

النصوص المصاحبة: من دقة الإبداع إلى جماليات التلقي

Paratext ; from precision of creativity to the aesthetics of the reception

د. لبنى خشة¹

¹ جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية (الجزائر)، مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية، l.khecha@univ-emir.dz

تاريخ النشر: 2025/06/30

تاريخ القبول: 2025/02/16

تاريخ الاستلام: 2023/06/22

ملخص: تهدف هذه الدراسة إلى توسيع دائرة النقد، من اللغوي الأدبي إلى التشكيل اللوني، انطلاقاً من تركيب وبناء النص اللغوي، الممثل في مقامات الحريري، والذي تم تلقيه وإعادة صياغته وفق تشكيلات فنية ولونية، فيما يعرف بالمنمنمات، وتحديدًا بمنمنمات الواسطي، وفق مقارنة تطبيقية لمعرفة مدى مرونة التعامل مع النظريات التي تهتم بالأدب، وتوظيفها في غيره. وقد أبدع الواسطي في تلقيه لنصوص المقامات من خلال رسمه للمنمنمات حين جعل لها تخريجاً إبداعياً يشابه إلى حد كبير نص المقامة التي رسمها الحريري مشاهد لغوية، أما الواسطي فكتب بالألوان وحشد سمات المعنى معاً (معنى المقامة ومعنى الألفاظ) في نسق بديع وتحوير لوني وشكلي أنيق.

كلمات مفتاحية: المصاحبات النصية؛ الإبداع؛ التلقي؛ المقامات؛ المنمنمات.

Abstract: This study aims to expand the scope of criticism, from literary linguistics to color formation, starting from the composition and construction of the linguistic text, represented in Al-Hariri's Maqamat, which was received and reformulated according to artistic and color formations, in what is known as miniatures, specifically Al-Wasiti's miniatures, according to an applied approach to know the extent of flexibility in dealing with theories that are concerned with literature, and employing them in other things..

Al-Wasiti was creative in receiving the texts of the Maqamat through his drawing of miniatures, when he gave them a creative graduation that greatly resembled the text of the Maqamat that Al-Hariri drew, linguistic scenes. As for Al-Wasiti, he wrote in colors and combined the features of meaning together (the meaning of the Maqamat and the meaning of the words) in a beautiful arrangement and elegant color and formal modification

Keywords: Paratext, creativity, recitation, maqamt, miniatures.

1. مقدمة:

تَشَعِبَت طرُوحات النقد الأدبي منذ القدم، لكنها انحصرت بعد ذلك في ثالوث أساسي هو؛ المؤلف والنص والقارئ، فكان التركيز في بدايتها على النص، بعيدا عن كل ما هو خارجي أو محيط به، باعتباره الأثر الذي نتعامل معه، ومن خلاله نلجُ الرؤية الإبداعية، ونبحر في عالم الأفكار.

ومنذ بداية القرن العشرين شهدت الدراسات النقدية تحولات شكّلت ثورة فكرية، طرحت مناهج جديدة مبنية على فلسفاتٍ مغايرة، مما أدى إلى تبلور جملة من القضايا النقدية، التي كشفت عن مقاربات كانت غائبة وغير متداولة، ومن بين القضايا التي برزت، ووُجِهت إليها أضواء الدراسات النقدية، قضية المصاحبات النصية، حتى انتقل الاهتمام فيها من النص المغلق إلى النص المفتوح، ومن النص المفتوح إلى النص متعدد الخواص، لتفرض حقلا معرفيا قائما بذاته، يقف أمامه الناقد قبل أي فضاء داخلي آخر.

لكن مع بداية النصف الأخير من هذا القرن، شهدنا اتجاها نقديا مؤثرا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه، ضمن ما يعرف بنظرية التلقي، وهذا يعني أن القارئ شريك المؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع، لأنّ النص لم يكتب إلّا من أجله، حتى لم يعد دور المتلقي دورا سلبيا استهلاكيا في تعامله مع النص، كما لم تعد استجابته للنص استجابة عفوية، ترضي تعطشه الجمالي، وتشبع نزوعه إلى التلقي الممغن في كثافته وفرديته في آن، بل أصبح القارئ مشاركا في صنع النص، تشكّل استجابته نسيج الموقف النقدي برمته، ومؤشر النصوص المصاحبة القادمة، لأن عملية التلقي المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ وتجمع بينهما، وتنمي الإحساس بأبعاد النص العميقة، التي تظل تعطي دلالات لا نهائية تسبح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص، بل يتجدد مع كل قراءة تعدّ بدورها كتابة جديدة.

ويطرح هذا البحث جملة من الأسئلة لعلّ أهمها: ما هي النصوص المصاحبة؟ وما هي الوظيفة التي تؤديها؟ كيف تم الانتقال من الأدب إلى الفن أي من المقامات إلى

المنمنمات؟ ما علاقة الحرف والكلمة والاسم والفعل باللون والخط والشكل؟ كيف استطاع الفنان توظيف اللغة في اللعبة اللونية لجعل المنمنمة مجموعة رموز دلالية تنبض بالحياة؟ هل يمكن توظيف عناصر جماليات التلقي في مقارنة الصورة؟ وأسئلة أخرى ستجيب عنها الدراسة.

ويمكننا أن نشير في هذا المقام إلى بعض المقاربات النقدية التي اهتمت بالصورة وآليات تفكيك ترميزها الشكلي واللوني، وأهمها المقاربات السيميائية، التي اهتمت بكل ما هو غير لغوي، وكانت الصورة شاغلها على تعدد أنواعها ووظائفها، وأول المشتغلين في هذا الحقل (رولان بارث Roland Barthes) الذي ركز على المحتوى الرمزي من أجل الوصول إلى الرسائل الأيقونية والألسنة، وهذا ما حدا ببعض الباحثين إلى توسيع البحث في مجال البصريّات، «قصد الإجابة على أسئلتها المهمة: كيف نتواصل بصرياً؟، وكيف نقرأ رسالة بصريّة؟، وكيف نكوّن ثقافة بصريّة؟» (Barthes, 1985)، وغيرها من الأسئلة التي تصدى لها (رولان بارث) بالإجابة في بحثه عن عناصر السيميولوجيا، «التي طبق بعضها منها على الصورة، باستعادته للطروحات والمقولات اللسانية لـ (فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure) (اللسان / الكلام، الدال / المدلول، الاعتبارية) (...) وما جاء به (هالمسلاف Hjelmslev) في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين / التضمين أو الإيحاء)، وما جاء به (ش. س. بيرس Peirce. S.C) في مفهومه "للإيقون" بتفريعاته اللامتناهية، للبحث عن بلاغة للصورة، وكيف يأتي المعنى إليها؟، وأين ينتهي؟ وإذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه؟» (رولان، 1994))

كما نذكر أيضاً (مارتن جولي Martine Joly) في كتابها مدخل لتحليل الصورة، والتي تعتبرها فضاء تتقاطع فيه علامات عديدة ومتنوعة ومختلفة ومتكاملة، وقد جمعتها ثلاث أنواع «الصورة بالمعنى النظري للمصطلح؛ علامات أيقونية، وأيضاً علامات تشكيلية؛ من ألوان، أشكال وتأليف داخلي (...) وفي أغلب الأحيان علامات لغوية» (Joly, 2004)

فقد اعتمدت في تصنيفها للصورة على العلامات الأيقونية والعلامات التشكيلية، وعلامات لسانية لغوية.

