأوحد لديه وكان ينظر إلى العتبات النصية بوصفها ((هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصي ولا تحظى بأهميته.))⁽¹⁾. ومع الانزياحات الحاصلة في المنهج النقدي، بدأ الاهتمام يتزايد وتحديداً في الثمانينات من القرن العشرين- بالمتلقي، مكرساً لنظرية موت المؤلف على يد رولان بارت بعد أن بدأت النظريات الحديثة تعلن عن ولادة منهجيات جديدة من مثل البنيوية والتفكيكية والسيميائية والنظرية السردية على يد أقطابها وغيرها. سنركز في محورنا هذا على دراسة:

1. أهمية العتبات في النقد الحديث.
2. البحث عن مفهوم المرواة وتأصيل المصطلح.
3. نبذة مختصرة عن حياة عمار أحمد الصفار.

أولاً: أهمية العتبات في النقد الحديث.

لجيرار جينيت يعود الفضل في الاهتمام بما حول النص من خلال ما اصطلح على تسميته بالمتعاليات النصية إذ استطاع من خلالها أن ((ينتقل من شعريات النص إلى شعريات المناص/ الكتاب، بتوضيحه لبعض المعالم والمفاهيم لمصطلح المناص الذي طالما

(1) شعرية العجب في خطاب الجسد، محمد صابر عبيد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007، ص25.

حذرنا منه لانفتاحه على تعددية القراءات والتأويلات، وخضوعه لاستراتيجيات السوق النقدي و/ أو النقدي الذي لا يستقر على حال))⁽²⁾.

وإذا كان المثل المغربي يشير إلى أن ((أخبار الدار على باب الدار))⁽³⁾، فإن مثل هذا التوصيف سينطبق حتماً على العتبات النصية بوصفها مفاتيح للدخول إلى متاهات النص، بمعنى أن النص هنا سيغدو عبارة عن بناء لا يتحقق الدخول إليه إلا بمفاتيح تفتح الداخل/ البناء على الخارج/ العتبات.

وبعيداً عن الانشغال النظري بمصطلح العتبات سنحاول أن نعرض - ولو بشكل بسيط- على أهمية العتبات في النقد الحديث. تكمن أهمية موضوع العتبات في الإستراتيجية النقدية التي تسمح في عملية الانفصال ما بين الداخل النصي وخارجه من جهة، وفي عملية الاتصال بينهما من خلال الاتكاء على الإجراءات الدخولية للنص، ولأجل أن تتحقق هذه الإستراتيجية لابد من هذه العتبات التي ازداد الاهتمام بها ومن ثمّ ازدادت تفرعاتها في النص الواحد وطريقة توظيفها، فبعد أن كان مقتصرًا على جزء منها كالعنوان والاستهلال والخاتمة وأحياناً الإهداءات، غدت هناك عملية تفعيل كبرى بين النص وبين التفرعات الأخرى لاسيما وأنه لا يمكن النظر إلى هذه العتبات بعيداً عن النص ((بل أن النظر في العتبات لا يكتسب مشروعيتها إلا من الوقوف عند النص نفسه باعتباره غاية البحث الأساسية))⁽⁴⁾.

ثانياً: المرواة - بحث في المفهوم وتأصيل للمصطلح:

لم تكن الرواية العربية لتستقر على حال حتى بدأت ملامح التجديد والتجريب فيها بالظهور، وكسر الانماط التقليدية والخروج عن المؤلف، وراح الروائيون يبحثون عن كل جديد يمكن أن يقيم نصوصهم الروائية ويوصلها إلى مصاف الرواية العالمية وتتخطى حدودها، فشهدت بذلك ((تحولات كتابية متعددة حملت في طياتها تحولات اجناسية؛ حطمت التقاليد وتمردت على الشكل المعهود، وألغت كل ما لم تستسغه ذائقتها الفنية؛ حتى غدت الكتابة الروائية اختراقاً وانهاكاً لدى كثير من الروائيين، واقتحمت بفعل التجريب حدود الاجناس وتخومها، وتحولت الى عمل أدبي تتداخل فيه كل الاجناس الأدبية، كالشعر، والمسرح، والقصة، والخطبة، والمقامة، وغيرها من الأنواع، في ظل غياب للنظرية الاجناسية وقواعدها))⁽⁵⁾.

ولم يكن عمار أحمد الصفار أكثر قلقاً في شئ من أن يقال عنه إنه قد خرج من معطف نجيب محفوظ أو الطاهر وطار أو إنه امتداد لمحمود جنداري أو لمحمد خضير وسواهم- على حدّ تعبيره-، ولطالما ألقفه هذا الاحساس فكان أن كتب شيئاً مغايراً عما هو مألوف، فخرج بذلك عما عُرف به الآخرون، وتفرد عنهم بتجربته في الكتابة الغيميارية، وقد أطلق عليها فيما بعد تسمية المرواة على الرغم من أنه ((يرفض أن يعد المرواة جنساً، لأنها فضاء للحكي المختلف الذي يسير على الحد الفاصل بين الشعر صورة ومخيالاً، والنثر تفكيراً والقص تشكيلاً...))⁽⁶⁾.

حاول عمار الصفار اجترار نصّ جديد يمزج بين السرد والموسيقى، ليصبحا المرتكز الأساس لنصّ المرواة، فما المرواة؟ وما الشروط الأساسية لتكوّنها؟

المرواة ((فضاء سردي يرتبط بروابط الانتماء إلى السرد الحكائي بوصفه البنية الأشمل للقص، ويقطع صلاته من ناحية أخرى بكل ما يؤدي به إلى الاشتراك بفضاء القصة رواية كانت أو قصة قصيرة، أو طويلة...))⁽⁷⁾، وأنها ((نص مسرود يقوم على نصّ موسيقي، أو نصّ موسيقي يتألف فيه/ منه. في محاولة لإطلاق السرد الحكائي في فضاء الموسيقى))⁽⁸⁾، فهي من وجهة نظرنا نصّ يتكئ على الموسيقى في بناء فضاءه السردي، يشتغل على ثيمات محددة، بلغة منحرفة، وخرق لآلية الاستهلال والغائها، يأتي المبنى الحكائي فيه مشتتاً، العنصر الأساس فيه شخصية الموسيقى التي تأتي متكررة ولم يحصل أن اعتمدها نص روائي أو قصصي من قبل ((فهذه المرواة تعد أنموذجاً متطوراً للقصة القصيرة الحديثة من أساليب سرد وأحداث وغيرها من تفصلات القصة لاتحدّ بحدود، فهي تقوم على بنية تدمير منطوق السرد المعتاد فهو لا يعتمد على آلية التعاقب السردي لترباط الأحداث وهو مقصود لدى الكاتب بلغة منحرفة وشعرية بعيدة عن الأسلوب الزخرفي المثقل بالزخارف على الرغم مما يكتنفها من غموض يصعب فك تشابكه في بعض الأحيان، فهي تبحث عن

(2) عتبات" جبرار جينيت من النص إلى المناس، عبد الحق بالعابد، ط1، منشورات الاختلاف، دار العلوم لناشرون، بيروت، 2008، 20.

(3) عتبات " جبرار جينيت من النص إلى المناس، 13.

(4) الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، كمال الرياحي، ط1، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009، 23.

(5) التداخل الاجناسي في روايات واسيني الأعرج رواية " سيرة المنتهي... عشيقا كما اشتهتني " انموذجا- من الجنس والحدود الى الكتابة واللاحود، حسين فندة، مجلة اشكالات في اللغة والادب، مجلد 8، ع: 2، السنة: 2019، 135.

(6) العراقي عمار المرواتي: الحياة باقية رغم الظالمين الذين دمروا مدننا، حوار: صفاء ذياب، جر: القدس، 10 ديسمبر 2014، صفحة ثقافة.

(7) الخروج من (الخروج من المعاطف) تجريبي في الكتابة الغيميارية ضمن كتاب: أنت موسيقي... او هذا البيضاء المحنك، 89.

(8) الخروج من (الخروج من المعاطف) تجريبي في الكتابة الغيميارية ضمن كتاب: أنت موسيقي... او هذا البيضاء المحنك، 94.

محاورة للواقع عبر ذاكرة الماضي المتجذر في المرواي من الطفولة بأسلوب جديد ورؤية جديدة دافع عنها بتصميم واردة والتي يمكن للقارئ إقامة الحوار الدائم معها))⁽⁹⁾

وفيهما يشتغل الحكواتي على منطقة خصبة لم تستقرئ من قبل، إذ ((ينثال علينا الحكواتي الذي علينا تشكيله على وفق رؤانا وثقافتنا وانتماءاتنا الأدبية ليسرد على أسماعنا بواسطة عيوننا ودرية عقولنا، ذكريات البطل الموزع بين حاصرتين ومانيتين متناقضتين - نوعا ما-))⁽¹⁰⁾.

