الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر .بسكرة.
كلية الآداب والعلوم الإجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العربي

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب والعلوم الإجتماعية
مكتبة الكلية
رقم التصنيف: 222 /14
إعارة داخلية

سيميائية العنوان
في ديوان
- سنابل النيل لـ:هدى ميقاتي-

مذكرة بحث لنيل ماجستير تخصص: أدب عربي

شعبة: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:
عامر رضا.

إشراف الدكتور:
جاب الله أحمد.

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	اللقب والقسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	د. فورار أحمد	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيس الجلسة
02	د. جاب الله أحمد	أستاذ محاضر	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	د. ناوريريت بشير	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا مناقشا
04	د. جلولي العيد	أستاذ محاضر	ورقلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
1427/ 1428هـ/ 2006/2007م

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ – هـ

الفصل الأول:السيمياء والعنوان "la sémiotique et le titre"

*تمهيد: 11

1-1- السيمياء "la sémiotique "..... 11

1.1.1. سيميولوجيا سوسير "Sémiologie de Saussure"..... 15

2.1.1 . سيميوطيقا بيرس" Sémiotique de Pierce "..... 18

2-1 العنوان "le titre"..... 27

1.2.1 العنوان..... 27

أ – العنوان لغة:..... 27

ب- العنوان اصطلاحا:..... 31

2.2.1. نشأة العنوان وتطوره"la naissance et l'évolution du titre "... 34

أ – العنوان في الأدب العربي..... 34

ب- العنوان في الأدب الغربي..... 53

3.2.1. أنواع العنوان" Les genres des titres "..... 56

أ- العنوان الحقيقي" le vrai Titre"..... 56

ب- العنوان المزيف "Faux Titre"..... 56

جـ- العنوان الجاري "Courant Titre"..... 56

د- العنوان الفرعي "Sous Titre"..... 57

هـ- العنوان النوعي" qualitatif Titre "..... 57

4.2.1. أصناف العناوين " les types du titre"..... 58

1.4.2.1. العناوين المؤشِّرة..... 58

2.4.2.1. العناوين الدلاليّة..... 59

*العناوين المركبة..... 59

*العناوين البسيطة..... 59

5.2.1.خصائص العنوان في الأدب" les caractéres du Titre dans littéraire"....60
6.2.1. وظائف العنوان:"les fonctions du titres"..... 63
أ. الوظيفة الإغرائية"la fonction incitatif"..... 63
ب. الوظيفة التعيينية " la fonction dénotative"..... 63
جـ.الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة"la fonction connotative attachée"..... 64
د. الوظيفة الوصفية"la fonction descriptive"..... 64
هـ. الوظيفة الميتانصية"la fonction metatextuality"..... 65
و. الوظيفة الإهدائية"la fonction dédicace"..... 65
7.2.1. أهمية العنوان "L' importance de titer"..... 65
8.2.1. كاتب العنوان وقارئه"L'auteur et le lecteur de titre "..... 67
أ. كاتب العنوان"L'auteur du titre "..... 67
ب . قارئ العنوان"le lecteur du titre"..... 68
الفصل الثاني: بنية العنوان "la structure du titre"
* تمهيد 68
2-1 البنية الأيقونية:"Structure icônique"..... 71
2-1-1- قراء ة بصرية في الغلاف 75
2-1-2 قراءة بصرية في لون الغلاف 84
2-1-3 قراءة بصرية في عنوان الديوان..... 88
2-2 البنية الصوتية:"Structure Phonétique"..... 93
2. 2. 1. الصوت لغة 94
2. 2. 2. الصوت اصطلاحا..... 95
2. 2. 3. الأصوات الانفجارية 98
2. 2. 4. الأصوات الاحتكاكية:..... 102
2. 2. 5. الأصوات الأنفية:..... 105
2. 2. 6. الأصوات الجانبية:..... 108
2. 2. 7. الأصوات المركبة:..... 109
2 . 2. 8. الأصوات المكررة:..... 110

2 .2. 9. أنصاف الحركات:..... 112
2- 3- البنية الصرفية "Structure Morphologie":..... 116
2. 3. 1. الصرف في اللغة: 116
2. 3. 2. اصطلاحا. 116
2 .3. 3. قسم الأسماء. 118
أ – اسم الفاعل..... 118
ب – صيغ المبالغة..... 120
جـ – ظرف المكان..... 121
د– ظرف الزمان..... 123
2. 3. 4. قسم الأفعال..... 124
أ– الصيغة البسيطة..... 124
ب– الصيغ المركبة..... 125
2. 4. البنية التركيبية"structure Sayntaxique"..... 128
1. الجملة الاسمية..... 131
2. الجملية الفعلية..... 137
3. الجملة الاستفهامية. 139
4. شبه الجملة:(الظرفية)..... 141
2 –5– البنية الدلالية "structure sémantique"..... 144
2–5–1 مفهوم الدلالة في اللغة..... 145
2–5–2 مفهوم الدلالة اصطلاحا..... 146
2– 5– 3 نشأة علم الدلالة..... 147
2 –5– 4 الحقول الدلالية للمدونة..... 149
أ–الحقل الدلالي النفسي..... 152
ب–الحقل الدلالي الطبيعي:..... 158
ج–الحقل الدلالي الأدبي:..... 161
د–الحقل الدلالي الإجتماعي:..... 166
هـ. الحقل الدلالي السياسي:..... 169

3-1 أبعاد العنوان:" la dimension du titre"..... 174
3-1-1-أصناف العنوان :"les types du titre"..... 174
أ- أصناف العناوين المركَّبة 176
1. العناوين المثيرة:..... 176
2. العناوين الميتا شعرية: 177
3. العناوين التلميحية: 179
ب- أصناف العناوين البسيطة :..... 180
1.العنوان المحيط: 180
2.العنوان الإختصاري: 181
3.العنوان الإهدائي:..... 181
3-1-2 وظائف العنوان: "les fonctions du titre" 185
أ. الوظيفة الإغرائية:"la fonction incitatif" 186
ب. الوظيفة التعينية: "la fonction dénotative"..... 188
جـ. **الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة:"la fonction connotative attachée"...** 189
د. الوظيفة الإهدائية:"la fonction dédicace"..... 190
هـ. الوظيفة الوصفية:"la fonction descriptive"..... 194
3-2- جماليات العنوان: "les esthétiques du titre "..... 197
3-2-1-التناص: "l'intertextualité"..... 197
3-2-1-1- مفهوم التناص:..... 199
أ- مفهوم التناص لغة: 199
ب- مفهوم التناص اصطلاحا..... 199
3 -2-1-2- مسميات التناص في النقد العربي القديم:..... 200
3-2-1-3 نشأة علم التناص ومستوياته في النقد الحديث: 201
1-الإحالة الأولى: التناص القرآني:..... 204
2- الإحالة الثانية: التناص التاريخي:..... 209
3-الإحالة الثالثة: التناص الشعري:..... 213

4-الإحالة الرابعة: التناص الأسطوري:..... 218
3 -2-2 الانزياح " l'écarte ":..... 222
3-2-2-1 مفهوم مصطلح الانزياح: 223
أ- مفهوم الانزياح لغة: 223
ب- مفهوم الانزياح اصطلاحا:..... 223
3-2-2-2- أنواع الانزياح:..... 226
أ- الانزياح الصوتي: 227
ب- الانزياح الدلالي:..... 233
جـ-الانزياح التركيبي:..... 237
خاتمة..... 242
قائمة المصادر والمراجع..... 248
الملاحق..... 262
فهرس الموضوعات..... 269

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

«هُوَ الذَّي يُنَزِّلُ عَلى عَبْدهِ آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ لِيُخْرِجَكُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلى النُّورِ وَإِنَّ اللهَ بِكُمْ لَرَؤُوفٌ رَحيمٌ»

سورة الحديد / 09

اهتمت السيميائية المعاصرة اهتماما بالغا بعتبات النص/النص الموازي على أنه مدخل ضروري لفهم الخطاب الأدبي ،ومن ثم فتح معالمه، لهذا كان العنوان من بين المفاتيح التي تناولها البحث السيميائي بالدراسة من خلال استقراء نصوصه ، وإعادة تشكيل رؤية أصحابه ، وفهم تفسيراتهم داخل آلية النص الموازي ، ولواحقه المكملة له من هوامش، ولواحق، وإشارات، وتنبيهات تساعد في فهم جدلية النص الأدبي.

لهذا عُدَّ العنوان من بين أبرز العتبات الرئيسة لفهم السياقات النصية واقتحام عوالمها وفهم أسرارها.

وعلى هذا الأساس وجد البحث نفسه منساقا وراء (العنونة)، وما تحمله من إشارات ودلالات ، ورموز تحتاج إلى من يسقطها على الخطاب الأدبي تحليلا وتعليلا.

كما أن الرغبة في استكشاف خفايا العنوان، وفهم أسرار عوالمه ألزمتني على اختيار عيّنة يقوم عليها البحث، وهذا شريطة أن تكون:

* أولا من الشعر المعاصر.

* ثانيا أن تحمل علامات سيميائية جديرة بعملية البحث، والتقصي.

وبعد تفكير، وبحث عميقين ، وقع اختيار البحث على أحد أعمال الشاعرة اللبنانية – **هدى ميقاتي**– وبالتحديد مجموعتها الشعرية الموسومة بـ: "**سنابل النيل**".

وليس للبحث من علة يتعلل بها في انتخابه لهذه المدونة الشعرية إلا كونها من أكثر الدواوين ، جذبا للمتلقي ، وأشدها تأثيرا في عملية الكشف ، والاستقراء لمضامين عناوين العمل الإبداعي.

يُعَدُ العنوان بؤرة مركزية ، ومفتاحا إجرائيا للولوج إلى مغاليق النصوص الأدبية لهذا يفرض على متلقي العمل الأدبي طرح مجموعة الأسئلة تكون مدخلا حقيقيا للنفاذ إلى العملية المؤسسة على المنهج السيميائي الذّي يكشف أغوار هذه الدراسة تدريجيا من خلال الاستعانة بأدواته التي تفكك شفرات عناوين النصوص ، وفهم مدونتها الشعرية.

ولعل ما يدعو إلى التساؤل حول عناوين مدونة – **سنابل النيل** – هو ما يلي:

* كيف بنت الشاعرة عناوينها الشعرية؟

*ما هي طبيعة العلاقة التي تربط العنوان الرئيس (سنابل النيل) بالعناوين الفرعية للقصائد؟

* لماذا اختارت الشاعرة عنوان إحدى قصائدها عنوانا لديوانها؟

* إلى أي مدى توصلت الشاعرة إلى التوحيد بين العنوان والمتن الشعري؟

* هل تؤسس الشاعرة لإيديولوجية فكرية معينة تريد الوصول إليها؟

* ما السر في جمالية عناوين الشاعرة؟

* لماذا طغت النزعة التشاؤمية تقريبا على معظم عناوين المدونة؟

* هل تعدّ الشاعرة من أقطاب المذهب الرومانسي؟

كل هذه الأسئلة، سيجيب عليها البحث بعد عرضه للفصول الثلاث التي تعرض إجابات لما تقدم من الأسئلة سلفا.و ذلك وفقا للخطة التالية:

- **مقدمـة**
- **<u>الفصل الأول</u>:**

تناول البحث في الفصل الأول تمهيدا عُرِضَ فيه علم السيمياء من حيث تحديد المصطلح ونشأة هذا العلم عند الغرب ،ثم عرض سيميولوجيا "دي سوسير، وسيميوطيقا بيرس"،مع تناول ثلاثة اتجاهات باختصار وهي سيمياء التواصل/سيمياء الدلالة/سيمياء الثقافة/، وصولا إلى دور السيمياء في تحليل العنوان.

ثم يأتي الشق الثاني – العنوان– الذي حدد فيه التعريف اللغوي والاصطلاحي، ثم ينتقل البحث إلى تحديد العنوان في التراث العربي والغربي، ثم عرض لأنواع العنوان وهي: (العنوان الحقيقي/العنوان المزيف/العنوان الجاري/العنوان الفرعي/العنوان النوعي)، و من ثم ينتقل لأصناف العناوين وهي: (العناوين المؤشرة/العناوين الدلالية التي تنقسم إلى عناوين "مركبة ، وبسيطة")، ثم خصائص العنوان في الأدب، مع تحديد وظائف العناوين وهي:(الإغرائية /التعينية/ الدلالية الضمنية المصاحبة/ الوصفية /الميتانصية/ الإهدائية).

كما حدد البحث في نهاية الفصل أهمية العنوان، ثم كاتب العنوان وقارئه. ليختم بذلك الفصل الأول الخاص بالدراسة النظرية.

- **الفصل الثاني:**

وعُنون بـ"**بنية العنوان**"، حيث تناول فيه البحث خمس بنيات هي :

***البنية الأيقونية** "**Structure Icônique** ": وتم فيها عرض مدخل للنص الموازي ثم الحديث عن الأيقونة من خلال ثلاث قراءات بصرية هي(قراءة بصرية في الغلاف/قراءة بصرية في اللون/قراءة بصرية في عنوان المدونة) ودورها في رسم معالم الأيقونة الشعرية للمدونة.

***البنية الصوتية** "**Structure Phonétique**": حيث عرض فيها البحث تعريفا لعلم الأصوات لغة واصطلاحا، ثم أنواع الأصوات اللغوية من حيث مخارجها الهوائية بداية بالأصوات الانفجارية، و الأصوات الاحتكاكية ، والأصوات الأنفية ، والأصوات الجانبية ، والأصوات المركبة ، والأصوات التكرارية ، ثم تحديد نسبتها المئوية في منحنى بياني والتعليق عليه.

***البنية الصرفية** "**Structure Morphologique** ": حيث حدد فيها البحث تعريفا لعلم الصرف لغة واصطلاحا، ثم تحديد أهميته ودوره في الدراسات اللّغوية خاصة، وبعدها حصر أهم أقسام البنية الاسمية ، ومشتقاتها الصرفية ، ثم أقسام البنية الفعلية على ساحة المدونة ، وصيغها ، ثم تحديد نسبهما المئوية والتعليق عليها في منحنى بياني.

***البنية التركيبية** "**Structure Syntaxique** ": تناولت هذه البنية دراسة مصطلح الجملة في الدراسات الغربية ، والعربية ثم تحديد أقسام الجملة النحوية التي حصرها البحث في أربعة جمل هي (**الاسمية/الفعلية/الاستفهامية/الظرفية**)، والتركيز على أنماطها ونسبها المئوية والتعليق عليها في منحنى بياني.

***البنية الدلالية** "**Structure Sémantique** ": حصرت هذه البنية مصطلح الدلالة لغة واصطلاحا ثم نشأة علم الدلالة، ثم تحديد نظرية الحقول الدلالية وتطبيقها على المدونة الشعرية التي أحصت خمسة حقول دلالية هي:(**الحقل النفسي/الحقل الطبيعي/الحقل الأدبي/الحقل الاجتماعي /الحقل السياسي**) ، والتركيز على نسبها المئوية والتعليق عليها.

- **الفصل الثالث:**

ووُسم بـ"**أبعاد وجماليات العنوان في ديوان سنابل النيل**"، وقد قُسم إلى مبحثين رئيسين هما:

المبحث الأول: أبعاد العنوان: وقد تناول فيه البحث استنباط أصناف العناوين البسيطة وهي: (المحيطي/الإهدائي/ الاختصاري)،ثم أصناف العناوين المركبة وهي كالتالي: (المثيرة/الميتا شعرية/التلميحية)، وحصر نتائجها، ثم تناول وظائف العناوين الخمسة وهي **(الوظيفية الإغرائية/ الوظيفة التعينية / الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة /الوظيفة الإهدائية / الوظيفة الوصفية)** ، ثم تحديد نسبها المئوية والتعليق عليها.

المبحث الثاني: جماليات العنوان: وقد عرض فيه البحث لتناول التناص وأهميته في جماليات العمل الإبداعي للشاعرة ، و تعريفه لغة ، واصطلاحا ، ثم التركيز على أربعة إحالات هي: **(القرآن الكريم/ التاريخ /الشعر العربي الحديث/ الأسطورة)** ويشد عضد هذه الدراسة مدرج تكراري حُصرت فيه النسب المئوية التي وضحت ثقافة الشاعرة ومرجعياتها المتنوعة.

ثم تناولت الدراسة الجانب الأسلوبي المتمثل في ظاهرة الإنزياح الذي و تعريفه لغة، واصطلاحا، ثم تحديد أنواعه **(الصوتي/الدّلالي /التركيبي)** ، وتطبيق ذلك كله على عناوين المدونة، وإحصاء نسبها المئوية كلها وذلك من خلال عرضها في مدرج تكراري يوضحها.

- **خاتمة البحث:** وهي خلاصة ونتائج الدراسة التي توصل إليها البحث.

- **أهم المصادر والمراجع:**

اعتمد البحث على جملة من المصادر والمراجع من أهمها:

1. كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس.
2. كتاب العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجزار.
3. كتاب العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور لمحمد عويس.
4. كتاب عتبات (Seuil) لجيرار جينيت "Gerard Genette"
5. كتاب سمة العنوان ليوهوك "Léo. Hock"
6. كتاب علامة العنوان لـ جوزيف بيزا كمبريبي.

بالإضافة إلى مقالات وآراء نقدية قدمت من طرف النقاد السيميائيين استعان بها البحث.

- **الصعوبات:**

اعترض سبيل مسيرة البحث جملة من الصعوبات هي:

– قلة المراجع الخاصة والعامة العربية والغربية في مجال سيمياء العنوان.

– فقر المكتبة الجامعية لكلية الآداب للمراجع المخصصة في سيمياء العنوان.

مما جعلنا ننتقل باستمرار إلى جامعات الوطن بحثا عن المساعدة العلمية وحتى الإتصال عن طريق الانترنيت مع النقاد المغاربة خاصة الناقد المغربي "**جميل حمداوي**".

– عدم وجود باحثين متخصصين في مجال سيمياء العنوان، وابتعاد النقاد عنه، ممّا جعل الدراسات فيه تبدو غامضة.

وفي الختام أرفع جزيل الشكر، ووافر الامتنان إلى أستاذي الفاضل: الدكتور "**أحمد جاب الله**" على متابعته لهذا البحث الأكاديمي، وتحمله أعباء الإشراف عليه حتى استوى على ماهو عليه.

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أشكر كل الأساتذة الأفاضل والزملاء الأجلاء، على المعلومات النيّرة، والآراء والتوجيهات القيمة التي قدموها لنا خلال مسيرة هذا البحث.

1.الفصـل الأول:

السيمياء والعنوان " La sémiotique et le titre "

1.1. السيمياء " La sémiotique "

2.1. العنـــوان" le titre "

2.الفصـل الثانـي:

بـنية العنــوان "La Structure du titre "

1.2. البنية الأيقونية: "Structure icônique"

2.2.البنية الصوتية: "Structure Phonétique "

3.2. البنية الصرفية: "Structure Morphologie "

4.2. البنية التركيبية: "structure syntaxique "

5.2. البنية الدلالية: "structure sémantique "

3.الفصـل الثالث:

أبعاد وجمـاليات العنوان

"La dimension et les esthétiques du titre"

1.3.أبعاد العنوان " La dimension du titre "

2.3. جماليات العنوان "les esthétiques du titre"

1-1- السيمياء: "la sémiotique"

*** تمهيد:**

العلاماتية أو « السيميائية، أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا، أو علم الإشارة أو علم العلامات، أو علم الأدلة» [1] كلها ترجمات لعلم واحد يُعْنَى بدراسة العلامات.

وليس التفكير حول العلامات السيميائية ، ولادة معاصرة ، حيث توجد نظرية علاماتية ضمنية في التأملات « اللسانية» [2] التقليدية في الصين والهند، واليونان، وروما، كما أولى« السفسطائيون» [3] – مِنْ قَبْلُ – أهمية عظمى لهذه القضية في بدايات التفكير حيث« نجد مصطلح سيميوطيقا **Sémiotiké** في اللغة الأفلاطونية إلى جانب مصطلح **Grammatiké** الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، مندمجا مع الفلسفة أو فن التفكير» [4] ، ثم يأتي « أرسطو» [5] في كتابه (العبارة) ليحدد العلاقة بين الألفاظ وبين العلامات ،وبين أشياء العالم الخارجي إذ يقول: « إن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين ، فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص12.

[2] اللسانية: مصطلح وضعه الدكتور الحاج صالح عبد الرحمن، حملا على رياضيات، فلكيات، طبيعيات، لأن العرب يستعيضون الألف والتاء بعلم حيث قصده النسبة إليهم [رابح بومعزة، من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلنيين الروس في تطور السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6 ، 7، نوفمبر، 2000، ص230.].

[3] السفسطائيّة: هي مذهب فلسفي نشأ في اليونان إبان القرن السادس و نهاية القرن الخامس الميلادي في اليونان حيث تعرض السفسطائيون للتنكيل والنفي والقتل ،لمجرد كون السفسطائية تخدم مصلحة الضعفاء والمساكين مثل ما حدث لـ"هيبياس" الذي أعدم وكذلك "بروتاجوراس" الذي نفي وأحرقت جميع كتبه وكذلك "برود يقوس" الذي عذب وحكم علي بالإعدام بتهمة إفساد عقول الشباب.

[السفسطائية، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص14.

[5] أرسطو: تتلمذ على يد أفلاطون، ولد عام 384 ق.م، وقد خالف أستاذه في أمور فلسفية كثيرة، ويرى أرسطو أن كل شيء في العالم يتكون من شكل ومادة، وقد أضاف الرابط زيادة على الاسم والفعل، توفي سنة 322 ق.م.

[أرسطو، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

الأخرى لكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع» [1].

ويبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل ، كما أن القديس الجزائري« أوغستين 350م- 430م» ، قدم تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه في التأويل معتمدا على الفلاسفة اليونانيين كـ "أرسطو" و« الرواقيين» [2] ، ثم يختفي مصطلح السيميوطيقا مدة طويلة ولا يظهر إلا في دراسة الفيلسوف الإنجليزي« جون لوك **John Loke** (1632-1704) » [3] باسم «Sémiotiké ، وبدلالة جدّ متشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية» [4].

وتعد بداية الستينات من القرن العشرين البداية الفعلية لعلم العلامات في كل أنحاء العالم، من خلال مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية الفرنسية والأمريكية، وهما مصطلحا **(سيميولوجيا / سيميوطيقا)** إلى أن اتحدا باسم السيميوطيقا بقرار اتخذته الجمعية العالمية للسيميوطيقا التي انعقدت في باريس سنة **1969م**، ومن الأعضاء النشطين في هذه الجمعية « **يوري لوتمان** » [5] ، « **أمبرتو إيكو**» [6] ، وأخيرا نجد الناقدة البلغارية « **جوليا كريستيفا**».

---

[1] صالح مفقودة، السيميولوجيا والسرد الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6 ، 7، نوفمبر، 2000، ص318.

[2] الرواقيون: تعد المدرسة الرواقية أهم مدرسة في أثينا بعد أرسطو، وقد أسسها المفكر العبقري "زينو Zeno " سنة 308 ق.م، عالج الرواقيون المسائل اللغوية حسب طبيعتها في طروح منفصلة، ومنتظمة، كعلم النحو، والبلاغة، والأسلوبية، والدلالة، والصوتيات، وأولوا أهمية كبيرة لثنائية الشكل والمعنى، كما قسموا الكلام لأربعة أقسام: الاسم، الحرف، الفعل، والرابط. [الرواقيون، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org.] .

[3] جون لوك" John Loke" : (1632- ت 1704م) فيلسوف انجليزي، اهتم بمشكل المعرفة الإنسانية، وطور الفلسفة السياسية، درّس في "oxsford " ببريطانيا التاريخ اليوناني والفلسفة الشفهية ما بين عام (1661- 1964م) [Jhon loke, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007. © 1993 -2007 Microsoft].

[4] برنار توسان، ماهي السيميولوجيا ، ترجمة محمد نظيف، دار النشر إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 37.

[5] يوري لوتمان:" youri lotmain ":(1922- ت1993 م) ناقد روسي كان أستاذا بجامعة تارتو باستونيا من أهم مؤلفاته بناء العمل الفني، بناء العمل الشعري، سيميوطيقا السينما.

[youri lotmain, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007.© 1993 -2007 Microsoft].

[6] أمبرتو إيكو"Umberto Eco": ولد سنة 1932م في مقاطعة " الأسندريا" بإيطاليا عمل كمندوب ثقافي في محطة الإذاعة والتلفزيون الايطالية ، ودرس السيميوطيقا(بجامعة نيويورك،ونورث وسترن بالولايات المتحدة الأمريكية)، كان كاتبا موسيقيا ورساما، من مؤلفاته: ("اسم الوردة" 1983)،("سيميائية، وفلسفة اللغة"1984)، تاريخ الجمال (2004). وكتب مترجمة منها:(العلامة) .[Umberto Eco, Encyclopédie http://ar.wikipedia.org].

كما« انعقد بميلانو في إيطاليا سنة 1973م ، أول مؤتمر عالمي للسيميوطيقا، وأثار هذا المؤتمر أهم مفاهيم السيميولوجيا النظرية، والإجرائية» [1] ، حتى أن الجمعية الدولية التي تأسست في فرنسا سنة 1974م ، اختارت لها اسم سيميوطيقا، ولم تختر اسم سيميولوجيا، وإن كان المصطلحان متشابهين جدا سواء في سيميولوجيا دي سوسير ،أو سيميوطيقا بيرس ، فإنه لابد من الإشارة إلى ذلك الدور الذي لعبته في حقل تطور هذا العلم.

ومن ثم فقد عرف علماء الغرب **(السيميولوجيا)** تعريفات متنوعة، لكنها تصب في منبع واحد فهي "العلم الذي يدرس العلامات" ، وهذا ما أشار إليه كل من « تزفيتان تودوروف» [2] ، و« جوليان قريماس» [3] و ، « وكريستيان ميتز»[4] ، وآخرون.

حيث إن السيميولوجيا تتكون « من الأصل اليوناني:**"Sémeîon"** الذي يعني علامة، و " **Logos** " الذي يعني خطاب» [5]، كما تعني أيضا ذلك « العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت ، أو أيقونية ، أو حركية » [6].

---

[1] صالح مفقودة، السيميولوجيا والسرد الأدبي ، ص318.

[2] تزفيتان تودوروف:"Tzvetan Todorov" (1939م) لساني، محلل، أدبي، وكاتب فرنسي بلغاري الأصل، ولد في مدينة "صوفيا" اعتمد في بحوثه على استعمال اللسانيات البنيوية، لدراسة النصوص الأدبية معتمدا على البنى الداخلية للخطاب من "اسم، وفعل، وصفة". من مؤلفاته العديدة: "الرمزية والترجمة (1970م) "، و " معنا والآخرين (1989م)"، "معنويات التاريخ (1991م)"، "حديقة الماضي البعيد (1998م)".

[Tzvetan Ttodorov, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007.© 1993 -2007 Microsoft].

[3] جوليان غريماس:"Julien Greimas" (1917 – ت 1992م) لساني، وسيميائي ولد في "Tula" بروسيا، وتوفي في باريس. اهتم بالكتابات الفرنسية، درس الحقوق بداية، ثم اللسانيات ما بين عامي (1936 – 1939م). تحصل على الدكتوراه سنة 1949م من جامعة السربون.

[julien Greimas, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007.© 1993 -2007 Microsoft].

[4] كريستيان ميتز: "Christian Metz" (1931 – ت 1993م) منظّر فرنسي في سيمياء السينما العالمية، أعماله تعدّ المرجع الأساسي في معرفة التنظير الفرنسي للسينما، درس في المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية، سنة 1964 كتب مقالة "السّينما لسان أم لغة؟"، ألف في 25 سنة عدّة مؤلفات منها: "الدال المتخيّل"، "اللغة والسّينما".

[Christian Metz, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007. © 1993 -2007 Microsoft].

[5] عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص18.

[6] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج5، ع3، يناير/مارس، 1997، ص80.

ويبدو أن تعريف « **جورج مونان** » [1] ، أوفى هذه التعريفات وأجودها، إذ يحدد السيميولوجيا بأنها « العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس» [2].

أما العلماء العرب ، ومن بينهم "**صلاح فضل**" فقد عرفها بأنها « العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية إنتاج هذه الدلالة»[3] في حين ذهب « **محمد السرغيني**»[4] بقوله: « السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها، لغويًا، أو سننيًا، أو مؤشريًّا» [5]،ويبدو من خلال ما ذكر من تعاريف سابقة، أن أصحابها يتفقون على أن السيميولوجيا أو السيميوطيقا علم يهتم بالعلامة والأنظمة اللغوية.

كما يشمل هذا العلم ميادين واسعة متباينة « كعلامات الحيوانات ، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس ، الاتصال البصري ، أنماط الأصوات والتنغيم "**intonation**" ، والتشخيص الطبي ، حركات وأوضاع الجسد، الموسيقى، اللّغات الصورية ، اللغات المكتوبة ، الأبجديات المجهولة ، قواعد الأدب ، أنماط الأزياء...»[6].

وفي« نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين ارتبط ظهور علم العلامة بوجود عالمين يرجع الفضل إليهما في ظهوره ، بالرغم من عدم معرفة كل منهما بالآخر»[7] حيث ينتهيان إلى علم واحد بمصطلحين شائعين هما "**Sémiologie**" من

---

[1] جورج مونان:"George Mounin" (1889– ت1993م)، درس اللسانيات العامة، والسيمياء في جامعة بروفانس بفرنسا. [http://www.gallimard.fr/auteurs/ George Mounin .html 26/03/2007].

[2] فريد أمعضشو، المنهج السيميائي، رابطة أدباء الشام.
http://www.adabasham.net/show.php?sid=11078 23/04/2007

[3] عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص19.

[4] محمد السرغيني: عميد الشعر المغربي بامتياز من مواليد سنة 1931م بفاس رحل إلى العديد من الدول، عمل أستاذا جامعيا بكلية الآداب بفاس مازال على قيد الحياة له دواوين شعرية عديدة منها ضيف، شدو والخيمة، أما دراساته الأكاديمية فقد تناولت العديد من القضايا اللسانية السيميائية.
[http://www.awtar.com/modules.lphp?name=news &file=article &sid=555. 22/02/2207]

[5] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص5، 6.

[6] عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص13، 14.

[7] عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص15.

"**Sémion**" اليونانية حسب اللغوي فرديناند دي سوسير، "**F. De Saussure**" (1856-ت1913م)، ولقد حصر سوسير هذا العلم في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية، أو"**Sémiotics**" حسب الفيلسوف "شارل ساندرس بيرس" "**Ch. S. Pearce**" (1838-ت1919م) الذي جعل العلامة تدرس منطقيا.

وفي نهاية الأمر حدد غريماس الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية، بأنْ جعل "**السيميوطيقا**" تحيل إلى الفروع؛ أي إلى الجانب العملي والأبحاث المنجَزة حول العلامات اللفظية وغير اللفظية في حين استعمل "**السيميولوجيا**" للدلالة على الأصول؛ أي على الإطار النظري العام لعلم العلامات، وفرق آخرون بين المصطلحين على أساس أن "**السيميولوجيا**" تدرس العلامات غير اللسانية كقانون السير، في حين تدرس "**السيميوطيقا**" الأنظمة اللسانية كالنص الأدبي.

1.1.1. سيميولوجيا سوسير: "Sémiologie de Saussure"

يعد« فرديناند دي سوسير (1857-1913م) »[1] مؤسس اللسانيات وعلم السيميولوجيا، حيث وضح أن علم العلامات له باع طويل، خاصة بعد صدور كتابه "**محاضرات في اللسانيات العامة**" سنة 1916م ، ووضح جذور هذا العلم الموغلة في العهود الأولى اليونانية، وفلاسفة عصر النهضة، ومرحلة الأنوار ، وعطاءات العرب العامة حول العلامة التي أطلق عليها اسم **(Sémiologie)**.