وحسب (مارتن جولي Martine Joly) من خلال الصورة البصرية يتم توليد مجمل الدلالات، ذلك لأنها لغة بالغة التركيب والتنوع، لأنّ المضمون الدلالي له ما ينتهي للبعد الأيقوني، كالتمثيلات البصرية التي تشير إلى محاكاة الكائنات البشرية والأشياء، وفيما ما ينتهي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشياء من وضع الإنسان (الفنان) وتصرفه في عناصر الطبيعة وما راكمه من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماراه وألوانه واشكاله وخطوطه، ومنها ما هو علامة لغوية مرافقة وشارحة أحيانا.

وتسعى هذه الدراسة لإثبات فرضية مقارنة الصور وفق عناصر جماليات التلقي، لمعرفة مدى استجابة الصورة لمقاربات غير المقاربة السيميائية، بغية الوصول الى عدة أهداف لعل أهمها: اتساع دائرة النقد من اللغوي الأدبي إلى التشكيل اللوني، أو من اللغة المكتوبة إلى اللغة المرئية، ومدى مرونة التعامل مع النظريات التي تهتم بالأدب، وتوظيفها في غيره.

ومن أجل الوصول إلى أهداف الدراسة، وتحقيق الفرضيات تحقيقا تطبيقيا سندستعين بآليات الاستقراء والوصف التحليل، من دون أن نهمل نظرية القراءة وجماليات التلقي.

2. المصاحبات النصية:

كانت الانطلاقة الفعلية لمصطلح المصاحبات النصية أو العتبات، مع الباحث الفرنسي (جيرار جنيت Gérard Genette) ويحددها بأنها «كل ما يدور بفلك النص (...) من اسم الكتاب، العنوان، والعنوان الفرعي، الإهداء والاستهلال» (جيرار، 2008)

وقد أفرد لها كتابا كاملا أسماه باسم: عتبات (Seuils) «جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي وهو النص، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة، شارحا ومفسرا شكله ومعناه» (الفيلاي، 2016)

والمصاحبات النصية-بحسب جنيت- كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب؛ من اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، إلى أن نتغلغل داخل الكتاب وما يحتويه، بداية بالاستهلال أو الكلمة الافتتاحية، وصولاً إلى العناوين (رئيسة وفرعية) حيث تؤدي هذه المصاحبات دوراً هاماً في مساعدة المتلقي إلى الولوج إلى عالم الكتاب، وتوجيه قراءته، ما يمكنه من التحليل والتأويل والتفسير، للوصول إلى ما يريده الكاتب من داخل النص، فهي أول ما يلتفت المتلقي من خلال ما تمارسه من إغراءات لذلك صارت نصوصاً قائمة بذاتها، تقف الدراسات عندها للكشف عن جمالياتها، وتنوع تموضعها الداخلي بغض النظر عما يحمله الداخل، ممثلاً في النص بكل ألفاظه ومعانيه

1.2 المصاحبات النصية من الكتابة إلى اللون:

إنّ الحديث عن الكتابة النصية يحيلنا مجبرين إلى الحديث عن الحروف، والتي يرى ابن عربي، أنها أمة، وفي ذلك يقول: «اعلم أنّ الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، وهم أقسام كأقسام العالم المعروف، فمنهم عالم الجبروت، ومنهم العالم الأعلى، وهو عالم الملكوت، وفيهم عامة وخاصة، وخاصة الخاصة» (عربي، د ت)

وإن كانت الحروف أمة من الأمم، إن اجتمعت كونت بجمعها وتتابعها وتلاحمها واتساقها وفق نسق معين نصاً شعراً كان أو نثراً، يهدف إلى ترجمة فكرة أو رسالة، كتبها مؤلف بغية إيصال معناها إلى المتلقي، فإن المصاحبات النصية (Paratexte) لا تختلف عن ذلك، فهي من العناصر التي تكشف عن خبايا النص واستجلاء أبعاده الجمالية والدلالية، اهتم بها جلّ الباحثين والدارسين، حتى غدت محور عناية أكثر من النص في حدّ ذاته، على اعتبار أنها الركيزة الأولى التي ينطلق منها الكاتب في كتابة نصه، والقارئ في مقارنته للمتن وفهمه، ومن دون هذه المصاحبات أو العتبات لا يمكن الولوج إلى النص، لذا سعى النقاد إلى جعله إبداعاً مستقلاً قائماً بذاته، له وظائفه، وله آلياته الإجرائية في المقاربة النقدية، وله منطلقات، تكوّن حروف المباني أول أساسها.

ويحملنا قول ابن الاعرابي، إلى عالم وأمة أخرى، لا تختلف كثيرا عن عالم الحروف، فهم أيضا مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء وأقسام، إن اجتمعت كونت نصًّا، لكنه لو نبي يُجْمَع في لوحة، تهدف إلى ترجمة فكرة أو رسالة، جسدها وكتبها مؤلف بالألوان أو رسمها مبدع فنان، بُغية توصيل معناها إلى المتلقي، وإن كانت الحروف أمة باجتماعها عند ابن عربي، فإنها أمة كذلك عند كل صاحب فكر، يأمرها فتأمر، وينهاها فتزجر، فينطلق من فكرة سواء كانت خيالية أو واقعية، لينسج أفكارا متتالية، مضيفا شيئا من نفسه، إحساسا كان أو لمسة يضيفي بها جمالا مختلفا، ولعل هذه الرؤية تجعلنا نستحضر ديوان نزار قباني، "الرسم بالكلمات"، وإن كانت كتابة الشعر عنده رسما بالكلمات، فإن ابداع اللوحة في الفن التشكيلي كتابة بالألوان، لذلك اهتم الباحثون بالنصوص المصاحبة وبما يربطها من نصوص أو رسوم، فباختلاف التفكير من شخص إلى آخر يختلف كذلك الابداع، وذلك بحسب وظيفته وامكانياته المتاحة، ودرجة الوعي الخاص لدى المبدع، والتي تتباين من مبدع الحروف(المؤلف أو الكاتب) إلى مبدع الألوان(الفنان).