إن الفن القصصي -بأنواعه كافة- من أكثر الفنون الأدبية تعقيدا يعمل على ((كسر الترتيب السردى، وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، واستخدام صيغة الأنا لتعريف الذات.))⁽¹¹⁾، فيه ((تنزاح الحدود الفاصلة بين الاجناس والفنون، ويجري داخل المنظومة السردية نوع من التلاقح الاجناسي والفني الخارج عن الأطر، والقوانين، الناظمة للجنس الأدبي، أو النوع الفني.))⁽¹²⁾، ويعمل على ((خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية العربية، وزعزعة طقوس التلقي التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنًا طويلاً.))⁽¹³⁾.

إن أهم ما يميز المرواة أنها تسعى لأن تشكل نصها من خلال الاتكاء على الموروث الحكائي والأسطوري وصيها في قالب جديدة بمبنى حكائي وسردى مختلف كل الاختلاف عن أصوله، ويحسُّ القارئ بذلك الاختلاف، فضلاً عن الاختلاف في بناء العناصر السردية فيها ((فتجرد المكان وتموضع الزمان، وتؤسّط شخصياتها العادية، من خلال إقامته علاقات لغوية حديثة وعلاقات مكانية مختلفة وأحداث تخلقها مخيلة ناشطة وفاعلة.))⁽¹⁴⁾، ويتم كلُّ ذلك بلغة منحرفة عن سياقات النصوص القصصية المعروفة.

لقد حاول عمار أحمد الصفار وهو يجتري مرواته أن يحدد ملامحها وآليات اشتغالها، فكان أن حصر كل ذلك بـ:

1. المرواة نصٌّ مسرود يقوم على نصٍّ موسيقي، أو نصٍّ موسيقي يتألف فيه/منه.
2. الغاء المقدمة الاستهلاكية -عادة ماتكون وصفية-، والدخول بزخم سردي متوتر منذ العبارة الأولى لتعزز صدمة الموجه القرائي المفارق.
3. تشتت المبنى الحكائي، وتغييمه لحساب المتن الحكائي.
4. النشاط الشخصي في الفضاء الحكائي، ويتلخص في انتزاع المكان من سياقه الجغرافي، والتاريخي، ووضعه في سياق ذهني.
5. ثمة شخصية رئيسة متكررة لم يعتمد عليها روائي، أو قاص، في تاريخ القص العربي الحديث وهي شخصية الموسيقار الأديب، النخبوية، التي تتمتع بثقافة تؤهلها لاتخاذ موقف من العالم.
6. تداخل الراوي العليم بالراوي الذي يساوي الشخصية الرئيسة/أنا والاعتماد على التلقي البصري أولاً في التمييز بينهما.
7. تبني اللغة المنحرفة في بناء مفرداتها وجملها، فثمة اشتغال شخصي في تفاصيل العبارة، يحرفها عن وظيفة الأخبار ولا يغريها⁽¹⁵⁾.

ثالثاً: عمار أحمد الصفار: السيرة والإبداع:

عمار أحمد عبد الباقي أحمد حسين السيد علي الملا يونس الصفار العبادي، من مواليد 1963م ولد في محلة الشيخ ابو العلا.

- أستاذ الأدب العربي الحديث والسرديات المساعد في كلية الآداب جامعة الموصل.
- حصل على شهادة البكالوريوس عام 1987م والماجستير 1993م من كلية الآداب جامعة الموصل، والدكتوراه من كلية التربية الجامعة نفسها عام 1997م.
- أشرف على عدد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عددًا كبيرًا منها في جامعة الموصل بخاصة، والجامعات العراقية مثل جامعة البصرة، وجامعة تكريت، وجامعة القادسية، وجامعة أربيل، في الاختصاصين الدقيق والعام.
- سكرتير تحرير مجلة آداب الرافدين المحكمة 2009م-2011م.
- له عدد كبير من الأعمال السردية المنشورة في الصحف العربية والعراقية، فضلاً على كتابين صدرتا في سوريا هو (أنت موسيقي أو هذا البياض المحنك) (مجموعة مرواي) عام 2009م: بي. أبو. نان والجوائح.
- حظيت فرادة منجزه باهتمام من النقد العراقي والعربي.

(9) أنت موسيقي ... العودة إلى ماضٍ بريء، سرور يونس أحمد، جر: الزمان، ع: 3121، تشرين الأول، 2008، الصفحة الثقافية.

(10) الدكتور عمار أحمد و"مرواته" والجوائح، د. خيري شيت شكر، جر: مستقبل العراق، ع: 5، 2004/6/29.

(11) الرواية العربية واشكالها التصنيف، ساندري سالم ابو سيف، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، 274.

(12) الحداثة السردية في روايات ابراهيم نصرالله، مرشد أحمد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، 109.

(13) انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد البياردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، 252.

(14) انجذاب متبادل بين دواخل الكاتب والمتلقي، عبد الكريم يحيى الزبياري، جر: الزمان الدولية، ع: 2451، 2006.

(15) ينظر: الخروج من (الخروج من المعاطف) تجرّيتي في الكتابة الغيمية ضمن كتاب: أنت موسيقي ... أو هذا البياض المحنك، 94-100.

- اشترك في عدد من المهرجانات، والمؤتمرات العلمية العراقية والعربية، وبحوث في مجال اختصاصه في المسرحية والقصة القصيرة والرواية والسرديات.
 - عضو نقابة الفنانين العراقيين، ورئيس اتحاد الأدباء والكتاب في نينوى منذ 2010 م.
 - أسهم في تأسيس جريدة عراقيون وكان أول مدير لها، ووكالة أنباء عراقيون وكان أول مدير تنفيذي لها⁽¹⁶⁾.
- وإذا كان جيرار جينيت قد حدد العتبات بصورة عامة من دون الاستناد إلى نصٍ سردي يستشف منه هذه العتبات ويجعلها فقد ارتأينا أن نركز في دراستنا هذه على أهم العتبات التي وظفها المرواتي عمار أحمد وكان لها دورها في النص على النحو الذي تم استثمارها، وهي كالآتي:

• العنوان

لعل أول ما يمكن أن تقع عليه عين القارئ هو العنوان نظرًا للمساحة الفضائية التي يشغلها، وعلى أساسه تتم العملية القرائية، وكلما كان العنوان مثيرًا كانت درجة التلقي أكبر، وإذا كان العنوان ((يمثل بطاقة النص التعريفية، وهويته))⁽¹⁷⁾، فإنه يمثل - من وجهة نظر خاصة- الجسر الموصل إلى الطرف الآخر/ النص، لذا لا بد لهذا الجسر أن يكون محصنًا لعبور الآخرين باطمئنان إلى الطرف المراد. انشغلت المنهجيات الحديثة بكل ما يتيح للنص من مقومات تؤهله لأن يكون نصًا قابلاً للاسترداد والاستعادة والاستزادة، لعل العنوان أبرز هذه المقومات وربما أهمها؛ ذلك أن الذاتية النقدية لدى المتلقي تنفتح على مكامن النص الخارجية قبل أن تنفتح على مكامنها الداخلية. فالمتلقي يبحث عن شيء يثير فضوله، وترتبط هذه الإثارة بالمجسات البصرية التي تقع أول ماتقع على العنوان ثم تبحث عن الضوء المنبعث فيما ورائه.

ونظرًا للأهمية الاستثنائية التي يتمتع بها العنوان ((لأهمية اشتغاله، وتنوع تمظهراته الخطية واللونية بقيمة أساسية متدرجة بدءًا من تسمية النص، وتعيين محتواه، واقتضاء صلته بالمكونات الحكائية، وانتهاء بقدرته على كشف آليات اشتغال الروائي، وبراعته في تشكيل المنظومة السردية))⁽¹⁸⁾، فإن التركيز عليه وحرص المؤلف على اختيار عنواناته بما يتلاءم والذوق الأدبي والفني يعد أحد أهم انشغالات المنهج النقدي الحديث، فثمة تواطؤ بين الاثنين حينما يتأمر العنوان و((اسم المؤلف في وضع المتلقي إزاء كينونة محددة للخطاب قيد القراءة))⁽¹⁹⁾، يقف بالطرف المقابل للمتلقى وهو يتلقى الخطاب كاملاً مستوعبًا إياه منذ الوهلة الأولى، والنظرة الأولى التي يحيطها بهذا الخطاب ابتداءً من العنوان ((فهو الممر الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقها إذ يشير إليها ويختصر مسارها. أنه عتبة القراءة وهو من جهة أخرى بدؤها. به تستعين على النهوض ولّم شتاتها. أنه محركها الأول))⁽²⁰⁾.

وإذا كان النقد الحديث قد حدد الوظائف التي يقوم بها، فإن أول ما يمكن الإشارة إليه هو أن العنوان يحقق ((معرفة لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية (الرواية) فهو إن صححت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد- والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرًا، وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحى بما يتبعه))⁽²¹⁾.