لم يتناول سوسير السيميولوجيا إلا عَرَضًا في فترة لم يشق فيها البحث اللساني طريقه بَعْدُ، وعليه، لم يكن بوُسْع هذا العلم الجديد أن يتبلْور بعدُ باعتباره مجالا معرفيا مخصوصا، إذِ اقتصر على تقديم تصور عام لهذا العلم وموضوعه ووظيفته وعلاقته باللسانيات.

إن السيميولوجيا السوسيرية تعنى بعموم العلامات في نطاق المجتمع، وهي بذلك ظاهرة سوسيولوجية، كما أنها فرع من علم النفس العام، ويبدو التأثير السيكولوجي

---

[1] فرديناند دي سوسير: "Ferdinand de Saussure"(1857- ت 1913م) ولد في جنيف بسويسرا سنة 1857، تلقى تعليمه الأول في جنيف ثم انتقل إلى برلين، أين أتمّ دراسته حتى عام 1878، حيث درّس اللسانيات التاريخية والمقارنة، وفي حلول عام 1880 أقام بباريس التي تولّى بها منصب مدير الدراسات بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا إلى سنة 1891، وبعدها رجع إلى مسقط رأسه جينيف التي توفي بها عام 1913، كان أستاذ اللسانيات، أشهر مؤلفاته "محاضرات في اللسانيات العامة"، الذي صدر بعد موته بثلاث سنوات 1916، [أحمد مؤمن، لسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2002، ص118، 119].

في نظرية سوسير واضحا في تعريفه للعلامة باعتبارها كيانا نفسيا قوامه عنصران يرتبطان – **جدليا** –وِفْقَ علاقة اعتباطية، وقد ركز سوسير على اللسانيات في بناء نظريته حول العلامة، بحيث استمد العديد من مبادئه ومفاهيمه السيميولوجية من المجال اللساني.

إن العلامة اللغوية هي محور مشروع سوسير السيميولوجي، وقد عمل تلاميذه مثل(**بويسنس)** على المضي قُدُماً في هذا المشروع العام تَحْذوهم الرغبة في إنجاز نظرية سيميائية تتبع أساسا من المفاهيم اللسانية، خاصة وأن الدراسات اللغوية في تلك الفترة كانت في أوْج عطائها وذُروة تطورها، وقد ذهب أولئك التلاميذ بنظرية سوسير مذاهبَ شتى، من ذلك ما ذهب إليه **(بارث)** في حديثه عن علاقة السيميولوجيا باللسانيات.

حيث« اعتبر دي سوسير السيميولوجيا علما للعلامات، وحدد لها مكانة كبرى، إذ جعلها العلم العام الذي يشمل في طياته حتى اللسانيات وحدد لها وظيفة اجتماعية»[1] ، وهذا ما وضحه في كتابه **(علم اللغة العام)** في قوله: « يمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع ، مثل هذا العلم ويكون جزءًا من علم النفس الاجتماعي ، وهو بدوره جزء من علم النفس العام ، وسأطلق عليه علم العلامات Sémiologie » [2] والذي شاع عند الأوروبيين ، وخاصة عند « سيميائي مدرسة باريس».[3]

جعل "**دي سوسير**" اللغة « نظاما من العلامات، تعبر عن الأفكار، مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها، كأبجدية الصم، والإشارات العسكرية، وغيرها، ولكن اللغة هي أهم هذه الأنظمة العلاماتية» [4] ويمكن وصفها نسقا من العلامات.

في حين رفض "**دي سوسير**" الفكرة التي ترى أن اللغة هي كومة من الكلمات المتراكمة تدرجيا عبر الزمن، تؤدي وظيفة الإشارة إلى الأشياء في العلم، فالعلامة عنده

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص87.

[2]عبد الله إبراهيم وآ خرون ، معرفة الآخر، "مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص73، 74.

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان ، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص14.

مركبة من طرفين متصلين يمثلان« كيانا ثنائي المبنى، يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر» [1].

فالطرف الأول هو إشارة مكتوبة أو منطوقة و هي "**الدال، signifiant**" أي الصورة الصوتية للمسمى، والطرف الثاني هو "**المدلول، signifié**" أو المفهوم الذي نعقله من الإشارة لها، ويمكن« تمثيل الفكرة» [2] كالآتي:

- ما يرفضه دي سوسير « **De Saussure** »

الرمز = الشيء

- ما يقبله دي سوسير العلامة = الدال المدلول

العلامة = الدال / المدلول

هكذا نصل إلى تحديد مفهوم العلامة « **Signe** » بأنها ذلك الكل المركب من الدال والمدلول ويمكن توضيح ذلك بيانيا:

العلامة (Signe)

إشارة مكتوبة أو منطوقة (مسمومة) : Image

مفهوم التصور الذهني: Concept

ومن ثم فان العلامة أو الدليل عند سوسير « وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا ويتطلب أحدهما الآخر»[3] ، وعند عملية الجمع بين – الدال و المدلول– يتكون المعنى اللغوي ، هذا وإنّ« العلامة لدى سوسير، قائمة على الدال والمدلول، مع إقصاء المرجع والعلاقة الموجودة بينهما اعتباطية»[4]، وهذا نجده بشكل واضح في بعض العلامات المحاكية للطبيعة **(conomtopées)**« كمواء القط، وخرير المياه»[5] وتعد فكرة إهمال المرجع أو المشار إليه فكرة يكتنفها الغموض في علاقة الدال بالمدلول، إلى أن جاء " **أوجدان** و **ريتشاردز**"، وأكدًا على فكرة المشار إليه في كتابهما "**معنى المعنى**"،

---

(1) Ferdinand De Saussure, cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1973, p108.

(2) عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص22.

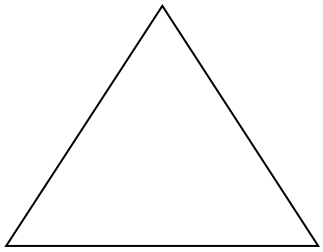
(3) عصام خلف كامل، المرجع نفسه ، ص24.

(4) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، ص88.

(5) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، "مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة" ، ص76.

فالرمز يقابل الدال عند دي سوسير، و الفكرة تقابل المدلول، أما المشار إليه فلا وجود له عند سوسير، ويمكن تمثيل ذلك بيانيا كما يلي:

المدلول (الفكرة)



المشار إليه (المرجع) **الدال (الرمز)**

(لا يوجد عند سوسير)

تتنوع العلامات تبعا لتنوع المعارف الإنسانية، من ألفاظ وإشارات، ورموز، وآثار وإيماءات جعلت العلامة تنقسم إلى علامة لسانية، وأخرى غير لسانية ، مما دفع ناقدا أمريكيا هو" **بيرس**" إلى البحث في هذا العلم ، ومن هنا فإننا نكون على أبواب مؤسس آخر للسيمياء ، اختار لها اسم السيميوطيقا.

2.1.1. سيميوطيقا بيرس" Sémiotique de Pierce "

بدأت العلاماتية علما مستقلا مع الفيلسوف الأمريكي « شارل ساندرس بيرس "1839- ت1919م"»[1] ، حيث « درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها» [2]، والسيميوطيقا حسب رؤيته هي علم الإشارة الذي يضم جميع العلوم الإنسانية ، والطبيعية وتقوم على المنطق، والظاهراتية، والرياضيات إذ يقول: « ليس باستطاعتي أن أدرس كل شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح والمقارن وعلم النفس وعلم الأصوات وعلم الاقتصاد

---

[1] شارل ساندرس بيرس: "Charles Sanders Pierce" (1839- ت1914م) فيلسوف، وفيزيائي أمريكي، ولد في كامبردج درّس في جامعة "Arwad" ما بين (1864 و1884م)، كان أستاذ المنطق، والفلسفة، اشتهر بنظامه الفلسفي البرغماتي، مؤسس علم السيميو طيقا، من مؤلفاته: دروس في المنطق (1883م)، الحب والمنطق (1923م).

[Charles Sanders Pierce, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007.© 1993 -2007 Microsoft]

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان ، ص16.

وتاريخ العلم والكلام والسكوت والرجال والنساء وعلم القياس والموازين إلا على أساس أنه نظام سيميولوجي»[1].

ومن هنا كانت كتابات "**بيرس**" علاماتية منوعة تنوع الموضوعات المذكورة سلفا ، وعليه إنّ « سيميوطيقا بيرس ذات وظيفة فلسفية منطقية لا يمكن فصلها عن فلسفته التي من سماتها الاستمرارية والواقعية والتداولية»[2].

والسيميوطيقا هي: « مدخل ضروري للمنطق وقد تتجاوز ذلك ليصبح المنطق ذاته رديفا لها»[3] ، ومن هنا يتضح أن السيميوطيقا تبحث عن التأويلات المتتالية في أغوار النص بل تتعداها إلى جميع العلامات الثانوية خلف ما يحيط بنا في جميع الميادين والأطر.

وإذا كان سوسير قد حصر العلامة في نظام ثنائي مكون من دال **(signifiant)** ومدلول**(signifié)** ، فإن العلامة البيرسية ثلاثية الأبعاد مكونة من« "**الممثل**" أو "**الدليل**" باعتباره دليلا في البعد الأول ووجود "**موضوع** الدليل" **(المعنى)** في البعد الثاني، والبعد الأخير يتمثل في "**المؤول**" الذي يفسر كيفية إحالة الدليل نحو موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه» [4] .

وبتعبير أدقَّ نجد أنّ « المؤول هو معنى العلامة وأما بمفهوم أكثر ضيقا، فإن المؤول هو العلامة الاستبدالية بين علامة وعلامة أخرى ، فالمؤول إذن هو على الدوام علامة أيضا، وهذه العلامة سيكون لها مؤولها إلى آخره» [5]،

ومن هنا يكون « عملا علاماتيا لامتناهيا »[6] مستمرا، وذلك عبر استمرار تدفق العلامات التي تتواصل في عملي التأويل اللامتناهي.

---

[1] مازن الو اعر، مقدمة الإشارة- السيميولوجيا- لبييرجيرو، ترجمة منذر عيا شي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص11.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص84.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص85.

[5] جان ماري سشا يفر، العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص16.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ العلامة لدى بيرس عبارة عن "**ممثل**" و"**موضوع**"، و"**مؤول**" وهي مبنية على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي، ومن ثم أصبحت ظاهراتية ثلاثية:

أ- « عالم الممكنات: الذي يعني الكائن فلسفيا.

ب- عالم الموجودات: الذي يعني مقولة الوجود.

ج- عالم الواجبات: الذي يقصد به الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء»[1].

ويكشف هذا الطرح أن التعبير، أو الممثل(المصورة) " **Représentament** " يقابل الدال عند سوسير قي الضلع الأول للمثلث، أما المؤول، أوالماثول (المفسرة) " **Intérprétant** " فإنه يقابل المدلول عند سوسير في الضلع الثاني للمثلث بينما الموضوع " **L'objet** " فلا وجود له عند سوسير في الضلع الخير من مثلث العلامة، فلم ينتبه إليه أثناء تقسيمه لأركان العلامة وقد عد بيرس الموضوع «جزء من العلامة، وليس شيئا من أشياء عالم الموجودات»[2].

حيث توصل إلى التمييز بين موضوعين أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الذي في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزء من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها المكونة.

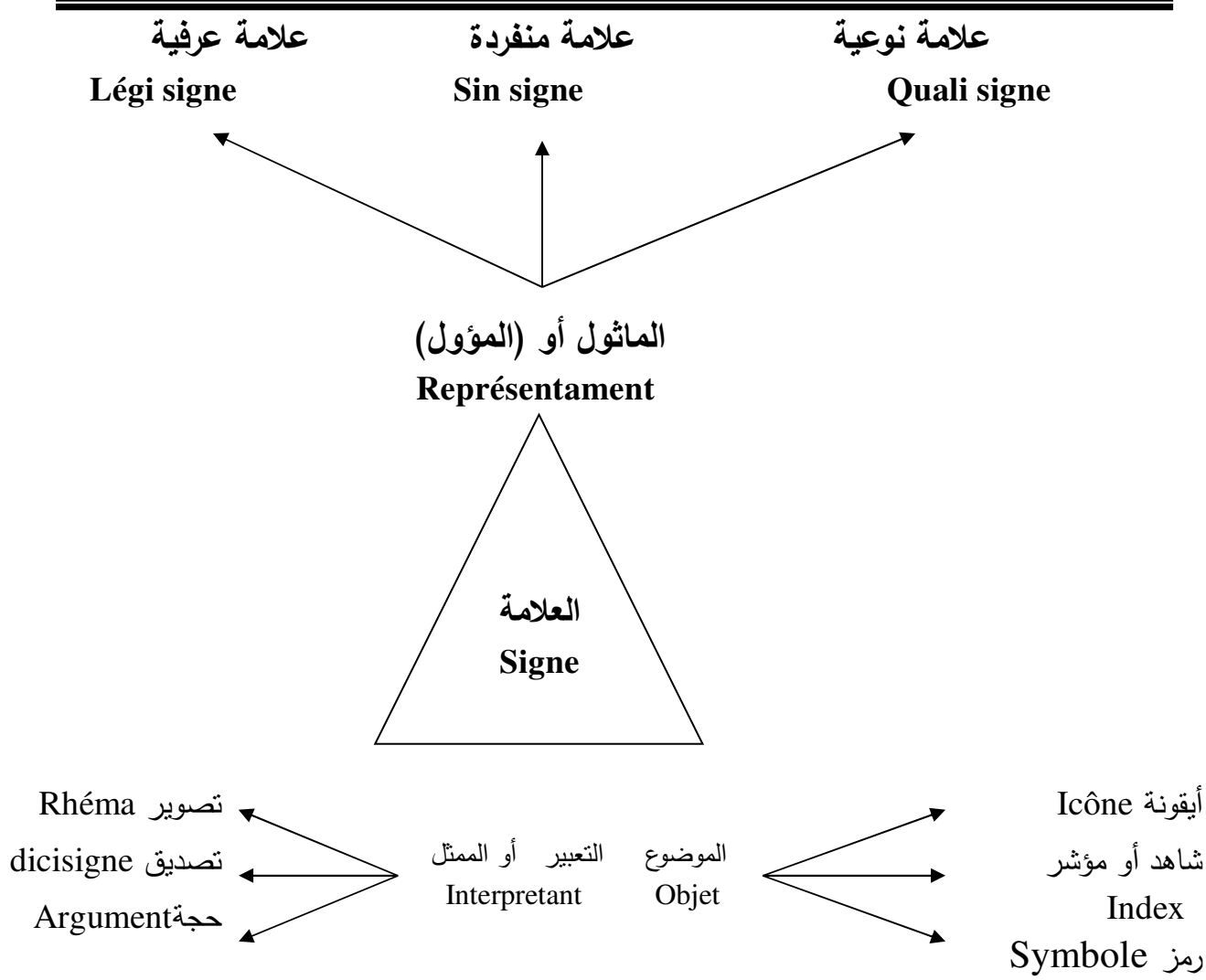
فالعلامة البيرسية (**Piercien**) قد تكون لغوية، وهي ثلاثة أنواع **إشارة، رمز، أيقونة** التي أغفلها سوسير، « وحصر علامته في إطار ثنائي قائم على الدال والمدلول» [3] ، ثم إنّ سيميوطيقا بيرس "ليست مجرد أدوات إجرائية يمكن استثمارها في قراءة ظواهر معينة، لكنها بالإضافة إلى ذلك تصور متكامل للكون، الذي هو سلسلة لا متناهية من الأنساق السيميائية، إذ يستحيل فصل العلامة عن الواقع، لأن هذا الأخير عبارة عن سلسلة من العلامات التي لا تنفك لتحيل على علامات جديدة تدرج ضمن سلسلة أخرى من الإحالات ، ومن هنا يمكن توضيح العلامة عند بيرس من خلال "المخطط" التالي:

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، ص85.

[2] سيزا قاسم، السيميو طيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميو طيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص28.

[3] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، ص88.



هذا التقسيم العلاماتي الذي دعا إليه بيرس " **Pierce** " جعله يقسم العلامة إلى ثلاث مستويات هي:

أ- المستوى الأول" الأيقونة Icône": وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها، في علاقة تشابه بين المصورة والمشار إليه **(الموضوع).**

والأساس الذي يقوم عليه هذا التشابه نجده « من العمومية بحيث يفترض معه أن أي نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه يكفي ليقيم – من حيث المبدأ – علاقة أيقونية » [1] كنماذج الصور الفوتوغرافية ، والخرائط ، والملصقات الإشهارية ، أو التجارية فكل هذا يحيلنا إلى العلاقة الثانية الموجودة في الشيء المشار إليه.

[1] سيزا قاسم، السيميو طيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميو طيقا، ص31.

ب- المستوى الثاني "المؤشر Index": والمقصود به « العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع » [1] وله سمات عديدة منها الشاهد أو العلامة الإشارية أو المؤشرية، حيث « تكون العلاقة بين المصورة والمشار إليه (الموضوع) سببية منطقية» [2] مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى علة عند المريض والآثار التي يتركها المجرم بعد ارتكابه للجريمة ، والطرق على الباب الذي يحيلك إلى وجود زائر، وعلة وجود الدخان بالنار واحمرار الوجه، و اصفراره بالخجل، أوالوجل غير ذلك.

ج-المستوى الثالث الرمز"Symbole": ونعني به « العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون ،غالبا ما يعتمد على التداعي بين الأفكار عامة» [3] يسميه بيرس باسم العادات والقوانين والعلاقة بين الدال والمدلول والمشار إليه في جميعها هي: «علاقة محض عرفية وغير معللة فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة فيزيقية، أو علاقة تجاور» [4] إنما يثبت في عقل الناس أن هذا الأمر يحيل إلى نتيجة كذا، أو عمل كذا مثل البياض ودلالته على السلام والوفاء والمحبة، والسواد ودلالته على الحزن ، والكآبة والكراهية والحقد، والشمس ودلالاتها على الحرية ، وبوصف الغراب وسواده بالتشاؤم، وكل هذا متعارف عليه من طرف المقيمين في بيئة ما.

غير أن بيرس لم يتوقف عند هذه الأنواع الثلاثة فقط من العلامات، بل صنفها وقسمها « حتى تصل في نهاية المطاف إلى ستة وستين نوعا من العلامات» [5].

كما أن السيميوطيقا البيرسية « لا ينصرف كامل اهتمامها إلى العلامة فقط، بل يتجاوزها إلى ما تنتجه هذه العلامة مما هو ثانوي ،وغير أساسي إلى درجة أن يصبح ذا قيمة، كتذاكر الحافلات ، والصكوك المصرفية ، أو ذا شكل إبلاغي كالتعبير عن العواطف وكالتعبير الأدبي»[6] .

---

(1) عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص36..

(2) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص81.

(3) عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص36.

(4) سيزا قاسم، السيميو طيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميو طيقا، ص34.

(5) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص82.

(6) محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د.ت، ص8،7.

ومن كل ما سبق ذكره بعد طرح سيميولوجيا "**دي سوسير**" وسيميوطيقا" **بيرس**" نجد أن اتجاهات السيميوطيقا تتوسع فـ « **محمد مفتاح**» [1] يفرغ النظريات اللسانية على التيار التداولي والتيار السيميائي والتيار الشعري.

أما **بييرجيرو** فيحدد ثلاث وظائف أساسية للسيميولوجيا هي « وظيفية منطقية واجتماعية وجمالية» [2]، كما أن الناقد « **مبارك حنون** »[3] ، فتجده قد صنفها إلى « سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة وتصور سوسير للسيميولوجيا ، سيميوطيقا بيرس(**Pierce**)، ورمزية كاسيرا (**Cassirer**) وسيميوطيقا الثقافة»[4]، بينما نجد **محمد السرغيني** يحدد ثلاث اتجاهات أساسية هي:« الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي»[5] بالإضافة إلى هؤلاء جميعا نجد « **عواد علي**»[6] الذي يحصرها في ثلاث اتجاهات أيضا هي: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة.

---

[1] محمد مفتاح بن الغزواني: ولد عام 1942 بالدار البيضاء (المغرب) حفظ القرآن في سن مبكرة حصل على الشهادة الإبتدائية عام 1960، ثم دخل مدرسة تكوين المعلمين التي تخرج منها سنة 1961، ثم واصل تعليمه ونال شهادة البكالوريا عام 1963 ثم التحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة "محمد الخامس" بالرباط، التي تخرج منها عام 1966 وفي عام 1972 تحصل على دبلوم الدراسات العليا من جامعة فاس، ثم على شهادة دكتوراه دولة من كلية الآداب بالرباط. حقق الكثير من الكتب منها "شعر لسان الدين بن الخطيب" ثم كتاب "التيار الصوفي"، قام بالعديد من الرحلات العلمية نحو أوربا والولايات المتحدة الأمريكية التي جعلت منه باحثا سيميائيا. [مولاي علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2005، ص253، 254.].

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص83.

[3] مبارك حنون: ولد سنة 1952 بالرماني (المغرب الأقصى) حصل على دكتوراه السلك الثالث في اللسانيات، اشتغل بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، ويعمل حاليا مدير للمدرسة العليا للأساتذة بمكناس.

التحق باتحاد كتاب المغرب سنة 1975، يتوزع إنتاجه بين البحث في السيميائيات وترجمة له مجموعة من النشر منها دروس في السيميائيات (1987)، الأغنية الشعبية الجديدة، ظاهرة ناس الغيوان (1987)، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة تأليف مارسيل داسكال، ترجمة حميد الحميداتي، محمد الصمري، عبد الرحمن طنكوك، محمد الولي، مبارك كنتون (1987) ، قضايا الشعرية تأليف رمان يا كسون، ترجمة محمد الوالي، ومبارك حنون (1988). [http://www.ue_mnet.free.fr/guide/hao15.htm]

[4] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، ص83.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] عواد علي: ناقد عراقي مختص بالمسرح يحمل شهادة الماجستير من جامعة بغداد 1990 ، من مؤلفاته "معرفة الآخر"، بيروت، 1990، "شفرات الجسد"، عمان، 1996، "غواية المتخيل المسرحي" بيروت.

[قاسم مطرود، مسرحيون، www.masraheon.com/u-htm

وهذا ما يجعل من « السيميائية سيميائيات لها فروع ولها انشقاقات، ولهذه الاتجاهات مؤسسون وأنصار» [1] كما سلف ذكره حيث نجد أشهرها اتجاهات ثلاث هي:

أ- **سيمياء التواصل:** بالنظر إلى أهمية التواصل **(Communication)** في الحياة الإنسانية، نشأ اتجاه في السيميائيات يعنى-أساسا- بالوظيفة الخاصة بالبنيات السيميوطيقية (أي التواصل)،إذْ يقول **ميتز** : « تقترح سيميولوجيا التواصل – مبدئيا- دراسة اللغات التي أَسْميتها في موضع آخر "المتخصصة" **(Spécialisés)**؛ أي دراسة عدد من الحقول حيث اللغةُ والسنن/الشفرة (Code) تختلطان مؤقتا، قبل أن يتقلص العمل الاجتماعي للغة كلها -عمليا- إلى سَنَن واحد" ، وأهم روادها ، و جورج مونان "**G. Mounin**" ، و« مارتينيه "**A.Martinet**"» [2] ، ويقوم هذا الاتجاه على أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل، ومن ثم فإن « لسيمياء التواصل محوران اثنان هما التواصل والعلامة» [3]

ب- سيمياء الدلالة: لما كانت الأشياء تحمل دلالات وكانت للدلالة أهمية خطيرة في الواقع، فقد نشأ في مجال السيميائيات تيار يبحث في هذا الأمر؛ وهو تيار يعزى إلى الفرنسي « **رولان بارث : Roland Barthes** » [4] الذي يعد زعيم هذا الاتجاه حيث يرى أن البحث السيميائي هو دراسة الأنظمة الدالة ، وذلك من خلال التركيز على

---

[1] ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002، ص31.

[2] أندريه مارتينيه " André Martinet": (1908- ت1999م) لغوي فرنسي ورئيس الوظيفة في فرنسا، تأثر بأعمال حلفه "كوبنهاغن" ثم بمناهج الوصفيين، والوظيفيين بالمدرسة السلوكية الأمريكية التي يتزعمها "ليونارد بلوم فيلد"، وعمل أستاذا بجامعة كولومبيا سنة (1947-1955م)، بجامعة "السوربون" من سنة (1956-1978م) وأشهر أعماله مراجع ومقالات في علم الأصوات منها (اقتصاد التبادلات الصوتية، 1955م) وأيضا في (علم النحو ومبادئ اللسانيات التامة 1960م)، وفي (علم النحو الوظيفي للغة، 1970م)، وفي (علم النحو العام، 1985م).

[André Martinet, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007. © 1993 -2007 Microsoft].

[3] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص89.

[4] رولان بارت " Roland Barthes ":(1915- ت 1980م) ناقد فرنسي، وفيلسوف ومنظر اجتماعي، وسيميائي ولد سنة 1915 في النورمندي نال لشهادة الليسانس سنة 1939 من جامعة السربون نشط في الكثير من الدراسات السيميائية كما سافر إلى العديد من البلدان كالولايات المتحدة الأمريكية واليابان توفي سنة 1980م تاركا زاداً معرفيا كبيرا نذكر منه: الكتابة في درجة الصفر 1972م، لذة النص 1973م، شعرية القصص1977م، الأدب والواقع 1982م.

[Roland Barthes, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007© 1993 -2007 Microsoft]

الثنائيات اللسانية "**اللغة والكلام**"، "**الدال والمدلول**"، "**التقرير والإيحاء**"، "**المركب والنظام**"

.

كما تؤكد التجربة أن – بالإمكان– إنتاج الدلالة وتحقيق فعل التواصل بواسطة الأنساق السيميولوجية اللغوية وغير اللغوية، ولعل هذا ما أخذ "**بارث**" إلى أن يُسْنِد مهمة التواصل إلى أنساق اللغة وإلى الأشياء **(Choses)** على حد سواء كما يرى "**بارث**" أن اللغة هي مؤول كل الأنساق أيا كان نوعها.

جـ- <u>سيمياء الثقافة</u>: ظهر هذا الاتجاه الذي يستفيد من الفلسفة الماركسية وفلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر وأهم روادها: « يوري لوتمان "**Y. Lotman**"» و« أمبرتو إيكو "**U. Eco** » في إيطاليا، وجوليا كريستيفا "**Julia Kristiva**" في بلغاريا وغيرهم حيث « تنطلق من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها، وتذكرها، وهي بذلك تكون مجالا لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني، إذ ترسخ التجارب السابقة وتلعب دور البرنامج ، وتشتغل كتعليمات» [1] ، وكما سبق فقد أسهمت جميع هذه الاتجاهات « في تيسير السبل لقراءات متعددة وأصلية للنصوص الأدبية طلبا للغائب من مفاهيمها واستجلاء للغامض من علاماتها» [2].

تلكم باختصار لمحة عن المنهج السيميائي الذي تبلور في البيئة الثقافية الغربية، واستطاع – نتيجة لاعتبارات عدة – أن يقتحم عددا من الثقافات، ومنها الثقافة العربية التي استوردت في فترة من الفترات هذا المنهج ووظفته في معالجة الظاهرة الأدبية .

إن عملية انفتاح النص على القراءات المتجددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي، تعتمد على أن النص« لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، فكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل، كل قراءة هي اكتشاف جديد»[3]، فالعنوان مثلا تجميع مكثف لدلالات النص ، إذ أن البؤرة قد يسقطها العنوان

---

[1] مارسيليو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص7.

[2] رحيم عبد القادر، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة ماجستير إشراف د/ صالح مفقودة، 2005/2004، مخطوط جامعة بسكرة ، ص15.

[3] بيير جيرو، علم السيميولوجيا، ترجمة منذر عيا شي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988، ص50.

ثم يتم ترددها في مقاطع النص تمطيطا للعنوان، وتقلباته في صوره الشعرية، بحثا عن الحقيقة السيميائية، مع ملاحظة أن كل نص إبداعي يفرض إطارا دراسيا خاصا، فكيف يتسنى للبحث كشف أغوار ديوان شعري أنثوي تقف السيميائية على بابه و التي أرادها البحث أن تكون مطية لطرق أبواب النصوص من عناوينها؟

وفي نهاية المطاف تمكن البحث من حصر أهم الاتجاهات السيميائية المعاصرة ليأتي الشق الثاني من الفصل ، وهو العنوان ، و علاقته بالسيمياء.

1-2- العنوان "le titre":

* **تمهيد:**

تعد مقولة **العنوان** مدخلا مهما ،وعتبة حقيقية تفضي إلى غياهب النص وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه، لكنه أحيانا، قد يلعب دورا تمويهيا، يجعل القارئ في حيرة من أمره، يربكه ويخلق له تشويشا قهريا، وقد يقوده إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته، إنه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة ، « وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية»[1]، ومع ذلك فلا سبيل إلى تجاوزه ، فهو مرحلة مهمة من مراحل القراءة، والتلقي.

1.2.1. مفهوم العنوان " définition du titre":

أ – العنوان لغة:

إنّ المتتبع لجذر كلمة "**عُنْوَانٌ**" في المعجمات والقواميس القديمة ، والحديثة عربيها ، وأجنبيها يجد أن لهذه الكلمة معنى ، ودلالة واحدة تصب في منبع واحد على اختلاف مشاربها ، ومصادرها الأصلية المستفادة منها.

يمكن تسجيل مادتين لهذه الكلمة في المعجمات القديمة منها خاصة في معجم **لسان العرب لابن منظور**، بالإضافة إلى وجود شذرات في معجم **مقاييس اللغة لابن فارس، والقاموس المحيط للفيروز آبادي.**:

* في **لسان العرب** : الذي يمكن الإشارة فيه إلى وجود مادتين تطرقتا بصراحة إلى جذر كلمة " **عُنْوَانٌ** " وهما كالتالي:

أ– المادة الأولى (عَنَنَ):

« **عَنَّ الشَيْءُ يَعِنُّ** و**َيَعُنُّ عَنَنًا**، و**عُنُونًا**، ظهر أمامك، و**عَنَّ ويَعِنُّ عَنًّا**، و**عُنُونًا واعتَنَّ بمعنى: اِعْتَرَض، وَعَرَضَ**، ومنه قول امرئ القيس:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ، والاسم **العَنَنُ والعِنَانُ.**

قال ابن حلزة:**عَنَنًا بَاطِلاً وَظُلْمًا، كَمَا تَعْ ** تَرُّ عَنْ حُجْرِهِ الرَبِيضُ الِضبَاءُ**

وأنشد ثعلب:

وَمَا بَدَلَ مِنْ أُمِّ عُثْمَانِ سَلْفَعٌ ** من السُّوءِ، وَرْهَاءُ العِنَانِ عُرُوبُ.

---

[1] جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية،
http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm22/01/2007

ومعنى قوله **وَرهَاءُ العِنَانِ** أنها **تَعْتَنُّ** في كل كلام أي: **تَعْتَرِضُ، والاعْتِنَانُ: الاعْتِرَاضُ، والعَنَنُ: المُعْتَرِضُونَ .**

وعَنَنْتَ الكِتَابَ وأَعْنَنْتَهُ لِكَذَا أي **عَرَضْتَهُ لَهُ وَصَرَفْتَهُ إِلَيْهِ**، و**عن** الكتاب **يَعِنُّهُ عَنًّا وَعَنَنْتُهُ: كَعُنْوَانِهِ، وَعَنْوَنْتُهُ وُعَلْوَنْتُه**ُ بمعنى واحد، مشتق من المَعْنَى. » [1].

ب- المادة الثانية (عَنَا):

« **عَنَّتِ الأَرْضُ بِالنَبَاتِ تَعْنُو عُنُوًا وَتَعْنِي** أَيضا، **وَأَعْنَتُّهُ أَظْهَرْتُهُ**، وَ**عَنْوتُ** الشيء **أَخْرَجْتُهُ**، قال ذو الرمة.

وَلَمْ يَبْق بالَخْلصَاءِ مِمَا عَنَتْ بِهِ * مِن الرَّطْبِ إلاَّ يَبْسَهَا وَهَجِيرهَا.**

وأنشد بيت المتنخل الهذلي: "**تَعْنُو بِمَخزُوتٍ لَهُ نُاضِجٌ**".