وتختلف النصوص المصاحبة باختلاف الإبداع والتفكير أيضا، فهناك من يربط النص اللغوي بملحقات نصية* لا تنزاح عن الهيئة اللغوية المعتادة المتصلة بالنص مباشرة، فتكون في هذه الحالة وظيفة المصاحبات؛ وظيفة دلالية لا تتعدى مساعدة المتلقي على فهم خصوصية العمل الأدبي، في حين هناك من يربط النص اللغوي بمصاحبات نصية (كالشروح والدراسات)، ومصاحبات غير نصية (كالرسوم التوضيحية، واللوحات التشكيلية) فيكون بينها وبين النص بُعدا فضائيا وأحيانا بُعدا زمنيا، يحمل صبغة إعلامية، فتكون وظيفته جمالية؛ الهدف منها إمّا تجميل الكتاب وتنميته، وأحيانا تكون شرحا لبعض النصوص وتصويرا لها، وتعرف هذه النصوص باسم الرديف المصاحب، ومن أمثلتها منمنمات الواسطي*، المرافقة لكتاب مقامات الحريري*، فكيف كان إبداع الحريري؟ وكيف كانت طرق تلقي نصوصه؟ وهل رسم الواسطي نص المقامة كاملة؟ أو أنه استقطع من

النص ما يخدم منمنماته؟ وكيف تزوجت الكتابة والرسم حتى صار اللاحق يعرف بالسابق؟ وصار السابق يرفق باللاحق؟ وكيف تشتغل المصاحبات النصية مع النصوص؟ وإلى أي حد خدمت دقة الابداع جماليات التلقي؟ وكيف سنقرأ الصورة في ضوء جماليات التلقي؟

3. مقامات الحريري؛ من الفكرة إلى الكتابة ومن الكتابة إلى التلقي:

خطا النثر العباسي خُطى على استحياء، حتى واكب نهضة العصر، وأصبح قادرا على استيعاب المظاهر العلمية والفلسفية والفنية، وتنوعت الموضوعات النثرية فشملت مختلف مناحي الحياة، فبرز النثر الفني القصصي، كالمقامات، وال نوادر، وغيرها من الموضوعات التي ظهرت في تلك الفترة من الزمن، والمقامات «نوع من الكتابة السردية الجديدة غير المألوفة، لذلك لم يكن من السهل مقارنتها بأي من فنون الكتابة المعروفة آنذاك، ولما استقامت نوعا سرديا، صار البحث في أمرها من شواغل الكتّاب» (ابراهيم، 2005)

وعلى الرغم من أن الهدف الأول لفنّ المقامات، كما ذكر مرتاض، كان «التحدي وإظهار البراعة في تدبيج القول، وأنّ المقامات كتبت استجابة لطبيعة حب التعبير عن خواطر النفس وتصوير ألوان من الحياة على نحو أو على آخر، ثم تفرعت عن الهدف الرئيس إلى أهداف جزئية» (مرتاض، 1980)

إلا أن الحريري في مقدّمة مقاماته، يصرّح أنه ما أنشأ المقامات إلاّ لتنشيط قارئه، وكثرة طالبيه يقول: «وأنشأت خمسين مقامة (...) وما قصدت بالإحماض فيه، إلاّ تنشيط قارئه، وتكثير سواد طالبيه» (الحريري، 2006).

ويتولّد القصد من تنشيط القارئ، إلى طريقة التلقي التي تختلف من رؤية إلى أخرى، فيمكن للقارئ أن يتلقى النص اللغوي بنص يشابهه فيقوم بشرحه أو تفسيره، كما قد يقف عند نقده، وإبراز مواطن الجمال والخلل فيه، ويمكن أن يعطيه رؤية جمالية من خلال الخطوط والأشكال والألوان، فيمنحه بُعدا فضائيا لونيا يحركه الخيال لتجسيد أشخاص القصص في المتن اللغوي، وليس النص في نهاية الأمر-حسب (رولان بارث Roland Barthes)- إلاّ «جسما مدركا

بالحاسة البصريّة، وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة ربّما لأنّ مجرد رسم الحروف والألوان يبقى تخطيطا، فهو إحياء بالكلام وبتشابك النسيج» (بارث، 1992)

ولهذا المفهوم وقع مختلف من وجهة التحليل النقدي، فالمتعمّن في كلماته المفتاحيّة سيكتشف عدّة رموز لعلّ أهمّها: الجسم المدرك بالحاسة البصريّة، رسم الحروف، والتخطيط، وإحياء بالكلام، كلّها مفردات تحيل على وجهة واحدة، هو التشكيل الفنيّ.

فإن كانت الكتابة تخطيطا ورسمًا، فهي تشترك مع الرسم والتشكيل الفنيّ، الذي يستعمل التخطيط والرسم، فإنّ رسمنا النص حروفا يمكننا أن نحاول رسمه ألوانا وأشكالا، وإن استطعنا أن ندركه بالحاسة البصريّة، فتلك الحاسة ذاتها التي تمكّننا من إدراك اللوحة في التشكيل، وإن كان النصّ إحياء كلماتٍ، فاللوحة التشكيلية إحياء لوني، ولا تكتفي الكتابة فقط بما أشار إليه (بارث)، من الإحياء بتشابك النسيج اللّغوي، وإنّما يقول «تحقّقه على نحو فعّال، وتظهره متجسّدا للعيان، أنّ الكتابة تحقّق أيقونيّة الخطاب عندما تحقّق اكتماله واستقلاله بذاته، وتحبسه في حيّز مرئيّ يوفّر له الثّبات المرئي والمادّي، ويمثّل النص المكتوب كلمات مؤلّف ما، في شكل حيّز نهائيّ، أو مغلق في عالم خاصّ به، أي أنّه أيقونة لغويّة، تُرى ولا تُسمع» (بارث، 1992)

لذلك أثارت طريقة الكتابة في مقامات الحريري جدلا وتدارسا من قبل الباحثين، كما «أثارت حركة نقدية كبرى، تمثلت في عشرات الشروح التي تباينت مناهج شراحها، الأمر الذي جعلنا نتساءل لماذا ركزت هذه الشّروح على مقامات الحريري وحدها دون سواها؟» (الكعبي، 2000، ص 405)، و«تمثّل هذه الشروح والرسوم، تاريخا لجماليات التلقي يؤسس اندماجا وانصهارا لآفاق التوقع (Horizon d'Exception) كما تؤسس تغيرا في هذه الآفاق لتلق سردي منفرد، وإبداع جمالي خلاق» (بارث، 1992) فكيف نسمي تداخل القصة والرسم؟ أو الكتابة واللون؟ وكيف كان تلقي الواسطي لهذه المقامات؟

1.3 تلقي المنمنمات؛ من الكتابة إلى الرسم:

إنّ من يبدع النص ينتهج نشاطا خاصا، أي ممارسة لغويّة، أو نشاطا لغويّا يتّبع قصدا أو هدفا اجتماعيا، فقد ينتج المبدع نصّا ليلبغ المتلقي معلومات معيّنة، أو ليحفّز المتلقي على عمل فعل، أو ليشجعه على إنجاز نشاط أو ليقنع السامع بفكرة ما، أو ليضع لديه أحاسيس جماليّة معيّنة، أو ليطلب منه إظهار ردّة فعل محدّدة، أو ليترك شيئا... إلخ، ف«النص لا يؤلّف بنية مغلقة، وإنّما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى، على أساس أنّ كلّ نصّ هو استيعاب وتحويل لعدد كبير من النصوص» (داغر، 1977)

فالكلام «يفتح بعضه بعضا، وتلك هي العلاقة الممكنة بين النص والنصوص التي يستلهمها ويبني عليها، سواء كانت نصوصا أدبيّة أو غير أدبيّة، أنّها علاقة اتّصال وانفصال، امتصاص وتحويل، تفاعل وحوار، (...) إنّّه يحقّق وجوده كمولود جديد، يثري عالم الإبداع كنصّ مفتوح» (بسيسو، 1997) —ولهذا «تأتي أهميّة دراسة الطّرق التي يعتمد فيها إنتاج النص واستقباله على معرفة المشاركين (المنتج والمتلقي) بالنصوص الأخرى، والانتفاع بها أو الإحالة عليها» (شبل، 2009)

والمتتبع لنظرية جماليات التلقي يجدها قد لاقت قبولا منذ نشأتها*، ذلك لأنّه في عرف (هانز روبرت ياكس H. R. Jasuss) «العمل الأدبي الذي يتكون من الثلاثي المعروف، المؤلف/العمل الأدبي/ القارئ، (...) لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصرا معبرا، بل عاملا موجودا مشاركا في التجربة، بل يعدّ كذلك مركزا لطاقة العمل المقدم» (محمد، 2002)، لذلك كان الأدب حوارا بين العمل والقارئ، وهو «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة (...) مما يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محوّلا لها بتمطيطها أو تكثيفها، بقصد مناقضة خصائصها أو دلالاتها أو بهدف تعضيدها» (مفتاح، 1987)

ومعنى هذا أنّ «النصّ الجديد ينهض على تسرّب وتحويل النصوص لنصوص أخرى، سابقة عليه أو معاصرة له، بحيث يصعب التقاط معنى النصّ وشبكة دلالاته بمعزل عن إدراك القاع الذي ينهض عليه، عبر اكتشاف النصوص المتداخلة في نسيجه» (بسيسو، 1997)، ف«العلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دالة جمالية وتاريخية، وهذه الدالة الجمالية تعتمد

أول ما تعتمد عليه (...) على قيم العمل الجمالية، مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية (...) يمكن أن تكون عملاً خلافاً مستمراً وثيراً في سلسلة من حالات القبول المتتالية» (محمد، 2002)

لذلك كان ولا يزال النص في عرف المشتغلين بالحقل النقدي كتابة، «والكتابة تستدعي القراءة، والقراءة تقتضي كتابة من أجل إحراز منزلة تخصّها، والكتابة هي النص متصوّراً في حدوده، والكتابة ليست فعل إنتاج نصّ، ولا هي نتاج لهذا الفعل، إنّما هي ما يحدث عند التمثيل القائم بينهما (...) والكتابة هي الفضاء الأصيل الذي يتمّ فيه إيصال نصّ ما، وانتشاره وتكشّفه، وإدماجه وتحديده، ووضعه في سياق، وما إلى ذلك (...)، إنّ الكتابة تُكمل و تزيد على ما قد كتب في مكان آخر، ومع ذلك فإنّها (...) تُكرّر ما حكى وتشغل مكانه» (سلفرمان، 2002)

في حين يتضمن التلقي إجراءات فاعلية التأويل، والتي تتمثل أولاً في: «جدل المباشرة والملاءمة، فالمباشرة؛ (أي خلق مسافة distancing)، هي الطّريقة التي يوجّه بها نصّ إلى شخص معيّن (...) والملاءمة؛ تتضمّن نقلاً لعباً للنصّ، حيث إنّ القارئ بخلاف المؤلّف لا تنقطع علاقته بالنص، إذ يدخل إلى النص ليحمله شيئاً يخصّه، وهذا لا يستلزم التّماهي النّفسي التقليدي للقارئ بالشّخصيّات أو السّمات الموصوفة، بل بالأحرى يستلزم تبنياً لوضعيات النص، وبالتالي تتضمّن حشد سمات المعنى معاً، تلك السّمات المناسبة للنصّ» (سلفرمان، 2002)

ولا نتوقف عند فاعلية التأويل (الموائمة والمباشرة) فقط، بل نتعدها إلى الجمالية، جمالية التلقي والتي تتشكل من أربعة ركائز أساسية وهي: أفق الانتظار، المسافة الجمالية، المتعة الجمالية، التطهير.

-أفق الانتظار (The waiting horizon) والذي وضعه (ه. ر. ياوس Hans Robert Jauss) كركيزة أساسية لنظرية جمالية التلقي، ومن خلال هذا المفهوم تبنى العناصر التي يتمظهر فيها مفهوم أفق الانتظار وهي: المفاجئة، الكشف، الشمولية، الثنائيات الضدية، الإثارة الاختلاف، وتناسل المعنى، البناء الدرامي، الاستشراف والتنبؤ.

- المسافة الجمالية (The aesthetic distance): ولها علاقة دينامية مع أفق الانتظار، وهي التي تبرز مدى القرب أو البعد بين أفق العمل الفني الذي يضعه المبدع وبين الأفق السائد.

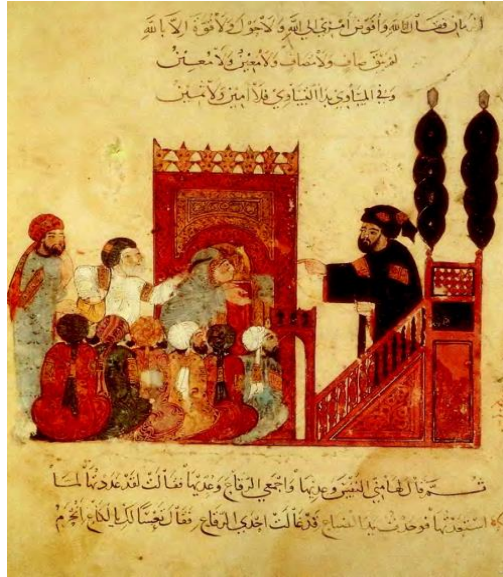
- المتعة الجمالية (The pleasure of aesthetics): وهي الشعور الذي ينتاب المتلقي أثناء قراءته للنص الإبداعي، وقد اهتم (رولان بارث Roland Barthes) بهذا المفهوم في كتابه الموسوم بـ "لذة النص" (Le plaisir de texte) أو (The pleasure of text)

-التطهير (Catharsis): وهو مفهوم قديم تحدث عنه أرسطو في كتابه "فن الشعر" ورأى أن تطهير نفسية المتلقي تتم من خلال المشاهد الدرامية، فهذا العنصر إذا توفر في النص الإبداعي فإنه يعمل على تفاعل القارئ مع النص وتوحيده معه، ويتوقف فعله على قيمة الإبداع ومستوى المتلقي.