فهو على هذا الأساس الأيقونة التي توجه القراءة السردية للنص والكشف عن دلالاته، لاسيما إذا كان العنوان دالاً على مدلوله وعاكسًا له بوصفه المرآة التي يترأى خلالها النص لذا لا ينمو هذا النص إلا في ظل عنوان يرشد المتلقي إلى مفاتيحه كما أنه لا يمكن لهذا العنوان أن يحقق حضوره ويتجسد هيكلاً نصياً إلا بوجود النص، فالعلاقة بينهما -العنوان والنص- علاقة اتحاد وقوة وإثبات هوية، بمعنى أن العنوان يتحد مع النص في إظهاره للمتلقى، والنصوص مجهولة العناوين قلماً تستوقف المتلقي وتثير انتباهه، هذا يمنح العنوان النص قوة للتداول، كما يمنح النص العنوان قوة الإعلان والظهور والكشف حينما يتسنى النص بتسمية معينة، وهو ما يحقق شرط إثبات الهوية للثنتين.

إن معاينة دقيقة للعناوين التي اتخذها القاص عمار أحمد ستكشف عن ذلك النسق الغرائبي المتوافر فيها تماشياً مع غرائبية النص المنضوي تحت هذه العناوين، وسنقف عند عناوين من مثل:

1. عليّ بالقوس اذاً...أيها الجوانح!

2. بيبونا.

3. قطار الليل - السري...ي...ي...ر.

(16) المرواتي د. عمار أحمد. www.alnoor.se/author.asp?id

(17) في نظرية العنوان " مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، خالد حسين، ط1، دار التكوين، دمشق، 2007، 303.

(18) الحادثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، مرشد أحمد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، 19.

(19) في نظرية العنوان " مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، 381.

(20) العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، 79.

(21) دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987، 60.

4. أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك!

5. يتفوضى.. هذا البريء الملغز.

لتتوضح لنا ما يأتي:

1. خرق المألوف، فالعناوين المذكورة أعلاه هي ليست من العناوين المتداولة والشائعة .

2. اتكاء القاص على العناوين الطويلة باستثناء عنوان "بيبونا"، القابلة للعطف أحياناً بحرف العطف.

3. الواو/ أو، وأحياناً بجملة مقطعة.

4. القصديّة في الانحراف المركب، من خلال استخدام اللغة المنحرفة والمزاحة عن وظيفتها الأساسية.

يقوم العنوان في مراوي عمار أحمد على التقسيمات التي أشار إليها جيرار جينيت، فهناك العنوان الرئيس المتمثل في "بي-أبو- نان والجوائح" و "أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك" البارزان في الغلاف الخارجي/ الأمامي للمرّاة، ونجد لهما تمثلاً دقيقاً وواضحاً في الغلاف الداخلي، وهناك عناوين داخلية تظهر جلياً في بداية كل نصّ مرواتي ليحدد بذلك بداية المرّاة ونهايتها من جهة وافتراقها عن المرّاة الثانية من جهة أخرى، ولتمتلك كل مرّاة خصوصيتها السردية من جهة ثالثة، فهناك: عليّ بالقوس إذا... أيتها الجوائح، وبيبونا في المرّاة الأولى، وهناك: قطار الليل-السري..ي..ر وأنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك! ويتفوضى.. هذا البريء الملغز.

تركيبياً يهض العنوان على بنية تعتمد الجملة الاسمية ركناً أساسياً لها، واعتماد الاسم يحقق ثبوتاً للحدث وتحققاً له، فباستثناء عنوان "يتفوضى.. هذا البريء الملغز" القائم على الجملة الفعلية، فان عناوين المراوي جميعاً تنضوي تحت الجملة الاسمية.

وهذه البنية تستند على ركنين أساسيين هما: المسند والمسند إليه، فعنوان المرّاة الأولى: بي- أبو- نان والجوائح يمكن أن يشكل جملة اسمية لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره هذه أو هي، والجملة بركنهما المعطوف والمعطوف عليه في محل خبر لهذا المبتدأ المحذوف، ويمكننا أن نتلمس حقيقة أخرى من خلال عدّ هذه الجملة مبتدأ والنص الذي ينضوي تحته هو خبر لهذا المبتدأ، بمعنى انه يمكن عدّ العنوان سؤالاً والنصّ جوابه .

ويتخذ عنوان "بيبونا" موقعه في النص بدلالته الأسطورية، فالراوي يعمل على تعميق الصلة بين العنوان والنص من خلال فعل التوضيح، إذ يقول:

((قال الأشوريون: إن الزهر الذي أنبته دموعها كان أخضر، ولكن موسيقاه حولته إلى أصفر.. ولأنه كان محبباً نادراً وعاشقاً عظيماً، أخذ هذا الورد اللون الأصفر ليكون علماً للغيرة والتفاني في الحب. من هذه الحادثة اخذ دلالاته، وصار هذا الزهر الناعم مثل دموعها تلك، دواء تحول إلى رمز مقدس بعد زمن، وسمي بأسمها بي- أبو- نان، وقلت في نفسي ليكن معناه " زهرة الحب الشافية" التي صار اسمها اليوم زهرة البيبون. في لقاء من لقاءاتنا قلت لـ "بيبونا"))⁽²²⁾.

إننا إزاء تفسير مادي ومعنوي للفظّة اتخذها المؤلف عنواناً لمرواته، والقارئ قد يصدمه العنوان منذ الوهلة الأولى لاسيما إذا كان العنوان رمزياً أولاً وغير متداول ثانياً، ولكي يجذب القارئ إلى نصه، ويفسر ماغض منه بدءاً من العنوان، فانه يعمد إلى تفسير وإجلاء هذا الغموض والكشف عن دلالات هذه اللفظة والأسباب الموجبة لهذه التسمية.

لقد عمل العنوان في منطقة أكثر غموضاً، فيما عمد النص إلى السباحة في نهر أكثر هدوءاً بقصد الإبقاء على علاقته بمن يسبح على وتيرة واحدة، تتبادل فيها دلالات الاطمئنان والغوص بعيداً عن الرعب والخوف، وهو ما يمنح المتلقي فرصة التعمق في النص وصولاً إلى الغاية التي يرتأها الراوي .

يقوم العنوان في " أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك " من الناحية التركيبية على تفاعل عنصري المسند والمسند إليه، إذ يستند على مشهد تكاملي لعنوان مكتمل فيه ركني الجملة الاسمية، فأنت ضمير رفع منفصل في محل مبتدأ وموسيقي خبره، وتأتي عبارة هذا البياض المحنك بمثابة ركن تفسيري للركن الأول من العنوان، وهو يقوم على ما قام عليه الركن الأول، فالجملة اسمية مكونة من مبتدأ " هذا " / اسم إشارة والمحنك خبره، وهي جملة معطوفة على ما قبلها.

ويأتي عنوان " قطار الليل " مهتماً نوعاً ما، وهو وإن كان يقوم على حذف أحد أركان الجملة الاسمية/ المبتدأ، فإنه يفقد دلالاته المعنوية بفقدان عنصر الاكتمال من جهة، وبفقدانه عنصر التواجد الضمني في النص من جهة أخرى، إذ لا نتلمس أي أثر له داخل النص، مما يدل على أن المؤلف لجأ إلى الاستخدام المعنوي لصيغة العنوان بدلاً من الصيغة اللفظية، وهو ما يحقق لديه الدلالة المكتملة بتضافر صيغتي المعنوي/ العنوان واللفظي/ النص.

(22) بي-أبو- نان والجوائح، د. عمار أحمد، دار الحوار، سوريا، 2011، 92.

تختلف صيغة عنوان المرواة الأخيرة " يتفوضى هذا البريء الملمغز " في صيغته التركيبية عن العناوين السابقة، إذ أنه يهض على جملة فعلية، تكتنف الحدث، فالجملة الفعلية جملة حركية غير ذي سكون، بمعنى أن الحدث فيها مستمر طالما أن الحدث هو الفعل الذي تقوم به الشخصية -في مفهوم مبسط- والشخصية دائمة الحركة والجريان، ولعل لفظة "يتفوضى" المأخوذة من الفوضى ما يعمق هذه الدلالة لاسيما وأن الفعل مرتبط بالشخصية/ الفاعل ارتباطاً مباشراً، ولكنه ارتباطاً يحيل على الكثير من الغموض شأن العناوين السابقة.