ويقال: **عَنَيْتُ فُلاَنًا عَنْيًا أي قَصَدْتُهُ**، ومنَ تعنِي بقولك أي **مَنْ تَقْصِدُ، وقِيلَ مَعْنَى** قَوْلِ جِبْرِيلَ عليه السلام **(في حديث الرقية) يَعْنِيكَ أي يَقْصِدُكَ.**

يقال **عَنْيتُ فُلاَنًا عَنْيا أي قَصَدْتُهُ.**

وَعَنَيْتُ بِالقَوْلِ كَذَا أَرَدْتُ، وَمَعْنَى كُلِ كَلاَمٍ ومَعْنَاتُهُ ومَعْنِيتُهُ مَقْصِدُه.

وعُنْوَانُ الكِتَابِ مشتق فيما ذكروا من المَعْنَى وفيه لُغَاتٌ: **عَنْوَنْتُ وَعَنَنْتُ**، قال الأخفش **عَنْوَنَ الكتاب، وأعَنَّهُ**، وأنشد يونس:

فَطِنِ الكِتَابَ إذ أَرَدْتَ جَوَابَهُ * وَاعْنُ الكِتَابَ لِكَيْ يُسَرَّ وَيَكْتُمَا.**

قال ابن سيده: **العُنْوَانُ والعِنْوَانُ سمة الكِتَابِ، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وَعُنْوَانًا وَعَنَاهُ** كلاهما: **وَسَمَهُ بِالعُنْوَانِ**، وقال أيضا: **والعُنْيَانُ سِمَةُ الكِتَابِ، وَقَدْ عَنَاهُ وَأَعْنَاهُ.**

وقال: في جبهته عنوان من كثرة السجود، أي أثر، حكاه اللحياني وأنشد:

وَأَشْمَطَ عُنْوَانٌ بِهِ مِنْ سُجُودِهِ * كَرُكْبَةِ عَنْزٍ مِنْ عُنُوزِ بنِي نَصْر**» [2].

ولعل الجدول الذي سيأتي ذكره كفيل باختزال هذه الدلالات، وتوضيح معاني المادتين **(عَنَنَ وعَنَا):**

مادة (عَنَنَ)/ مادة (عَنَا)	المعنى الدلالي
عَنَّ الشيء يَعُنُّ عَنَنًا وعُنْوَانًا أي ظَهَرَ أَمَامَكَ. **عَنَتِ الأرض بالنبات، تَعْنُو عُنُوًّا** أي: أظهرته.	**الظهور**

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3 ،ج13 ، 1994، مادة (عَنَنَ) ص290، 294.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عَنَا)، ص295، 296.

اِعْتَنَّ: اِعْتَرَضَ وعَرَضَ.	**الاعتراض**
عَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُه لكذا أي عرضته له.	**العرض**
يقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح، قد جعل كذا وكذا **عُنْوَانًا** لحاجته.	**التعريض وعدم التصريح**
عَنَى الكتاب تَعْنِيةً، عَنْوَنَهُ.	**العنونة**
والعُنْوَانُ الأَثَرُ. في جبهته **عُنْوَانٌ** من كثرة السجود: أي أثر.	**الأثر**
كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو **عُنْوَانٌ له.**	**الاستدلال**
العُنْوَانُ والعِنْوَانُ: سمة الكتاب	**سمة**

* وفي **معجم مقاييس اللغة لابن فارس** من باب الحاء مادة **(عَنَّ)** نجد فيها مايلي:

« فالأول قول العرب: **عَنَّ لنا كذا يَعِنُّ عُنُونًا**، إذا ظهر أمامك.

قال امرئ القيس: **فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَ نِعَاجَهُ* عُذَارَى دُوَارِ فِي مُلاَءٍ مُذَيَّلِ.**

قال أبو عبيدة: وفي المثل: معترض **لِعَنَنَ لم يَعْنِهِ.**

ومن الباب: **عُنْوَانُ** الكتاب، لأنه أبرز فيه وأظهره، يقال عنت الكتاب **أَعَنَّهُ عَنًّا، وَعنْوَنْتُهُ، وَعَنْنتُهُ، أُعَنِّنُهُ تَعنِينا**، وإذا أمرت قلت **عَنِّنْهُ** قال ابن السكيت، يقال لقيته **عَيْن عُنَّةٍ**، أي: فجأة كأنه غرض لي من غير طلب» [1].

أما في **القاموس المحيط للفيرزوآباد ي** من فصل العين (مادة:**عَنَّ**) فنجد فيها مايلي:

« **عَنَّ الشيء يَعِنُّ وَيَعُنُّ عَنًّا، وَعَنَنًا، وعُنُونًا**: إذا ظهر أمامك، واعترض، **كاعْتَنَّ، والاسم، العَنَنُ، مُحَرَكَةٌ**: وككتاب، **والعَنُونُ**: الدابة المتقدمة في السير.

وعُنْوَانُ الكِتَابِ وعُنْيَانُهُ، ويكسران: سمي لأنه **يَعِنَّ** له من ناحيته، وأصله: **عُنَّانٌ، كَرُمّان**، وكلما استدللت بشيء يظهرك على غيره **فُعُنْوانٌ** له، **وعَنَّ الكِتَابَ وَعنَّنَهُ وعَنْونَهُ وعَنّاهُ، كَتَبَ عُنْوَانَهُ**»[2]

---

[1] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط،د. ت، مادة (عَنَّ) ، ص19، 20.

[2] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، طبعة فنية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط15، 1996، مادة (عَنَّ) ، ص1570.

هذا في ما يخص المعاجم القديمة التي أشارت إلى وجود معنى واحد لجذر "**كلمة عنوان**" ، من حيث الخصائص المعنوية أو الدلالات اللفظية في سياقات الجمل، المنثورة على مقاطع الأبيات الشعرية، أو الأمثال العربية، وهذا لا يمنع من البحث مرة أخرى في محتويات المعاجم الحديثة وعلى وجه الخصوص معجم متن اللغة، والمعجم العربي الأساسي.

*وفي **معجم متن اللغة (مادة عَنَنَ)** ذكر فيه« وجاء فيه **عنَّ** الشيء لكذا، **وَعَنَّنَهُ، وأَعَنّهُ**، وعرضه له، وصرفه إليه والكتاب **عَنْوَنَهُ، عَنَّى** الكتاب **تَعْنِيَةً: عَنْوَنَهُ**، جعل له **عُنْوَانًا، وعَنْوَنَ** الشيء جعل له **عُنْوَانًا**، كتب **عُنْوَانَهُ**، وأصله **عَنَنَهُ، وعَنَّاه** كذلك.

والعُنْوَانُ ، والعِنْوَانُ، والعُنْيَانُ، والعُلْوَانُ لغة غير جيدة من الكتاب ،ومن كل شيء وكل ما استدل به على سائره والأثر، وأصله **عُنَّانٌ ، عَنَّ الكتاب عَنْوَنَهُ**» [1].

* **المعجم العربي الأساسي (مادة عَنْوَنَ):**

« **عَنْوَنَ، يُعَنْوِنُ عَنْوَنَةً** – الكتاب– الرسالة كتب **عُنْوَانَهَا، عُنْوَانٌ** جمع **عَنَاوِين، عُنْوَان**ُ الكتاب أو المقال، أو الشخص، أو غير ذلك ما يستدل به عليه **عُنْوَانُ** كتابه الجديد– نحو جامعة أفضل–**وعُنْوَانُ سِيتْ**–27 شارع اللام–**عَنْوَنَةٌ مصدر عَنْوَنَ**» [2].

و بهذا كانت المعاني الموثقة في المعجمات الحديثة كلها تدور حول معاني الظهور والعرض، والعرف والأثر، وهذا يدل على أن هذه المعاني كلها متشابكة مع ما سبقها من معاجم قديمة تناولت هذه المادة بالشرح والتحليل والاستدلال بالشواهد عليها،مما يجعل تراثنا العربي– **خاصة المعجمات** – قديمها وحديثها ذا طابع تكاملي.

ب– العنوان اصطلاحا:

لقد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية لكونه « نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ، ومحاولة فك شيفرته الرامزة » [3] فقد عرفه ليوهوك بأنه « مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة ،

(1) أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،مج4 ، د.ط، 1960، مادة (عَنَنَ)، ص 228.

(2) جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، د.ط، 1989، مادة (عَنْوَنَ)، ص873 .

[3] بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص33.

جمل ، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نصه لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته» [1]

و الناظر إلى معظم الدراسات المعتمدة على المنهج السيميائي يدرك بشكل واضح الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان باعتبار أنه « نص مختزل ومكثف ومختصر » [2] له علاقة مباشرة بالنص الذي وسم به ،فالعنوان والنص يشكلان ثنائية والعلاقة بينهما هي علاقة مؤسسة « إذا يعد العنوان مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النص للعمل الأدبي» [3]

عُدّ العنوان من أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصر، لذلك تناوله المؤلفون بالعناية والاهتمام خاصة في الإنتاج الشعري الحديث والمعاصر ،كل هذا دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي، حتى يكون مصدر إلهامه، وحافزاً للبحث في أغوار هذا العمل الفكري، مع مراعاة أذواق الجمهور في الوقت نفسه، وحاجيات الساحة الشعرية، التي هي سوق رائجة لهذه المادة الخام التي تحتاج إلىمتلقي ذكي يفكك شفراتها، فكان المبدع ملزما بمراعاة معادلة فنية لإنتاجه الأدبي هي:

(عنوان الإبداع + المتن الشعري[الفاتحة النصيةxالخاتمة النصية] + اسم المبدع= النص).

وهذا ما دفع بالسيمياء إلى الاهتمام بالعنوان الذي أصبح علما قائما بذاته يسمى علم العنونة **(titrologie)** يدخل في عملية التأسيس الخطابي للنصوص الأدبية خاصة السردية ،والشعرية منها لهذا فالعنوان الشعري يلعب دوارا بارزا في لفت انتباه المتلقي لرسالته « فالشعر قفل أوله مفتاحه » [4] ، وهو العنوان المفتوح على دلالات هلامية

---

[2] Léo H.ock , la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris 1981, p5.

[2] الطيب بودربالة ، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل ،2002 ، ص25.

[3] شادية شقروش ، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العيش ،محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7، نوفمبر، 2000، ص271.

[4] ابن رشيق القيراوني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، تحقيق ، محمد محي الدين عبد الحميد، نشر المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، ج1، ط،1934، ص195.

متعددة لِرُؤى المثقفين ، وقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، ومراعاة مقتضى الحال للمتلقين لهذا الإبداع، الذي يعكس قراءتهم، فالعنوان حسب الدراسات النقدية الحديثة نجده يؤدي دور المنبه، والمحرض، فسُلطتهُ الطاغية تضفي بظلالها على النص، فيستحيل النص جسدا مستباحا لسلطته، ثم إنه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة: ممثلة في المبدع ،والمستقبل، إنه يُعَدُ بداية اللّذة.

هذا ما جعل العنوان يحرك وجع الكتابة الذي يتحول تدرجيا إلى وجع قراءة متواصلة في صيرورة يتساوى فيها النص مع النّاص، لذلك كان لزاما على المبدع أن يراعي فنيات فن العنونة ليجعل منه مصطلحا إجرائيا في المقاربات النصية « فالعنوان ضرورة كتابية» [1] للولوج إلى أغوار النصوص واستنطاقها من خلاله ،وعليه فالدراسة تقدم جملة من التعاريف للعنوان التي أدرجها بعض النقاد هي:

يعرف "**ليوهوك**" العنوان أنه « مجموعة العلامات اللسانية **(كلمة، جملة، نص)** التي يمعن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرّف الجمهور بقراءاته» [2]، ومع ذلك يستدرك "**ليوهوك**" ما قاله عن العنوان ويشير إلى صعوبة تعريفه لاستعماله في مصاف متعددة ، أما "**عبد الله الغذامي**" فيذهب إلى أن العنوان بدعة وافدة إلينا من الغرب قائلا :« والعناوين في القصائد ماهي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب – والرومانسيين منهم خاصة – » [3].

أما "**الطاهر روابنية**" فيرى أن العنوان هو: « أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو لِيُعَيِنَهُ ، ويؤكد تفرده على مرّ الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلاقية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار» [4]

بينما "**محمد الهادي المطوي**" فيرى العنوان« عبارة عن رسالة لغوية تعرّف بهوية

---

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، 1998، ص 15.

[2] Léo. Hock , La marque de titre, P17.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص261.

[4] الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الماشئة و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة 17/15 ماي، 1995، ص141.

النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به» [1]، وفي نفس الصدد نجد "**بشرى البستاني**" ترى أن العنوان « رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها،وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه» [2]، في حين يقر الباحث الأسباني « **جوزيف بيزاكومبروبي: Joseph Besa Coprubi** »[3] بتعدد أبعاد العنوان فيقول: « إن العنوان عنصر متعدد الأبعاد **(multidimensionnel)** لأنه يقيم روابط علامة جدّ مختلفة، العمل الأدبي، النص والقارئ» [4]، ومن هنا يعد العنوان أساسياً في العمل الإبداعي والمتفق عليه أنَّ العنوان مرتبط ارتباطا عفويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة.

ويذهب" **بسام قطوس**" إلى أن العنوان أصبح يشكل حمولة دلالية « فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي / مادي وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل(النّاص) ، ومتلقي»[5]، وعلى هذا فهو إشارة ذات بعد سيميائي ،تبدأ منه عملية التأويل فيسهل على الملتقي قراءة المتن بناءا على ما علق بذهنه من قراءته.

ومن كل ما سبق ذكره نجد أن جلّ هذه التعاريف المدرجة للعنوان تتناوله بكيفيات متباينة، ومع ذلك نستنتج أن العنوان في نهاية المطاف هو علامة لغوية مشفرة تحتاج إلى متلقي حاذق يفك هذه الرموز التي تعلو بنيانه ،ودلالاته لتعطي في الأخير مفتاحا يلج به إلى أغواره ويجسد معانيه على المتن النّصي له، ولو أن العناوين لم تكن موجودة أو غائبة على واجهة النصوص لبقي العمل الإبداعي حبيس الجدران وطيات النسيان، ولصار العمل الأدبي مدفونا في ظلمات النصوص المتسربلة بلغة لا تعكس مدى أفق توقع المبدع وإبداعه على حد سواء.

2.2.1. نشأة العنوان وتطوره "la naissance et l'évolution du titre":

---

[1] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيماهو الفارياق، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، العدد الأول، يوليو/سبتمبر، 1999، ص457.

[2] بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 34.

[3]جوزيف بيزاكومبروبي"Joseph Besa Coprubi ": دكتور في فقه اللغة، وأستاذ تحليل الخطاب بقسم فقه اللغة، جامعة برشلونة.

[4]Joseph Besa Comprubi, les fonctions du titre nouveaux actes sémiotiques, 82,2002Pulim Université de Limoges,p91.

[5] بسام قطوس، سيمياء العنوان ، ص36 .

لقد أُهْمِلَ العنوان كثيرا سواء من قبل الدارسين العرب ، و الغربيين قديما وحديثا،لأنهم اعتبروه هامشا لا قيمة له ،وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص ، ولكن ليس العنوان كما يقول علي" **جعفر العلاق**":« هو الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموه،أو مجرد اسم يدل على العمل الأدبي: يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة(...) لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا» [1]

وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد التفت إليه بعض الدارسين في الثقافتين: العربية والغربية حديثا، وتنبه إليه الباحثون في مجال السيميوطيقا وعلم السرد والمنطق والخطاب الشعري ، وأشاروا إلى مضمونه الإجمالي في الأدب والسينما والإشهار نظرا لوظائفه المرجعية واللغوية والتأثيرية الأيقونية.

وهذا ما يعرضه البحث فيما يلي:

-أ-العنوان في الأدب العربي:

يُعَدُ الشعر العربي أقدم مصادر الأدب إرهاصا للعنونة ،فهو « الكلام الموزون المقفى المعبر عن الأخيلة البديعية والصور المؤثرة البليغة» [2]، لأنه أقدم الآثار الأدبية عهدا لعلاقته بالشعور، وصلته بالسليقة، وقد خطا العرب مراحل هامة كانت بدايتها من الشعر المرسل إلى المسجوع ومنه إلى الرجز ثم أخيرا الشعر الحر، و يعد الافتتاح الشعري عند الشاعر العربي الجاهلي سببا في شهرته وحذقه في نظم الشعر.

وهذا ما جعل العرب يبدعون في تحسين مطالعهم وتجويد خواتمهم، إذ يقول صاحب الوساطة- **القاضي الجرجاني**- « الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال، وبعدها الخاتمة» [3]، وهذه المفاتيح تحمل أسرار بيئة الشاعر، فهي مفاتيح لا يمكن الاستغناء عليها.

---

[1] علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد ، مج 6، ع 23 ، السنة 1997 ، ص101،100

[2] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء القاهرة ، مصر، ط2، 2002، ص25.

[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1993، ص122.

وقد أجمع النقد العربي القديم على ضرورة تجويد المطالع الشعرية وتحسينها « فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة» [1]، وهذا ما جعل الخطاب الشعري القديم يتصف **(بالمرونة)**التي تعكس معاني وتنبؤات الشاعر التي تجعله يعالج المواقف التي تقع في بيئته في حينها،وتعدد جغرافيته وتنوع تضاريسه فهو ينشد الحرية ويصارع الموت والحياة باحثا عن استفسارات و إيحاءات مشرقة تفتح له مغاليق بؤر معتمة في حد سه.

لهذا كان البيت الشعري أساس الشعر القديم فهو أول عتبات النص المبدع حيث « كان الشاعر عند العرب شاعر بيت لا شاعر قصيدة، لاختصار البيت بعلاماته المختلفة، معالم الوجود النصي بأكمله وكثيرا ما فضل العرب شاعرا لبيت قاله»[2].

إن دور الفاتحة النصية لا ينتهي عند الحدود الأولية للنص صدارة وتوجيها فقط، بل تبقى عاملة محرضة هذا الكون التخيلي الطافح بالرؤى والأبعاد، حتى نهاية النص اللاحق، وهذا ما وجدناه في المعلقات.

سنحاور مجموعة من المطالع الشعرية القديمة "**المعلقات**" بالإضافة إلى مطلع واحد من لامية الشنفرى من خلال استنطاق علامات نصية دون غيرها: -اجتمعت فيها الحركة من خلال لاَ ثَبَاتْ "**الفعل**" ـــــــبما يمثل الثبات والاستقرار/"**المكان**". ومن خلال المتغير الذي يستحضر فاعلية المشاركة **(المتلقي)** من خلال الضمائر **(كعلامة نصية)** ، وسنحاور هذه العلامات النصية البارزة في معالم هذه المطالع، لنكشف كيف يتحول هذا الثابت **(المكان)** إلى محرك للشعور عند المبدع ثم انتقاله إلى المخاطب بفعل هذه العلامات **(الضمائر)**، فكل فعل إبداعي يتطلب رد فعل قرائي يساويه في قوة الإبداع النصي، ويعاكسه في الاتجاه قرائيا، فالقراءة إبداع ثان مساو للإبداع الأول.

كما سيحاور البحث هذه المطالع الشعرية القديمة -**المعلقات**- إضافة إلى مطلع واحد من **لامية** « **الشنفرى**».[3]

---

[1] ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ص198.

[2] المرجع نفسه، ص149.

[3] الشنفرى: هو ثابت بن أوس الأزدي المعروف بالشنفرى (توفي حوالي العام 525م) هو شاعر جاهلي من أفتك الصعاليك وأعداهم، نشأ في بني سلامان من بني فهيم فلما كبر عرف أنه أسر صغيرا وقيل هو أخواله أخذوه بعد مقتل والده فنشأ فيهم فلما علم غادرهم وأقسم أن يقتل منهم 100 رجل، عاش في البراري والجبال وحيدا حتى ظفر به

لذلك يطرح السؤال التالي :كيف نفسر دلاليًا قدرة المطالع على التأرجح كعلامة نقدية جزئية مميزة لبؤرة النص، مضيئة لعتمة الشقوق النصية، التي خلقت شعرية هذه النصوص؟

وعليه سيقسم البحث هذه المطالع إلى مجموعتين هما:

المجموعة (أ)

1-يقول الشنفرى: **(من الطويل)**

أَقِيمُوا بَنِي أُمِي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ *** فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[1]

2-ويقول عنترة بن شداد: **(من الكامل)**

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ *** أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[2]

3-يقول زهير بن أبي السلمي: **(من الطويل)**

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ *** بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالمُتَثَلَّمِ[3]

4-يقول عمر بن كلثوم: **(من الوافر)**

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبِحِينَا *** وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا[4]

5- كما يقول امرؤ القيس في مطلع قصيدته: **(من الطويل)**

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمنْزِلِ *** بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ [5]

6- و يقول الأعشى: **(من البسيط)**

وَدِّعْ هُرَيرةَ إِنَ الرَكْبَ مُرْتَحِلُ *** وَهَلْ تُطِيقُ فِرَاقًا أَيُّهَا الرَّجُلُ[6]

7- يقول النابغة الذبياني: **(من البسيط)**

أعداؤه فقتلوه قبل 70 سنة من الهجرة النبوية. تنسب له لامية العرب وهي من أهم قطع الشعر العربي وإن لم تكن من المعلقات إلا أنها توزايها في البناء والثراء اللغوي.

[الشنفرى، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[1] يوسف شكري فرحات، شرح ديوان الصعاليك، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص38.

[2] أبو عبد الله الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 201.

[3] المرجع نفسه ، ص109.

[4] المرجع نفسه ، ص173.

[5] أبو عبد الله الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص17.

[6] أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، حققه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص201.

يَا دَارُ مَيَّةَ بِالعَلْيَاءِ فَالسُّنَدِ *** أَقْوَت وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ[1].

المجموعة (ب)

1-مطلع قصيدة طرفة بن العبد: **(من الطويل)**

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبَرْقَةَ ثَهْمَدِ *** تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ[2]

2-يقول لبيد بن ربيعة: **(من الكامل)**

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا *** بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَا مُهَا[3]

3-يقول الحارث بن حلزة: **(من الخفيف)**

آَذَنَتْنَا بَبَيْنِهَا أَسْمَاءُ *** رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ[4]

تختلف المجموعة الأولى عن المجموعة الثانية دلاليا ، و السر في استحواذها على الأسماع وتناقلها في الروايات، واستجماع قلوب المتلقين (السامعين)،هو أن أغلب مطالع "**المجموعة أ**" ذات بنية تركيبية واحدة "**إنشائية**" من خلال علامات نصية أهمها:

فعل الأمر/ أداة النداء/ الاستفهام + ذكر المنزل أو / الحبيبة/ المطية.

↓

(الاهتمام بالمخاطب)

↓

طلب التغير والمشاركة في الانفعال فعل المكان، واسم العلم/ الثابت.

فهذه النصوص الصغيرة اختزلت عوالما أكبر، لم تكن شارحة، أو واصفة لها، وليست مفسرة ولكنها نصوص مماثلة لبنية لاحقة، قد تفصح عن خلفيات غائبة وتضيء عتمات بفضل علاماتها المتعددة ، وعند استقراء مطالع "**المجموعة (ب)**" نجد بنيتها خبرية من خلال اقرار الشاعر بعجزه وشكوكه التي تراود أفقه، ومعظم هذه العلامات النصية تجعل من المتلقي يحتار في الربط بين مضامينها، وتأويلاتها العلاماتية.

---

[1] المرجع نفسه، ص173.

[2] أبوعبد الله الحسين الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص133.

[4] المرجع نفسه، ص227 .

ومجموع هذه المطالع تتقاطع دلاليا في طرح جملة من الأسئلة والشكوك، والتوترات التي تقبع في كنه نفسية الشاعر الباحث عن إجابات، واستفسارات مقنعة لما يجول في خاطره، ومن خلال هذه النظرة العامة في هذه المطالع يخلص البحث إلى أن الفاتحة النصية هي – **بمثابة عناوين** –و علامات تعكس، أفق توقع المبدع وتستدعي سؤالا هاما، على المتلقي كشف قناعه ، والإجابة عليه هو– **لماذا استغنى العرب قديما على العنونة** ؟– حيث تشير الدراسات ، والأبحاث أن استغناء العرب عن العنونة قديما يعود إلى أسباب عديدة فمنهم من يرجعها إلى « أن القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أولا» [1].

كما أن القدماء كانوا يتركون القصيدة « حرة في اختيار مسار رحلتها مهما كان هذا المسار محددا بمعايير النقاد، هي القصيدة، جغرافية متعددة المواقع، والأضلاع، لها كل الأسماء، والعناوين الممكنة» [2].

وعليه فقد احتمى الشعر العربي القديم بخصائصه الإيقاعية ، والصوتية من قافية شاعرها، أو استهلال لفظي ليصنع منها عنوانه، وهي منسوبة إلى قائلها فيقال مثلا « **ميمية عنترة**، أو هي تشير إلى مكانتها فيُقال لامية العرب، أو بمفرداتها، وهي اليتيمة »[3]، وهناك ما ارتبط عنوانها بمناسبة مثل معلقة امرؤ القيس، أو حوليات زهير، « وقد تتحول تلك النسبة إلى العنوان الموضوع ، فتغدو خمرية، أو غزلية(...) وكل ذلك خاضع لعوامل مختلفة شهدها النص خلال تحولاته من الشفاهي إلى المكتوب»[4]،حيث كانت وقتها كل محاولة لإعطاء القصيدة الجاهلية عنوانا « قد يكون عدوانا على النص» [5]، وهذا ما جعل تعدد الموضوعات الشعرية في القصيدة الواحدة، « يؤدي إلى صعوبة اختيار عنوان واحد للقصيدة، فكيف يمكن تحديد عنوان واحد لقصيدة من القصائد ذات

---

[1] رشيد يحياوي،الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي،أفريقيا الشرق، د.ط، 1998، ص107.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدلاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ج1،ط1، 2001، ص102.

[3] لعلى سعادة، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، مذكرة ماجستير، إشراف د/ الطيب بودربالة، مخطوط جامعة بسكرة، 2005/2004، ص30.

[4] موجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ص14.

[5] مصطفى ناصف، اللغة والتفكير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1995، ص77.

الموضوعات المتعددة مثل معلقة زهير بن أبي سلمى المطولة، وما شاكلها من قصائد في العصر الجاهلي، وما وليه من عصور أدبية؟» [1]،كما أن الشعر الجاهلي « لم يدون إلا في أوائل القرن الثاني للهجرة» [2]، و بعد فترة الجاهلية دخل العنوان في الأدب العربي مرحلة التطور « بمجيء الإسلام، حيث تم جمع القرآن الكريم وتدوينه، وتمييز السور بعضها عن بعض، وذلك بكتابة العناوين على رأس كل سورة وإشادة بأسمائها، وما فيها من آيات مكية ومدنية»[3].

وكانت أمة العرب في ذلك الوقت « تراعي في كثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء من خُلق أو صفة تخصه، ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة بما اشتهر فيها، وعلى هذا جرت أسماء سور القرآن، كتسمية البقرة بهذا الاسم لقرينة قصة البقرة المذكورة فيها، وعجيب الحكمة فيها، وسميت سورة النساء بهذا الاسم لما تردد فيها شيء كثير من أحكام النساء » [4]،و غير ذلك من التسميات المتداولة، كما سمى الله عز وجل القرآن الكريم بأسماء كثيرة ذكرت في آيات عديدة دالة على ذلك حتى يبين للإنسان أنه وضع له عناوين مميزة ، وتسميات شتى نجدها موضحة في هذا « الجدول»[5] وهي كالتالي :

	التسمية	ذكر الآية الموجودة فيها التسمية
01	**القرآن**	قال الله تعالى:« **إِنَّ هَذَا القُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ**»[6]
02	**الكتاب**	قال الله تعالى:« **حَمِ وَالكِتَابِ المُبِينِ**»[7]
03	**الفرقان**	قال الله تعالى:« **تَبَارَكَ الذَي نَزَّلَ الفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا**»[8].

[1] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1988، ص 5.

[2] أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] بدر الدين بن عبد الله الزركشي،البرهان في علوم القرآن،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،مصر،ج1، ط 3 ، 1980، ص 273 ، 274

[5] أحمد علي داود،علوم القرآن والحديث، دار النشر ، عمان ،الأردن، د.ط، 1984 ، ص12،11.

[6] الإسراء ،09.

[7] الدخان، 1،2.

[8] الفرقان ،1.

04	**الذكر**	قال الله تعالى:« **إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**»[1]
05	**النور**	قال الله تعالى:« **يَأَيُهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَكُمْ بُرْهَانٌ مِنْ رَبِكُمْ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ نُوراً مُبِيناً**»[2]
06	**التنزيل**	قال الله تعالى:« **وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ العَالَمِينَ**»[3]
07	**هدى وشفاء**	قال الله تعالى:« **يَأَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَتْكُمْ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِكُمْ وَشِفاءٌ لِمَا فِي الصُّدُورِ وَهُدىً وَرَحْمَةٌ لِلمُومِنِينَ**»[4]
08	**مبارك**	قال الله تعالى:« **كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ**»[5]
09	**بشير ونذير**	قال لله تعالى:« **كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْأَنًا عَرَبِيًا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ بَشيراً ونذيراً**»[6]

والقرآن الكريم يحتوي على مائة وأربع عشرة سورة "**114**" منها، ستة وثمانون سورة"**86**" مدنية ومجموعها يقسم إلى أربعة أقسام هي :« السور الطويلة التي منها: البقرة وآل عمران والنساء والمائدة، والأنعام، والأعراف والأنفال، وبراءة معاً لعدم الفصل بينهما بالبسملة، ثم المئين وهي السور التي لا تزيد آياتها على مائة أو تقاربها، وثالثها المثاني وهي السور التي تلي المئين وأخيرا المفصل وهي السور الأخيرة من القرآن الكريم أولها سورة الحجرات وآخرها سورة الناس، وسميت بالمفصل لكثرة الفصل بينها بالبسملة» [7].

لقد استغرق نزول القرآن الكريم مدة ثلاثة وعشرين سنة ،على قلب خاتم المرسلين محمد صل الله عليه وسلم، « وكان تداول القرآن مدرجا، وتفريقه منجما، مما أجمعت عليه الأمة، وصحت به الآثار الاستقرائية، استجابة للضرورة الملحة واقتضاء للحكمة الفذة» [8]، كما إن سبب تسمية سور القرآن الكريم يخضع لاعتبارين هما:

---

[1] الحجر ، 09.

[2] النساء ، 174.

[3] الشعراء ،192.

[4] يونس ،57.

[5] ص ،29.

[6] فصلت، 03 ، 04.

[7] عبد الحميد مهدي، أمة القرآن، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، باب الواد، الجزائر، د.ط، 1987، ص26، 27.

[8] محمد حسين الصغير، تاريخ القرآن، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص37.

أ- لقد سميت أكثر سور القرآن بمفاتيحها ، وما يذكر في أوائلها مثل سورة "**الأنفال**" أولها « **يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأَنْفَالِ**» [1]، وسورة "**طه**" أولها: « **طَهَ، مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ القُرْآنَ لِتَشْقَى**» [2].

ب- وسميت سور بأشياء ووقائع معينة ذكرت فيها، كأن تكون السورة انفردت بتفسير الواقعة، ذات الاسم المنسوب إلى السورة مثل البقرة، لم تذكر قصتها إلا في البقرة.

و عموما للقرآن الكريم فضل كبير في تطور الدّراسات اللّغوية والنّقدية، ولم يكن حرص العرب على اللّغة الأصلية – لغة البدو- وتشددهم، في المحافظة عليها إلاّ رغبة منهم في حفظ لغة القرآن ليظل مفهوما مقروء، مدروسا، هذا عن عناوين القرآن الكريم، لتأتي بعدها أسماء السور تحمل في طياتها عناوين أحادية، وقد تكون ثنائية، وهذا ما يتضح للمتلقي من خلاء عرض البحث « للجدول »[3] التالي الذي حصر هذه العناوين:

---

[1] الأنفال ،01.

[2] طه، 01، 02.