4. النص والنص المصاحب (نموذج تطبيقي)

وللنموذج التطبيقي اخترنا المقامة البُرْقُوعِيَّة (نسبة إلى بليدة في طرف بقعاء الموصل من جهة نصيبين مقابل باشزى بالعراق)، وهو عنوان المقامة السابعة، التي كتبها الحريري، وخصّها الواسطي بمنمنمتين، والذي لم يهمل الرسالة اللسانية فيها، فكتب على الصورة الأولى مشهد الاستجداء، يقول الحريري: «وَحِينَ التَّأَمَّ جُمُعُ الْمُصَلَّى وَانْتَضَمَ، وَأَخَذَ الرَّحَامُ بِالْكَظْمِ، طَلَعَ شَيْخٌ فِي شَمْلَتَيْنِ، مَحْجُوبُ الْمُقْلَتَيْنِ، وَقَدْ اعْتَضَدَ شِبْهُ الْمِخْلَةِ، وَاسْتَقَادَ لَعَجُوزٍ كَالسِّغْلَةِ» (الحريري، 2006)

وهذا المشهد دار في مسجد المدينة، وقت خطبة العيد، وقد وقفت زوجة السروجي بلباسها الأزرق، بمسجد برقعيد توزع رقاعا، كُتِبَ عليها شعرا يصف حالها وحال زوجها، في حين وقف (السروجي) وراءها برداء أبيض يدّعي العى، والمصلون بين منصت للإمام ومتتبّع للسروجي وزوجه، ويظهر الحارث خلفهما متأثرا بمصباح الشيخ يحاول معرفة سبب العى، مستفهما عما كُتِبَ بالرقاع، ويبدو أن الواسطي قد نقل المشهد إلينا بدقة متناهية مراعيًا النص اللغوي، وقد أضاف عليه جمالية وتخميلا، فأبرز جموع المصلين، كما حدّد موقع الإمام على المنبر، ثم وقوف السروجي وزوجه، خلفهما الحارث بن همام.



الصورة رقم 1- المنمنمة البرقعدية – خطبة العيد في مسجد برقعيد

أما المنمنمة الثانية فقد جسّد من خلالها الواسطي قول الحريري: «حكى الحارثُ بنُ هَمَّامٍ قال: أَرَمَعْتُ الشَّخْصَ مِنْ بَرْقَعِيدَ، وَقَدْ شِمْتُ بَرْقَ عِيدٍ، فَكَرِهْتُ الرِّحْلَةَ عَنْ تِلْكَ الْمَدِينَةِ، أَوْ أَشْهَدَ بِهَا يَوْمَ الزَّيْنَةِ، فَلَمَّا أَظَلَّ بِقَرْضِهِ وَنَفْلِهِ، وَأَجْلَبَ بِخَيْلِهِ وَرَجْلِهِ» (الحريري، 2006)، فكانت جملة «يوم الزينة» تمثيلاً لموكب الاحتفال بالعيد، احتفالاً يعكس جموع الفرسان، في موكب بهيج، يمكننا أن نسمع من خلاله أهازيج ومرحاً وفرحة عارمة، وتحدّث المقامة البرقعدية عن «برقعيد في يوم عيد» في عبارات عامّة عن الفرسان الذين يتأهبون للاشتراك في أحد الأعياد الإسلامية في هذه البلدة.



الصورة رقم 2- المنمنمة البرقعدية - مشهد يوم الزينة - يوم العيد

وقصص المقامات قوالب لغوية تضمّ عدة مشاهد، كلّ مشهد يعكس صورة بذاتها، لذلك فالإشارة اللفظية فيها، إحدى الوسائل الفنية، التي اشتغلت على تحريك الانفعال اللوني في منمنمات الواسطي، فكان السعي البصري تحويلاً للمشهد القصصي إلى مشهدٍ لوني، مُسهماً في إنتاج رمزه الدلالي النوعي، القائم على حساسية الصورة في المشهد القصصي اللفظي، وجعله خطاباً لونياً وتعبيراً شكلياً، يُراد له أن يعيش في الأذهان، ويستقرّ في الوجدان، حاملاً للمعنى الدلالي، الذي يجمع بين الحقيقة والتخييل، وهذا المعنى الذي يبقى محجوباً وراء ستار الرموز، يتطلّب في القراءة حدساً للوصول إلى مراميه، وهي تتشكّل وتبعثُ بإشاراتٍ عبر المصاحبة الحاصلة بين صورة المعنى اللفظي في النص القصصي، والمعنى اللوني في النص الذي يرافقه، ما جعل الفنان الواسطي، يجد تخريجاً لونياً لمقامات الحريري، من خلال تلقيه لهذه القوالب اللغوية اعتماداً على المشاهد الوصفية وتقنيات الوصف وأليات الصورة من

خلال النص اللغوي، فوظف لكل اسم ما يناسبه من شكل ولون، ووظف لكل فعلا ما يناسبه من حركة.

ففي المنمنمة الأولى وظف الواسطي الكشف المباشر للواقعة، كما وردت في المقامة، من خلال شمولية المشهد، أما الثنائيات الضدية فكانت تلاعبا بالألوان أن جعل رداء الإمام باللون الأسود، ورداء البطل باللون الأبيض، من أجل الإثارة اختلاف الرؤية، التي تستدعي تناسل المعنى المتضاد والمتعاكس، فالإمام الذي يمثل أيقونة إيمانية تعكس النقاء جعل رداءه أسودا، على عكس البطل الذي يمثل شخصية المتلاعب، وبالتالي هو انعكاس لصورة الشر والخداع، ليُفعّل البناء الدرامي اللغوي ويسقطه على البناء اللوني، ليخلق مسافة جمالية يحركها التضاد بالقرب والبعد، قريبا من مشهد المسجد في النص المكتوب (المقامة) وبعدا عن توقع القارئ بالتلاعب اللوني، هذه الازدواجية التي تخلق متعة جمالية في الإبداع والتوظيف، مما جعلت المتلقي الواسطي يتفاعل بذكاء من النص ويبدع ما يصاحبه بأناقة لونية مميزة.