ومن الناحية الدلالية يهض عنوان المرواة الأولى " عليّ بالقوس إذا أيتها الجوائح " استجابة نوعية للمشاعر التي تنتاب البطل، فالجائحة هي الشدة، وإلى هذا المفهوم ذهب الراوي، إذ يقول:

((في ساعات استغراقه، يناور على معائر أزلية، ويتوثب مثل قبس بل قذفه، احتياطاً منه ورغبة موعلة في نجاح القفز، فهو الذي تجرد من كل شيء، حتى اسمه، خلعه ووضعه على طاولة مستديرة، وسط سوق ضاج، وراح -الاسم- تلوكه الأفواه، وإعلانات الباعة الفموية، راح هكذا، مثل سحبة قوس في هجوم داحم، هو حديث العائلات وسكر شاياتها في أماسي الصيوف، وفتائل مدافئها، وهي تنصت، لدشيش البلبل، حوار الشتاء المتباعدة.))⁽²³⁾

ولا يبعد الراوي الاستخدام الحر في اللفظة " الجوائح " الدالة على هذا المفهوم كما في قوله:

((...وليله ممدد كل يوم، وسط هواء أسود، يفرش درعه المزرر أحياناً كثيرة ويلمه أحياناً كثيرة، ونهاره مغمض من شدة الضوء، وناشف من شدة الحر هذه جائحة أخرى، ولكنها مسالمة، ومع كثرة الجوائح، تضيق الأدوار " صحيح " ومع كثرة الجوائح. تنسج الأدوار " صحيح ".))⁽²⁴⁾

وهو مما يدل على أن العنوان لم يكن اعتباطاً إنما كان النص موجهاً من موجبات اختياره، ومن ثمّ عمل العنوان على أن يكون دليلاً للقارئ في صياغة الشرط القانوني للكتابة من جهة، وعلى الاستدلال بمضمون النص من جهة أخرى، ذلك أن العنوان ((شبكة دلالية يُفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه.))⁽²⁵⁾

• الغلاف

تشغل هذه المنطقة في منطقة أكثر حرية وإفصاحاً عن المتن النصي -في أغلب الأحوال- إذ إنها تشكل عملية انتقال من الرؤية الذهنية إلى الرؤية البصرية، بما تضيفي عليها مدلولات وجود الأسماء والعناوين واللوحات من دلالات، وغالباً ماتوجه الأنظار نحو اللوحة التي يحتمل أن تكون تشكيلية ذات أيقونات وعلامات إشارية تجسد الصلة المباشرة بينها وبين المتن، إذ ((تتخذ لوحة الغلاف أهميتها من كونها دالاً بصرياً موازناً يكتنز بين تضاريسه الإشارية العديد من الإيحاءات السيميائية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة، فهذا الفضاء المثير، إضافة إلى كونه يعتمر حيزاً مهماً في المنجز خارجياً، وإضافة إلى كونه العتبة الأولى التي تدعو المتلقي وتشده وتستفزه، مادامت تخاطب فيه لغة العين، فهي أيضاً تمتلك القدرة على حيك خيوطها الواصلة بلب العمل وجوهره بطريقتهما الخاصة، فهي تفترض قراءة من نوع آخر تستند إلى الحس البصري الذكي، وعلى قوة الملاحظة والربط بين المؤشرات الدلالية المشكلة للخطاب.))⁽²⁶⁾

تهض لوحة الغلاف على تعبير سردي غير دال على المتن النصي، ومثل هذا الدلالة تفقد القارئ التصور الذي سيكونه عن المتن، إذ تهض لوحة الغلاف في المرواة الأولى " بي-أبو-نان والجوائح " على عنصري الخط واللون والصورة، فنجد اسم المؤلف د. عمار أحمد بخط عريض وواضح يستقل أعلى الغلاف من الجهة اليمنى، وهو ما يمنح الرؤية البصرية درجة من الحرية القصوى للنظر والانتقال بين الحروف، ووجود الاسم في هذا الموقع المميز ((ينم عن مقصدية مفادها تقديم الذات على ما سواها حتى على ماتخلقه الذات نفسها، مما ينم عن نرجسية عالية))⁽²⁷⁾، يتوسط بين الاسم والعنوان حرف العطف (الواو) في سطر مستقل بلون أسود يتماهى مع النصف الأول من العنوان ويختلف عن النصف الآخر منه في استخدام اللون.

أما فيما يخص العنوان فإنه ينقسم على قسمين يربطهما حرف العطف (الواو) وهذا الاختلاف نجده في طريقة التعامل مع الألوان المستخدمة، ففي الوقت الذي يظهر فيه النصف الأول من العنوان بلون أسود، يظهر فيه النصف الآخر بلون أحمر، وإذا كان حرف العطف الأول الذي يربط اسم المؤلف بعنوان عمله باللون الأسود، فإن حرف العطف الثاني يأتي بلون أحمر، ومثل هذا الاختلاف في الألوان لم يأت اعتباطاً أو لمجرد تحديد لوني أراداه المؤلف أو الناشر، بل ثمة دلالة سنقف عندها فيما بعد. والخط المستخدم في كتابة اسم المؤلف يختلف عن الخط المستخدم في كتابة التفاصيل الأخرى المشكلة للغلاف.

(23) بي-أبو-نان والجوائح ، 2.

(24) بي-أبو-نان والجوائح ، 18-19.

(25) هوية العلامات- في العتبات وبناء التأويل، شعيب خليفي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005، 11.

(26) شعرية العتبات النصية في رواية " القارورة " ليوسف المجيميد، إبراهيم الحجري، شبكة الانترنت http://Maamri-ilm2010:Yoo7.com/ti866tipic

(27) الفصيحة السير ذاتية- بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس ، ط1، دار عالم الكتب ، الأردن ، 2010 ، 125.

يحتل العنوان سطرًا مستقلًا كاملاً في الربع الأول من أعلى الغلاف وهو ما يشكل دلالة تشكيلية/ بصرية في تركيز الرؤية على العنوان مما يوحي بأهميته.

أما فيما يخص اللون فنجد طغياناً واضحاً للألوان الفاتحة الأبيض مع لمسات خفيفة بلون رصاصي فاتح، وفي ظل هذا الطغيان تتحرك الألوان الأخرى الأسود والأحمر بظلالها الخفيفة.

يؤدي اللون الأبيض دلالاته البصرية، بوصفه لوناً دالاً على ((الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام))⁽²⁸⁾، يحتل مساحة واسعة من الغلاف، وكأن المؤلف أراد بهذا اللون أن يستدل متنه النصي على الرموز التي يدل عليها هذا اللون. ويقف اللون الأسود في منطقة بصرية يؤدي مع اللون الأبيض ثنائياً لا يمكن لهما أن ينفصلا فحيثما وجد الأبيض، وجد نقيضه الأسود، وهما بهذا التكاثر والتلاحم يثيران إشكالية لونية قد لا يتحقق حلها أبداً، فاللون الأسود بدلالاته الواسعة والمتعددة، يغدو أحياناً رمزاً ((الخوف من المجهول، والميل إلى التكتّم، وكونه سلبى اللون يدل على العدمية والفناء))⁽²⁹⁾، وأحياناً يدل على ((الحكمة والرزانة))⁽³⁰⁾، فيما يدل اللون الأحمر على ((العواطف الثائرة، والحب الملتهب، والقوة والنشاط، وهو رمز النار المشتعلة، ويستعمل في بعض الأحيان للدلالة على الغضب والقوة والخطر))⁽³¹⁾.

إن استخدام مثل هذه الدلالات المختلفة للألوان على غلاف نصي أدبي إنما يرمز إلى حالة التوافق والانسجام من جهة، ودلالة على أن الهدف من هذا النص هو التعبير عن العواطف الثائرة اتجاه الشخصية الرئيسة التي يسميها الراوي "عسل" ي. فالنصُّ عبارة عن تصارع رموز الحب والحكمة والطهارة والنقاء، وهو ما أراده المؤلف وهو يضع الخطوط والألوان المستخدمة على الغلاف.

بقيت صورة الغلاف، وهي صورة شخصية للمؤلف نفسه/ د. عمار أحمد، والصورة بألوانها المنسجمة مع ألوان الغلاف، الشعر الأسود والوجه المائل إلى الحمرة، والقميص الأبيض ذو خطوط عمودية باللون الأزرق الفاتح، تستمد دلالتها من الغلاف وربما كان المؤلف وهو يضع هذه الصورة على الغلاف قد اختار الألوان انسجاماً مع ألوان الصورة ليحقق من خلالها توازناً وتفاعلاً وليكون أكثر دلالة على المعاني التي يرمز إليها كل لون على حدة.

وينبغي التأكيد على أن الصورة وإن كانت مأخوذة من مصدر آخر قد لا تكون له صلة مباشرة بالنص إلا أن لها دلالة تمس المضمون.

ولكن ما غاية المؤلف من وضع صورته الشخصية على الغلاف؟

إن وجود صورة د. عمار أحمد على الغلاف يشير إلى أن غاية النص هو الالتقاء على بعض السمات الخاصة به، فالمعروف أن د. عمار موسيقي وله شغف حاد بالموسيقى، والنص المرواتي إنما هو نص يعتمد على الموسيقى وإيحاءاته ودلالاته، ولعل صورته الموضوعية على الغلاف الأمامي للمرّاة الثانية تعطي انطبعا أكثر جدية على هذه الدلالة.