[3] إبراهيم الأبياري ، تاريخ القرآن ، دار الشروق ، بيروت ، ابنان ، د.ط ، د.ت ، ص27 ، 28.

العنوان المتداول	العنوان الأول	العنوان الثاني	العنوان الثالث	العنوان الرابع	العنوان الخامس
الفاتحة	أم الكتاب	السبع المثاني	الحمد	الواقية	الشافية
النمل	سورة سليمان				
السجدة	سورة المضاجع				
فاطر	سورة الملائكة				
الزمر	سورة الغرف				
غافر	سورة المؤمن				
الجاثية	سورة الدهر				
محمد	سورة القتال				
الصف	سورة الحواريين				
الملك	سورة تبارك				
النبأ	سورة عمّ	سورة التساؤل	سورة المعصرات		
البينة	سورة أهل الكتاب	سورة لم يكن	سورة القيامة		

أما الحديث النبوي الشريف فهو كل « ما أضيف إلى الرسول **(ص)** من قول أو فعل أو تقرير أو وصفُ خلقي ،أو خلقي » [1]، لذلك كان على الصحابة أن يشرعوا في تدوين أحاديث الرسول الكريمة لما أصابها من تدليس وتلفيق فجاء علم الجرح والتعديل الذي أسس لعلم الحديث ، والصحابة لم يكونوا يأخذون من كل محدث لعلمهم أن في الناس الصادق ، والكاذب ، والحافظ ، والواهم « بل كانوا يتثبتون في رواية الحديث كل التثبت»[2] ، ووضعوا أقسام الحديث وسنده، ومتنه وعنوانه الذي يأخذ من فكرة الحديث جملة وتفصيلا قياسا على القرآن الكريم.

---

[1] سعدي ياسين ، الإيضاح في تاريخ الحديث وعلم الاصطلاح،المكتب الإسلامي،بيروت ، لبنان ، د.ط ،1981 ، ص08.

[2] سعدي ياسين ، الإيضاح في تاريخ الحديث وعلم الاصطلاح، ص16.

فكانت كتب الصحا ح الثمانية بداية: "**بموطأ الإمام مالك، وصحيح البخاري وصحيح مسلم، وسنن أبي داود، وسنن الترمذ ي ،وسنن النسائي، وسنن ابن ماجة ومسند الإمام أحمد**"، وصولا إلى ضبط أحاديث الرسول (**ص**) وتقسيمها في أبواب معنونة تدل على معنى الحديث وما جاء فيه من مواعظ وإرشادات للأمة الإسلامية لذلك كان لكتابة أحاديث الرسول (**ص**) مكانة بالغة في دحر الفساد الذي أصابها كما أنها عملية خلق وإبداع ورؤيا متفتحة على الإنسان.

وينتقل بنا الرّحال إلى الأدب فنجد أنفسنا أمام جهابذة الشعر والنثر نظما وصناعة يخوضون أغوار الصعاب بكل حزم وعزم، وهذا عندما انتقل الأدب من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين إلى مرحلة العنونة التي أنتجت عناوين في تصنيف بعض الكتب خاصة في العصر الأموي.

وقد وصلت الحياة الفكرية في "**العصر الأموي**"، و"**العصر العباسي**" إلى ذروة التطور والازدهار، ولاسيما في العلوم والآداب،كما عرف العصر حركات ثقافية مهمة وتيارات فكرية بفضل الامتزاج بين الأمم، وكان لنقل التراث الفكري الفارسي والهندي، وتشجيع الخلفاء والأمراء والولاة، وإقبال العرب على الثقافات المتنوعة، أبعد الأثر في جعل العصر العباسي عصرا ذهبيا في الحياة الفكرية، فانتشرت المعارف ، وكثر الإقبال على البحث والتدوين، وأنشئت المكتبات وراجت أسواق الكتب وقد وضعت المؤلفات في مختلف فروع المعرفة، في التاريخ والجغرافيا، والفلك والرياضيات، والطب والكيمياء والصيدلة، والصرف والنحو، واللغة والنقد، والشعر، والقصص والدين، والفلسفة، والسياسة، والأخلاق، والاجتماع وغير ذلك،فيكفي أن نقرأ كتاب الفهرست لابن النديم لنعرف إلى أي مدى كانت حركة التأليف مزدهرة حيث أقبل الأدباء على الثقافات الجديدة يكتسبون منها معطيات عقلية، وقدرة على التعليل والاستنباط وتوليد المعاني، والمقارنة والاستنتاج، فالأدب العباسي جاء أغنى مما سبقه، ويدلنا على هذا الغنى ما نراه في شعر أبي نواس ، وأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وما نراه في نثرعبد الله ابن المقفع، والجاحظ ، وبديع الزمان الهمذاني وسواهم، كان العنوان من الضرورات الملحة في الأبحاث الفكرية ،واللغوية التي استدعت منهم وضع عناوين تميز أعمالهم ، وما تحتويه من مضامين ، ومعارف تشير بوضوح للمؤلف والعلم المتناول فيه، والمغزى من وضعه.

كما رسم الأدب العباسي المشاكل العامة في الاجتماع والفكر والسياسة والأخلاق ، وحدد عناوينها، وهذا كله ظهر في **خمريات** أبي نواس ،و**خواطر**ابن الرومي، و**حكم** المتنبي، **ووجدانيات** أبي فراس، **وتأملات** المعري، و**أمثال** ابن المقفع، و**انتقادات** الجاحظ. فضلا عن ذلك عرف العصر مدارس أدبية شعرية ونثرية، منها **مدرسة أبي نواس ومدرسة أبي تمام، ومدرسة أبي العتاهية، ومدرسة المعري في ميادين الشعر**، وفي النثر عرفت **مدرسة ابن المقفع، ومدرسة الجاحظ، ومدرسة القاضي الفاضل، ومدرسة بديع الزمان الهمذاني** وكل من هذه المدارس لها خصائصها واتجاهاتها، وقد كان لها الفضل في إعلاء شأن الحياة الأدبية في العصر العباسي، أما في "**بلاد الأندلس، والمغرب العربي**" فقد ظهرت نماذج لعناوين بعض المؤلفات التي منها قصائد "**المرثيات**" لمدن الأندلس، و"**عيون الأخبار**" « لابن قتيبة الدينوري»[1]، و"**العقد الفريد**" « لابن عبد ربه »[2]،وغيرها من الكتب القيمة، كما عرف" العهد العثماني" ازدهارا قويا رغم سيطرة الأتراك على الحكم وفرض اللغة التركية كلغة الخطاب اليومي، والمعاملات كل هذا لم يثبط عزيمة الكتاب ، والشعراء في تقديم **بعض العناوين لنماذج** من إنتاجهم فنذكر على سبيل الذكر لا الحصر في الشعر نجد " **بردة البوصيري**" في الثناء ، والمدح على شخص الرسول **(صَلَى اللَهُ عَلَيهِ وَسَلَمْ)**،« للبوصيري » [3] ،**وألفية ابن مالك** في النحو والصرف **ولامية ابن الوردي** في الحكمة والأخلاق، ومتن "**ابن عاشر**" في الفقه والعبادات الشرعية.

---

[1] ابن قتيبة الدينوري: أبو محمد عبد الله بن قتيبة الدينوري، نحوي ولغوي،ولد في بغداد سنة 213هـ، وأقام بالدينور مدة فنسب إليها من تلاميذه درستويه من مؤلفاته: غريب القرآن الكريم، غريب الحديث، عيون الأخبار، طبقات الشعراء، كتاب الخيل، كتاب إعراب القراءات، كتاب المسائل والجوابات، كتاب الأنواء.

[ابن قتيبة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2] ابن عبد ربه: هو أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير بن سالم ويكنى بأبي عمر، ولد في قرطبة (بلاد الأندلس)، ونشأ بها إلى أن تخرج على يد علمائها وأدبائها حتى ذاع صيته، أشهر كتبه العقد الفريد الذي جمع فيه الأخبار والأنساب، والأمثال، والشعر والعروض والموسيقى .

[ابن عبد ربه، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[3] البوصيري: ولد في قرية دلاص بمحفظة بني سويف بصعيد مصر عام 608هـ، ثم لنتقل منها إلى قرية بوصير بنفس المحافظة، وعندما شب جاء إلى القاهرة وعمل في الدواوين لفترة وباشر إقليم الشرقية، وتوفي في الإسكندرية عام 695هـ وقبره بها معروف يزار .[البوصيري، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

أما في النثر فقد حظي هذا الأخير بمجموعة من العناوين الرائدة في هذا المجال الذي منه كتاب "**صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**" « للقلقشندى » [1]، و"**وفيات الأعيان**" « لابن خلكان » [2] ، وغيرها.

لم يظهر للشعر عناوين بمعناها المعروف به حاليا إلا في بدايات « **العصر الحديث والمعاصر**» حيث أخذ العنوان « يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان» [3]، إذ يعد **ظهور الصحافة العربية** والمطابع الحجرية أهم دافع لبروز عناوين جملة من القصائد على واجهات المجلات والصحف.

وقد ساهمت « **مطبعة بولاق** التي أنشأها محمد علي، **ومطبعة الجوانب** بالأستانة التي أنشأها أحمد فارس الشدياق، ومطابع الجمعيات العامة» [4]، في تخصيص أقسام منهما للإبداع الشعري، كل هذا عجل بظهور صحافة أدبية رائجة تدافع عن المبدع و تساهم في تجويد، وتنقيح عمله، وأصبح **المبدع يعنون** عمله حسب طبيعة فكره، ومضمونه، أو يجعله عملا مراوغا ، إغرائيا عند عملية إنتاجه حتى يحرص على اقتنائه من طرف المتلقين، فكانت الكثير من الكتب النثرية ، والدواوين الشعرية التي غزت الساحة الأدبية العربية تلح على القراء مطالعتها، وتذوقها.

---

[1] القلقشندي: هو أبو العباس شهاب الدين أحمد بن علي القلقشندي، ولد في قرية قلقشندة بمحافظة القليوبية سنة 756هـ، درس في القاهرة والإسكندرية، وبرع في الأدب والفقه الشافعي، توفي سنة 821هـ، ترك موسوعة ضخمة تسمى صبح الأعشى في صناعة الإنشاء .

[القلقشندي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org].

[2] ابن خلكان: هو أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلكان البر مكي الأربيلي ، مؤرخ وأديب ماهر صاحب كتاب وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ولد في أربيل قرب الموصل (العراق) سنة 608هـ/1211م، انتقل إلى مصر حيث أقام فيها مدة طويلة وتولى نيابة قضائها، سافر إلى دمشق، فولاه الملك الظاهر، قضاء الشام ثم عزل بعد ذلك ليتولى مهنة التدريس في دمشق. توفي سنة 681هـ/1282م.

[ابن خلكان، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[3] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص، 173.

[4] سوسن رجب، مفهوم النثر العربي عند القدامى،

www.wla men .com/vbb/show/heread.php ?t=287. 26/2/2006.

كحديث عيسى بن هشام« **للمويلحي**»[1] ، وزينب « **لمحمد حسين هيكل**» [2]، وبداية ونهاية، دعاء الكراون، الأيام، حديث الأربعاء « **لطه حسين**»[3] ،وعصفور من الشرق، يوميات نائب من الأرياف، عصا الحكيم، السلطان الحائر، « **لتوفيق الحكيم**» [4] ، و"غادة أم القرى" « **لأحمد رضا حوحو**» [5]، واللاز، الجازية والدراويش ، وعرس بغل ،العشق والموت في الزمن الحرا شي ، الولي الطا هر يعود إلى مقامه الزكي «

---

[1] إبراهيم المويلحي(1846– ت1906م) : هو إبراهيم بن عبد الخالف بن أحمد المويلحي ولد بالقاهرة(مصر) سنة 1846م صاحب مقامات حديث عيسى بن هشام توفي سنة 1906م.

[المويلحي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2] محمد حسين هيكل(1888– ت1956م): هو روائي وصحافي وكاتب وسياسي مصري، كان وزير المعارف سابقا، ولد في كفر غنام (المنصورة) بمصر سنة1888م ، درس القانون في جامعة السربون بفرنسا، وعند رجوعه إلى مصر عمل في المحاماة عشر سنين، حيث عمل في الصحافة، توفي سنة1956 م ترك الكثير من الروايات منها رواية زينب 1914م، وسير منها : حياة محمد صلى الله عيه وسلم عام 1933م، الفاروق عمر 1944م، عثمان بن عفان 1968م، ورواية هكذا خلقت.

[محمد حسين هيكل، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[3] طه حسين(1889– ت1973م): ولد في صعيد مصر عام 1889م، حيث كف بصره وعمره 3سنوات حيث حفظ القرآن الكريم وهو لا يتجاوز العشر سنوات، وفي 1908م ظهر تمرده على معظم شيوخ الأزهر، حيث التحق بالجامعة المصرية وهنا بدأت مرحلة جديدة في حياته، أعد رسالته للحصول على الدكتوراه وكان موضوعها عن أبي العلاء ونوقشت الرسالة سنة 1914م، توفي طه حسين في سنة1973م . من أهم مؤلفاته: الأيام ، الوعد الحق، المعذبون في الأرض ، في الشعر الجاهلي، كلمات، نقد وإصلاح من الأدب التمثيلي اليوناني، وغيرها.

[طه حسين، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] توفيق الحكيم(1898– ت1988م): هو كاتب وأديب مصري، من رواد الرواية والكتابة المسرحية، ولد سنة 1898م، تعلّم في مسقط رأسه ثم أكمل دراسته الثانوية في القاهرة، حيث بدأت ميوله الموسيقية والتمثيلية تبرز خاصة بعد تردده على رفقة "جورج أبيض". أكمل تعليمه في فرنسا التي تخرج منها محاميا ولما عاد إلى مصر عمل وكيلا للنائب العام وفي عام 1934م استقال من الوظائف الحكومية ليتفرغ إلى فن التمثيل حتى وافاته المنية سنة1988م ترك الكثير من المسرحيات التي منها: أهل الكهف 1933م، وإيزيس1955م، الورطة 1966م وغيرها، ومن الروايات نذكر العودة الروح سنة 1933م، عصفور من الشرق 1938م، حمار الحكيم1940م، وغيرها. [توفيق الحكيم، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[5] أحمد رضا حوحو(1911– ت1963م): أديب جزائري ولد عام 1911م بقرية سيدي عقبة بولاية بسكرة، أكمل دراسته في سكيكدة عام 1928م، ولم يسعفه الحظ في إكمال دراسته الثانوية فعمل في البريد وفي سنة 1934م تزوج وبعد سنة هاجر إلى الحجاز أين أتم دراسته من كلية الشريعة التي تخرج منها عام 1938م، لما عاد إلى الجزائر انضم إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وفي سنة 1949م أسس جريدة الشعلة وجريدة المزهر القسنطيني للموسيقى والمسرح والكتب. يعد رائد القصة القصيرة التي منها ابن الوردي، الأديب الأخير، غادة أم القرى، مع حمار الحكيم، توفي سنة 1963م. [أحمد رضا حوحو، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

للطاهر وطار» [1]، والسيرة الهلالية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف « **لواسيني الأعرج**» [2] هذا في النثر.

أما عن الشعر فنجده قد تقدم خطوات عملاقة فكانت القصائد والدواوين رائجة في الساحة الأدبية العربية التي تجسدت في ديوان" سامي البارودي"، والشوقيات « **لأحمد شوقي**» [3] ، وهمس الجفون، سبعون ، « **لميخائيل نعيمة**» [4]، والجداول والخمائل، وتبر وتراب « **لإيليا أبي ماضي**» [5]، وإلياذة الجزائر، واللهب المقدس لشاعر

---

[1] الطاهر وطار: أديب جزائري ولد سنة 1936م في بيئة ريفية التحق بجمعية العلماء المسلمين سنة 1930م بعدها أتم تعليمه في معهد الأمام ابن باديس بقسنطينة اطلع على ثقافة جبران خليل جبران، وميخائيل نعمة، و زكي مبارك وطه حسين ، وبعد الاستقلال اعتنق الفكر الماركسي عمل في الصحافة التونسية والجزائرية حاليا رئيس الجمعية الثقافية (الجاحظية) منذ عام 1989م حتى يومنا هذا مازال على قيد الحياة له أعمال كثيرة منها: "رواية اللاز، الزلزال،عرس بغل، تجربة في العشق، رمانة، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ".

[الطاهر وطار، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2] واسيني الأعرج : كاتب جزائري من مواليد 1954م بقرية سيدي بوجنان (تلمسان) أستاذ كرسي، روائي متحصل على دكتوراه في الأدب أعد برنامجا تلفزيونيا بعنوان أهل الكتاب ، ترجمت أعماله إلى الألمانية، الفرنسية، الانجليزية، ، الاسبانية، الايطالية، له مؤلفات عديدة منها : وقع الأحذية الخشنة، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار الوز، ضمير الغائب، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، سيدة المقام، شرفات بحر الشمال، ذاكرةالماء، مجموعة قصصية بعنوان أسماك الشر المتوحش وله مقالات وردت بعنوان اتجاهات الرواية العربية في الجزائر

[واسيني الأعرج، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org]

[3] أحمد شوقي(1868– ت1932م): شاعر وأديب مصري ولد في القاهرة سنة 1868م ترعرع في كنف الخديوي توفيق أين تحصل على شهادته، وواصل تعليمه في الحقوق بفرنسا، عاد إلى مصر سنة 1899م حيث نفاه الإنجليز سنة 1914م ،و سنة1932م توفي مخلفا وراءه عددا هائلا من المسرحيات القومية: كمسرحية مجنون ليلى، مصرع كليوباترا وديوان شعري في جزئيين، بعنوان الشوقيات.

[أحمد شوقي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] ميخائيل نعيمة(1889– ت1988م): ولد في جبل صنين في لبنان عام 1889م ، حيث انهى دراسته المدرسية في مدرسة الجمعية الفلسطينية في بسكنتا وتبعها بخمس سنوات جامعية في بولتافيا الأوكرانية بين عامي 1905م و1911م، ثم أكمل دراسته في الولايات الأمريكية المتحدة في ديسمبر 1911م وحصل على الجنسية الأمريكية، انضم إلى الرابطة القلمية وكان نائبا لجبران خليل جبران فيها، عاد إلى بسكنتا عام 1932م ، واتسع نشاطه الأدبي فيها، فلقب بـ "ناسك الشخروب" توفي عام 1988م.

[ميخائيل نعيمة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[5] إيليا أبو ماضي(1891– ت1957م): ولد أبو ماضي في قرية "المحيدثة" من قرى لبنان سنة 1891م وفي إحدى مدارسها الصغيرة درَّس ثم غادرها في سن الحادية عشرة إلى الإسكندرية. سنة 1900م، ظل يعمل بمصر في التجارة وكان في أوقات فراغه ينظم الشعر وينشره في الصحف المصرية، حتى اكتملت لديه مجموعة =

الثورة الجزائرية « **مفدي زكريا**» [1]، والكتابة في لحظة عري « **لأحلام مستغانمي**» [2] عباءة المرسلين، سنابل النيل "**لهدى ميقاتي**"، كما أن هناك قصائد شعرية تركت بصماتها على الساحة الإبداعية منها قصيدة الأطلال « **لإبراهيم ناجي**» [3] وأنشودة المطر« **بدر شاكر السياب**» [4]، وغيرها من النماذج الشعرية الراقية التي ارتسمت معالمها فنيا وذوقيا.

= من القصائد جمعها في ديوان، وفي سنة 1911م قرر مغادرة مصر إلى الولايات المتحدة الأمريكية المتحدة، أين التقى بجماعة من رفاقه الأدباء العرب المهجريين وكوّنوا الرابطة القلمية في 1920مع الأديب جبران خليل جبران.
وقد خلّف ديوان "تذكار الماضي" نشره بالإسكندرية عام 1911م، الجداول 1927م، والخمائل الذي صدر في مدينة نيويورك عام 1940م، وتوفي سنة 1957م.
[إيليا أبو ماضي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

(1) مفدي زكريا(1908– ت1977م): أديب وشاعر جزائري ولد بقرية بني يزقن بغرداية عام 1908م، تعلم في مسقط رأسه أكمل تعليمه في الزيتونة بتونس، توفي سنة 1977م بتونس، لقب بشاعر الثورة الجزائرية وهو صاحب النشيد الوطني، "قسما"، له العديد من الدواوين منها: "تحت ظلال الزيتون ، اللهب المقدس ، إلياذة الجزائر" . [مفدي زكريا، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

(2) أحلام مستغانمي: كاتبة جزائرية ولدت بتونس 1953م حيث كان والدها مشاركا في المقاومة الجزائرية، عملت في الإذاعة الوطنية ممّا خلق لها شهرة، كشاعرة، انتقلت إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانيات، نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السربون، تقيم حاليا في بيروت، وهي حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1988م، عن روايتها ذاكرة الجسد من أهم أعمالها، على مرفأ الأيام 1972م، الكتابة في لحظة عري 1976م، ذاكرة الجسد 1993م، فوضى الحواس 1997م، عابر سرير 2003م.
[أحلام مستغانمي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

(3) إبراهيم ناجي(1898– ت1953م): هو شاعر مصري ولد بالقاهرة سنة 1898 تعلم بمسقط رأسه حتى أصبح أديبا سنة 1922م، انضم إلى جماعة أبولو عام 1932 م تأثر بالمذهب الرومانسي، توفي سنة 1953م من أشهر قصائده نذكر قصيدة الأطلال التي تغنت بها الفنانة الكبيرة أم كلثوم ولحنها الموسيقار الراحل رياض السنباطي. له دواوين عديدة منها: "وراء الغمام عام 1934م"، "ليالي القاهرة عام 1944م" "الطائر الجريح 1953م".
[إبراهيم ناجي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

(4) بدر شاكر السياب(1926– ت1964م): شاعر عراقي ولد بقرية جيكور سنة 1926م جنوب شرق البصرة، درس الابتدائية في مدرسة باب سليمان في أبي الخصيب، ثم أكمل الثانوية في البصرة ما بين عامي 1938م و1943م، ثم انتقل إلى بغداد فدخل جامعتها دار المعلمين العالية من عام(1943 إلى 1948م)، والتحق بفرع اللغة العربية، ثم الانجليزية، ومن خلال تلك الدراسة أتيحت له الفرصة للاطلاع على الأدب الانجليزي بكل تفرعاته. توفي عام 1964. من آثاره دواوين شعرية منها: أزهار ذابلة 1947م، حفار القبور1952م،المومس العمياء1954م، الأسلحة والأطفال 1955م، أنشودة المطر 1962م.
[بدر شاكر السياب، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

وهكذا نشأت في ذهن المتلقي للعمل الإبداعي، إيحاءات العناوين وأبعادها الفكرية المؤسسة « انفعاليا، أو أسلوبيا، أو حتى إيديولوجيا بحيث لا يبدأ المتلقي تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسس العنوان من معرفة أو إيحاء» [1]، وهكذا بدأت عناوين المؤلفين يعلوها طابع الغموض والرمزية، والنزوع إلى الصياغة الأسطورية، وهذا ما يؤكده القول التالي الذي يرى « أن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر» [2] وهذا إما تمويها أو تضليلا للمتلقي حتى لا يصادر الإنتاج أو يعرض صاحبه إلى الملحقات السياسية أو المتابعات القضائية، كل هذا جعل المبدع يتحرى الحذر في إصداراته الفكرية خاصة الشعرية منها، فلغة الشعر تختلف عن لغة الاستعمال العادي وهذا ما أشار إليه "**ميشال ريفاتير**" في قوله:« إن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر وباختصار،إن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر» [3] لذا فان قراءة النص الشعري تتطلب منا استنتاجا صحيحا لمعنى القصيدة ، وهذا لا يتأتي إلا بالفحص الدقيق للكلمات التي تتكون منها.

ومما لا شك فيه أن شعرنا العربي قد تطور منذ بداية عصر النهضة في شكله ومضمونه إلى غاية عصرنا المعاصر، « فليس من مقارنة ممكنة بين ما نقرأه لقرائنا المعاصرين وما نقرأه في شعرنا القديم، فالقضايا غير القضايا، والدوافع لقول الشعر مختلفة والأهداف منه متباينة» [4] .

هذا ما يجعل من الشعر يرتقي في مجال العنونة التي « تتشكل وتتكيف حسب أهمية الإبداع ومتطلبات المبدع التي ترسم دروب مساره تدريجيا كما أن الطبيعة الإبداعية للفنان تتأثر بالاتجاهات الأخلاقية والدينية والسياسية والعلمية، والتعاليم الاجتماعية والأحوال الاقتصادية السائدة في المجتمع» [5] فتعطي العمل انطباعا سيعكس تلك النزعات من خلال بؤرة النصوص المدرجة في كل إبداع شعري وهكذا تتنوع

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص60.

[2] وجيه فانون، دراسات في حركة الفكر الأدبي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1991 ، ص57.

[3] مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص7.

[4] محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981، ص71.

[5] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص36.

العناوين الشعرية من مبدع لآخر، ومن عمل لآخر لتعكس ثنائية التفاعل بين النص ، و النا ص« فالقصيدة هي نتيجة تفا عل بين الشا عر وواقعه، والشا عر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا، فإنه يكون محملا بكل ما في عصره، وواقعه، وكل ما يتصل به من مؤثرات تتفا عل معه لتنتج قصيدة ذات صيا غة فنية محكمة وتولد لحظة جمالية فائقة التركيز» [1]، وهذا ما ينعكس على العناوين الشعرية التي توسم قضايا العصر المعاصر، وإخفاقات الشاعر أو اتجاهاته عبر صيرورة إبداعه الفني، وما دفع بالعنوان إلى البروز على الساحة الفكرية والأدبية بجملة من النقاط نجيزها في مايلي:

أ- انتعاش حركة الترجمة التي لم تنظم إلا في عهد محمد علي باشا، بعد عودة رفا عة الطهطاوي من فرنسا وتأسيسه لمدرسة الألسن عام "**1835م**" وقد بلغت الكتب المترجمة وقتها حوالي ألفي كتاب،« فظهرت فنون جديدة وهي الشعر المسرحي والشعر القومي، والملاحم الشعرية» [2]، وكانت التجربة الشعرية والوحدة العضوية، والعمق الفني، ودقته علامات بارزة على حداثة الإبداع.

ب- انتشار المطابع في المراكز العلمية كحلب وبيروت، والقاهرة، والأستانة، مما جعل العلماء يعيدون إحياء التراث العربي من خلال نشرهم لكتب قيمة من تراثنا اللغوي والأدبي وبخاصة محمد عبده، وعلي باشا، وأحمد زكي، وأحمد تيمور.

ج- ظهور الصحافة العربية، والتي لم تعرف إلا في عهد محمد علي باشا فظهرت جملة من الصحف كالوقائع المصرية عام **1828م**، وفي الجزائر المنبر وحديقة الخبر في لبنان عام **1858م** ، وفي تونس الرائد عام **1860م** ، وطرابلس الغرب في ليبيا عام **1866م** ، والزوراء في العراق في عام **1869م** ، وهكذا في سائر الأمصار العربية.

وهذه الصحف والمجلات والدوريات أدت إلى ازدهار الحركة الأدبية خاصة الشعرية منها التي توسعت دائرتها وأصبحت تخصص مقالاتها للحديث عن الشعر والقراء من خلال بث جملة من القصائد تحت عناوين يدرجها المبدعون أو الصحفيون الذين

---

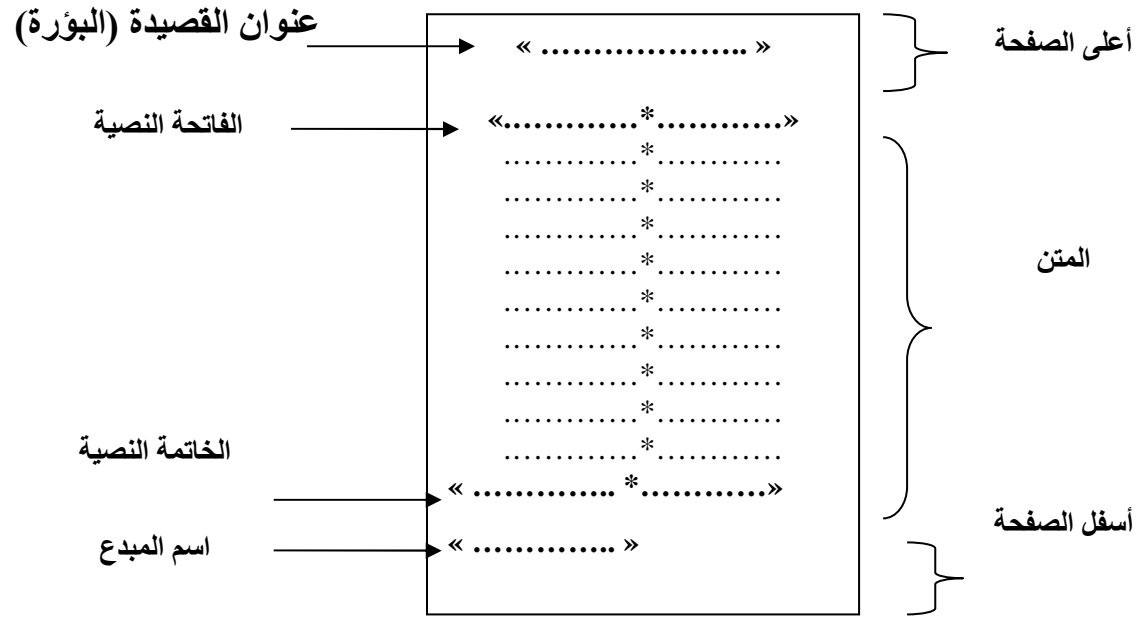
[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر، ط1، 1998، ص127.

[2] علي علي مصطفى صبح، في الأدب الحديث على ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1984، ص25.

يُثْرُونَ الساحة الفكرية بهذا الإنتاج الذي يعد عملا اشهاريا للمؤلف، وهذا كله جعل للعنوان مظاهر تجديدية في الشكل ، والمضمون.

وتعد هذه العوامل الثلاثة من أهم الحوافز التي جعلت العنوان يزدهر في الشعر العربي الحديث والمعاصر، و يضاف لها عوامل ذاتية تجعل القراء ينتجون دواوينهم وقصائدهم على نمط حديث يتمحور حول عنوان النص الشعري "**بؤرته/الفاتحة النصية** " لأن « العنوان وحده هو ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعري، فالبيت الأول منها يسهم هو الآخر، في الإعلان ،تركيبيا »[1] ، ثم يأتي النص الشعري "**المتن**"، ثم"**الخاتمة**"النصية التي تقدم عادة إجابة لسؤال طرحه الشاعر في الفاتحة .

وقد تفطن المبدع العربي المعاصر إلى أهمية العنوان وجودته فجعله ذلك يدقق ،وينقح عناوين دواوينه ويخرجها من دائرة التقليد إلى دائرة الحيرة والتساؤل « فالعنوان الجميل هو بمثابة الوسيط الحقيقي للكتاب ويجعله سريع الرواج» [2]،وهذا الشكل التمثيلي يصور لنا نموذج القصيدة الحديثة /المعاصرة من خلال ما يلي:



ولعل هذا النموذج التجديدي السابق قد جعل النص الشعري يتمحور في هذه الثلاثية التي تحيط بالعنوان، وتعطيه صورته الحديثة التي عكست التجارب العديدة في

---

[1] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 ، ص124.

[2]Léo. Hock , La marque de titre, p 03.

إخراج النصوص في أتم نضجها الفكري لهذا فـ« القصيدة مجموعة متتابعة من التجارب فيها الأصوات، والصور، والأفكار والعواطف نمر خلالها حين نقرؤها شعريا – على قدر الإمكان– وبهذه القراءة تختلف القصيدة من قارئ لآخر ،أي أنها ذات وجوه متعددة لا يأتي عليها الحصر» [1]، فكل قراءة جديدة هي إبداع جديد فالنص الشعري نص هلامي يتغير حسب نفسية كل قارئ ، ويتشكل حسب طبيعته، ويعكس انطباعاته الشعرية.