وفي هذه المنمنمة الثانية أو الصورة رقم 2، استخدام الواسطي الاستشراف والتنبؤ في تمثيل الأشكال، فجملة "يوم الزينة" جعلته يستحضر الماضي، ويستشرف الرؤية المشهدية للصورة من خلال توظيفه للأشكال المتقاربة والمتداخلة، مستقيمت كانت أو مستطيلات، وكذلك القمم المدببة، فوق خلفية مشرقة، وثمة نظرية معروفة تقول «إنّ العقل ميّال إلى كل ما هو مبسّط، ثمّ هو ميّال إلى تعميقه ليتعرف إلى الأشكال الهندسية النّمطية فيه، هذا الميل وذاك العمق إذا ما استطرّدا فمضيّا بحثا عن المتعة انتهيا إلى استنباط التّوافق أو الانسجام التّشكيليّ، وكلّما اقترب الشّكل المصوّر من الأشكال الهندسية النّمطية البسيطة كان في ذلك ما يقربّ العقل من إدراك الواقع، فالمربّع والمستطيل والمثلث والدّائرة، هي الأساس في التكوينات المصوّرة، وهذه كلّها أشكال لا يستعصي على العقل إدراكها» (عكاشة، 2001)

وها نحن نرى أنّ الواسطيّ، لم يخرج عن هذه القاعدة الأولى مستخدما الأشكال الهندسية المبسّطة: «فتمثّل المستطيلات في الكتلة الوسيطة التي تجمع الفرسان والعازفين ومجموعة خيولهم وبغالهم، وفي البيارق الملتصقة المتتابعة وعليها نقوش وكتابات إسلاميّة،

يغلب عليها لفظ الجلالة، والتي يتّخذ كلّ منها شكل المستطيل، وتتخذ كلّها مجتمعة متحادية شكل مستطيل واحد، وفي الرّاية المستطيلة المائلة ذات الشّرائط المتدلّية يحملها الفارس الأوّل في صدر الصّورة إلى اليسار، وكذلك في البيادق المسدّسة الشّكل التي تتوّج هذه الرّيات كلّها، وقد استخدم الواسطيّ الخطوط المستقيمة المائلة بأسلوب يقطع رتابة المستطيلات، مشكّلاً حركة مضادّة للخطوط الأفقيّة التي يكوّنها الفرسان والدّواب، وتتمثّل هذه الخطوط في الأبواق الطّويلة المائلة ينفخ فيها العازفون، وفي الرّيات الشّرائطيّة المائلة في تعارض مع الأبواق، والتي تبدو حرّة طليقة وسط مستقيمات المستطيلات.

ويعلو قارع الطّبّل سائر رفاقه ليكسر أيضاً رتابة صفّ وجوه الفرسان المترابّة، التي تبدو غفلاً من التّعابير، كما تسترعيها براعة الفنّان في رسم هذا الحشد من الشّخوص والدّواب مترابّة متلاصقة في تنسيق رائع، فحين تنتفخ أشداق النّافخين في الأبواق، تضرب الخيل الأرض بحوافرها قلقلة، وقد توترت قوائمها وأجسامها وأعناقها، وبدت مشدودة في تحفّز وانتظار، أمّا قوائم الخيل وحوافرها فقد صوّرت غاية من الألحان والإيقاعات التي يصل إلى تصويرها سوى فنّان متمكّن مرهف الحسّ ثريّ الخيال، أمّا عن المقابلات والمعارضات والإيقاعات اللّونية في اللّوحة كلّها فهي إبداع يجلّ عن الوصف، وينطوي على شحنة من الإثارة الجياشة، ويلجأ الواسطي في هذه المنمنمة إلى قوانين الإيقاع لكي يحرك علاقات العناصر فيما بينها بصريّاً داخل مبنى اللوحة، ويعطيها الحيويّة، إيقاع يوحي بيوم الزينة أو يوم العيد، فأرجل الخيل ساكنة عموديّة، لكن لجأ إلى رفع رجل حصان إلى الأعلى لكسر سياق التّمائل (تماثل الخيل) بالتنوّع (تنوع وضعياتها)، وليعطي المشهد حركة إيقاعيّة كما حرك رؤوس عازفي الأبواق على شكل يختلف عن حركة حمّلة الأعلام، وجعل قارع الطّبّل يندفع إلى الأمام على شكل يختلف عن غيره ليعطي حركة داخلية للمشهد، رغم سكونه الظّاهر، ونلاحظ في اللّوحة نفسها أنّ الأبواق والأعلام قد انتظمت بحيث تبدّل زاوية ميلها على خطّ الأفق، ليعطي التنوّع والتّوازن والتّوازن والنّظام لتكوين اللّوحة ككلّ، ولتظهر من خلال ذلك كلّ، براعته في توظيف قوانين الإيقاع لإظهار جماليّة الشّكل، فيستخدم البساطة في التّكوين، والتّعقيد أحيانا حسب

متطلّبات الموضوع، ويظهر الإيقاع في المشهد ظاهريًا أو عميقًا ممّا يدلّ على الغنى والتّنوُّع في التّفاصيل التي يستخدمها لتعطي أعمق الأبعاد لأعماله، فالعمل الفني المجرّد هو تصوّر تجريدي وقيمة تجريدية تخضع لقواعد التّجريد، لذلك فهو يدخل ميدان المعقول وينسجم مع العقل.

كما نلاحظ في هذه المنمنمة أنّ الشّكل يُحال لصالح المضمون، فالمقامات هنا تعكس طقوسا معيّنة، وبالتالي جاء تلقي الفنان لها من خلال الرسم عاكسا لطقوس الفرح والغبطة، فقد خرج النّاس للتّعبد، ويظهر ذلك جليا في صورة المشهد الأوّل الذي دارت أحداثه بالمسجد، وصورة المشهد الثاني التي تعكس جوًّا كرنفاليا احتفاليا، يحيل إلى موضوعات شعبية فلكلورية مستندة إلى آثار الزّهو والخيلاء، وذلك بإظهار التّناوب والتّتابع في ترجيع حركي، يتمثل في إيقاع ظاهر بين سيقان الإبل هذا الإيقاع يُظهر ولع الواسطي، في تحويل مفردة ما، أو وصفا عابرا لمشهد، إلى تصوير احتفاليّ، فنذكر حينئذ أنّ التّتابع والتّناوب في حركة إيقاعية، قد رمزت إلى معنى موسيقي، وإذا ما تذكّرنا لفظ "برقعيد" على طريقة الحريري، الذي جعله محلاّ للتعبيد، وجدنا أنّ الواسطي، يمتلك أيضا إحساسا بجرس الكلمة، قد أخذ معنى الخيل رمزا للخيلاء، فقد سمّيت الخيل خيلاء لاختيالها المشية، وهي هنا تختال في موضع السّلم لا موضع الحرب، فمن شرف الخيل أنّ الله تعالى، أقسم بها في الآية الأولى من سورة العاديات: ﴿والعاديات ضبحا﴾، وهي خيل الغزو التي تعدو وتضبح، أي تصوّت وتسهل، فكأنّ خيول الواسطي، هنا خيول مباركة الغرة حيث رسمها وهو مشبّع بأجواء احتفالية دينية، إلّا أنّه صوّرها أقرب إلى الواقعية، وربّما الرمز في هذه المنمنمة، وقع بفعل تأويل الرّؤى حيث تدلّ في المقامات على جاه الرّجل وعزّه وسلطانه وشرفه، وهناك تفاسير ودلالات ورموز عن رؤيا الخيول المسرّجة، والبلق أو الدّهم والمجّلة، والمكيتة، ونعتقد أنّ الواسطي إنّما زوّق ونقّد بفعل ذائقته الموسوعية العربيّة، فالخيل حسب تأويلاتها تأخذ رموزا عدّة: «فالبلق المسرّج: فرح مجتمع، والدّهم: مال وسرور، الكميت: قوّة وصلاح، الأسمر السّميمير: كرامة، الأبيض المحمّر: عافية» (سيرين،، 2003)