أما لوحة غلاف المرّاة الثانية "أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك" فإنها لا تختلف في التفاصيل الموجودة عن تفاصيل المرّاة السابقة من حيث اسم المؤلف والعنوان والتحديد الجنسي وصورة الغلاف.

إذ يتوسط اسم المؤلف د. عمار أحمد أعلى الصفحة بلون أبيض، فيما يأتي عنوان المرّاة في وسط أسفل الصفحة، مكوّناً بذلك صورة تقابلية للعتبتين، أحدهما أعلى الغلاف والأخرى في أسفله، فيما يأتي عتبة الجنس بلون يغيرهما هو اللون الأسود وفي الجهة اليسرى من أسفل الغلاف.

وإذا كانت المرّاة السابقة تكشف عن طغيان واضح وهيمنة واضحة للألوان الفاتحة/ الباردة وفي الجهتين الأمامية والخلفية، فإن هذه المرّاة ستحقق جدلاً واسعاً ونقاشاً حاداً في الاستخدام الصريح للألوان الغامقة إذ نجد الأسود يحقق حضوراً واسعاً، مع ألوان متقاربة كالبهواني الغامق والأخضر الداكن وتقاطع الوجه البارزة بلون غامق، على الرغم من توسط اللون البيجي/ قميص المؤلف إلا أن ذلك لم يمنح الغلاف دلالة انفتاحية بل ما زالت الألوان الغامقة مهيمنة وواضحة، واستخدام اللون الأبيض في كتابة اسم المؤلف والعنوان إنما يأتي ((لضرورة إعلانية أكثر من كونه لوناً يأخذ بعداً رمزياً ليشكل لوناً دالاً كباقي الألوان))⁽³²⁾.

ولا تختلف الصورة الموجود في المرّاة الثانية "أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك" إلا في طريقة التوظيف، فالصورة الموظفة هي صورة د. عمار أحمد الشخصية، إلا أنها تختلف عن سابقتها في أن الأخيرة تركز على الجانب المهم في شخصية عمار أحمد

(28) اللون، محمد يوسف همام، ط1، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1930، 7.

(29) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1982، 186.

(30) الضوء واللون، فارس ميري ظاهر، ط1، دار القلم، بيروت، 1979، 55.

(31) الرسم واللون، مكي الدين طالو، مكتبة اطلس، دمشق، 1961، 72.

(32) العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، جاسم محمد جاسم خلف، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، بإشراف: د. ابراهيم جنداري، 2007.

وهي شخصية الموسيقي/ الملحن، إذ نجدته متكأ على عودته في صورة أقرب إلى لوحات مرسومة لموسيقيين من العصر العباسي ولاسيما زرياب، من خلال ملامح الوجه وتقاطيعه، ومسك العود غير عابئ بعدسة الكاميرا الموجهة إليه، وخلفية الصورة مستوحاة من رموز قديمة تعطي انطباعاً بتلك الآثار التي كانت ترسم على جدران الكهوف والمغارات.

على أن هذه الصورة لا تدل على أنها صورة فوتوغرافية مأخوذة بعدسة كاميرا متنقلة بل أنها مرسومة بريشة فنان تشكيلي بارع هو الفنان العراقي: سعد نجم، وفيها تتجسد ملامح المؤلف بخطوط وتجاويد الوجه البارزة، وهو يركز على مقطوعته الموسيقية. أما الغلاف الخلفي فنجد بداخله بين اللون الأصفر الذي يتدرج رويداً رويداً ليصل في نهاية الأمر إلى ما يمكن أن نسميه باللون الفستقي الذي هو مزيج من اللون الأخضر والأصفر، مع انتشار اللون القهواني الغامق.

ويحوي الغلاف الخارجي/ الخلفي على تفاصيل تتعلق بعنوان الكتاب مكتوباً بلون أبيض بشكل عمودي تحت صورة المؤلف/ د. عمار أحمد صغيرة الحجم، مع تاريخ الإصدار 2009م باللغة الإنجليزية وبشكل مائل، وفي أسفل الصفحة اسم الدار التي تم نشر الكتاب فيها مع أرقام تتوقع أنها أرقام الهواتف الخاصة بالدار.

بقي أن نشير إلى التعيين الجنسي الذي ينضوي تحته هذا النص، ذلك أن التعيين الجنسي يساعد ((القارئ على استحضار أفق انتظاره كما هيئته لتقبل أفق النص))⁽³³⁾.

ترد الإشارة إلى هذه العتبة في المرواة الأولى في الجهة اليمنى من أسفل الصفحة وبصيغة المثنى/ مرواتان، ذلك أن الكتاب يضم بين دفتيه مرواتان، أحدهما: علي بالقوس إذا.. أيتها الجوائح، والأخرى: بيبونا.

أما في المرواة الثانية فتأتي الإشارة بصيغة الجمع "مراو"، فالكتاب يضم: قطار الليل -السرّي..بي..ر./ أنت موسيقيي .. أو هذا البياض المحنك/ يتفوضى هذا البريء الملغز.

ترد هذه الإشارة على الغلاف دلالة على أهميتها في توجيه الفعل القرائي، وللمؤلف مقصدية في ذلك تستجيب للحرص الذي يتخلق داخله في إقامة نوع من العلاقة بين أقطاب العملية القرائية ابتداءً منه/ المؤلف بوصفه خالقا للنص القرائي مروراً بما هو مكتوب، وصولاً بهذا المكتوب إلى يد القارئ، أي أنها إشارة صريحة من المؤلف عن نوعية العمل الذي سيصل إلى يد القارئ ويتناوله بالقراءة والتحليل والتأويل والتفسير وربما بالنقد أيضاً.

• الإهداء

من القضايا المهمة التي أولها جيرار جينيت اهتمامه في كتابه " عتبات " قضية الإهداء، ونظر إليها نظرة خاصة بوصفها قيمة لها دلالاتها، إذ تتضمن مفهومًا خاصًا يتجه إلى عدها ممارسة كتابية حرة تخص المؤلف وحده، فالإهداء صيغة عرفان وتقدير من المؤلف تجاه المهدي إليه، فهو ((تقليد ثقافي عريق لأهمية وظائفه وتعالقاته النصية))⁽³⁴⁾.

وقد حدد جينيت نوعين من الإهداءات: الإهداء الخاص، والإهداء العام أو ما يمكن أن نسميهما بإهداء الكتاب، وإهداء النسخ، فالإهداء الخاص غالباً ((ما يتبّث على الصفحات الأولى من الكتاب ويتقصد فيه الوضوح والبروز واستخدام بنط عريض ومختلف على نحو مثير غالباً، من أجل التنبيه إليه وتحريض القراءة على تلقيه والتفاعل معه والإفادة منه على نحو ما في تبني سياسة قرائية معينة.⁽³⁵⁾

هذا النوع من الإهداء مشروط ببرنامج سردي خاص؛ يتضمن الإهداء إلى شخصية معينة لها أثرها الواضح لدى المهدي/ المؤلف، أو مؤسسة معينة أو رموز تاريخية أو أسطورية أو دينية أو قد يكون خاصاً بأشخاص غير موجودين في الواقع ولهم حضور قوي في ذاكرة المؤلف، وقد يكون غامضاً، وقد يحمل في مضمونه الكثير من العبارات التي تشي بعمق دلالي له خصوصيته.

لقد شكّل الإهداء في المنظور النقدي ((ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطباً معيناً، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس، فإن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدي إليه أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته))⁽³⁶⁾.

ومثل هذا النوع من الإهداء ترك المرواتي عمار أحمد بصماته الواضحة، إذ يقول:

((ومن غيرك يستحق اختلافي

يا أنت التي اختصرت النساء جميعاً في امرأة

ومن غيرك " عسل " ي

⁽³³⁾ تداخل النصوص في الرواية العربية- بحث في نماذج مختارة، حسن محمد حماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، 57.

⁽³⁴⁾ عتبات النص- البنية والدلالة، عبد الفتاح الجعمرى، ط1، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، 26.

⁽³⁵⁾ شعرية الحجب في خطاب الجسد، 42.

⁽³⁶⁾ عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبدالملك اشهبون، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2009، 199.

ومن غيرك " بيبونا" ي

(المرواتي))⁽³⁷⁾.

يستوعب هذا الإهداء أكثر من قراءة ، فهو موجه إلى امرأة معينة، محددة، وواحدة اختصرت النساء جميعاً فيها، إن مثل هذا التركيز على الجوانب اللفظية في عبارة الإهداء هذه سيحملنا على التساؤل عن ماهية هذه المرأة وسرّ وجودها أو بالأحرى من تكون؟ ربما القلة المقربة من المرواتي عمار أحمد يدركون جيداً أن هذا الإهداء موجه إلى زوجته، لكن الأغلبية من القراء ممن لم يسعفهم الحظ في معرفة خصوصية هذه المرأة في حياته سيتساءلون حتماً عن ماهية وجودها ودلالته.