و النقد العربي الحديث لم يُول العنوان أهمية تذكر، بل ظل يمر عليه، إلى أن بدأ الاهتمام بعتبات النص من طرف النقاد المعاصرين، وصار يندرج « ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عندما يميزها ويعين طرائق اشتغالها؟» [2]

ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان تعريفا وتأريخا وتحليلا وتصنيفا نذكر ما أنجزه الباحثون المغاربة الذين كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان: تنظيرا وتطبيقا إلى جانب بعض الدراسات المحتشمة من المشارفة ، وهذه الدراسات هي على النحو التالي:

1. محمد عويس ،(**العنوان في الأدب العربي،النشأة والتطور**) ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1988 .
2. شعيب حليفي،(**النص الموازي في الرواية،استراتيجية العنوان**)، منشور في مجلة الكرمل الفلسطينية في واحد وعشرين صفحة، العدد46 ، سنة 1996،
3. جميل حمداوي، (**مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر**) ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، تحت إشراف الدكتور محمد الكتاني، نوقشت بجامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (تطوان) بالمغرب سنة 1996، تتكون من "562 صفحة من الحجم الكبير".

---

[1] إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيوت، لبنان، ط1، 1996، ص153.

[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص،البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1 ، 1996، ص7.

4. جمال بوطيب، **(العنوان في الرواية المغربية)**، مقال منشور في كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء سنة 1996 ، و يوجد المقال في (12) صفحة.
5. عبد الفتاح الحجمري، **(عتبات النص)**، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، طبعة 1996، وفيه يدرس صاحبه العنوان على ضوء رواية الضوء الهارب لمحمد برادة في ست صفحات من الحجم المتوسط.
6. جميل حمداوي، (**السيميوطيقا والعنونة)**، نشر في مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3، يناير/ مارس، سنة 1997، يوجد المقال في الصفحة،33. وكان مصدرا ومرجعا للكثير من الدراسات التي انصبت على دراسة عتبة العنوان.
7. محمد فكري الجزار،**(العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي)**،الهيْئة المصرية العامة للكتاب ، مصر،ط1 ،1998 .
8. جميل حمداوي ،(**مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش)**، أطروحة دكتوراه الدولة ، ناقشها الباحث في 19 يوليوز سنة 2001 بجامعة محمد الأول بوجدة تحت إشراف الدكتور مصطفى رمضاني.
9. بسام قطوس ، **(سيمياء العنوان)** ، وزارة الثقافة،عمان الأردن،ط1، 2002 .
10. جميل حمداوي، **(صورة العنوان في الرواية العربية)** ، مقال في حوالي 21 صفحة ، نشر في التجديد العربي، في 22/07/2006.

-ب-العنوان في الأدب الغربي:

إن العنوان في الحقيقة« مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي» [1]، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع، هي التي تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاما ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لا تراكميا بدلالات أخرى .

تعد بداية الاهتمام بالعنوان كنشاط سيميائي بالتأكيد من الغرب حين اتجهت أقلام النقاد في أوربا الى دراسته في وقت سبق انتباه العرب إليه ،وقد اشتغل العلماء بأوربا

[1] شعيب حليفي، النص الموازي للرواية إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع 46 ، السنة ، 1992، ص84،85.

بظاهرة العنونة ابتداء من سنة **1968**م من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين { **فرانسوا فروري وأندري فونتانا** } تحت عنوان « عناوين الكتب في القرن الثامن »[1].

وكان هذا الكتاب يمثل باكورة الأعمال النقدية التي تهتم بالعنوان وعملا ممهدا لظهور علم جديد له أصوله ،ونظرياته ومناهجه هو «علم العنونة la titrologie » [2] ، ولم تمض خمس سنوات على هذه الدراسة حتى ظهر عمل " **كلود دوتشي** "سنة **1973**م المعنون "**بالفتاة المتروكة و الوحش البشري**" ، مبادىء عنوانة روائية حيث أن المؤلف بشر بميلاد فرع دراسي جديد يهتم بعناوين النصوص الأدبية الشعرية والروائية .

حرص النقاد الغربيون على التبشير في دراسات معمقة بعلم جديد ذي استقلالية تامة، ألا وهو علم العنوان(**TITROLOGIE**) الذي ساهم في صياغته وتأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم: جيرار جنيت "**G.GENETTE**"وهنري متران"**H.METTERAND**"، و لوسيان غولدمان"**L.GOLDMANN**" ، وشارل گريفل "**CH.GRIVEL** " وروجر روفر"**ROFER ROGER**" ، وليوهوك "**LÉO.HOEK** "، هذا وقد نادى لوسيان غولدمان الدارسين والباحثين الغربيين إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة،وأكد في قراءته السوسيولوجية للرواية الفرنسية الجديدة مدى قلة النقاد« الذين تعرضوا إلى مسألة بسيطة مثل العنوان في رواية الرائي" le voyeur" الذي يشير– مع ذلك بوضوح – إلى مضمون الكتاب، ليتفحصوه بما يستحق من عناية».[3]

كما كان للناقد (**ليوهوك**) « دور بارز في التأسيس لعلم العنوان وخاصة مع ظهور كتابه (سمة العنوان) سنة 1973م ، والذي يعد بحق كتابا في فقه العنونة من جميع جوانبها» [4].

إضافة إلى "**جيرار جنيت**" الذي قدم كتابين(**الأطراس**) ، و(**عتبات**) ويعد هذا الأخير بمثابة الديوان الحقيقي والرئيسي في علم العنونة كما تعتبرأهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة والعنوان بصفة خاصة.

---

[1] الطيب بودربالة، قراء ة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس ، ص28.

[2]محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق عليه مجلة عالم الفكر ، ص455.

[3] لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنجدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص12.

[4] رحيم عبد القادر، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، ص51.

ولكن يبقى ليوهوك "**LÉO. HOEK**" المؤسس الفعلي **(لعلم العنوان)** ؛ لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي والإطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رصدا سيميوطيقا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها.ومن أهم الدراسات الغربية في علم العنونة يشير البحث إليها:

*** Léo.Hoek , pour une sémiotique du titre Université d'Urbion, 1973.**

*** Léo.Hoek , la marque de titre , Dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle, mouton, publisher, the hogue Paris, New York, 1981.**

*** Joseph Besa Comprubi, les fonctions du titre nouveaux actes sémiotiques , 82,2002Pulim,Université de Limoges.**

*** Vigner Gérard, une unité discursive restreinte, le titre, le français dans le monde, 156 Octobre, 1980**.

من خلال هذه العناوين الغربية في "**علم العنوان**" يتضح جليا أن الدراسة أحصت مجموعة من المؤلفات التي تناولت هذا العلم ، والسبق فيه ، وتحديد أسسه العلمية ، والتأسيس له منهجيا ، وعلميا ،ومن ثمة وضع الأطر العلمية للباحثين في "**علم العنوان**" ، والتنظير له ، حتى يسهل الأمر أمام القراء ، والباحثين النقاد.

3.2.1. أنواع العناوين " Les genres des titres ":

للعناوين عدة أنواع ، قسمها "**ليهوك**" وأهمها مايلي:

أ –العنوان الحقيقي " le vrai Titre":

وهو العنوان الأساسي إذ يعد بمثابة « بطاقة تعريف تمنح للنص هويته» [1]وهو يحتل واجهة الكتاب ، ويكون بخط بارز يمكن القارئ من تلقيه بسهولة نأخذ مثالا على ذلك عنوان "**ذاكرة الجسد**" للروائية أحلام مستغانمي أو" **فن الشعر**" لأرسطو، أو"**النقد الأدبي الحديث**" لـ: محمد غنيمي هلال، فكلها عناوين أصلية أو أساسية أو حقيقية.

ب- **العنوان المزيف "Faux Titre":**

هو عنوان بذات صيغة العنوان الحقيقي ويكون بعده مباشرة وهو « اختصار وترديد له ووظيفته تأكيد ، وتعزيز العنوان الحقيقي» [2]، أما موقعه من الكتاب فهو « بين الغلاف، والصفحة الداخلية» [3]، ويقوم بمهمة تعويض و« استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف» [4]، وإذا أخذنا العناوين الحقيقية السابقة "**ذاكرة الجسد**"، "**فن الشعر** "، "**النقد الأدبي الحديث**"، الموجودة كل منها على الغلاف، فإنها في الصفحة الموالية مباشرة للغلاف ستتكرر على أساس أنها عناوين مزيفة وبنفس الصيغة.

جـ-العنوان الجاري" Courant Titre ":

وهو عنوان دائم التداول جاري الاستهلال « يتعلق بالصحف والمجلات» [5]، تكون فيه لمسة إغرائية لجذب القارئ، مثل مجلة « **العربي الكويتية**»[6]الصادرة من الكويت، فالعنوان يبقى نفسه مع كل عدد تصدر فيه المجلة، ومن الجرائد التي تحمل عنوانا جاريا جريدة «الخبر»[7] اليومية الجزائرية التي تغري القارئ باقتنائها لإطلاعه على آخر أخبارها ، وأحداثها اليومية.

ومن هنا نجد أن هذه العناوين كلها متكاملة في تجسيد الإبداع الأدبي ، والدلالة عليه وذلك من خلال دمج بعضها على واجهة الأعمال الأدبية التي تتربع بين هذه الأنواع دلالة على إبراز الإنتاج في جماعة القراء للقراءة والنقد والاستنباط.

---

[1] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العشي، ص270.

[2] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، فيما هو الفارياق، ص475.

[3] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العشي ص270.

[4]رحيم عبد القادر، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري ، ص30.

[5] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العشي، ص270.

[6] العربي الكويتية: مجلة شهرية ثقافية مصورة تأسست عام 1958 تصدرها وزارة الإعلام بدولة الكويت صدر عددها الأول عام 1958. [مجلة العربي الكويتية الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org]

[7] الخبر: جريدة جزائرية صدر أول عددها في نوفمبر 1990.

[جريدة الخبرلموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org]

د- العنوان الفرعي "Sous Titre":

ويأتي « لتكملة المعنى» [1]، الذي قدمه العنوان الحقيقي، فيتفرع منه ويصبح وسما « لفقرات أو مواضيع، أو تعريفات داخل الكتاب» [2]، وقد يكون مرتبطا بالعنوان الحقيقي فيكون أسفله مباشرة وكمثال على ذلك كتاب لمؤلفه "فوزي سعد عيسي" ، والعنوان الحقيقي فيه هو "**الموشحات والأزجال الأندلسية**" وأسفله"**في عصر الموحدين**" كعنوان فرعي لتكملة المعنى، ومثال آخر كتاب "**في نظرية الأدب**" " **لعثمان مواقي**" ، والذي انسل منه عنوان فرعي هو:"**من قضايا الشعر، والنثر في النقد العربي القديم**".

وكمثال يختلف عن السابقين نجد كتاب "**العبرات**"«**لمصطفى لطفي للمنفلوطي**»[3] حيث ،يحتوي على عناوين فرعية منها "**الضحية**"و غيرها من العناوين.

هـ- العنوان النوعي"qualitatif Titre ":

يكون أسفل العنوان الحقيقي ،وهو عنوان « يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس»[4]، فيكون مرشدا إلى نوع ذلك الإنتاج الإبداعي من حيث هو رواية، أو قصة، أو شعر، أو مسرحية، أو مقالة،وكمثال على ذلك كتاب "**زوربا**" للمؤلف« **نيكوس كازانتزاكي**»[5]، وأسفل هذا العنوان الحقيقي نجد:"**رواية**" كعنوان نوعي، يبين نوع الكتاب، وكمثال ثان ديوان "**سنابل النيل**" حيث نجد أسفل صفحة الغلاف عبارة "**مجموعة شعرية**" كإشارة نوعية لمعرفة جنس المدونة.

4.2.1. أصناف العناوين " Les types des titres":

---

[1] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العشي، ص270.

[2] رحيم عبد القادر، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، ص30.

[3] مصطفى لطفي المنفلوطي (1876–ت 1924م) أديب مصري ولد بمنفلوطة سنة1876 م بمجر تعلم بمسقط رأسه حتى أصبح من أهم الكتاب حيث تولى أعمالا كتابية بوزارة المعارف وأمانة سر الجمعية التشريعية ، وأمانة سر المجلس النيابي توفي سنة 1924م مخلفا وراءه العديد من الأعمال المترجمة عن الآداب الغربية كرواية الشاعر، وماجدولين، في سبيل التاج وكتاب النظرات والعبرات والفضيلة.

[مصطفى لطفي المنفلوطي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] رحيم عبد القادر، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، ص31.

[5] نيكوس كازانتزاكي: هو أحد كتاب الرواية في القرن العشرين، وربما في عصور قادمة، وصاحب الرائعة الروائية التي دخلت في الذاكرة البشرية(زوربا) والإخوة الأعداء، وكتاب الزهد، وبستان الصخور، والطريق إلى كريكو(سيرة ذاتية) والأوديسة، والإغواء الأخير للمسيح ومؤلفات أخرى في الأدب والفلسفة والشعر. ".

[نيكوس كازانتزاكي، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

صنفت "**ناريمان الماضي**" العناوين من حيث دلالاتها وعلاقتها بمضمون النصوص التي تحملها إلى أصناف كثيرة ومتعددة، حيث قسمتها إلى مجموعتين أساسيتين: المجموعة الأولى هي مجموعة "**العناوين المؤشِّرة**"، والمجموعة الثانية هي مجموعة "**العناوين الدلاليّة**"، علما أن كل مجموعة من هذه العناوين لها خصائص يمكن تحديدها بالشرح لأهمية ما تحتويه من دلالات تنصب على تصنيفاتها وعملها الفعلي داخل النصوص الشعرية[1].

1.4.2.1. العناوين المؤشِّرة:

هذه العناوين تشبه الاسم الذي ندعو به غرضا أو إنسانا، وهدفها الأساسي هو مساعدة القارئ على إيجاد العمل المطلوب في فهرس الكتاب، وتمييز هذا العمل عن أعمال أخرى. كما تكون هذه العناوين مختصرة بصورة عامة، بحيث تتألف من كلمة أو عبارة، وتعرض الموضوع المعالج بشكل موضوعي وحيادي، دون الإفصاح عن "**رسالة النص**". وينقسم إلى الأقسام الآتية:

* "عناوين عبارة عن أرقام عددية أو ترتيبية ("**القصيدة الأولى**"، "**القصيدة الأخيرة**") أو عناوين ذات صلة بمكان الكتابة، أو بتاريخ معيّن، لكن لا توجد لها أية علاقة بما يقال في العمل نفسه"كمثال على ذلك نجد ديوان **قالت لي الوردة** "لعثمان لوصيف" يجسد العناوين العددية من **(العدد 1 إلى العدد 20)**.

* "العناوين التي تعتمد على الكلمة الأولى أو القريبة من الأولى أو على مجموعة الكلمات الأولى من العمل".

2.4.2.1. العناوين الدلاليّة:

بالإضافة إلى كون هذه العناوين تقوم بالوظيفة الإشهارية، فإنها تهدف أيضا إلى الإشارة إلى مضمون العمل الأدبي، كالقصيدة مثلا، وتوجيه ذهن القارئ إليه بطرق مختلفة ، ستتعرض الدراسة فيما يلي لكل طريقة من هذه الطرق من خلال الحديث عن كل قسم من أقسام العناوين الدلالية الآتية:

---

[1] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،
http : www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2006

*__العناوين المركبة__: إذا كان صنف العنوان مركبا ،و يعتمد على طبيعة العلاقة التي تربط العنوان بالنص، فإن كانت هذه العلاقة مركبة ومشكلة ،فالعنوان ينتمي إلى صنف مركب ،وهذه العناوين هي:

أ. __العنوان المثير__: يهدف إلى جذب القارئ من خلال إبراز الجانب المسلي في النص، وذلك بواسطة استخدام التضاد أو التأكيد على أمر شاذ.

ب. __العنوان الإتجاهي الميتاشعري__: وهو يشير إلى موقف الكاتب فيما يتعلق بموضوع معيّن، ويصاغ بقصد التأثير في رأي الجمهور وبلورته، وذلك من خلال الإقناع، النقد، التحذير، التشويق أو مساندة موقف معيّن، ويجدر بنا أن ننبه هنا إلى أن اتجاهية هذا العنوان قد تكون واضحة، غامضة أو واقعة ما بين الوضوح والغموض.

ج. __العنوان التلميحي__: وهو مفسر بعض الشيء، ويوجه القارئ، ويمكنه أن يعبر عن موقف، قصد أو إدعاء، أو يلخص مجموعة من الأفكار، أو يطرح سؤالا مبدئيا، أو يثير تداعيات. وهذا العنوان يدخل في إطار العناوين الواضحة في توصيل رسالة النص إلى القارئ.

*__العناوين البسيطة__: وهي العناوين التي تكون فيهاالعلاقة أقل تركيبا تنتمي إلى صنف بسيط أو تميل إلى البساطة ، وهي:

أ. __العنوان الاختصاري__: يلخص فكرة القصيدة المركزية، ويحوي بصورة عامة تلخيصا قصيرا للعمل من وجهة نظر الكاتب. وهذا العنوان يثير توقعات في القارئ، ومن ثم يقوم بتحقيقها، وإذا كان الحديث يدور عن عنوان قصيدة فيمكن القول بأنه كلما كانت الروابط بين تفاصيل القصيدة وهذا العنوان أكبر كلما ازدادت قوته الإختصارية، وفي مجال هذا الصنف من العناوين تدخل تلك العناوين التي تحوي أسماء مجردة أو محسوسة، يعتبرها الشاعر مركز القصيدة.

ب. __العنوان المُحيط__: هذا العنوان يناسب عوالم مختلفة في القصة أو القصيدة، ونجد فيه بعض التعقيد الذي ينبع من عدم التزامه بمضمون النص، وهو عنوان تعميمي بدرجة كبيرة، بحيث يمكنه أن يخلق جهاز توقعات متنوع ومتعدد الإمكانيات. وقد يكون ذا علاقة بتفاصيل مختلفة في النتاج، كما قد يوجه القارئ إلى موضوع معيّن، لكنه يمكّنه من تفسير الأمور بأشكال مختلفة، وتكون العناوين المحيطة، بصورة عامة، عبارة عن

أسماء –على الغالب أسماء مجردة – ، لا تلزم القارئ بأي تأويل، وذلك لأن هذه الأسماء لا تمتلك صفة معيّنة. ومثال ذلك العناوين: "**أساطير**"، "**تدم**" و"**فشل**".

جـ.**العنوان الإهدائي**: هو صنف معروف في الأدب، يُكرس لشرف شخص ما، قد تكون له أو لا تكون له علاقة بالنص.

د.**العنوان الساخر**: وهوالذي يوجه توقعات القارئ لموضوع معيّن، إلا أن هذه التوقعات تكسر أثناء قراءة القصيدة.

هـ. **العنوان المتمّم**: يعتبر هذا العنوان جزء متمّما للقصيدة، قد تتضرر من دونه، وقد لا تُفهم على الإطلاق ، وذلك لأن هذا العنوان يحوي مركز هذه القصيدة، وغالبا –لكن ليس دائما– ما يلعب هذا العنوان دور افتتاحية القصيدة، وفي هذه الحالة نجد له ارتباطا مباشرا بالسطر الأول من النص ، مما يجعله جزءا لا يتجزأ من القصيدة.

ومعظم أصناف العناوين **(المؤشرة والدلالية)**، ورد في مراجع عبرية، تناولت أصناف العنوان في الأدب العبري عموما، وفي الشعر العبري خصوصا.

5.2.1 .خصائص العنوان في الأدب" les caractéres du titre dans la littérature ":

لكل عمل أدبي خصائص وأسس بنى عليها ؛خصائص عامة حتى يفهم كخاصية من جهة ، وكعمل له مرامي وغايات ينطلق بها ، والعنوان له خصائص عامة، يشترك فيها مع كافة الفنون الأدبية، لكن هذا لا يمنع من التطرق بعض الشيء إلى ميزات خاصة بالعنوان الشعري، مع العلم بأن كافة الخصائص العامة التي تقدم متوفرة في العنوان الشعري بشكل ملحوظ، و تتضح هذه الخصائص من خلال النقاط الآتية:

أ– إن العنوان في الأدب، بخلاف الفنون الأخرى، كالرسم، النحت والموسيقى، مصنوع من مادة العمل الأدبي، وهي اللغة، التي تلعب دور الوسيط بينه وبين النص.

ب– إن العنوان، وبالأخص عنوان القصيدة، يعمل كنوع من الإطار الذي يحيط باللوحة مع أنه مصنوع من الكلمات، وهذا ينبع من كونه مفصولا طباعيا عن النص بمسافة مائزة، تجعله يرسم حدود هذا النص ويؤثر في شكله .

جـ–« يعتبر العنوان بداية النص، أو شكلا من أشكال البداية» [1]، وذلك لأن عملية القراءة تبدأ من خلاله، وهو يشترك مع بداية النص في كونه الأكثر تأثيرا في خلق

[1] نور الدين صدوق ، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا، د.ط ، 1994، ص69.

الانطباع الأولي لدى القارئ، لكن يجب التنبيه إلى أن العنوان عادة أقصر من البداية ، وأبعد منها عن جسد النص، كما أنه يقدم إيحاءات أكثر مما يقدم معنى محددا، ولذا يفترض أن يزودنا بمعلومات أقل من تلك التي تزودنا بها البداية.

د- إن العنوان نص موجز مختصر« يدل على وضعية شديدة الافتقار» [1] وبخيلة بالمعطيات، ومحدد من ناحية دلالية وكمية، وهذه الخاصية تعتبر هامة جدا وذلك لكون العنوان يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن من شأنه أن يجعل المتلقي فعالا بشكل كبير في عملية تلقيه للعنوان، وهذه الفعالية تتجلى في السعي الدائب من أجل البحث عن دلالات العنوان خارج النص، وعن تفاصيل كاملة من داخله، وحين يدخل القارئ العمل فإن الدلالات التي استقاها من خارج النص تأخذ بالتحدد.

هـ- إن كون العنوان الأدبي فقيرا على مستوى الدلائل من الممكن أن يجعل منه في أحايين كثيرة عنوانا غامضا، وقد يتلاشى هذا الغموض فور قراءة النص ، وقد يتضاعف ، فهذا الأمر يتعلق بإرادة الكاتب صانع العنوان.

و- إن العنوان محروم من السياق اللغوي، فلا يمكن أن نجد فيه سياقا خارجيا يجمع ما بين كاتب العمل وقارئه في زمكانية واحدة ، أو وضعا تخابريا مباشرا كما في الحديث الكلامي، و يعزو "**محمد فكري الجزَّار**" هذا إلى عدم ارتباط العنوان بشكل مباشر بأي تركيب كان، على الرغم من العلاقة الوظيفية بينه وبين عمله، والتي تحدد وتنظم دلالاته التي تثار عند قراءتنا له قبل قراءة النص، وبينه وبين نصوص خارجية مكتوبة أو محكية.

وإنّ غياب السياق يجعل العنوان منفتحا بشكل كبير على احتمالات تأويلية مختلفة ومتعددة ، ويزيد من حرية المستقبل في تلقيه، كما ويجعل منه ضرورة كتابية، تعوض عن سياق الموقف في الاتصال الشفاهي.

ز- لقد عالج عدد من الباحثين مسألة اعتبار العنوان اسما، له تأثير كتأثير الاسم الشخصي، وهذا النقاش نبع من كون العنوان يشير إلى العمل ويعيّنه كالاسم الشخصي الذي يعيّن المرء ، وهذا ما ذهب إليه بعض النقاد حين أوضحوا إنّ العناوين« ليست

---

[1] محمد فكري الجزَّار،العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص21.

مجرد أسماء وضعت لغرض التعيين فحسب، وإنما هي أسماء وضعت لغرض الإرشاد في عملية تأويل العمل الفني» [1].

كما يعتبر العنوان موضوعا للتأويل، خاصة في الأعمال المعاصرة التي كثيرا ما يلعب العمل فيها دور المرشد لتأويل العنوان وليس العكس.

ي- إن تراكيب العنوان النحوية لا يحدها أي شرط مسبق، وهذا ما أشار إليه "**محمد فكري الجزَّار**" في هذا الخصوص: « إن إمكانات التراكيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل "العنوان" دون أي محظورات، فيكون "كلمة" و"مركبا وصفيا" و"مركبا إضافيا" كما يكون "جملة" فعلية أو اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة» [2]، وبإيجاز، فإن تراكيب العنوان تعتبر لا نهائية، مما يمنح الكاتب حرية واسعة في اختيار التركيب الذي يفضله، فوق هذا، لا يمكننا أن نفضل تركيبا نحويا عن آخر في العنوان، لأن كل تركيب وضعه الكاتب، من الكلمة إلى الجملة الكاملة، يخدم أغراضا معيّنة أرادها له، وإن هذا التكافؤ في تراكيب العنوان المتنوعة والمختلفة يدلنا، كما يقول: **محمد فكري الجزَّار**" على أن فائدة العنوان تعتمد في الأساس على وظيفته الإحالية إلى ما يعنونه، أي على المعلومات التي يحويها، والتي تمكّن القارئ من التعرف على النص.

لكن على الرغم من هذا، فإن تركيب العنوان النحوي لا يعتبر أمرا شكليا، لأنه يؤثر في معنى العنوان، فمثلا، إن استخدام الشاعر جملة اسمية في العنوان، لا فعلية، قد يعني أنه يريد التحدث عن شيء ثابت، يتجاوز حدود الزمن.

وسوف نرى هذا في الدراسة التطبيقية للبحث كيفية تأثير تركيب العنوان النحوي في معنى العنوان ودلالاته، اللغوية التي تحدد مساره التركيبي على ماهيته،و رؤى المبدع ، وتطلعاته الفكرية المستقبلية فيما سيأتي ذكره في الفصل اللاحق.

6.2.1. وظائف العنوان "les fonctions du titre":

إن الأبحاث حددت وظائف مختلفة للعناوين، و« التوصل إلى هذه الوظائف ليس بالأمر اليسير في مجال الإبداع، وذلك لأن العلاقة بين العنوان والنص معقدة جدا» [3]،

---

[1] محمد فكري الجزَّار، العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص39.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص110.

لأن هناك تفاوت فيما يخص هذه المسألة بين الشعراء أنفسهم، وبين عناوين لنفس الشعراء حتى، إن هذا التفاوت يبرر لنا تنوع وظائف العناوين، التي تتجلى في وجود وظائف بسيطة، ووظائف أكثر تركيبا، ووظائف معقدة للغاية ، ولا تكتشف بسهولة، لأن للعنوان الواحد أكثر من وظيفة، وهذا ما يحدث في الغالب.

حيث نجد الباحثين شارلز وليوهوك " **léo.Hoek & Charles**"، حددا ثلاث وظائف للعنوان هي: 1- **تعيين العمل** 2- **تعيين محتوى العمل** 3- **جذب الجمهور**.

وأكثر الوظائف بروزا هي التي حددها البحث ، والتي هي:

أ. الوظيفة الإغرائية"la fonction incitatif":

إن العنوان يغوي القارئ بواسطة ميزة الغموض، لكن جَعْلُ العنوان غامضا لا يُعد الطريقة الوحيدة لإغواء القارئ، لأنه يمكن أن يغوي العنوان القارئ بواسطة موضوع يحويه أيضا، أو بواسطة استخدام حيلة نحوية، كتلك العناوين المبنية بصيغة سؤال، أو تلك العناوين المبنية على شكل جملة مقطوعة تلح على القارئ بأن يتممها .

ب. الوظيفة التعينية "la fonction dénotative":

بموجب هذه الوظيفة يعيّن العنوان النص ويشخصه، فهو اسم الكتاب، ويستخدم ليسمي هذا الكتاب ، وهذا يعني تعيينه بدقة قدر الإمكان، دون وجود خطر الفوضى أو الاضطراب ، ويذكر "**جينيت**" أنه « بإمكان هذه الوظيفة أن تعمل دون وجود الوظائف الأخرى ، ويؤكد مجددا على أنها أهم وظيفة للعنوان» [1].

جـ.الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة"la fonction connotative attachée":

هناك عناوين لها إيحاءات تاريخية، أو إيحاءات خاصة بالجنس الأدبي، كاستخدام اسم البطل وحده في التراجيديا ، واسم شخصية واحدة في الكوميديا، أو استخدام المقطع "**ad**" في نهاية العناوين الملحمية الطويلة، كالإلياذة " **Iliad** "، ولهذه العناوين الأخيرة إيحاءات ثيماتية من خلال استخدام الاسم، وإيحاءات ريماتية من خلال.

د .الوظيفة الوصفية"la fonction descriptive":

وبموجبها يصف العنوان النص من خلال إحدى ميزاته، وتقسم إلى قسمين:

---

[2] نريمان الماضي ،العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،الموقع السابق .

أ- **وظيفة يصف العنوان بموجبها موضوع النص:** ويتعلق به بعدة طرق، وتدعى العناوين التي تقوم بها بالعناوين الثيماتية **(titers thematic)**، إن هذه العناوين تولي الموضوع الذي يتناوله العمل اهتماما، وهي تصف هذا الموضوع بموجب طرق متعددة، يتطلب كل منها تحليلا دلاليا معيّنا.

« فهناك عناوين أدبية تعيّن الموضوع المركزي أو الغرض المركزي في العمل دون تمويه أو استخدام المجاز، وهناك عناوين ترتبط بالغرض المركزي بطريقة أقل وضوحا، من خلال استخدام المجاز والكناية، ونوع ثالث هو النوع الاستعاري الذي يعمل وفق نظام رمزي ، ونوع رابع يعمل من خلال أسلوب التهكم أو السخرية»[1].

ب- **الوظيفة التي يصف العنوان بموجبها الجنس الأدبي للنص:**

تدعى العناوين التي تقوم بهذه الوظيفة بالعناوين الريماتية **(titers rhematic)**، إن هذه العناوين برزت في الشعر من خلال دواوين ذات عناوين دالة على الجنس الأدبي، كعناوين: « **قصائد غنائية**" (**"Odes**")، "**مرثيات**" (**"Elegies**")، "**قصائد**" (**"Poems**") وغيرها، لكن هناك عناوين، أقل كلاسيكية، لتحدد الجنس الأدبي للعمل بشكل مبتكر أكثر أو بشكل غامض» [2].

وبالإضافة إلى الوظائف الأربع المذكورة، سلفا هناك وظائف أخرى منها:

هـ .الوظيفة الميتانصية"la fonction metatextuality":

إن كل عنوان ، سواء كان أدبيا أو غير أدبي، يرتبط بالنص الذي تحته برابط ما، يتجلى في قول العنوان شيئا ما عن جسد النص، أحيانا بصورة واضحة وأحيانا أخرى بصورة رمزية غير واضحة ، وبناء على ذلك ، فإننا نجد العنوان يقوم بوظيفة **ميتا نصية** لأنه عبارة عن نص مصغر يتعلق بالنص الأوسع.

و. الوظيفة الإهدائية"la fonction de dédicace":

---

[1] نريمان الماضي،العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،الموقع السابق.

[2] نريمان الماضي ،الموقع نفسه.

بالإضافة إلى الوظيفة السابقة هناك (**الوظيفة الإهدائية**) التي أغفلها بعض النقاد ،ماعدا الناقد المغربي "**جميل حمداوي**" الذي حددها في دراسة بعنوان "**مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمان بوعلي**"،والتي يراها البحث من أساسيات الدراسة ،وأنها من عتبات "**النص الموازي**".

تعد ظاهرة الإهداء قديمة جدا، عرفها الأدباء والنقاد، وتناولوها ضمن آليات النص الموازي **(عتبات النص)**، وهذا لأجل فهم النص، وتفسيره، ومن ثم تحديد أبعاده، وقد عثر الباحثون على العديد من النصوص، والأعمال الشعرية المقترنة بإهداءات خاصة وعامة، مما يؤكد أن للوظيفة الإهدائية، وظيفة خاصة، حيث تعد بمثابة الوسيط بين المرسل **(المبدع)**، والمتلقي **(القارئ)**، لتمرير هذا العمل الإبداعي حتى يلقى القبول، والترحيب من قبل النقاد ، والقراء.