ولا تبدو هذه الصورة موضوعة من أجل التّعبد فقط، وإنما للتأمل أيضا، فلو أحصينا الخيول المسرّجة التي يمتطيها الفرسان والنّفاخون، والطّبّالون والزّمارون لوجدناها عشرة، وللتلقي هنا زمن باطني للأشياء محسوبة بأرقام وأعداد، تدلّ وفق تقويم غامض على أنّ للأعداد سلطانا، حيث يتكرّر الرّقم عشرة عند العرب، وعندهم عاشوراء، وهو مأخوذ من العشر في أوراد الإبل، وهكذا نجد أنّ كلّ رقم قد استحوز على كميّة من المصطلحات والاهتمامات من دون أن يُعرف لماذا هذا الرّقم بالذّات، ذلك «إنّ السرّ يكمن في معاني هذه الأرقام، إذ أنّنا نعرف أنّه غالبا ما استعملت الأرقام لإخفاء القضايا السّريّة المقدّسة، كما أنّها تُولّف لغة سرّيّة يسمو معناها عن الأفهام، فالعدد عشرة مهم جدا في نظام العد، والأشياء المحيطة بنا مقسمة إلى أعشار(...) وفي نظامنا الحسابي يعتبر العدد عشرة بمنزلة التوقف، لأنّ الناس تعلموا الحساب على أصابعهم» (صخر،، 2003)

ثمّ إنّ المتنبّع للمقامات يجد أنّ أهم ما يميزها هو احتفاؤها بالأمكنة، فأغلبها يحمل عنوانا للمكان و«يوحي لفظ المكان إلى البعد الجغرافي، أو إلى الحيز المحدّد، والذي يشكّل ديكورا أو إطارا للأفعال والأحداث» (يقطين، 1997)

وكّل مكان بإحالة الرّمزية، يستدعي دلالة لونية، وهندسة معيّنة، ويعكس حروف النص المكتوب وما يوازيه في النص التشكيلي، لذلك نجد الواسطي من خلال نموذج تلقيه للمقامة البرقعديّة، ركز على خصوصية المكان المسجد، والمسجد فضاء إسلامي، له هويّة واضحة من قبل النصّ، وقد انتفع منه الحريري كثيرا، إذ إنّّه أنسب مكان للوعظ، كما استفاد منه الواسطي، وركّز الواسطي على فن العمارة بزخارفها وبنائها، ولكن التّحريف الفنّي الذي خلقه الحريري، في أن يكون وعظّ الواعظ (البطل) تمهيدا لكديّة أو استجدائه، أو تكون كديته داخل المسجد كما في البرقعديّة، اتخذ الواسطي انحرافا أيضا فيظهر البطل السروجي بزاوية ميل طفيفة انحناء مادية، تعكسها انحناء السنين والحاجة، مع انحناء زوجه، التي كان يضع يدها عليها، إضافة إلى انحراف معنوي تمثل في ادعائه العمى، ويظهر داخل المسجد المنبر الذي يعتليه الإمام، وجموع المصلّين دون أن يهمل بعض التّفصيل كالزّخرفة الإسلاميّة، على

المنبر أو أعمدة المسجد أو حتى الإنارة، وقد نجح الفنان في رسم معمار المسجد بأسلوب قريب للواقع، فالمكان رمز دالّ، ورمزيّة تكمن في مؤشّريّته والإحالات المتوافقة من مجريات الأحداث، أو النصّ بشكل عامّ، ولا عجب إذا قلنا إنّ المكان قد يعبر بمجرّد ذكره عمّا يعجز النصّ الأدبي للإبانة عنه.

والملاحظ أن تلقي الفنان لنصوص المقامات جعلت رؤيته للمشاهد أكثر تركيزاً وأدق قراءة، فراح يجعل للخطوط إيقاعاً كإيقاع السجع المتوالي في المقامات، ويكتف بالأشكال في المنمنمات كما كثف الحريري اللغة وحشد جموعها وتلاعب بها أيما تلاعب، كما راح يغطي الفراغ برسائل لغوية من المقامات شعراً كانت أو نثراً ويرسمها في انسيابية غير معتادة، ويسلط الضوء على هذا، ويبعده عن الآخر، تماماً كما فعل الحريري في تسليطه للضوء على البطل دون غيره من الشخصوس، وألبسه الأبيض خلافاً للإمام الذي ألبسه الأسود في يوم العيد، خارقاً أفق اللون والتوظيف.

كما مزج الواسطي بين ألوان رئيسة وأخرى ثانوية تعكس رمزية الفعل والحركة وخلفية النص اللغوي، فكانت المنمنمات نموذجاً للتلقي اختلف عن كل نماذج التلقي، وكانت المنمنمات صور تسجيلية للحياة والبيئة العباسية والعادات والطقوس والأحداث التاريخية والعمارة والفنون، فضلاً عن قيمتها الفنية التي تطورت عبر التاريخ، وظهرت عروبها في ملامح الشخصوس وسماتهم المصورة وخصوصية لباسهم، تغطي وجوههم لحى سوداء وبيضاء، والأنوف قنى، العمائم ملتفة، والعباءات منسدلة، حتى إنه قرّب الصورة الحقيقة والتخيلية للمجتمع في تلك الفترة.

و يوظف الواسطي في المنمنمة الثانية عنصر المفاجئة، في رسمه ليوم الزينة، وخرق أفق التوقع، لكنه لم يكتف بذلك بل وظف الكشف الخفي، على الرغم من أنه استعمل صور مباشرة للخيول والأشخاص، إلا أنه استعمل إيقاع التكرار بقصدية العدد عشرة، لما له من خبايا ودلالات إسلامية، كما وردت في المقامة، وشمولية المشهد وتركيزه في الوسط، من أجل إثارة الاختلاف المشهدي المتوقع ليوم الزينة، وتناسل المعنى من خلال حركة الإيقاع حتى أنك

تشعر بالصوت، صوت قرع الطبوع وصهيل الخيل، وهو بذلك خلق مسافة جمالية يحركها التكرار والإيقاع، هذه الحركة الدؤوب التي تمثل فرحة يوم العيد وضمنية العدد خلقت متعة جمالية في المنمنمة، مما جعلت الواسطي يتلقى نص المقامة بإبداع ورؤية ذكية يجعل النص اللوني يصاحب النص اللغوي ويشرح تفاصيله ويزيده جمالية إلى جمالياته.