لقد حمل الإهداء هنا معاني متعددة، إلا أن الدلالة واضحة وأنه موجه إلى امرأة ولعل قوله: يا أنت التي اختصرت النساء جميعاً في امرأة أوضح دليل على شخصية المهدي إليه على الرغم من انه لم يشر صراحة إلى ذلك بقوله: يا أنت التي اختصرت النساء ويتكرر الإهداء ذاته وبصيغة مقربة من الإهداء السابق في الإهداء الثاني الذي يذيل به نصه المرواتي " أنت موسيقي... وهذا البياض المحنك"، إذ يقول:

(د" غسل" ي

تلك الموسيقى التي ستظل

عاطرة ولامعة في حياتي ...

ومن غيرها يستحق...!

(المرواتي))⁽³⁸⁾.

إن ((الإهداء الخاص بالعمل ككل وهو إهداء يثبت على النسخة الأولى قبل الطباعة))⁽³⁹⁾، لذا فإن الموقع الأفضل لوجود مثل هذه الإهداءات هو -بتعبير جينيت- في الصفحة الأولى من النسخة الأولى قبل الطباعة، بمعنى أن المؤلف يقوم بعمل مقصود لذاته. ثمة تشابه مقصود من المرواتي لافتعال صيغة الإهداء، فالمهدي إليه شخصية واحدة وتكرار ألفاظ معينة بذاتها هو فعل مقصود كما في: ومن غيرك يستحق/ غسل ليشكل من هذين الأهدائين بنية نصية قائمة بحد ذاتها لاسيما وأن لهذا الإهداء علاقة قوية بما هو داخل النص، فهو جزء من المتن النصي كما في قول الراوي:

((.. لا.. بل أنت غسل.. غسل أسطوري أنت. وسأجعله

مجردا دائما، ولن اربط به أي حرف، وإذا ما أردت أن اكتب أنت عسلي سأكتبها: أنت (عسل) ي.

- وأعطيتها الورقة لتفهم ما اقصد فقالت :

- لماذا ؟

- لأني لا أريد أن أشرك معك العسل الذي يعرفه الناس.))⁽⁴⁰⁾.

أما النوع الآخر من الإهداءات فهو الإهداء العام أو مايسمى بإهداء النسخ أو الإهداء بالتوقيع ((فإهداء النسخة خلافا لإهداء الأثر لا يدع مجالاً للشك في هوية المهدي "dedicateur" لأنه سيكتب الإهداء بخط اليد وسيوقع أسفله.))⁽⁴¹⁾.

ويختلف هذا الإهداء عن سابقه في التركيز أولاً على التواجد الفعلي للمهدي إليه، إذ لا يجوز إهداء النسخ إلى أشخاص غير موجودين بالفعل أو إلى رموز تاريخية أو ماشاكل ذلك ((لأنه يستجيب لحساسية اللحظة التي يتم فيها كتابة الإهداء مقارنة بمزاج الكاتب وروحيته ودرجة ارتباطه بالشخص الذي ينوي كتابة الإهداء له، ويتصل بطبيعة الكتاب ونوعه الإبداعي والمعرفي.))⁽⁴²⁾.

بمعنى أن إهداء النسخ يتم عن طريق وجود تفاعل بين المهدي والمهدي إليه وعلاقة حميمية تربط الاثنين، يكشف عنها الإهداء في العبارات التي يصاغ منها الإهداء .

وقد أدرج المرواتي عمار أحمد مثل هذا الإهداء في الصفحة الأولى أعلى العنوان بعد الغلاف مباشرة، بخط يديه -السمة الأساسية في هذه الأهداءات- وبشكل مائل ابتداء من الزاوية اليسرى لأعلى الصفحة، وهو إهداء شخصي إلى الباحثة سوسن البياتي، إذ يقول :

((إلى د. سوسن البياتي

هل يمكن للغة الوصول إلى إيحاءية الموسيقى

(37) بي- أبو- نان والجوانح 5.

(38) أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك ..!، د. عمار أحمد، ط، دار بعل، دمشق، 2009، صفحة الأهداء.

(39) جبرار جينيت- نحو شعرية منفتحة-، كرستين مونتالبيتي، تر: غسان السيد- وائل بركات، ط1، الجمعية التعاونية للطباعة، توزع دار الرحاب ، دمشق، 2001، 112.

(40) بي- أبو- نان والجوانح ، 96. وينظر: أنت موسيقي، 14.

(41) الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج، 40.

(42) شعرية الحجب في خطاب الجسد ، 42.

هذا أحد مشاغل مرواتي

دمت أختا

وناقدة أكاديمية مميزة ((43).

ويقول كذلك :

((إلى

د. سوسن البياتي

أستاذة وناقدة

مع تقديري واحترامي

الخميس 2009/3/5 ((44).

إذ يحدد هذا الإهداء طبيعة العلاقة القائمة بين المهدي والمهدي إليها كما انه يكشف عن أحد أهم مشاغل مرواته من جهة، ويحدد الدرجة الوظيفية التي يشغلها المهدي إليها في كونها: ناقدة أكاديمية مميزة / أستاذة وناقدة - من منظور المرواتي - .
ويختلف هذا الإهداء عن سابقته في خصوصية الاسم المدرج في بداية هذه العتبة، فالتركيز على اسم المهدي إليه شرط ضروري لمعرفة هويته، بعكس الإهداء الخاص الذي لا يشترط مثل هذا الفعل، وأن هذا الفعل من قبل المهدي يدل على أن هذه النسخة مهداة إلى هذه الشخصية فقط وأن هناك نسخاً أخرى أهديت إلى أشخاص آخرين، ومن جهة أخرى نجد تاريخ الإهداء وتوقيع المهدي الذي يجسد شكل أيقونة دالة على السلم الموسيقي، وهذا التوقيع يرضخ لفاعلية الهوية الموسيقية الطاغية على شخصية المهدي كونه ملحنًا وموسيقيًا مميّزًا وله اهتماماته الموسيقية حتى في مرواته التي ميزته حالة الانسجام بين النص المكتوب والنص المسموع/ الموسيقية بدرجاته السلمية الواضحة في الأغلفة الداخلية للكتاب .

• الخطاب التقديمي

يعدُّ هذا الخطاب من العتبات النصية المهمة، ذلك انه يعمل على استباق قرائي لنص لم يصل بعد إلى أيدي المتلقي، يهدف إلى إعادة تشكيل نص على تخوم نص سابق، فهو بهذا المفهوم يعد بمثابة ((بوصلة موجهة، يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل والتقدير؛ لأنها عادة ماتوجه القراءة، رغم أنها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء)) (45).

يثير هذا الخطاب العديد من الأسئلة وأبرزها تلك التي تتعلق بـ ((كيفية تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل لذلك عادة ماتتضافر جملة من المعطيات النصية على إيضاح سنن الخطاب وبلورتها باعتبار أن كل خطاب هو نمط تواصلية من نوع خاص يستدعي تفكيكًا متميزًا لهذه المعطيات التي ذكرناها كثيرًا ماتحوّل الخطاب إلى كلام عن الكلام أي إلى شرح وتعليق صريحين لنمطه وسننه)) (46).

وتكمن أهمية هذا الخطاب في انه ((انطلاقًا من كونه عنصرًا من عناصر النص الذي يشكل جهازًا مقدماتيًا عامًا، إذ المقدمة فيه، شرط بالضرورة، من خلال مساهمتها في الإحاطة بالجنس الأدبي، وفك بعض رموزه التي قد لا يتأتى للكاتب تبسيطها داخل النص...)) (47).

وقد يأتي هذا الخطاب ذاتيًا أي ما يكتبه الأديب بنفسه عن عمله ويعد من الخطابات الدالة والصادقة؛ فالمؤلف يدرج في هذا النمط من الخطاب المقدماتي ما يعرفه عن نصه والأسباب التي اخضعت له لممارسة هذه العملية الكتابية، أو غيريًا حين ينبري ناقد آخر للكتابة عن عمل معين اطلع عليه وغالبًا مايكون هذا النوع من الخطابات تقريرية، ويتم إدراج ماكتبه -في الأغلب- في الطبعة الأولى للكتاب أو في الطبعات اللاحقة وقد يحذف أو يرتأي المؤلف تغييره بأخر لناقد آخر.

والنوعان كلاهما نجدهما في مرواتي عمار أحمد، فهناك خطاب نقدي لرعد فاضل بعنوان " إضاءة متأخرة - الاختلاف مجرة الكلام " يقول فيه:

((اثبت هذا التنوير في ظن مني بأنني قد أولف- هنا- نصًا مظلماً في سرد قد يكون أشد ظلاماً أو ضياء من ناحية، أفهم...أولا وأفهم/ سرد يظن انه يمنحه حرية تأليف أكثر فاعلية، فضلاً على مساحة تتسع أو تضيق/ مساحة لمنطقة بكر وحرمة من شأنها أن

(43) بي- ابو- نان والجوانح ، صفحة العنوان.