لقد أصبح الغلاف في القرن السادس عشر **(ق.16م)**، «يتضمن بالإضافة إلى اسم المؤلف وعنوان الكتاب، مكان الطبع، وسنة الطبع بعض المعطيات الأخرى كاسم موزع الكتاب، وبعض الإهداء ات الطويلة، والتفسيرات المختلفة تحت العنوان، والرسوم التي تزداد غنى مع الوقت ، وإشارة الطبع ، أو إشارة الناشر»[1].

7.2.1. أهمية العنوان " L' importance du titer:

اكتسب العنوان أهمية بالغة، واحتل مكانة متميزة في النشاطات الإبداعية، والانتاجات الأدبية، والنقدية، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي،إنه لا يمكن الاستغناء عنه في بناء تلك الفضاءات، ومؤكد تمتعه بأولوية التلقي الأولى، فهو جزء لا يتجزأ من عملية إبداع الكاتب للعمل، كما يلعب دورا مركزيا في عملية إنتاج القارئ لمعنى العمل، ودلالاته، ويقوم بوظائف متعددة، ومتنوعة.

وتبرز أهمية العنوان في الأدب الحديث بصورة عامة، وفي الشعر الحديث بصورة خاصة، واللذين لم يعد فيهما العنوان مجرد مرشد للعمل، يمر عليه القارئ مرورا سريعا متوجها إلى النص، وإنما أصبح جزءًا من المبنى الاستراتيجي للنص، لأن موقعه فوق النص يمنحه سلطة تسهل للقارئ التعامل مع النص، وتزداد أهمية العنوان في الشعر ، أو النثر من خلال قراءة النص، وذلك لأن القارئ يتوجه إلى النص ، وقد علقت في ذهنه

---

(1) جميل حمدواي، مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي.
http://www.al-watan voice.com/arabic/phlipt.php ?go=show &id=64118 23/04/2007

إيحاءات العنوان ، ورموزه ، وهو يقوم بربط كل هذا بما يلاقيه أثناء عملية قراءة النص، وتأويله ، وإذا كان الحديث يدور حول قصيدة بشكل خاص ، فإن العنوان يتخذ أهمية أكبر بعد قراءتها ، من المتلقي.

ونظرا لكون العنوان مفتاحا تأويليا، أو مفتاحا سحريا لدخول عالم النص الأدبي فقد سعى كل من الأدباء ، والنقاد إلى إحاطة انتاجاتهم باهتمام بالغ لما يخلفه العنوان من أثر وذلك لما يُساهم به في تبيان هوية النص، فكما نجد المؤلف لنص ما يحرص على انتقاء العنوان المناسب نجد أيضا الناقد يستعين بالعنوان في دراسته النقدية للنص « كونه ظاهرة فنية، وثقافية تتوفر على ثراء بِنَوِي بما يثيره من إشكالات، وقضايا جمالية، ووظيفية، لفتت انتباه النقاد، والمنظرين إلى حد أن وضعوا له علما خاصا مستقلا هو علم التترولوجيا» [1].

وإن الناظر إلى معظم الدراسات المعتمدة على المنهج السيميائي سواء في مجال الإبداع الشعري، أو السردي يدرك بشكل واضح الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان باعتبار أنه « نص مختزل ، ومكثف ومختصر» [2]، له علاقة مباشرة بالنص الذي وسم به فهو « مفتاح سحري لولوج عالم النص » [3].

كما أن العنوان والنص يشكلان ثنائية، والعلاقة بينهما هي علاقة مؤسسة إذ يعد العنوان مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة، والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص **تعبيرية**، وجمالية كبساطة العبارة، وكثافة الدلالة، وأخرى **استراتيجية**، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي.

وما جعل للعنوان أهمية زاحمت أهمية النص، أو فاقتها كونه مرتبطا ارتباطا قويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله، ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة، ودقة، فما أخذ مكانه على رأس النص إلا ليعرّفه ويكون تاجا ذهبيًّا عليه، وليبين محتواه فلا يكون إلا وصيًا على

---

[1] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العشي، ص269.

[2] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس ، ص25.

[3] المرجع نفسه ، ص23.

النص، فهو يعلوه، ويسمه ويحدده، ويغري القارئ بالاطلاع عليه، فلم يعد «زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص».[1]

ولا شك أن الكثير من الكتب ظلت مكدسة على رفوف المكتبات، دون أن يزاح عنها الغبار، فقط لأن اختيار العناوين لها كان أقل إغراءً، أو كان غير صائب وبالمقابل حظيت العديد من الكتب باهتمام بالغ وفقط لأن عناوينها كانت منتقاة بطريقة سليمة، وكانت أشد إغراءً، وتألقاً، لهذا « فإن أي قراءة استكشافية(لأي فضاء) لابد أن تنطلق من العنوان» [2] ، فهو الوحيد القادر فنيا على سمو الإبداع أو رتابته .

8.2.1 . كاتب العنوان وقارئه"L' auteur et le lecteur du titre ":

إن وجود العنوان يفترض وجود مرسِل ومتلقٍّ له إذ يقول "**فكري الجزَّار**" في هذا الصدد إن« "كل عنوان هو "مرسلة" "**Message**" صادرة من "مرسل" "**Address**" إلى "مرسل إليه" "**Addressee**"»[3]، وبما أن العنوان يعتبر كائنا موجودا بفضل كاتبه الذي يصنعه ، وبفضل قارئه الذي ينتج معناه ودلالاته، فإنه من الضروري التحدث عن هذين العنصرين المنتجين للعنوان وعن كيفية إنتاجهما له.

أ. كاتب العنوان" L' auteur du titre":

قبل ظهور الطباعة كانت مسؤولية وضع عنوان للعمل الفني تقع على عاتق المفسرين أو المحررين، ومع ظهور الطباعة أصبح الكاتب نفسه مسؤولا عن وضع عنوان لعمله، على أن العنوان الحقيقي هو ذلك العنوان الأصلي الذي اختاره كاتب النص نفسه، وذلك لأن هذا العنوان هو الوحيد الذي يضيف معاني إلى النص، ويرشد القارئ في عملية التأويل.

وينبه الباحث « شاوكروس "**Shawcross**": أنّ وضع عنوان لقصيدة لم يعنونها الشاعر نفسه يعتبر أمرا في غاية الخطورة، لأن العنوان الموضوع قد يؤدي إلى تضليل القارئ في عملية القراءة وجعله يقرأ النص قراءة غير كاملة » [4].

---

[1] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ:عبد الله العشي ، ص286. .

[2] الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الماشئة ص141.

[3] محمد فكري الجزَّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص19.

[4] نريمان الماضي ،العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،الموقع السابق .

ونعتقد أن التأكيد على أصالة العنوان هو أمر لا بد منه، وذلك لأن العنوان الذي يضعه الكاتب لعمله، آخذا بعين الاعتبار عدة عوامل يراها هامة، هو الوحيد الذي يعتبر جزءً لا يتجزأ من عملية الإبداع الفني للعمل، أما عدا ذلك من العناوين، والتي يضعها أشخاص آخرون، فإنها تعتبر مجرد اقتراحات عناوين، تنبع من تأويل أصحابها للعمل، لكنها ليست عناوين تستحق عناية الباحث أو القارئ، **إذن كيف يضع الكاتب عنوانا لنصه؟**

إن الأبحاث التي تطرقت إلى هذه القضية لم تعالج طريقة صنع الكاتب للعنوان بشكل واسع أو مفصل، إنما بشكل جزئي أو حتى هامشي، من خلال إبداء بعض الملاحظات هنا وهناك، لكن مع هذا، فلقد لاحظنا أن غالبية هذه الأبحاث تفترض فرضية مماثلة فيما يخص هذه المسألة، وهي أن العنوان يُصنع ويضاف إلى العمل بعد الانتهاء من تأليف هذا العمل.

ب . قارئ العنوان" le lecteur du titre":

يميّز « **جيرار جينيت**» [1] بين متلقي عنوان الكتاب ، ومتلقي الكتاب نفسه،فمتلقي العنوان عنده هو الجمهور "**le public**"، والجمهور هو ليس مجموع القراء، وإنما يتألف من مجموعة من الأفراد يفوق عددهم مجموع القراء، وذلك لأنه يشمل أناسا يعملون من أجل الكتاب، لكنهم لا يقرؤونه بالضرورة، أو لا يقرؤونه كاملا، كأولئك الذين يسهمون بنشره وتلقيه، مثل المحرر، وكلاء المبيعات، بائعي الكتب، النقاد وغيرهم.

وهذا يعني أن نص الكتاب غير مرسل إليهم بالضرورة، ووظيفتهم تقتصر على جعل القراء يقرؤونه، كما يشمل الجمهور مجموعة إضافية كبيرة جدا، وهي مجموعة الزبائن الذين لا يقرؤون الكتاب الذي يبتاعونه، أو يقرؤونه بشكل جزئي، أما قارئ الكتاب الذي يستهدفه الكاتب هو ذلك الشخص الذي يقرأ نص الكتاب قراءة تامة.

---

[1] جيرار جينيت: " Gerard Genette " (1930م)، ناقد، أديب، وشاعر فرنسي ينتمي إلى التيار النقدي الحديث، ولد في باريس، كان مديرا لمدرسة التعليم العالي للحصص المدرسية، ثم مديرا للجمعية الشعرية ترك كتبا ثلاثة هي: "الوجه الأوّل (1966م)"، "الوجه الثاني (1969م)" والذي جمع فيها نصوصا مكتوبة ما بين سنتي "1959 و1965م" خاصة ما يتعلق بالتحليل القصصي في العصر البار وكي، والعصر الروماني الجديد ، وثالث كتاب له هو: "الوجه الثالث (1972م)".

[Gerard Genette, Encyclopédie ®Microsoft®encarta2007. © 1993 -2007 Microsoft]

يخلص"**جينيت**" في نهاية هذه القضية إلى القول إنَّ «العنوان يرسل نفسه إلى عدد من الأشخاص يفوق عدد الأشخاص الذي يرسل النص نفسه إليه، وإذا كان النص عبارة عن غرض للقراءة، فإن العنوان، كاسم الكاتب، عبارة عن غرض للإحاطة والاتصال »[1].

فتلقي العنوان دون قراءة النص بشكل تام يعتبر تلقيا قاصرا، وبناء على ذلك، فإن قارئ العنوان أو متلقيه الفعلي، هو ليس مجرد متلق يمر على هذا العنوان مرورا سريعا دون قراءة النص، وإنما هو ذلك الشخص الذي يقرأ العنوان قراءة تامة، وهذه القراءة التامة تكون من خلال قراءة العنوان وقراءة النص كاملا وبحث العلاقة بينهما.

إن موقع العنوان في مكان قبل النص، يؤدي إلى اعتباره مقدِّما للعمل، وهذا يفترض قارئا يُقدَّم إليه هذا العمل، وهذا القارئ يتوجه إلى العنوان ليقرأه قبل النص، بسبب موقعه، ويؤثر العنوان في القارئ في هذه المرحلة، من خلال تفعيل معارفه الخلفية وتركيزها وتحديدها باتجاهه، فيطرح القارئ عدة تأويلات للعنوان بالاعتماد على معارفه الخلفية، ومن ثم يتوجه إلى النص ، وفي ذهنه قد علقت هذه التأويلات، التي قد تنتفي أو تتعزز عند قراءة النص، وقارئ العنوان يسعى بشكل دائب إلى التوصل إلى معنى العنوان ، ودلالاته داخل طبقات النص العميقة، هذا إذا كان العنوان يتطلب من القارئ بذل مثل هذا السعي، ولا يكشف عن معناه بسهولة.

تعد علاقة السيمياء بالخطاب الأدبي وطيدة كما قدمها البحث نظريا من خلال إبرازه لدور المنهج النقدي النصاني-**السيمياء**- في عملية التلاقح مع علم العنونة من خلال علاقة الروح بالجسد ، وهذا ما تعالجه الدراسة التطبيقية في "**بنيات العنوان**" في الفصل الثاني، ومن ثم إسقاط الأدوات السيميائية الإجرائية على عناوين مدونة الشاعرة **(هدى ميقاتي)**.

---

[1] نريمان الماضي ،العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،الموقع السابق.

* **تمهيد:**

يُعَدُ العنوان عتبة من عتبات النص ،ونافذة يُولج منها إلى عالمه الداخلي بكل دلالاته، وأبعاده ومستوياته المختلفة قديما أو حديثا، فحياة النص الشعري خاصة في بنيته الداخلية ، وعلائقه هو رسالة: "**Message**" مشفرة بنظام حدد مفاتيحه المرسل "**l'émetteur**" إلى المتلقي"**le recpteur**" الذي يحاول استدعاء المفاتيح والأدوات الإجرائية الخاصة بفك شفرات العنوان للدخول إلى عالم النص ، وهذا لا يتأتى إلا من خلال تحليل البنى: "**الأيقونية، الصوتية، الصرفية،التركيبية، الدلالية.**" التي سيعالجها البحث في الفصل الثاني، مستنطقا ديوان**(سنابل النيل)** .

1-2 البنية الأيقونية:"Structure icônique"

أصبح الآن من الضروري الاهتمام بعتبات النص الشعري، فهي أساسية لولوج عالم النص الأدبي وفتح مغالقه، وسبر أغوار النص الداخلية، ومن هنا نجد النص الموازي « بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، (...)، والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة» [1].

وعليه نجد النص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات، وملحقات قد تكون داخلية أو، خارجية لها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية، ويعرفه" **سعيد يقطين**" بأنه عبارة عن تلك « البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية

[1] محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997، ص195.

النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه» [1].

ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية، ويشمل هذا النص عتبات، وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية ، والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل ، وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي، لذا فللعتبات الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة ، ورسم خطوطها الكبرى.

كما أن للنص الموازي وظيفتين وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه، بل إن المظهر الوظيفي لهذا النص المجاور يتلخص كما- **أشار جنيت**- في كونه « خطابا أساسيا، ومساعدا، مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي، وهو النص» [2]، وهذا ما يكسبه قوة « إنجاز ية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور» [3].

إذن فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية، ويمكن تقسيم النص الموازي إلى قسمين:

أ-**<u>النص الموازي الداخلي "Péritexte"</u>** :

وهو عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، المقدمات،

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص99.

[2] Gerard Genette, Seuils, Paris, p16.

[3] ibid , p15.

والهوامش، وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه «عتبات» [1].

ب-**النص الموازي الخارجي "Epitexte"**:

ونعني به « كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت السابق ذكره»[2].

إن العلاقة بين النصين- **الموازي والرئيس**- علاقة جدلية قائمة على المساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب، ولقد أهمل النقد الغربي ، والعربي النص الموازي مدة طويلة، واكتفى الباحثون والدارسون بالانكباب على النص الإبداعي الداخلي، وأهملوا ما يحيط بهذا النص من هوامش وفهارس وعناوين وإهداءات وصور أيقونية وما إلى ذلك.

ويضم النص الموازي - هوامش النص- كما يعبر هنري ميتران "**H.Mitterand**"- مجموعة من العتبات ، والملحقات النصية الداخلية والخارجية، وأهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور، ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

وتبدو العتبات « موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية ، وذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما، يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي

---

(1) Gerard Genette, Seuils, Paris, p10, 11.

(2) محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، ص196.

تتكتب على مشارفه وتشكل تخومه»[1] ، وما زال موضوع العتبات في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يسبر أغواره، ويعيد النظر في دراسته ويصفه، وحين متابعة الثقافة الأجنبية الغربية في تطورها، يلاحظ أن ما خصت به موضوع العتبات يمثل كما معتبرا على حد علمي، خصوصا وأنه بدا يتضح بشكل نظري أكثر مع جيرار جنيت في كتابه "**عتبات Seuils**" حيث « قاربه نظريا وتطبيقيا»[2].

يُعَدّ النص الشعري آلة للقراءة العنوان إذ تربطهما علاقة تكاملية، فالنص الشعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما مختلفة في قراءاتهما هما: **(النص وعنوانه)**، أحدهما مقيد موجز مكثف ، والآخر طويل ولعل صفحة كل غلاف تعطينا انطباعا يجعل من أغوار أي عمل إبداعي يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة.

لهذا يرى السيميولوجيون أن « العنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور»[3] ، أجزاء لا تتجزأ من الخطاب الأدبي، وهذه الرموز اللغوية المميزة لكل عمل ابداعي هي دلالات واضحة في سلم العمل اللغوي لهذا نجد أن "**الطباعة واللون والغلاف والعنوان كلها عتبات**" لفك شفرات العمل الأدبي.

وهذا ما يجعل العمل الإبداعي له أهمية أساسية في الولوج إلى جسد هذا الانتاج " **Production** "، وذلك من خلال تقديم قرءاة تأويلية أولى له تعكس انطباع المتلقي للمنتوج، وهذا ما تريد الدراسة التوغل فيه، وتقديم مفاتيح آنية تعكس التطلعات، والأهداف من خلال ديوان **(سنابل النيل)** للشاعرة "**هدى ميقاتي**" التي يقف البحث معه من خلال ثلاث قراءات بصرية هي: قراءة بصرية في صورة **الغلاف**

– قراءة بصرية في **اللون** – قراءة بصرية في عنوان **المدونة.**

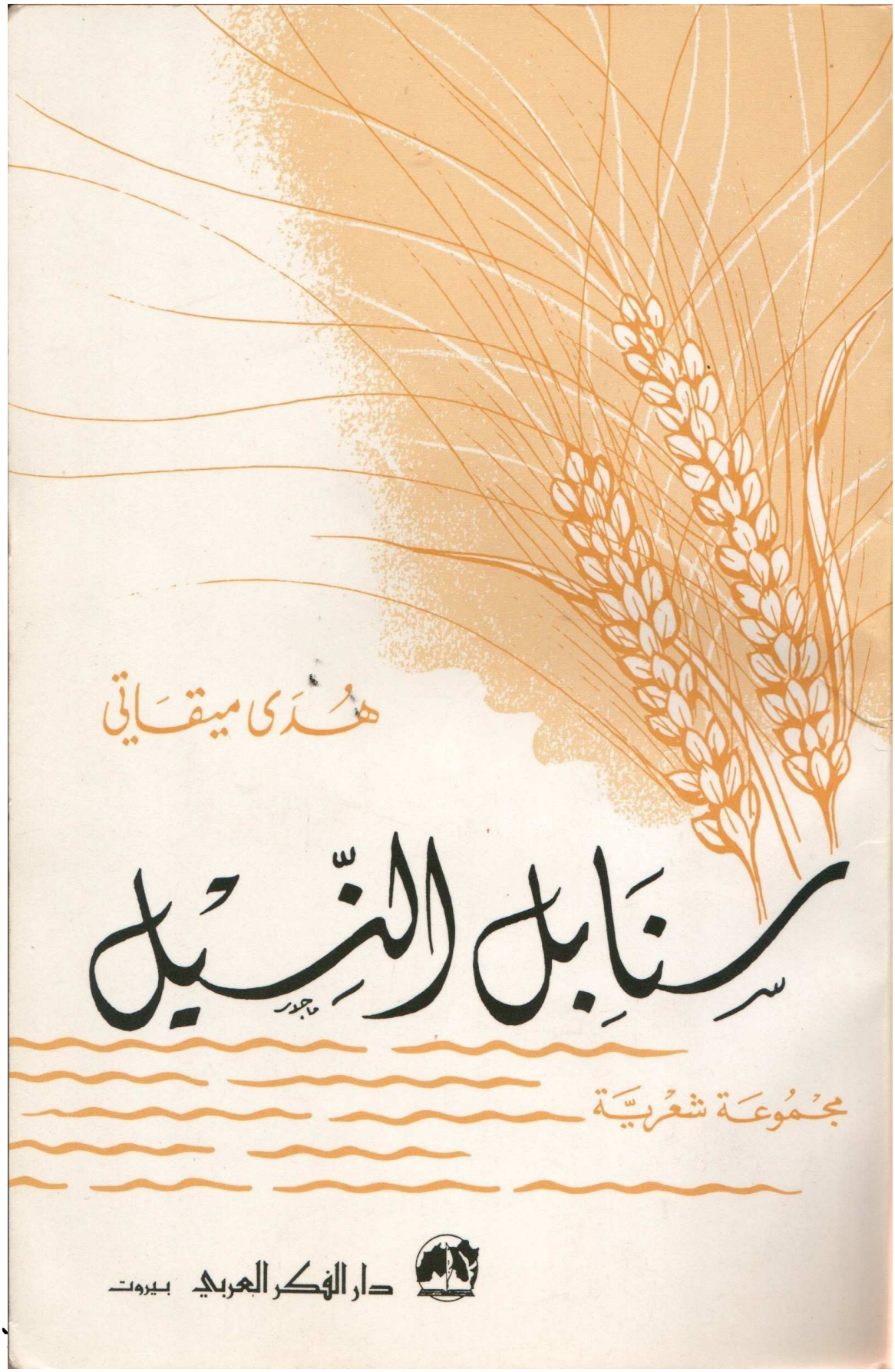
1.1.2. قراءة بصرية في الغلاف

---

[1] عبد الجليل الأزدي ، عتبات الموت ، قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحرن، فضاءات ، المغرب ، ع2،3، 1996، ص37.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] خليل المرسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 http://www.awu.dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-sd005-htm20/01/2006 .



يكاد يخلو نص مطبوع ، أو نص إلكتروني من الصورة ، في تجسيد حداثي واضح للاعتقاد الميتافيزيقي بأسبقية الصورة على الكلمة، هذا ما تشير إليه الحكمة الصينية

الشهيرة التي تقول :« **صورة واحدة لها قيمة ألف كلمة** » [1] ، وهذا ما يذهب إليه "**بشير عبد العالي**"قائلا: « فإن قراءة الصورة الواحدة يتعدد نظريا بتعدد القراء »[2].

كما يعتبر الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب أول واجهة مفتوحة الدلالات والتأويلات، التي تصادف العين البصرية لمتفحص العمل، وهي المحفز للمتلقي بالاقبال أو الإدبار على اقتناء هذا الانجاز، ومطالعته « فغلاف الكتاب إذا واجهة اشهارية وتقنية»[3] ، وهذا ما يجعل بعض المؤلفين يحرصون أشد الحرص على العناية التامة بالواجهة من حيث نوعية الورق ، وطرق التلوين والطباعة، والصور ، والملحقات التي تجعل من الواجهة عملا يعكس مضمون العمل، ولا بد أن تخضع عملية تصميم الواجهات –**الغلاف**– إلى شروط ومواصفات تراعي متطلعات المتلقي والمجتمع الذي ينتج هذا الإبداع وهذا ما تراعيه فعلا دور النشر والتوزيع بكل دقة « فالصورة عبارة عن نقل للأشياء،استجابة للطلب أو للرغبة » [4].

ويشمل النص المحيط للكتاب صورة الغلاف التي تبرز – **في هذه المدونة الشعرية** – صورة سنبلتين صفراوتين شامختين في فضاء فسيح يتخللهما نهر النيل رمز الخصب ، و العطاء بلون شاحب يدعو للغرابة ليعلوهما اسم الشاعرة باللون نفسه لتعطينا انطباعا خاصا حول العلائق الموجودة بين هؤلاء الثلاثة في رحبة لون أصفر غطى وجه الغلاف بأكمله ، و هذا ليفصح عن سر وجود هذا اللون و قصديته في هذه الواجهة، فالشاعرة عليلة أسقام تبحث عن ذاتها في دنيا سنابل شامخة صفراء الإشراق و الأمل يغمرها ترياق نهر النيل الذي يصنع ماء الخلود لهذه السنابل التي باتت رمزا من رموز الفراعنة كما هو الحال للون الأصفر الذي يشفي الإنسان من كل الكلوم التي يعاني منها سواء كانت نفسية أم جسدية لتبعث الحياة كلها صفراء، وقد وجدت شاعرتنا أزهار الخلود

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دارالغرب للنشر والتوزيع ، وهران، الجزائر، د.ط، 2004، ص 152.

[2] محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية ، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن ، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006 ، ص82.

[3] بشير عبد العالي، سيميائية الصورة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 28، 29، نوفمبر، 2006. ص280.

[4] Thomas Poule , le mirage linguistique , essai , sur la modernisation ,intellectuelle , paris , édition du minuit , 1988 ,p 12 , 13.

في السنابل التي هي منبع العطاء والعظمة للفراعنة قديما، ورمزا للمحبة و الكبرياء للمصريين حديثا.

لقد وصل الديوان إلى حد الولوج ، والوصول إلى مرحلة الخلود والسعادة الحقيقة عندما يبعث متن قصائد حزينة ، تحاكي ومضات الجراح المنثورة فوق أهداب سنابل ناضجة تنم عن الشموخ الأبدي الذي يحيط بقداسة من التحدي لعيون القدر وجور الدهر الذي سلك دروبا شتى للبوح بهذا السر الذي صنعته طبيعة الحياة وعبقرية الخالق في نسج صرح البقاء لشعب كان "**النيل والقمح**" كل زادهما، وحياتهما كما الحال عند شعوب "**الأستيك والأنكا والمايا**"، فالذرى كانت بذور الخلود عندهم تعيد إلى الحضارات أكسير الخلود الذي بحث عنه جلجامش في تقاسيم الحياة.

إن صورة غلاف المدونة هي في المقام الأول« علامة أوعلامات أيقونية تتجلى ملامحها لدى المتلقي بحكم توفر المرجعية في وأصولها المتنوعة »[1]، ومن ثم هي « نسق سيميولوجي يشمل ثلاث مكونات، دال ومدلول والعلاقة التي تجمعها والتي تمثل العلامة الفوتوغرافية»[2].

كما تعدُّ اللغة التي يتم توليدها عبر جملة من الدلالات داخل هذه الصورة « لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين هما: البعد العلاماتي الأيقوني[*] والبعد العلاماتي التشكيلي[**]»[3] ، وهذا ما يجعل كل عمل إبداعي يبحث عن صورة تعكس ما في متن الإنتاج لأن كل صورة مهما كانت طبيعتها تنتج مدلولات إيحائية أو رمزية أو مدلولات تاريخية وثقافية، وهذا ما وجدناه في مجموعة هدى ميقاتي الشعرية التي قدمت انطباعا راقيا لنهر النيل، وسنابله التي تعكس على مر النص

---

[1] جلا ل خشاب، في السيميولوجيا البصرية مسلسل الكواسر"أنموذجا"، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 19، 20، أفريل، 2004 ، ص225.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص26.

[*] البعد الايقوني: نقصد به موجودات طبيعية تامة كالوجوه، والأجسام، الحيوانات، أشياء من الطبيعة.

[**] البعد التشكيلي: ونقصد به العلامة التشكيلية، كالأشكال، والخطوط، والألوان، والتراكيب.

[3] قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة، ص34.

ثنائية "**الميلاد/الموت**" من خلال التضاد بين" **النيل/ والقمح**" فكلاهما ينقل لنا دلالات مادية عبر العصور التاريخية لحضارة الفراعنة .

ولعلّ الشاعرة "**هدى ميقاتي**" كانت أسطورة من أساطير الحياة ، والموت معا تجسد ثنائية الميلاد، والبعث التي تنشد لحنها الطبيعة في كل سنة ليصبح ميلاد السنابل ، ونضجها ، ثم جَنْيُهَا، وحصادها كل عام عرسا شعبيا تموت فيه لتبعث الحياة في غيرها من بني البشر، فالشاعرة كانت تحاكي السنابل حيث كانت تولد ، و تبعث مع كل قصيدة من ديوانها لتصبح المجموعة الشعرية سنبلة من المعاني الصوفية تقذفها آهات السطور والقوافي الصارخة في حقول السنابل اليانعة بالحب.

فالغلاف هو« أول ما نقف عليه، الشيء الذي يلفت انتباهنا إنه العتبة الأولى من عتبات النص تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص»[1]وغلاف مدونة– **سنابل النيل**– يلفت انتباه المتلقي إذ يتكون من ثلاث وحدات جرافيكية تحمل عدة إشارات دالة، الوحدة الأولىهي: " **صورة غلاف المدونة**" والوحدة الثانية هي: "**اللون الأصفر**" ، والوحدة الثالثة هي: "**العنوان**" وقبل ذلك علينا أولا تحديد المقصود من وراء التصميم الداخلي و الخارجي للمدونة.

ا) **<u>التصميم الخارجي</u>** :المقصود به دراسة الملامح العامة التي تتميز بها الديوان كسلعة معروضة في المكتبات من خلال تمظهر الغلاف الذي يشكل الواجهة التي يقدم بها الشاعر بضاعته، فيجد القارئ كل ما يحتاج معرفته من:

*اسم السلعة **(العنوان)** * اسم مصممها **(المؤلف)** * شركة الإنتاج **(دار النشر)**.

ب) <u>التصميم الداخلي</u> : و يسميه بعض النقاد بالفضاء الطباعي، و يقصد به الحيز «الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعية– على مساحة الورق»[2]

وما يهمنا من هذا التصميم ، التصميم الخارجي ، الذي سنقوم بدراسته.

***<u>التصميم الخارجي</u>** : يميز "**حميد لحميداني**" بين نمطين في تشكيل الغلاف الخارجي للنص، « تشكيل واقعي، مباشر(...) لايحتاج القاريء القارئ إلى كبيرعناء في الربط بين

---

[1] حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ،دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص148.

[2]حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 62.

النص، والتشكيل(...)، ثمّ تشكيل تجريدي يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدي المتلقى لإدراك بعض دلالته وكذا للربط بينه ، وبين النص» [1] .

في دراستنا لغلاف ديوان "**سنابل النيل**" نشير أولا إلى أن غلافها يعكس مضمون العمل الإبداعي ، وهذا يدل على أن الفنانة على وعي كبير لتوحد علاقة صورة الغلاف، مع مضمون ديوانها.

والملاحظ أيضا على العنوان أنه جاء بخط كبير وخشن وبارز، ولعل هذا البروز يعود لحجم و قوة المعاناة ، وحجم الصدمة التي يتحدث عنها الديوان ، وقد كتب العنوان باللون الأسود على مساحة صفراء للفت الانتباه بهدوء، وتحته مباشرة يأتي في أسفل صفحة الغلاف تقريبا أمواج نهر النيل باللون الأصفر تخللها كلمة مجموعة شعرية بذات اللّون.

فالعنوان كان يتوسط الغلاف باللون الأسود المقصود، لأن المجموعة الشعرية كانت مكتوبة بذات اللون تعلوها صورة سنبلتين فوقها من جهة اليمين و في أسفلها نهر النيل الذي يرسم اصفرار السنابل الشامخة بضيائها الساحر من جهة اليسار.

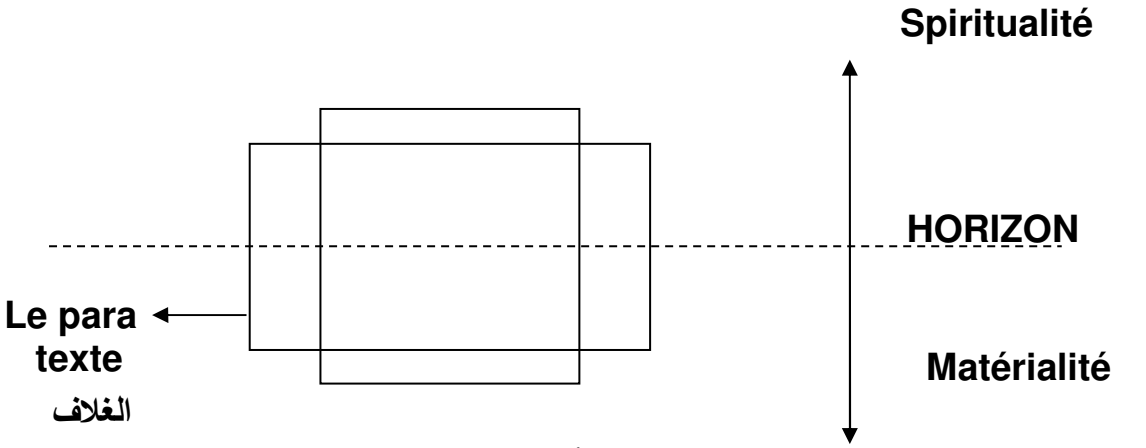
وهذا كله يعكس المعاناة التي تتجرع مرارتها الشاعرة في دورة حياتية توحي باستمرارية الشقاء بين دفتي السنابل التي تموت ، و تبعث من جديد وسط نهر النيل الذي يحمل في طياته آلام ، و أحزان ، و أسرار أمم عاشت على ضفافه دهورا عانت الجفاف و تلذذت بالرخاء في سيمفونية تخطها قصائد مجموعة شعرية صنعتها قريحة "**هدى ميقاتي**" التي كانت صفراء مثل سنابل القمح الناضجة، و السابحة بلون اصفرارها الذي دفع به نهر النيل الذي سبحت فيه قوافي الشاعرة لتعيد بعث أسرار كانت مدفونة وسط ضبابية ، وغموض انكشف قناعه بلغة انزياحية رسمت معالم مدونة كانت، ولازالت تحمل في طياتها الكثير من الأسرار .