5. خاتمة:

أبداع الواسطي في تلقيه للنصوص المقامات من خلال رسمه للمنمنمات التي جعل لها روحا تشابه إلى حد كبير نص المقامة التي رسمها الحريري مشاهد حرفية، أما الواسطي فكتب بالألوان وحشد سمات المعنى معاً، (معنى المقامة، ومعنى الألفاظ) في نسقية بديعة وتحوير لوني وشكلي أنيق.

وظف المباعدة هي؛ توجيه نص لشخص معين، يمكننا أن نقول إنها قد توفرت في المقامة باعتبار أنّ مقامات الحريري، موجهة لوزير المسترشد بالله، أما المواءمة؛ والتي تتضمن نقلاً لعباً للنص، فقد كان الواسطي، قارئاً للمقامات استطاع أن يكتب بالألوان ويتلاعب بها بدل الحروف والجمل، فدخل نص المقامة وجعله شيئاً يخصه، بطريقة مميزة فحوّر نص المقامة إلى لوحات لونية، أو ما يسمى بالمنمنمات،

في المنمنمات الواسطي تمت مراعاة النص بألفاظه فرسم جمع المصلين، وواقعية المسجد، والمنبر وزخارفه، لكنه استعان بذائقته الإبداعية الجمالية في التلقي، وجعل من لفظ وجمله مشاهد تضيح بالحركة والإيقاع.

-اعتنى أيما عناية بتفاصيل الوجوه واللباس وزخارفها، وجعل للشخص لمحات عربية واضحة التقاسم يمكننا أن نميزها من أول إطلالة.

-كان تلقيه لنص المقامة إبداعاً بقدر ما كان أبداع الحريري، اهتم الواسطي بدقة الوصف في الإبداع، وجمالية الصنعة في التلقي.

-كانت منمنماته نصوصا مصاحبة مزينة للنص اللغوي معينة على شرحها، حاملة بعدا تاريخيا فنيا تعكس فترة زمنية معينة بكل تفاصيلها الثقافية.

وتفتح هذه الدراسة آفاقا واسعة لمقاربة نصوص أخرى وفق نظريات أدبية لا تنحصر عند قراءة الصورة وفق المقاربة السيميائية بل تتعداها إلى ما هو أوسع من أجل البحث عن مكان النص سواء كان لغويا أو غير لغوي.

التهميش:

* الرسم بالكلمات: ديوان شعري للشاعر نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط1، 1968.

* الملحق النصي: "يتكون من إشارات تكميلية مثل العنوان والمدخل والتعليقات، والخطوط"، جبار جنيث: طروس الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات النص والتناسية، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا، ط1، 1998، ص113

* يحيى بن محمود الواسطي: (من القرن الثالث عشر الميلادي) رسام وخطاط عربي مسلم ولد في بلدة واسط في جنوب العراق بداية القرن الثالث عشر الميلادي، اختط نسخه عام 1237 م، من مقامات الحريري وزينها بمائة منمنمة من رسومه تعبر عن الخمسين مقامة.

* الحريري: أديب من أدباء البصرة (446/516هـ-1112/1054م)، وصاحب مقامات الحريري، والتي لم يبلغ كتاب من كتب الأدب في العربية ما بلغته مقاماته، من بُعد الصيت واستطارة الشهرة.

* نشأت نظرية جماليات التلقي في ألمانيا الغربية، ارتبطت في بدايتها بجامعة (كونستانس) جنوب ألمانيا، أبرز ممثلها الذين عددهما النقاد كبار المنظرين للتلقي هما (هانز روبرت ياكوس H. R. Jasuss)، و(فلفجانج إيزر Wolfgang Iser)

المراجع بالعربية

1. ابراهيم، ع. ا. (2005). *موسوعة السرد العربي*. الاردن: دار فارس للنشر والتوزيع.
2. الحريري، أ. م. (2006). *المقامات*. بيروت، لبنان: دار صادر.
3. الفيلاي، ن. ا. (2016). *التعلي النصي، مفاهيم وتجليات*. الجزائر، المغرب: منشورات الاختلاف دار اللامان.
4. الفيلاي، نور الدين، (2016). *التعلي النصي، مفاهيم وتجليات*، (ط1) الجزائر، منشورات الاختلاف، المغرب، دار اللامان. (2016). *التعلي النصي، مفاهيم وتجليات*. الجزائر / المغرب: منشورات الاختلاف، دار اللامان.
5. بارث، ر. (1992). *لغة النص*. باريس: دار لوسوي.

6. بارث، رولان. (1994). *بلاغة الصورة*. المغرب: إفريقيا الشرق.
7. بسيسو، ع. أ. (1997). *قراءة النصّ في ضوء علاقاته بالتصوّص المصادر*. فصول.
8. جيرار، ج. (2008). *عتبات من النصّ إلى المناص*. الدار العربية للعلوم.
9. سلفرمان، ه. (2002). *نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية*. المغرب: المركز الثقافي العربي.
10. سيرين، م. أ. (2003). *تفسير الأحلام الكبير*. الاردن: دار اليمن، دار النفائس.
11. شربل، داغر. (1977). *التناص سبيلا*. مجلة فصول، 16 (1)، 1-23.
12. صخر، ع. (2003). *أسرار الحروف والأعداد*. العراق: مؤسسة إحياء التراث.
13. عربي، أ. ب. د. ت. *الفتحات المكية*. لبنان: دار الكتب العلمي.
14. عكاشة، م. ث. (2001). *موسوعة التصوير الإسلامي*. بيروت، لبنان: ناشرون.
15. محمد، ع. أ. (2002). *نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر*. مصر: دار النهضة العربية.
16. محمّد، عزّة شبل. (2009). *علم لغة النصّ، النظرية والتطبيق*. مصر: مكتبة الآداب.
17. مرتاض، ع. أ. (1980). *فن المقامة في الأدب العربي*. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
18. مفتاح، م. (1987). *تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص*. لبنان: المركز الثقافي العربي.
19. يقطين، بس. (1997). *قال الراوي، البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبية*. المغرب: المركز الثقافي العربي.

المراجع الأجنبية

20. Barthes, R. (1985). *L'aventure Sémiologique*. Paris.: Seuil,.
21. Martine joly. (2004). *Introduction à l'analyse de l'image*
22. Nathan..,