(44) أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك ..!صفحة العنوان.

(45) عتبات الكتابة في الرواية العربية، 74.

(46) في شعرية الفاتحة ، جلييلة الطريطر، مجلة علامات في النقد، السعودية، 19، سبتمبر 1998، 151-150.

(47) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، 47.

تضعه خارج الإطار السردى المتداول للرواية بأنماطها كافة، على الرغم من أن اجتراح "مرواة" فيه من الحيطة والحذر الكثير، لأن المؤلف إنما يضعنا هنا على تماس دائم مع الجذر اللغوي لهذه المفردة واعني "رواية"⁽⁴⁸⁾.

ففي هذا الخطاب نجد أموراً عدة يتركز عليها الناقد ويتم تحديد قواعد الكتابة النصية، ومنها:

1. وجود حدٍ فاصل بين الرواية -بوصفها جنساً أدبياً- وشخصية المؤلف مقارنة بالقصة القصيرة التي تتماهى من خلالها هذه الحدود وتتقلص.

2. الاعتراف بأن هذا التنوير عبارة عن نص مظلم لسرد قد يكون أشد ظلاماً .

3. الاعتراف أيضاً بأن هذا التنوير قد جاء متأخراً معللاً هذا التأخير بأن هذه المرواة من النصوص الدائمة القراءة والعودة إليها .

4. وهناك خطاب نقدي للمؤلف نفسه بعنوان " الخروج من المعاطف " تجرّبي في الكتابة الغيميارية" ، يقول فيه: ((أشد ما كان يقلقني هو أن يقال خرج عمار أحمد من معطف نجيب محفوظ، أو عبد الرحمن منيف، أو حنا ميناء، أو الطاهر وطار، أو أن أكون امتداداً لمحمد خضير، أو محمود جنداري، أو يوسف إدريس، أو زكريا تامر، أو...أو... من الكتاب العرب أو العراقيين

... ،

ماذا سأفعل وهؤلاء جميعاً في الساحة، وما قيمة التميز بينهم بمعنى آخر ما قيمة أن اعد ضمن قائمة طويلة عريضة، حتى وان كنت في موضع المدح، وأنا أستطيع أن أكون رقماً وحيداً في قائمتي إزاءهم؟

...

من هنا جاءت- بعد القراءات الشخصية، والأكاديمية وهي الأهم- فكرة الانحراف بالبنية الكلية للقص، وذلك بمشكلة السرد، بالتوازي مع مشكلة الشعر الذي اعرفه بأنه فن التكثيف في كلام متوتر...⁽⁴⁹⁾.

إن هذا الخطاب التقديمي يمكن أن يعد بمثابة شهادة قدمها الكاتب طريقة كتابته للنص المرواتي، ومثل هذه الشهادات مهمة في الوقوف عند أهم المفصلات التي مرّ بها النص قبل أن يستوي نصّاً تامّاً وكاملاً بين أيدي القراء.

تشغل هذه العتبة على النحو الذي يحقق حضوراً كلياً وتجسّداً فاعلاً، فالتصنيف الاجناسي الذي يثير إشكالية كبيرة ولبساً في المفهوم والمضمون سيكون ناقصاً وغامضاً لو لم يسع المؤلف إلى إزالة هذا اللبس، ولكي تحقق الغاية من إدراج هذا الخطاب التقديمي لا بد من مسعى يحققها ويكشف الغموض عنها، ذلك أن الأنواع الأدبية ولاسيما المستهجنة منها بحاجة إلى الكشف عنها ((فالأنواع الأدبية ليست جامدة أو نهائية لا يمكن الإضافة إليها، أو لا يمكن تعديل حدودها وشروطها، بل يمكننا أن نعد التاريخ الداخلي للأدب ذاته متمثلاً في تاريخ النوع وحركة الجنس الأدبي، ولا شك أن كل نص جديد مجدّد يضيف لجنسه أو يستخدم إمكانات نوعه استخداماً جديداً مغايراً للمألوف... ولكن المبدع حين يستخدمها يبت فيها الحياة، مجدداً إمكاناتها، كما لو كانت لغته الخاصة وهويته الفردية، وليست لغة مشتركة بينه وبين غيره من الكتاب بل القراء...⁽⁵⁰⁾.

فالشهادة الأدبية تعد بمثابة رؤية نقدية للكاتب نفسه حول الأعمال التي قدمها، أي أنها تأتي في سياق سردي خاص يُنجز بعد انجاز النص، فهي تأتي بعد ((تبلور التجربة الإبداعية، وهي اصدق من الحوارات واللقاءات لان صاحبها ينجزها بشكل حر مما يجعله المسؤول الوحيد عما يرد فيها .. لذلك تهض الشهادات بوظيفة عملية في توجيه فعل التلقي لأنها تحمل خلاصة التجربة ونوايا المؤلف وفلسفته في الحياة ومرجعياته الفكرية والإبداعية والأيدولوجية...⁽⁵¹⁾.

وإذا كنا ربطنا بين الخطاب التقديمي وبين الشهادات المقدمة، فذلك لأن هذا الربط ضروري فالكاتب/ القاص بإدراجه هذا الخطاب التقديمي/النقدي لم يكن يسعى إلا لتحقيق غاية واحدة تهدف إلى الكشف عن مضمون العمل المقدم، وهي سمة أساسية من سمات تحقق شرط الشهادة الأدبية .

في هذا الخطاب/ الشهادة سنجد ثمة أمور يسعى الكاتب إلى الكشف عنها، وترتبط ارتباطاً كلياً بالنص المكتوب/ المرواة، بدءاً من العنوان الذي أثار هو الآخر لبساً وغموضاً، فالخروج من المعاطف أو الكتابة الغيميارية بحد ذاته عنوان موارب يحتاج إلى تفسير وتأويل، فالجزء الأول يقترب من المقولة "الخروج من معطف كوكول" الدالة على التقليد والارتكان إلى مايقوله الغير. أما الجزء الثاني فهو يحمل دلالاته الغامضة.

ينتقل بعد ذلك إلى البدايات التأسيسية الأولى التي خلقت لديه فكرة المرواة والأسباب التي دفعته إلى هذه الكتابة المختلفة، والحديث عنها بشكل تفصيلي وظاهرة انوجادها ومميزاتها.

(48) بي- ابو- نان والجوانح ، 97.

(49) أنت موسيقي... أو هذا البياض المحنك...!، 86.

(50) الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين- بنية الرواية القصيرة ، محمد عبيدالله ، ط1، دار أزمنة ، عمان ، 2007 ، 18.

(51) الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، 154.

إن الإجابة عن الأسئلة التي يتم طرحها عن إمكانية الإفادة من هذا الخطاب المقدماتي هي حلٌ لمعضلة الكتابة عند عمار أحمد ابتداء من كتابة نصوص أطلق عليها العاميار وصولاً إلى ما حقق الانجاز المرواتي لديه، فالتميز والاختلاف والإصرار عليهما هما من الأسباب التي دفعته إلى هذا المنجز واضحاً نصب عينيه التفوق والانفراد في هذا المنجز بعيداً عن مؤسسي الرواية الحديثة من الغرب والعرب والعراقيين، وهو ما كان يقلقه دوماً، إذ ما جدوى كتابة نص سيهم فيه بأنه خرج من معطف نجيب محفوظ أو محمود جنداري وربما موباسان وألان بو وغيرهم؟ هذا القلق قاده إلى ابتكار منجزه الذي غدا عنواناً للتميز والتفرد كما أرادته محققاً بذلك سمة الأولوية أو ما يمكن ان نطلق عليها بالريادة النصية كما أطلقت هذه التسمية على رواد الشعر الحر قبله .

جاء هذا الخطاب مهما في الكشف وإبراز الزوايا المظلمة من نص أثار جدلاً ونقاشاً حاداً في الأوساط الأدبية آنذاك، لذا تعد هذه العتية من العتبات المهمة والضرورية وثيقة مهمة لرؤية الكاتب.