ومن هنا كان غلاف المدونة أملس السطح على الواجهتين الفوقية والسفلية حيث وصل طول الغلاف إلى **(28 سم)** ، أما عرضه فوصل إلى **(19.50 سم)**، والسمك وصل إلى **(0.5 سم)**، لقد كتب على واجهته الأولى **(الفوقية)** اسم صاحبة المدونة باللون الأصفر **(هدى ميقاتي)** هذا من جهة اليسار، تتخلله صورة سنبلتين صفراوتين ناضجتين شامختين من جهة اليمين بأشواك طويلة تعج بالمكان ليتوسط هذا كله عنوان الديوان الذي

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص، 59، 60.

كان باللون الأسود كبير الحجم بخط النسخ ليمر في أسفله نهر النيل الذي كان أصفر اللون يعكس صورة السنابل التي تسحر المكان جمالا يتخلله جملة كتب فيها مجموعة شعرية، وكأن النهر باح بها في خلسة وصمت دون أن يراه أحد، وفي أسفل الواجهة من جهة اليسار كتب اسم دار النشر وهي : **(دار الفكر العربي)** واسم المدينة المتواجدة بها مع رمزها **(بيروت)/لبنان**.

وفيما يتعلق بتقسيم إطار الصورة البصرية البحرية الثابتة –**الغلاف**– إلى أجزاء مادية ومناطق معلومات فهذا يختلف من ناقد لآخر، ومن ثقافة لأخرى ولعل من أهم هذه التصنيفات للصورة البحرية الخاصة بالغلاف نجد الشكل التالي[1]:



هذا الشكل يقسم صورة الغلاف الى قسمين أساسيين:

قسم علوي **(Spiritualité)** يتصف هذا القسم بطابع العلو والتسامي فكل العناصر والمعلومات مدونة فيه مثل اسم "**المبدع وعنوان الإبداع**" وهما يمثلان الملكية الخاصة للمؤلف ويجسدان دور العمل الفني لهذا الفضاء الخارجي.

أما القسم الأخير السفلي **(Matérialité)**، فهو يتصف بالبساطة، والمادية وتدون عليه دار النشر والبلد الذي أصدر هذا الابداع فيه.

فهذا الشكل النّمطي المألوف، والمعتاد عند واضعي الغلاف يجعل هذه الصيغة الشكلية عملا ثابتا لا يمكن كسره أو تجاوزه أو الخروج عليه فهو كالقانون الأساس المحظور وتبقى الحداثة والتجديد في نمطية هذه الطبوهات، حيث كان اسمها مدونا بلون أصفر على الجانب الأيسر من الغلاف، وعنوان العمل الأدبي بلون أسود فوق نهر النيل .

---

[1] محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية، ص85.

ولعل الشاعرة كانت تقضي وراء ذلك إلى بعث نوع من التجديد الذي يمكن أن يعنيه المبدع ولا يبقى هذا الأخير أسير نمطية أو قوانين أكاديمية فكانت هذه التجربة رائدة في مجال الشعر النسوي الذي أكدته في هذه المجموعة الشعرية، فكانت ثريَّة في تجسيد صورة الغلاف وقراءة الصورة البصرية ، وهكذا فالغلاف وما يحويه من إشارات أيقونية يوزعها المبدع على عينات الغلاف والتي تتموضع حسب الأهمية حيث « تمثل تفكيرا أيقونيا معمقا في معنى الصورة»[1].

وعند قلب الصفحة الموالية نجد ورقة بيضاء عليها اسم الديوان في أسفلها مع كلمة مجموعة شعرية و على نفس الصفحة في الخلف كتب رمز دار النشر واسمها في آخر الصفحة ثم العنوان الذي تقع فيه (كورنيش المزرعة–تجاه غلوب بنك)، ورقم الهاتف: **311578– 3011578– 310416** وصندوق بريد رقم: **(4699 أو5490/ 14)**، ثم رقم التلكس **(ledafklb23648– بيروت ، لبنان)**، وفي أسفل هذا كله كتب عليه جملة: **(جميع الحقوق محفوظة، ورقم الطبعة وتاريخها) الطبعة الأولى 1989.**

وفي الصفحة المقابلة أعلاها، يوجد اسم الشاعرة باللون الأسود أما وسط الصفحة فكتب عنوان الديوان بخط النسخ المتماوج من الحجم الكبير كتماوج السنابل بنسمات رياح نهر النيل، وفي أسفل الصفحة دائما يوجد رمز دار النشر واسمها وبلدها ،كما تركت الجهة الخلفية بيضاء.

ثم تأتي الصفحة الخامسة تحمل عنوانا لمقدمة تضم أربع صفحات كتب في آخر الصفحة منها رقم **(8/5)** صاحب المقدمة،و تاريخ ، و مكان كتابته لها، وهو: (« **د.فوزي عطوي**» [2]**/بيروت في/27–7–1988)**، و قد شرح فيها الأسباب والدوافع الحقيقية التي كانت وراء كتابته لهذه الافتتاحية ثم تأتي الصفحة رقم **(09)** لنجد فيها مربع طويل مفتوح من الأعلى ومغلوق من الأسفل بجانبيه كتب الإهداء التالي:«**إلى جُذُورِي المُتَحَرِكَةُ فِي الرِمَالْ...إلىأن تُصْبِحَ الرِّمَالُ أَرْضَا صَلْبَةً...**» [3]

---

[1] برنار توسان ،ماهي السيميولوجيا ، ص81.

[2] فوزي خليل عطوي: ولد عام 1939م في بيروت لبنان، درس في بلدته حتى تخرج من الجامعة عام 1964. أكمل الدراسات العليا حتى تحصل على الدكتوراه عام 1984 في الحقوق من فرنسا. يعمل حالياً مستشارا لوزير الثقافة اللبناني (طارق ميتري).[مجموعة من المؤلفين، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، 2002، ص، 484].

[3] الديوان: هدى ميقاتي، سنابل النيل، دار الفكر العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 1989، ص09.

أما قصائد الديوان فقد صنفت كالتالي:

اسم القصيدة	نوعـها	ترتيبها في الديوان	ترقيم الصفحات في الديوان
طريق الشعر	قصيدة حرة	01	الصفحة : 11-12
حلم و بوح	قصيدة عمودية تراثية	02	الصفحة : 13-14
سنابل النيل	قصيدة حرة	03	الصفحة : 15-16
قتيل	قصيدة حرة	04	الصفحة : 17
ارحل	قصيدة عمودية تناظرية	05	الصفحة : 17
لن أدان	قصيدة حرة	06	الصفحة : 19-20
دروب	قصيدة عمودية تناظرية	07	الصفحة : 21
كذابة	قصيدة حرة	08	الصفحة : 22-24
ماذا جرى	قصيدة عمودية تناظرية	09	الصفحة : 25-27
تحت المطر	قصيدة عمودية أحادية	10	الصفحة : 28-29
عيون الليل	قصيدة حرة	11	الصفحة : 30-31
قصيدة مداره	قصيدة حرة	12	الصفحة : 32
في المحكمة	قصيدة عمودية تناظرية	13	الصفحة : 33-34
رياح الشعر	قصيدة عمودية تناظرية	14	الصفحة : 35-36
قوس قزح	قصيدة حرة	15	الصفحة : 37-38
لمن ؟	قصيدة حرة	16	الصفحة: 39-41
لكلكة	قصيدة حرة	17	الصفحة : 42-43
مكالمة هاتفية	قصيدة عمودية تناظرية	18	الصفحة : 44-45
سبايا	قصيدة عمودية تناظرية	19	الصفحة : 46-47
اسم القصيدة	**نوعـها**	**ترتيبها في الديوان**	**ترقيم الصفحات في الديوان**
القلم العربي	قصيدة حرة	20	الصفحة : 48-50
شاعرة	قصيدة حرة	21	الصفحة : 51-54

لن أرحل	قصيدة عمودية تناظرية	22	الصفحة : 55-56
طويت الأشرعة	قصيدة حرة	23	الصفحة : 57-59
أشتات	قصيدة عمودية تناظرية	24	الصفحة : 60-61
قدر	قصيدة عمودية تناظرية	25	الصفحة : 62-64
قرآن	قصيدة عمودية تناظرية	26	الصفحة: 65-66
عتاب	قصيدة عمودية تناظرية	27	الصفحة: 67-68
على الأهداب	قصيدة عمودية تناظرية	28	الصفحة : 69
من أنت ؟	قصيدة عمودية أحادية	29	الصفحة : 70-71
ترنيمة	قصيدة حرة	30	الصفحة: 72-73
سوء تفاهم	قصيدة عمودية تناظرية	31	الصفحة: 74-75
دمى متحركة	قصيدة حرة	32	الصفحة : 76-77
سماء	قصيدة عمودية تناظرية	33	الصفحة : 78-79
كل عام مرة	قصيدة عمودية تناظرية	34	الصفحة : 80-81
همسة	قصيدة عمودية تناظرية	35	الصفحة : 82-83
آهات	قصيدة عمودية تناظرية	36	الصفحة : 84-85
النار و الندى	قصيدة عمودية تناظرية	37	الصفحة :86-89
قصيدة العودة	قصيدة عمودية تناظرية	38	الصفحة : 90-93
طائر الهند	قصيدة عمودية تناظرية	39	الصفحة: 94-96
نهر الأساطير	قصيدة عمودية تناظرية	40	الصفحة : 97 -100
الكهف المضيء	قصيدة عمودية تناظرية	41	الصفحة: 101-102
طه حسين	قصيدة عمودية تناظرية	42	الصفحة : 103-104

و في الأخير كتب الفهرس من مقدمة ، و قصائد الديوان ، و الصفحة التي تحتويها ، و التي تبدأ من الصفحة **(11 إلى الصفحة 103)**.

2.1.2. قراءة بصرية في لون الغلاف:

يُعَدُّ الحديث عن الألوان من أساسيات دراسة الأغلافة ، وعلاقتها بما يحتويه العمل الأدبي حيث « تلعب الألوان دورا هاما في التأثير على نفسية الفرد ، حيث أن الميل إلى بعض الألوان يرجع إلى ظروف حياتنا وثقافتنا ، كما يرجع إلى الظروف النفسية التي يمر بها الفرد» [1]، كما أن الصورة اللونية في لغة الشعر خاصة « هي أحداث نفسانية، وإذن فهي تشكل جزء من قدرنا وتخبرنا عن حالات ذهنية هامة»[2]

و يعد الضوء هو مصدر جميع الألوان ، واللون نتاج انعكاس أحد ألوان الطيف ومصدرها نور الشمس ، وهناك ثلاثة ألوان أساسية تتركب منها كافة الألوان عدا الأبيض والأسود ، وألوان أخرى فرعية تتكون من خلط الألوان الأساسية .

أ- <u>الألـوان الأساسيـة</u> :

الأصفر : يبعث البهجة والانتعاش .

الأحمر : يشع بالحيوية ويجذب الانتباه .

الأزرق : لون هادئ يريح الأعصاب .

ب- <u>الألوان الفرعيـة</u> :

هي كل لون يتكون من جمع لونين أو أكثر ، فمثلا إذا أضيف لونان أساسيان **(أصفر + أزرق)** فالناتج يكون من جمعهما يكون لونا فرعياً وهو الأخضر و اللون **(أصفر + أحمر)** الناتج يكون برتقالي ،و اللون **(أحمر + أزرق)** الناتج يكون بنفسجي ، ويمكن تقسيم مجموعات الألوان إلى نوعين :

* **ألوان باردة – هادئة** ، و هي : الأزرق، الأخضر .
* **ألوان دافئة – ساخنة** ، وهي : الأحمر ، البرتقالي ، الأصفر، ومشتقاتها .

كما أن – **اللون الأصفر**– من الألوان الدافئة، ويقع في دائرة الألوان بين مجموعة الأصفر البرتقالي، والبرتقالي حتى الأحمر ، وبين مجموعة الأخضر المصفر فالأخضر المزرق ، وينتج من تراكب الضوء الأحمر على الضوء الأخضر، وهو اللون الأقرب إلى الأبيض ، وعند وضعه تجاه خلفية بيضاء يبدو دافئا رقيقا وعميقا.

الأصفر الصارخ يدل على الجمال والتألق والحيوية، واللون الأصفر في لون بشرة أو في لون ورقة ساقطة في الخريف يثير إحساسا بالموت والفناء ، في لون الرمال

---

[1] دليل فراج للمواقع ،ألوان الطيف 12.11.2006 www.Sahab.ws/4964/news/4365.html

[2] محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية، ص87.

الشاسعة يثير الإحساس بالجدب (**القحط**) ، وفي لون الغلاف الجوي المحيط يثير الشعور بقرب عاصفة هوجاء وهو في لون الفاكهة يثير إحساسا بالنضج والطراوة، وفي لون صفرة الشمس الساقط على بقاع الأرض يثير إحساسا بالدفء والحيوية ، وفي بريق الذهب يثير الإحساس بالفخامة والأبهة و الأصفر لون مفرح وعملي يرمز للشمس والضوء وزهرة النرجس والذهب استخدمه الفراعنة للوقاية من الأمراض لارتباطه بأشكال المثلثات والأهرامات، الأصفر مناسب للاستخدام في الغرف المعتمة وله تأثير إيجابي كبير لمن يعانون من الانهيار النفسي ، والأصفر لون صريح والساطع (الفاقع) منه غير مريح ، والباهت يترك في النفس شعور الربيع وهبات النسيم ورائحة الليمون.

ومما جاء في التراث القديم للون الأصفر نجد «هيام العراقيين باللون الأصفر وتغزلهم بالوجوه الصفر وصبغهم ثيابهم بالصفرة، وافتتانهم بالزهور الصفر، واتخاذهم الطعام الأصفر، ومد حهم الجواهر الصفر»[1] وكان إسناد أكثره ولها باللون الأصفر وهذا ما جعل المثال التالي يطلق عليهم "أملك التاء الأصفر" وقد ورد هذا اللون في تعابير حديثة منها "فلان أصفر الوجه، ويقيمون من المرض والذبول، وصفحة صفراء، إذا كانت بمرارة وأرض صفراء، إذا كانت ترابها منتح لطارل وفي القرن العاشر في فرنسا كانت تطلي أبواب اللصوص والمجرمين باللون الأصفر.

أ- **اللون الأصفر في القرآن الكريم :**

لقد ذكر اللون الأصفر في كتاب الله خمس مرات وهو قليل الاستعمال في الأديان لأنه غير مستحب و مع ذلك نشاهد هذا اللون يتكرر في أكثر من موضوع في القرآن الكريم خاصة في نفسية بني اسرائيل حيث قال الله تعالى :« **قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ**»[2].

فسرور الناظرين لا يتم إلا عندما تقع أبصارهم على حيوية ولمعان تلك البقرة المطلوبة للذبح فاختيار الأصفر الفاقع هنا زاد البقرة جمالا وبهجة ويشير المفسرون إلى أن اللون الأصفر هو من الألوان السارة، و لهذا كان **علي كرّم الله وجهه** يرغب في النعال الأصفر و يقول " **مَنْ لَبِسَ نَعْلاً أَصْفَرَ قَلَّ هَمُّهُ** ".

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص217.

[2] البقرة، 69.

ومن غرائب هذا اللون أنه يصطحبنا معه في رحلة الآخرة حيث قال تعالى : « **إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالقَصرِ كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ**» [1] .

هذه النار يتطاير شررها في كل جهة بحجم البناء الضخم إلى القصور التي تتسارع في تطايرها كالجمال الصفر إذا نفرت من صاحبها ، فهذا المشهد يعرفه كل شخص عاش في الصحراء وأشعل النار حيث يرى كيف يتطاير الشرر من الخشب الملتهب في كل مكان، ثم يأتي الله عزوجل بمثال آخر، حيث قال تعالى : « **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الأَرضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لِذكْرَى لِأُولِي الأَلْبَابِ**»[2].

ليبين الله للإنسان أنه قادر على خلق النبات ثم جعله مصفرا **(ناضجا)** ، ثم موته من جديد ليعطينا أيضا إنذارا خاصا بهذا اللون حيث قال تعالى :« **وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ**»[3]، فسبحان الله! فالاصفرار في النبات يعني النضج والموت والفناء وفي الإنسان يعني المرض الجسدي ،أو النفسي من هموم ، وأحزان ومن هذا جاء الإنذار الرباني بصورة اللون الأصفر الذي له مكانة خاصة في النفوس فهو لون إنذار وعظة وتفكر فيما بين العبد وربه.

ب- <u>دلالة اللون الأصفر على واجهة الديوان</u> :

لقد كان اللون الأصفر من الألوان التي غطت مساحة بارزة في واجهة الديوان الذي عكس طبيعة هذا اللون ،و اختياره عن قصد ليعبر عن ما هو موجود في المتن من كرب وهموم، وكلوم مزروعة على دفات القصائد المسجونة بنيران الشجن، واللظى، والفراق ، والاغتراب ،والوجع النفسي الذي لمسناه في قوافي وأوزان الشاعرة .

كما يعكس هذا اللون أيضا طبيعة مصر التي تسحر الأعين بسنابلها المنثورة على ضفاف النيل العظيم ليشرح لنا حضارة الفراعنة التي بنيت على زراعة القمح وما حدث في عهد سيدنا يوسف عليه السلام من جفاف و قحط شديدين كان يوسف عليه السلام سببا في إنقاذ شعب مصر من كارثة محققة كانت ستفنيهم على آخرهم.

---

[1] المرسلات، 32، 33.

[2] الزمر،21.

[3] الروم،51.

ولعل الشاعرة لما اختارت اللون الأصفر كانت تدرك تمام الإدراك ما للون الأصفر من قداسة في نفوس أبناء النيل ، و ولعهم الشديد بحبه حيث كان الفراعنة يحرصون عليه في طلاء أهرامهم و معابدهم به لأنه رمز النور والإشراق والبلسم الشافي« ولارتباط اللون الأصفر بالشمس والضوء استخدمه قدماء المصريين رمزا لإله الشمس رع »[1].

فالشاعرة تبحث وسط هذا الركام عن ترياق شاف لها من أسقام، و أشجان عللتها دهورا من السنين لعلها ستشفى بترياق نهر النيل الأسطوري، و سنابله التي خلدت حياة شعوب كان لها في الغابرين حضارات دوت أبراج السماء بشموخها و كبريائها مثل شموخ السنابل التي غطت أديم أرض النيل الساحرة للقلوب و العقول و الشافية لكل الكلوم.

و في هذا المخاض وجدت الشاعرة نفسها تبحث عن أعشاب الخلود السرمدي مثلما فعل **(جلجامش)** من قبل ، فإكسير الحياة كان في وميض، و سحر اللون الأصفر التي أرادته علاجا من عللها المترامية الأطراف وسط مجموعة شعرية من **(اثنين و أربعين قصيدة)** تداوي جراح و تعرجات الدهر الذي جنى عليها ، و قدمها قربانا للنيل الذ ي جا ءته مكبلة بسنابل الخلود تطلب منه الشفا ء و ترجو منه البُرْءَةُ المملوءة بابتهالات الأمل المحفوف بالألم لوطن جريح، لأرض مكبلة ولذات منكسرة فوق أهداب سنابل القمح.

فالشا عرة محطمة تبحث على من يأخذ بيدها ، و يعيد إليها البلسم الشافي من علقم و مرارة الحياة التي لم تمنحها و لو بسمة تحررها من كل مكبوتاتها المسجونة في نهر العدم السابح بقصائد سقيمة يعللها السواد، والتشاؤم ، والضبابية والحيرة وسط النور والإشراق، والبسمة الهاربة من صخب الحياة وفعلا كان اللون الأصفر قبسا من الحياة الذي يرسم مقادير الناس في كل دروب ، و معابر الكون الفوقي أو السفلي.

فالسنابل على الرغم من اصفرارها المتهالك وسط بيادر الفناء تشقها خلجاتها نهر النيل ليبعث الحياة فيها من جديد في دورة حياتية تنسج خيوطها طبيعة من العدم لذلك ، فالشاعرة تريد تحرير ذاتها من الألم الدفين ، و خلجات معانيها ، و فلتات لسانها وصحوة مداد يراعها الذي جفت قريحته في نبرات القوافي لعلها ستعيد للحياة أنفسها وترجع البسمة إلى شفاه غابت عنها شقائق النعمان لترسم محياها الوسيم في خجل وغفلة من الألم، و الاغتراب وسط قوافي ، و أوزان مجموعتها الشعرية.

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص163.

3.1.2. قراءة بصرية في عنوان الديوان:

أطلقت الشاعرة عنوان القصيدة الثالثة في مجموعتها الشعرية عنواناً للديوان كلّه « وذلك واحد من منهجين متبعين في تسمية المجامع الشعرية، والقصصية، أولهما ذلك الذي يضع للمجموعة عنوانا خاصا بما هو غير عنوانات القصائد، عنوانا تكمن في داخله مهيمنات دلالية تجتمع في فضائها الخيوط النسيجية الآتية من متون القصائد كلها، وثانيهما هو أن يختار الشاعر عنوان إحدى القصائد لتكون اسما لديوانه، حينما يكون ذلك الديوان قادرا على احتواء تلك المهيمنات »[1].

وعلى هذا اتخذت الشاعرة المنهج الثاني ، فكان العنوان الديوان "**سنابل النيل**" هو ذاته عنوان القصيدة الثالثة كعنوان فرعي، أمّا من حيث الدلالات التي نشرها هذا العنوان على كامل العناوين الأخرى في الديوان فيمكن بدءً الإلمام بها من خلال مقاربة سيميائية في المعنى الدلالي الذي تفرضه "**سنابل النيل**" وفي المرجعية التي استندت إليها الشاعرة في العنونة، فالسنابل مسند والنيل مسند إليه، فإذا جئنا إلى المسند إليه ، وجدناه نهراً عظيما مقدسا ، وبما أن النهر ماء، فللماء عدة دلالات رمزية، فهو سر الوجود لقوله تعالى: « **وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيّ** »[2] ، حيث يُقابل الماء ثنائية: **الحياة/الجنة،** فالأنهار موجودة في الدنيا التي نحياها، كما هي موجودة في الجنّة لقوله تعالى: «**جَزَاؤُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَداً رَضِيَ اللهُ عَنْهُمْ، وَرَضُوا عَنْهُ ذَلِكَ لِمَنْ خَشِيَ رَبَّهُ** »[3]، هذا عن المسند إليه النهر، أما عن المسند، فنجد في النص القرآني غالبا ما يكون مرتبطا بالمسند إليه، لقوله تعالى: «**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا، ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُولِي الأَلْبَاب**»[4]، فماء الأنهار كان يمثل للإنسان خيراً عظيما لأنه بهاته تهتز الأرض، وتنبت الحبوب بكل أنواعها، فثنائية: **سنابل/النيل** تمثل استمرارية الوجود البشري، وبقائه حيًا، لقوله تعالى: «

---

[1] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، ص42 .

[2] الأنبياء، 30.

[3] البينة، 08.

[4] الزمر،21.

وَأَنْزَلْنَا مِنَ المُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجاجًا لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًا وَنَبَاتا »[1]، فالحَبُّ هو طعام الإنسان من قمح، وشعير، ولعل سنابل القمح كانت، ولا زالت طعاما للبشرية قديمهم، وحاضرهم.

وقد ذكرت كلمة "**سنابل**" في أكثر من موضع في القرآن الكريم، قال تعالى: «**وَقَالَ المَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَاكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ، وَسَبْعَ سُنْبُلاَتٍ خُضْرٍ، وَأُخَرَى يَابِسَاتٍ**» [2]، وقال تعالى أيضا:"على لسان يوسف"« **تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا، فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنْبُلِهِ، إِلاَّ قَلِيلاً مِمَّا تَاكُلُونَ** »[3]، بعد عرض هذه الآية سنعرف أن السنابل كانت طعاما للمصريين القدامى في عهد سيدنا يوسف عليه السلام، وبالإحالات الدلالية نجد أن الشاعرة أرادت لعنوانها مرجعية دينية، فسنابل النيل مشار إليها في القرآن الكريم، وبهذا أعطت لعنوانها صبغة قدسية انتقلت الى باقي العناوين .

وانطلاقا من قوله تعالى: « **مَثَلُ الذَّينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ، وَاللهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ، وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**» [4]، يمكن استخراج قانون المضاعفة ، وتطبيقه على عنوان الديوان المكتوب على الغلاف في الجزء السفلي بخط أسود حيث كان العنوان بمثابة مَرْكَب (**سفينة**)، يمتطي تلك الأمواج التي بدت بلون ذهبي وقت الأصيل، كان عدد الأمواج اثنين وأربعين : **(42)** موجة، بعدد القصائد، وإذا سلّمنا بأن العنوان في وضعية كتابته يمثل

مَرْكبًا فإنه،وبالاعتماد على هذه الجزئية يمكن التنبؤ بمقصدية الشاعرة في ثنايا لمدونة،إذ يحمل هذا المركب ، في مقدمته سنبلتين صفراوين، حملتا بالذات على حرف (**السين**) الذي يشكل زاوية (**45°**)بالاستناد إلى سطح النيل كمحور، والى حرف النون كرأس للزاوية.

هذا يدل أن المركب تمشي باتجاه اليمين لأن المركب تكون مقدمته مرتفعة على سطح البحر أكثر من مؤخرته، فالسفينة تمثل المجموعة الشعرية التي تسبح في نهر

---

[1] النبأ، 14،15.

[2] يوسف،43.

[3] يوسف،47.

[4] البقرة،261.

النيل، الطريق الذي سلكته الشاعرة، فكل موجة من أمواج النيل تحمل قصيدة تنشدُها، إلى أن توصلها الى مرفأ اليابسة، والدليل من المدونة الشعرية في التساؤل الذي طرحته الشاعرة، في قصيدتها الموسومة بـ: "**طريق الشعر**" والتي تقول فيها:

« **مَرَّتْ بِنَا الأَيَامُ يَا عُمْرِي**

تَجْرِي.. وَنَحْنُ بِرَكْبِهَا نَجْرِي

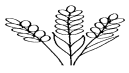
صِرْنَا بِمُنْتَصَفِ الطَّرِيق فَهَلْ

يَطْوِي الطَّرِيقُ، وَيَنْتَهِي أَمْرِي» [1]

ثم تمضي لتقول في نهاية القصيدة: «**هَذَا الطَّرِيقُ.. لَسَوْفَ أُكْمِلُهُ**»[2]، وبالفعل تصل الشاعرة الى المرفأ، والدليل على ذلك غلاف الديوان الذي كان امتدادًا ليابسة صفراء اللَّون ، والتي يرجح أنها من رمل ، إذا ما أُخِذَ إهداء الشاعرة بعين الاعتبار، إذ تقول فيه:

« **إلى جُذُورِي المُتَحَرِكَةُ فِي الرِمَالْ...إلىأَنْ تُصْبِحَ الرِّمَالُ أَرْضَا صَلْبَةً...**» [3].

وإذا عدنا إلى حرف السين الذي يحمل السنبلتين فإننا نلاحظ تطابق بناء السنبلة العمودي على شكل ثلاثيات من الحبوب كل ثلاثية تشبه حرف **السين** على هذا الشكل :

()، فنجد (**20 ثلاثية** أو**20**) سينا بالإضافة الى سين "**سنابل**" نتحصل على(**21 سينا**)، وبتطبيق نظرية الضعف نجد (**42**) قصيدة ، فبهذا تكون كل سين سنبلة ، وكل سنبلة قصيدة.

وسنجد أنَّ السين حرف مهموس أنثوي، والسنبلة أنثى، والسنابل كثرة للأنثى بمقابل النيل الذي يمثل القوة، والجبروت، والذكورة التي قهرت الأنوثة قديما حين كانت تقدم له أنثى كقربان كل عام تأملا في عدم غضبه، وفي هدوئه، فحملت الشاعرة على عاتق ديوانها وظيفة هزيمة النيل، فكانت معطياتها متباينة في هذه الوظيفة، ما جعلها تهتم في غلاف كتابها بكل العناصر الأنثوية فالسنابل أنثوية، ثم اسم الكاتبة"**هد ى ميقاتي**"، ثم جنس المدونة "مجموعة شعرية" كل هذه الرموز الأنثوية كانت محيطة بالعنصر الذكوري الوحيد (**النيل**)، فكانت بمثابة الهزيمة الولى، وهزيمة ثانية إذا ما نظرنا إلى اللّون الأصفر

---

[1] الديوان، ص11.

[2] الديوان، ص12.

[3] الديوان، ص9.

الذي يحيط بالنيل والذي يسرُّ بالوهن والضعف والهدوء والخمود، بالمقابل نجد السنابل بصفرتها في أوج نضجها، وعطائها، وبهذا تنتج هزيمة النضج والعطاء للوهن، والركود.

تنتصر الروح الأنثوية للشاعرة على الروح الذكورية المتجبرة للنيل كان هذا بالقصائد الملأى بالأحاسيس الصادقة ، والأشواق المتأججة، ويمثل لهذه الجزئية بالسنبلتين، المنحنيتين فالانحناء لا يكون إلا للسنابل الملأى نضجًا لقول شاعر في هذا الصدد :

" **مِلْءُ السَّنَابِلِ تَنْحَنِي بتوَاضُعٍ *** وَالفَارِغَاتُ رُؤُوسُهُنَّ شَوَامِخُ**" .

وبعد كل هذه التحليلات ، والإنزياحات الدلالية تصل السنابل إلى ضفاف النيل بالرغم من الطريق الذي سلكه مركبها عكس التيارات الهوائية، وعكس جهة الأمواج، فالرياح كانت تهب آخذة معها السنابل الى جهة اليسار، في حين السفينة كانت تصارع الأمواج ، والرياح متجهة الى اليمين، والجهة اليمنى تمثل المشرق العربي ، فعسى الشاعرة تعود بأشعارها إلى المشرق إلى الوطن – **لبنان** – ثم تصل بها الى أبعد صيت ، وتوجهات دلالية يُمكن تكهنها.

وبعد تتبعنا لأهم مُكونات البنية الأيقونية نجد أنّ القراءات التي عرضها البحث تمثل أسس المدونة ، وكيفية التعامل معها، وتفسير كنهها من خلالها، حصرت الدراسة نتائج هذه الجزئيات في ثلاث نقاط هي:

- يعتبر الغلاف من أهم عتبات العمل الإبداعي، وعلاقته بالنص وطيدة، فهو يعطينا إشارات، ودلالات شكلية، ورمزية تفسر ما جاء العمل، وإغراء المتلقي إلى تذوقه، والبحث عن منطلقات، وجماليات هذا الأخير.
- كما أن اللون الأصفر كان من بين المحفزات الرئيسة التي كشفت قناع بعض الشفرات التي تسربل وراءها أسرار المتون الشعرية للعمل من جهته، وبعض المعاني النفسية المنضوية في أغوار ذات المبدعة.
- وأخيرا يأتي العنوان الذي يعد مركزا، وبؤرة للعمل ففيه تتفجر كل التأويلات، والتلميحات التي تكتبها المدونة في عالمها السرمدي المملوء بأطياف المتاهات الشعرية الأنثوية.

وعموما فهذه القراءات الثلاثة كانت وراء التشكيل الحقيقي، والمكون الفعلي لهذا الإنتاج الشعري الذي لم يفهم إلا من خلال التشاكل، والتوا شج بين هذه العناصر الثلاثة،

(الغلاف + اللون + العنوان)، كما أن العمل لا يتوقف عند هذه القضية بل هو بحاجة إلى تحديد نفسية هذه المجموعة الشعرية، وهذا ما سوف يتناوله البحث من خلال عرضه للبنية الصوتية التي سيتم ذكرها.