المراجع:

أولاً: الكتب:

1. أحمد، عمار (2009). أنت موسيقي...أو هذا البياض المحنك. ط1، دار بعل، دمشق.
2. أحمد، عمار (2011). بي-آبو- نان والجوائح. دار الحوار، سوريا.
3. أحمد، مرشد (2010). الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.
4. أشهبون، عبدالمالك (2009). عتبات الكتابة في الرواية العربية. ط1، دار الحوار، اللاذقية.
5. الباردي، محمد (2000). انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
6. بالعباد، عبدالحق (2008). عتبات" جبرار جينيت من النص إلى المناص. ط1، منشورات الاختلاف، دار العلوم لناشرون، بيروت.
7. الجحمري، عبد الفتاح (1996). عتبات النص- البنية والدلالة. ط1، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء.
8. حسين، خالد (2007). في نظرية العنوان " مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية". ط1، دار التكوين، دمشق.
9. حليفي، شعيب (2005). هوية العلامات -في العتبات وبناء التأويل. ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء.
10. حماد، حسن محمد (1997). تداخل النصوص في الرواية العربية- بحث في نماذج مختارة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
11. خلف، جاسم محمد جاسم (2007). العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني. أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، بإشراف: د. إبراهيم جنداري.
12. الرياحي، كمال (2009). الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج. ط1، منشورات كارم الشريف، تونس.
13. أبو سيف، ساندي سالم (2008). الرواية العربية واشكالية التصنيف. ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن.
14. طالو، معي الدين (1961). الرسم واللون. مكتبة اطلس، دمشق.
15. ظاهر، فارس متري (1979). الضوء واللون. ط1، دار القلم، بيروت.
16. عبيد، محمد صابر (2007). شعرية الحجب في خطاب الجسد. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
17. عبيدالله، محمد (2007). الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين- بنية الرواية القصيرة. ط1، دار أزمنة، عمان.
18. علام، حسين (2010). العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد. ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.
19. عمر، أحمد مختار (1982). اللغة واللون. ط1، دار البحوث العلمية، الكويت.
20. مفتاح، محمد (1987). دينامية النص. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
21. مونتالبيتي، كرستين (2001). جبرار جينيت- نحو شعرية منفتحة-. تر: غسان السيد- وائل بركات، ط1، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب، دمشق.
22. همام، محمد يوسف (1930). اللون. ط1، مطبعة الاعتماد، القاهرة.
23. هياس، خليل شكري (2010). القصيدة السير ذاتية- بنية النص وتشكيل الخطاب. ط1، دار عالم الكتب، الأردن.

ثانيًا: الدوريات:

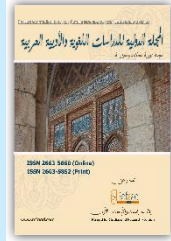
1. أحمد، سرور يونس (2008). أنت موسيقي... العودة إلى ماض بريء. جر: الزمان، ع: 3121، تشرين الاول، الصفحة الثقافية .
2. الحجري، ابراهيم، شعرية العتبات النصية في رواية "الكارورة" ليوسف المحيميد، شبكة الانترنت [h///Maamri-ilm2010:Yoo7.com/ti866tipic](http://Maamri-ilm2010:Yoo7.com/ti866tipic)
3. ذياب، صفاء (2014). العراقي عمار المرواتي: الحياة باقية رغم الظلاميين الذين دمروا مدننا. جر: القدس، صفحة ثقافة.
4. الزبياري، عبدالكريم (2006). انجذاب متبادل بين دواخل الكاتب والمتلقي. جر: الزمان الدولية، ع2451.
5. شكر، خيري شيث (2004). الدكتور عمار احمد و" مرواته" والجوائز. جر: مستقبل العراق، ع5.
6. الطريطر، جميلة (1998). في شعرية الفاتحة. مجلة علامات في النقد: السعودية، ع19.
7. فندة، حسين (2019)، التداخل الاجناسي في روايات واسيني الاعرج رواية "سيرة المنتهى...عشتها كما اشتيتني" أنموذجا- من الجنس والحدود إلى الكتابة والاحدود. مجلة اشكالات في اللغة والادب: 8(2).
8. المرواتي د. عمار أحمد. www.alnoor.se/author.asp?id



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and Literature
Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



Poetry thresholds in Marawi Ammar Ahmed Alsaffar

Sawsan Albayaty

Professor of Modern Literature and Criticism, Tikrit University, Iraq
sawsan_bayaty@tu.edu.iq

Received : 9/10/2021 Revised : 24/11/2021 Accepted : 20/12/2021 DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.4.1>

Abstract: Modern critical methodologies have been considerate of new theories and visions, ideas, and texts. As a result, they focused on reading the whole text especially the information that surrounded it and was a part of it. This study tries to study the main thresholds that surround the text and fence it in an adequate reading on the propositions of Gerard Genette on his thresholds; he has the greatest credit for defining and determining textual thresholds.

This study aims to read a new text that mixes narration and music in a process of divisions' cross-pollination between the two arts to form text as the founder, Ammar Ahmed Al-Saffar, called it Al-Marwa. It was necessary for the researcher to root this text and read it carefully to understand the meaning surrounding the text. This reading will help the researcher to understand the limitation, foundations, features, and characteristics especially those related to thresholds, and how to read them using the analytical textual method as long as the main text is the main point of the study.

The research focuses on the most important thresholds employed by the Marwati Ammar Hamad as they shape the main point in the text however they were used, and it is as follows: title, dedication, cover, and presentation speech.

Keywords: Poetry; thresholds; Marawi; Ammar Alsaffar.

References:

1. 'byd, Mhmd Sabr (2007). Sh'ryt Alhjb Fy Khtab Aljsd. T1, Almrkz Althqafy Al'rby, Byrwt.
2. 'bydallh, Mhmd (2007). Alrwayh Alqsyryh Fy Alardn Wflstyn- Bnyt Alrwayh Alqsyryh. T1, Dar Azmnh, 'man.
3. 'lam, Hsyn (2010). Al'ja'by Fy Aladb Mn Mnzwr Sh'ryt Alsr. T1, Mnshwrat Alakhtlaf, Aldar Al'rbyh Ll'lwm Nashrwn, Byrwt.
4. 'mr, Ahmd Mkhtar (1982). Allghh Wallwn. T1, Dar Albhwth Al'lmyh, Alkwyt.
5. Ahmd, 'mar (2009). Ant Mwsyqay ...Aw Hda Albyad Almhnk. T1, Dar B'el, Dmshq.
6. Ahmd, 'mar (2011). By-Abw- Nan Waljwa'h. Dar Alhwar, Swrya.
7. Ahmd, Mrshd (2010). Alhdathh Alsrdyh Fy Rwyat Ebrahym Nsrallh. T1, Aldar Al'rbyh Ll'lwm Nashrwn, Byrwt.
8. Ashhbwn, 'bdalmalk (2009). 'tbat Alktabh Fy Alrwayh Al'rbyh. T1, Dar Alhwar, Alladqyh.
9. Albardy, Mhmd (2000). Ansha'yh Alkhtab Fy Alrwayh Al'rbyh Alhdythh. Athad Alktab Al'rb, Dmshq.
10. Bal'abd, 'bdalhq (2008). 'tbat" Jyrar Jynyt Mn Alns Ela Almnas. T1, Mnshwrat Alakhtlaf, Dar Al'lwm Lnashrwn, Byrwt.
11. Hlyfy, Sh'yb (2005). Hwyl Al'lamat -Fy Al'tbat Wbna' Altawyl. T1, Dar Althqafh, Aldar Albyda'.
12. Hmad, Hsn Mhmd (1997). Tdakhl Alnsws Fy Alrwayh Al'erbyh- Bhth Fy Nmadj Mkhtarh. Alhy'h Almsryh Al'amh Llktab, Alqahrh.
13. Hmam, Mhmd Ywsf (1930). Allwn. T1, Mtb't Ala'tmad, Alqahrh.
14. Hsyn, Khalid (2007). Fy Nzryt Al'nwan " Mghamrh Tawlyyh Fy Sh'wn Al'tbh Alnsyh". T1, Dar Altkwyn, Dmshq.

15. Hyas, Khlyl Shkry (2010). Alqsydh Alsyr Dathy- Bnyt Alns Wtshkyl Alkhtab. T1, Dar 'alm Alktb, Alardn.
16. Aljhmry, 'bdalftah (1996). 'tbat Alns- Albnyh Waldlalh. T1, Mnshwrat Shrkt Alrabth, Aldar Albyda'.
17. Khlf, Jasm Mhmd Jasm (2007). Al'tbat Alnsyh Fy Sh'r 'bd Alwhab Albyaty Wnzar Qbany. Atrwht Dktwrah, Klyt Altrbyh, Jam'tAlmwsl, Beshraf: D. Abraham Jndary.
18. Mftah, Mhmd (1987). Dynamyh Alns. T1, Almrkz Althqafy Al'rby, Aldar Albyda'.
19. Mwntalybty, Krstyn (2001). Jyrar Jynyt- Nhw Sh'ryh Mnftth-. Tr: Ghsan Alsyd- Wa'l Brkat, T1, Aljm'yh Alt'awnyh Ltba'h, Twzy' Dar Alrhab , Dmshq.
20. Alryahy, Kmal (2009). Alktabh Alrwa'yh 'nd Wasyny Ala'raj. T1, Mnshwrat Karm Alshryf, Twns.
21. Abw Syf, Sandy Salm (2008). Alrwayh Al'rbyh Washkalyh Altsnyf. T1, Dar Alshrwq Llnshr Waltwzy', Alardn.
22. Talw, Mhy Aldyn (1961). Alrsm Wallwn. Mktbt Atls, Dmshq.
23. Zahr, Fars Mtry (1979). Aldw' Wallwn. T1, Dar Alqlm, Byrwt.