وفي نهاية البنية الأيقونية تتحدد لدينا صورة لغوية تتوحد فيها كل المدلولات التي تعكس أهمية التداخل الفني بين **(الغلاف،واللون الأصفر)**، وعنوان المدونة الشعرية،التي في النهاية تعكس ذات الشاعرة من جهة،ومحتوى المدونة من جهة ثانية،وكأن الشاعرة – **هد ى ميقاتي** – تريد للمتلقي أن يكشف هذا التوحد بين لغة الصورة ،ولغة الحروف ، وهذه الصورة مشكلة كالتالي:

أ- الشاعرة: ←أنثى مجروحة مريضة ←الهدوء والغضب.

ب- سنابل النيل: ←اصفرارها والنضج ←الهدوء والاسترخاء.

ج- النيل: ←يجسد ثنائية الموت و الحياة ←الهدوء و الغضب.

إن نهر النيل يكشف لنا عن حوار متدرج اللغة من الهدوء إلى الصراع "**الذروة**" ثم الرجوع إلى الهدوء من جديد ، وهذا يعطي المدونة نكهة حركية تسري من خلال أمكنة متعددة متلألئة في سماء الشعر داخل علاقة دورا نية فيها الكثير من الديناميكية ، والإضاءة الساحرة التي تعطي بريقا، ثم انطباعاً ساحراً للمكان إنه حوار الرومانسية مع الطبيعة التي هي منبع العطاء المنوال في ذات الشاعرة تغرف من ينابيعها الصافية متى وجد ت ترياقا يشفي آهاتها المنثورة على مدونته، وهذا ما توضحه هذه العلاقة الثلاثية السابقة التي كانت حتمية الدراسة الصوتية الآتية لاحقا.

2-2 البنية الصوتية:(Structure Phonétique)

تقتضي طبيعة التحليل اللغوي التسلسل في عملية الدراسة، بدء بأصغر وحدة صوتية في النظام اللغوي إلى أعلى مراتب التركيب، وهو الأمر الذي يضطر الباحث عند تتبعه لمعاني ودلالات الألفاظ إلى الانطلاق من الصوت اللغوي، الذي « يعد أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني»[1] إضافة إلى كونه أساس اللغة

[1] محمد بوعمامة، علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف د/ فرحات عياش، مخطوط جامعة قسنطينة، 1995، ص82.

وعمود بنائها، ولا تُعرّف اللغة إلا من خلاله على حد تعبير ابن جني الذي يقول:« وأمّا حدها فأصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم»[1]، وهو تعريف اطمأن إليه القدماء والمحدثون، وبنوا تعاريفهم للغة من خلاله.

ومبحث الأصوات هو المستوى الأول في مستويات التحليل، إذ « يعد الخطوة الأولى للدارس اللساني»[2]، لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه، ثم تطغى على اللفظة التي تحويه، وقد يتعداها ليعم التركيب كله، فيشعر المتلقي بقوة شدتها وهمسها من خلال الأصوات التي تعد « الوحدة الصغرى في بناء اللغة (وهي الحرف) أو الصوت اللغوي phonème »[3] التي تتكون منها.

وقد تفطن علماء العربية قديما وعلى رأسهم "**ابن جني**" لقيمة الأصوات اللغوية، حتى إن لم يعد بإمكانهم «الاستغناء عن الدرس الصوتي عندما أسسوا لعلوم اللغة وفنون القول»[4] ، فهو جزء من كتب النحو والصرف ، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالإدغام والإبدال ، وهو أيضا جزء من البلاغة إذا ما تعلق الأمر بفصاحة الكلمة أو بلاغتها، وأما علوم القرآن وعلى رأسها علم التجويد ، والقراءات فإن مبحث الأصوات هو مدار الأمر وأساس الدارسة ، إذ لم يخل أي كتاب من كتب علم التجويد من ذكر مخارج الحروف وصفاتها.

أما في العصر الحديث فقد اهتم العلماء وخاصة في أوروبا بظاهرة مناسبة الأصوات لمعاني ألفاظها، فهذا دي سوسير« الذي أوضح أن العلاقة الطبيعية بين الدوال والمدلولات اعتباطية(Arbitraire) يستثنى قضية الأسماء الطبيعية **(Onomatopées)**التي بدت له بأنها ليست دائما اعتباطية » [5] ،وهو اعتراف منه بوجود علاقة بين الصوت والدلالة العامة للفظ في بعض الكلمات، سواء قلت أم كثرت.

---

(1) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، ج1، ص33.

(2) محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص56.

(3) صبري المتولي، علم الصرف العربي، أصول البناء وقوانين التحليل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2002، ص09.

(4) محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، ص56.

(5) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993، ص53.

وازداد اهتمام علماء اللغة بالصوت مع تطور العلوم اللغوية في العصر الحديث، وأصبحت تفرد للمبحث الصوتي كتبا خاصة، كالعمل الذي قام به اللغوي "**راستي**" في بحثه (ضبط التشاكلات) ، حيث قام بعملية إحصائية لأصوات بعض الكلمات وتتبع دلالتها، ثم العمل الذي قام به كل من "**مولينو وتامين**" في كتابهما « مدخل إلى التحليل اللساني للشعر »[1]، والذي تناولا فيه جانب الأصوات بالعناية والاهتمام.

وعليه يمكن القول: إن « الدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية»[2] وغيرها ، وصار تحليل الصوت جزءا من العملية التحليلية للنص كله، على أن استنباط سيميائية الصوت « تبقى ذوقية»[3] إذ قد يخلص البحث إلى نتيجة يكون لغيره فيها رأي آخر، فتكون بعد ذلك دلالة النص العامة هي الحكم والفيصل بين الرأي الأول والثاني.

1.2.2.<u>الصوت لغة</u>: هو « **الجَرْسُ معروف، مذكر، فأما قول رويشد بن كثير الطائي: يَأَيُهَا الرَاكِبُ المُزْجِي مَطِيَتَهُ * سَائِلْ بَنْي أَسَدٍ: مَا هَذَهِ الصُّوْتُ؟**

وهو من **صَاتَ، يَصُوتُ، صَوْتًا**، وَ**أَصَاتَ**، وَ**صَوَّتَ** به: **كُلَهُ** نادى، ويقال **صَاتَ، يَصوُتُ،** فهوُ **صائِتْ،** معناه: **صَائِحْ**»[4] كما يعني الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز جسم ما، وهو اللحن، والذكر الحسن.

2.2.2.<u>الصوت اصطلاحا</u>:« هو الأثر السمعي الناتج عن الذبذبة المستمرة والمطردة لجسم من الأجسام»[5]، كما أنه ذلك العلم الذي « يبحث فيه عن أحكام بنية الصوت اللغوي من حيث المخارج الصوتية، والصفات الأصلية، والصفات العارضة». [6]

وعليه ظاهرة طبيعية تستلزم وجود جسم يهتز، وقد تدرك هذه الاهتزازات بالعين المجردة إذا كانت نتيجة الهواء الخارج من الرئتين مع أعضاء النطق الخاصة بالإنسان ،

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص32.

[3] المرجع نفسه، ص36.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج9 ،(مادة صَوَت)، ص189، 190.

[5]عبد الكريم حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 2001، ص105.

[6] صبري المتولي، علم الصرف العربي، أصول البناء وقوانين التحليل، ص09.

أو الحيوان فهي مما لا تدركه العين المجردة ، ومن هنا يتبين لنا أن مفهوم الصوت عام لكل أثر سمعي ما لإنسان ، أو حيوان ، أو جماد ، أو نحوه.

أما علم الأصوات فيقتصر على دراسة الصوت اللغوي الصادر من أعضاء النطق الخاصة بالإنسان، وتحليله من الناحية النطقية والفيزيائية والسمعية، لذلك يدرس علم الأصوات من ثلاثة جوانب مترابطة ومتصلة:

***الجانب النطقي:** ويهتم بحركات أعضاء النطق.

***الجانب الفيزيائي:** ويهتم بالموجات الصوتية وحركتها في الهواء.

***الجانب السمعي:** العملية الميكانيكية التي تحصل في أذن وأعصاب السامع حتى يدرك الأصوات.

وقد عرف علماء العربية الصوت وقدموا فيه دراسات متعددة وهذا ما فعله "**ابن جني والخليل بن أحمد الفراهيدي**"، كما قدم "**إخوان الصفا**" في القرن الرابع الهجري، (العاشر الميلادي) موجزا شاملا في علم الأصوات وعلم الموسيقى، وعرفوا الصوت بأنه « قرع يحدث في الهواء من تصادم الأجرام، وأنه يتموج إلى جميع الجهات". كما قسموا الأصوات إلى أربعة أنواع: جهيرة وخفيفة وحادة وغليظة، وعزوا ذلك إلى طبيعة الأجسام وقوة تموج الأصوات»[1].

إنّ التطورات الحديثة أسست جزء كبيرا من علم الصوّتيات الحديثة القائمة على مبادئ الصوت الموجودة في « كتاب نظرية الصوت الذي ألفه الفيزيائي البريطاني البارون رايلي في عام 1878، ورغم أن الكثير من خصائص الصوت معروفة منذ ذلك الوقت الطويل، إلا أن علم الصوتيات استمر يتوسع في مناطق جديدة» [2] ، وفي الأربعينيات من القرن العشرين، وضح "**جورج فون بيكيسي**"، وهو فيزيائي أمريكي، كيف

---

[1] الموسوعة العربية العالمية،
http://www.mawsoah.net/gae portal/maogen.asp?main2&articleid=!!1807550 20/01/2007

[2] الموسوعة العربية العالمية،
http://www.mawsoah.net/gae portal/maogen.asp?main2&articleid=!!1807550 20/01/2007

تميِّز الأذن بين الأصوات ، وفي الستينيات من القرن العشرين توسع علم الصوتيات سريعا استجابةً للاهتمام المتزايد بتأثيرات التلوث الضجيجي الفيزيائية والنفسية الضارة.

وشملت بحوث علم الصوتيات في سبعينيات القرن العشرين، دراسة الاستخدامات الجديدة للموجات فوق الصوتية وتطوير معدات فوق سمعية أفضل، وخلال أوائل الثمانينيات، شمل البحث أجهزة أفضل لإعادة إنتاج الصوت وتطوير الحواسيب التي تستطيع أن تفهمه وتعيد إنتاجه، كما درس مهندسو علم الصَّوتيات الاستخدامات الممكنة للموجات تحت الصوتية، أي الصوت الذي يكون تردده أقل من مدى السماع البشري.

كما أنشئت معاهد خاصة بالصوتيات لتدريس الطلبة وتوجيههم لنطق الحروف اللغوية نطقا صحيحا يطابق طبيعة صوت الحرف من خلال أجهزة علمية تحدد موجات الصوت ، وشدة التردد الطبيعي للصوت، وتوزعه في جهاز الصوت البشري الذي يعتبر أداة فعالة لنقل الصوت إلى الخارج وتعد هذه القفزة النوعية في مجال الأصوات اللغوية طفرة جديدة خلقت التوازن بين معاهد اللغات في التلقين الصحيح لنطق الصوت من خلال الدربة والممارسة المستمرة لعملية نطق الحرف.

3.2.2.تصنيف الأصوات اللغوية:

يَبْلُغ عدد حروف اللغة العربية ثمانية وعشرين حرفا هي: " **الألف، الباء، التاء، الثاء، الجيم، الحاء، الخاء، الدال، الذال، الراء، الزاي، السين، الشين، الطاء، الظاء العين، الغين، الفاء، القاف، الصاد، الضاد، الكاف، اللام، الميم، النون، ،الهاء، الواو الياء** " وتصنف هذه الأصوات من خلال تصنيفات ثلاث وضعها علماء الصوتيات وهذا ما أدرجه "**كمال بشر**" في كتابه فن الكلام، وكذلك "**أنور عبد القادر عبد الجليل**" في كتابه الأصوات اللغوية وأول هذه التصنيفات كانت مؤسسة على وضع الأوتار من حيث نطقها وهذا ما هو ممثل في هذا «الجدول»[1]:

أسماء الأصوات	الأحرف الصوتية	عددها
أصوات مهموسة	ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ	12
أصوات مجهورة	ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض،	15

[1] كمال بشر، فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2003، ص201.

	ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي	
أصوات لا هي بالمهموسة ولا هي بالمجهورة	**همزة القطع فقط.**	**1**

أما التصنيف الثاني فيتناول مواضع النطق ومخارج الكلام الموضح في «الجدول»[1] الآتي:

أسماء الأصوات	الحروف	عددها	أسماء الأصوات	الحروف	عددها
أسنانية شفوية	الفاء	01	أسنانية	الثاء، الذال، الظاء	03
أصوات شفوية	الباء، الميم، الواو	03	أسنانيه لثوية	التاء، الدال، الضاد، الطاء، اللام، النون	06
لثوية	الراء، الزاي، السين، الصاد	04	لثوية حنكية	الجيم، الشين	02
أصوات وسط الحنك	الياء	01	أصوات أقصى الحنك	الحاء، الغين، الكاف	03
أصوات لهوية	القاف	01	أصوات حلقية	العين والحاء	02
أصوات حنجرية	الهمزة، الهاء	02	**المجمـــــوع**		**28**

وأخيرا يأتي التصنيف الثالث والأخير المؤسس على كيفية مرور الهواء عن النطق مع مراعاة ما يحدث لممر الهواء من عوائق وموانع تمنع خروجه كليا أو جزئيا وما يصاحبه من تغير أو انحراف فيخرج من جانبي الفم، أو من الأنف ولعل هذا «الجدول»[2] سيوضح ذلك بشكل أدق.

أسماء الأصوات	الأحرف الصوتية	عددها
الوقفات الانفجارية	الباء، التاء، الدال، الضاد، الطاء، الكاف، القاف، الهمزة	08
الأصوات الاحتكاكية	الفاء، الثاء، الذال، الظاء، الزاي،	13

[1] كمال بشر، فن الكلام، ص202،203.

[2] أنور عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 1988، ص13.

	السين، الصاد، الشين، الخاء، الغين، الحاء، العين، الهاء	
الأصوات الجانبية	الجيم فقط	01
الوقفات الاحتكاكية (المركبة)	الراء فقط	01
الأصوات التكرارية	اللام فقط	01
الأصوات الأنفية	الميم، النون	02
أنصاف الحركات	الواو، الياء	02

وعليه يتناول البحث التصنيف الأخير ويجعله محور الدراسة والتصنيف وذلك من خلال تقسيم الأصوات اللغوية حسب صفاتها مع اختيار الأصوات الأكثر وضوحا وتجليا في ديوان الشاعرة هدى ميقاتي وهذا بتأدية المعنى بشكل يعطى للعناوين قراءات متعددة الأوجه على نحو متسع على مساحة الكتابة المتشابكة مع بياض النص المتلاحق.

2. 2. 3. <u>الأصوات الانفجارية</u>:

وتسمى أيضا بالأصوات الوقفية "**Stop**"، باعتبار التوقف ، أو والانحباس لكمية الهواء التي يصنع منها الصوت ، وتسمى أيضا "**Polisve**" باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الاطلاق، وهذا ما يجعل الهواء يندفع «إلى الخارج محدثا صوتا انفجاريا»[1] وتتكون هذه الأصوات « بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتاً انفجارياً»[2].

ومحطات التوقف ، والانحباس الهوائي يدرجها الجدول التالي:

الأداة	كيفية مرور الهواء	الصوت
الشفتان	تنطبق بشكل تام وينتج عن ذلك	الباء
الأسنان العليا ومقدمة اللثة	حين التقاء طرف اللسان بها تتكون مجموعة من الأصوات	التاء، الدال، الضاد، الطاء

[1] كمال بشر، فن الكلام، ص205.

[2] محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، القاهرة، مصر، ط2، 1992 ، ص127.

أقصى الحنك الأعلى	حيث يلتقي به أقصى اللسان يتولد	الكاف
أدنى الحلق مع اللهاة	حيث يلتقي بهما أقصى اللسان يتولد	القاف
الحنجرة	وعند محطتها يتوله صوت	همزة القطع

عندما ننظر إلى الأصوات الانفجارية على متن المجموعة الشعرية تتراء لنا أولى بوادر الانفجار الذي يبعث به صوت "**همزة القطع**" قاطعة الطريق على أي محاولة صلح ، أو تجديد العهد من خلال قصيدة "**أشتات**" معلنة عن شتات الشاعرة الذي مزقها إلى أشلاء كما مزق شعرها إلى أجزاء قائلة:

« مَا أَكْتُبُ؟ وَالحَرْفُ بَخِيلٌ * وَالفِكْرُ شَرُودُ وَعَلِيلُ.
وَأَهِيمُ بِدَمْعِي... وَصِحَافِي * فِي لَيلِ الشَّوقِ مَنَادِيلُ
هَلْ تَجْمَعُ أَشْتَاتِي يَوْمًا * وَيَمِيلُ عَلَى الأُرْزِ نَخِيلُ»[1]

لكن القدر يعاودها إلى الحنين إلى ذلك الوهم الذي عاد هاجسا يطاردها، ثم تعترف بحيرة ذلك الهاجس من خلال بعثها للشعر محترة في النظم بالصدق أم الكذب لكنها تبقى بين المدّ والجزر إذ تقول:« **لِي حَبِيبٌ فِي حَبِيبٍ * مِثْلَهُ غَضٌّ رَطِيبْ**
لَوْدَنَا كَالرُّوحِ مِنِّي * كَيْفَ تَقْصِيهِ الدّرُوبْ»[2]

ثم تعترف بريبتها في قول الشّعر مقدمة اعتذارها لقصائدها قائلة:

« أَنَا فِي الشّعْرِ مُرْتَابَةْ
أَصَادِقَةٌ؟ أَكَذَّابَهْ
وعُذْرًا مِنْكِ أَشْعَارِي
صَدَقْتُ اليومَ.. لَكِنِّي
غَدًا.. سَأَعُودُ كَذَّابَهْ»[3]

ويتأزم الموقف كثيرا خاصة عندما يدخل صوت "**الدال**" الذي يفجر ما يختلج الشاعرة من آلام على أديم قصائدها" **على الأهداب/ دمي متحركة / قصيدة العودة**" حيث نجدها في قصيدة "**على الأهداب**" تطلق العنان لجراحها فتقول:

---

(1) الديوان، ص60،61.

(2) الديوان ، ص21.

(3) الديوان ، ص22، 24.

«عَلَى الأَهْدابِ يَا وَطَنِي * رَسَمْتُ حُدُودَكَ الصُّغْرَى

وَسِرْتُ وَمُهْجتَي جُرْحٌ * مَدَى الأَيَامِ .. لاَ يبْرَا»[1].

إلا أنها تَعْرِفْ حقيقتها المرة بأنها دمية متحركة وضعت لتجذب النظر إليها في قصيدة "**دمى متحركة**" ، لتقول:« **وَيَشدُنُيِّ خَيْطٌ.. يُذَّكرُنُي بِأَنِّي دُمْيَةٌ**

فِي جِسْمِهَا رَأْسٌ وَسَاقٌ..

وَثِيَابُهَا صُنِعَتْ لَتَجْتذِبَ النَّظَرْ»[2]

ويقل التوتر تدريجيا مع صوت" **الطاء**" من خلال قصيدة "**طويت الأشرعة**" التي لتخبر فيها عن مرور الأيام بركبها وتركها في منتصف الطريق تعاني مرارة القدر، حيث تقول فيها:

« **وَأَطلَّتِ الأَوْهَامُ**

تَحْكِي قِصَةَ الوَرْدِ الذَّي

يَشْفِي الصُّدُورَ المُوجَعَهْ» [3]

ثم يصعد التوتر النفسي تدريجيا مع صوت "**الكاف**" الذي يتجسد في قصيدتين هما" "**مكالمة هاتفية/الكهف المضيء**" حيث تقول الشاعرة:

« **مَنْ ذَا يُكَلِّمُنِي؟... نَعَم.. إنِّي أَنَا * فَحَسَبْتَنِي سَأَذُوبُ مِنْ إِرْبَا كِي.**

وَسَأَلْتُهُ: "أَوَ مَا تَزَالُ تُحِبُّنِي؟" * فَأَجَابَنِي:"إِنِّي قَتِيلُ هَوَاكِ»[4]

وأخيرا تنفجر المجموعة الشعرية بحرف"**القاف**" الذي نلمس فيه قمة الأزمة النفسية في قصائدالتالية:"**قتيل– قدر– قوس قزح– القلم العربي– قرآن**": فتقول في قصيدة "**قتيل**" « **أَقَتِيلَةٌ هِيَ؟... أَمْ سَرَى**

مِنْ بَيْنِ أَجْفَانِي قَتِيلْ؟...» [5]

ثم تبحث عن إجابة لسؤالها فتجدها في قصيدة "**قدر**" تقول:

« **فَيُجِيبُنِي دَهْرِي بِأَدْمُعِهِ * سِيرِي .. فَرُبَ الحُبِّ قَدْ قُدِّرْ»** [6]

« **فَقَفَزْتُ لَهُ.. تَلَقَفَنِي.. ذِرَاعٌ فِيهِ قُرْآنُ»** [7]

---

(1) الديوان ، ص69.

(2) الديوان ، ص77.

(3) الديوان، ص57.

(4) الديوان ، ص45.

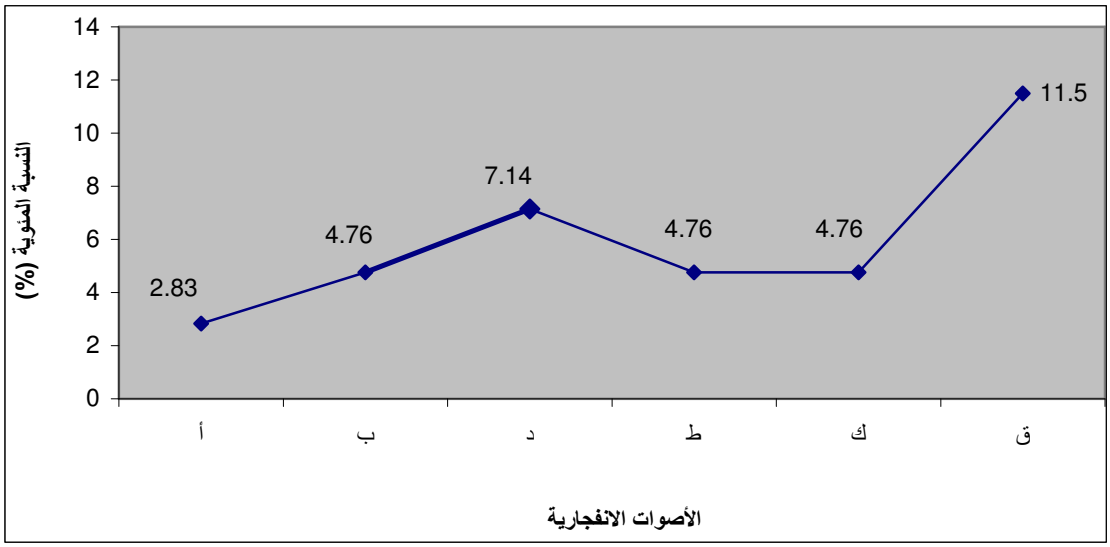
(5) الديوان ، ص18.

(6) الديوان ، ص64.

(7) الديوان ، ص66.

وقد حصر البحث هذه الأصوات مع نسبها في هذا الجدول التالي:

عنوان القصيدة	الصوت الدال	صفته	عدد الصوت الدال	دلالة الصوت	النسبة المئوية للصوت الدال
أشتات	همزة القطع	انفجاري	01	التمزق	**%2.38**
دروب/ كذابة	الباء	انفجاري	02	الحيرة	**%4.76**
على الأهداب دمى متحركة قصيدة العودة	الدال	انفجاري	03	الثورة الألم التحدي	**%7.14**
طويت الأشرعة طائر الهند	الطاء	انفجاري	02	البعد والمشقة	**%4.76**
مكالمة هاتفية الكهف المضيء	الكاف	انفجاري	02	الفرحة العظمة	**%4.76**
قتيل– قدر قوس قح القلم العربي قرآن	القاف	انفجاري	05	الفاجعة الأمل الأصالة الإسلام	**%11.50**



***التعليق:**

ترتفع النسبة المئوية تدريجيا من **(2.38%)**مجسدة في صوت "**همزة القطع**" ويستمر الارتفاع إلى نسبة **(4.76%)** في صوت "**الباء**" ليصل إلى نسبة **(7.14%)** مع صوت "**الدال**" لكن الأمر لا يبقى كما هو عليه بل ينزل التوتر النفسي تدريجيا إلى نسبة **(4.76%)** مع صوت "**الطاء**" وكأن الشاعرة في مدّ وجزر تقذِفُها أنثوتها المفعمة بالجراح.

ثم يعود الارتفاع التدريجي من جديد في حرف "**الكاف**" الذي تبلغ فيه **(4.76%)** ثم تصل إلى الذروة لتتأزم المواقف الشعرية مع صوت القاف الذي يصل توتره إلى نسبة **(11.50%)** وهي أعلى نسبة في تردد الأصوات الانفجارية كأقصى حدّ لها لتعكس مدى ألم الشاعرة وعدم قدرتها على كبت مشاعرها طويلا فجرتها في أصوات عناوين تعكس هذه المأساة الأنثوية.

2. 2. 4. الأصوات الاحتكاكية:

ويحدث هذه الأصوات، « بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في مواضع النطق، بحيث يحدث الهواء عند خروجه احتكاكا مسموعا» [1] ويدعى هذا الصوت المنتج من هذه العملية« بالصوت الاحتكاكي»[2]، وهي على ضربين مهموسة وهي **(س، ف، ح، ث، ش، خ، ص، هـ)** مجهورة وهي **(ذ، ز، ظ، ع، غ)**، والأصوات الاحتكاكية في اللغة العربية تبلغ ثلاثة عشر صوتا هي:**(ف ، ذ، ث ،ظ ، ز، ص، س،ي، ش، ح، ع، غ، ح، هـ).**

ارتبط ديوان سنابل النيل بمجموعة من الأصوات المهموسة والتي كان على رأسها صوت **(الهاء)** من خلال قصيدتين اثنتين هما "**همسه/ آهات**" التي تحمل في طياتها كتمان السر وإخفائه من خلال آهات هادئة تكشف نفس الشاعرة الباحثة عن مرفأ للنجاة فنجدها تبرزهذه الهمسات ، والآهات في هذه الأبيات الشعرية حيث تقول:

« أَهْوَاكَ يَا جُرْحَ الهَوَى فِي أَضْلُعِي * وَأَهِيمُ فِيكَ وَصَبوَتِي هَامَتْ مَعِي
فِي الشَّوْقِ تَسْكُنُ يَا حَبِيبِي فِي الهُنَا * فِي كُلِ عِرْقٍ نَابِضٍ.. فِي مَطْمَعِي»[3]

---

[1] محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص143

[2] أنور عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص144.

[3] الديوان، ص82.

وتبرز آهاتها لهذا الحبيب الغائب في صلوات ابتهالية بقولها:

« **آهٍ مِنْ عَيْنيكَ كَمْ طَافَتْ بِبَالِي * آهٍ مِنْهَا.. مِنْ شُرُودِي وَانْشِغَالِي**»[1]

ثم يأتي صوت **(الحاء)** من خلال عنوان "حلم وبوح" لتبوح الشاعرة بالسِّر معلنةعن حبها الدفين قائلة:

« **يُشَاغِلُنِي خَيَالُكَ فِي اللَّيَالِي * وَرَبِّي عَالِمٌ.. أَدْرَي بِحَالِي**»[2]

وأول عثرات البوح لهذا الحبيب نجده في صوت **(السين)** الذي تمثله مجموعة من العناوين "**سنابل النيل/ سبايا/سوء تفاهم/ سماء**". إذا تجسد الشاعرة هذا المستحيل بقولها:

« **سَنَابِلُ النِّيلِ..نَادَتْنِي مَوَاسِمُهَا * لِأَقْطِفَ الأَخْضَرَ الرَّيَانَ فِي السَّحَرِ**»[3]

فتغدو الشاعرة سبية من سنابل النيل هذا النهر الأسطوري الذي يسبي الأنثى كقربان يأمن الناس شره لكنها تتراجع عن هذا القدر بقولها:

« **يُسْبِي.. وَذَلِكَ مَا يُرَوِعُنِي * حَاشَايَ أَغْدُو مِنْ سَبَايَاهُ**»[4]

ثم تعود الشاعرة تعاتب ، وتتمنى أن تحرصها عين الإله وتصرح بذلك قائلة:

« **لَيْلِى عُيُونٌ سَاحِرَهْ**

أَمْشِي عَلَى أَهْدَابِهَا المُتَنَاثِرَهْ

يَا عَيْنُ رَبِّي.. يَارِضَى

ظَلِّي عَلَيْنَا سَاهِرَهْ»[5]

لكنه: « **فَتَمْتَم: لاَتَسْأَلِي.. إِنَّنِي * وُلِدْتُ فِي ذِمَتِّي شَاعِرُ**»[6]

على غرار الحوار الذي دار بين الشاعرة ، وطيف حبيبها كونه شاعر من طراز آخر يبعث صوت **(الشين)** الذي يتجسد في عنوان قصيدة "**شاعرة**" تتحدى فيه قدرها معترفة بمهنة الشعر إذ تقول :« **أَنَا شَاعِرَةٌ..**

أَتنَفَسُ الأَحْلاَمَ مِنْ

---

(1) الديوان، ص85.

(2) الديوان، ص13.

(3) الديوان، ص15.

(4) الديوان، ص47.

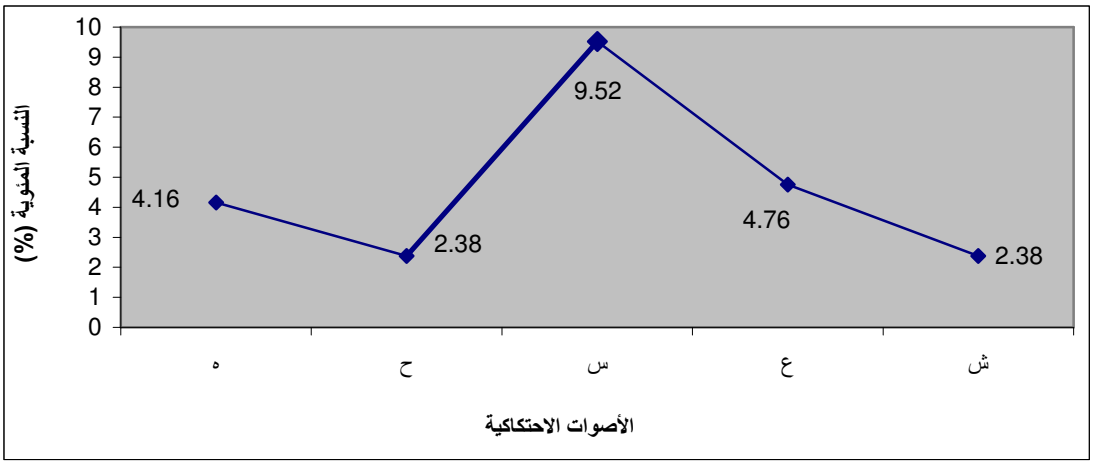
(5) الديوان، ص31،30.

(6) الديوان، ص68.

رِئَةِ الشِّتَاءِ المَاطِرَةِ..» [1]

رغم ذلك الهمس الذي كتمته الشاعرة إلا أن الآهات ، والبوح تغلبا عليها لتفصح في نهاية المطاف ، وتعترف بعشقها لهذا الحبيب وسوف يبقى شاعرا تبادله الشعر، الأزلي في صلوات ابتهالية.

عنوان القصيدة	الصوت الدال	صفته	عدد الصوت الدال	دلالة الصوت	النسبة المئوية لصوت الدال
همسة– آهات	الهاء	احتكاكي	02	الألم	**%4.76**
حلم وبوح	الحاء	احتكاكي	01	الجرح	**%2.38**
سنابل النيل سبايا– سوء تفاهم– سماء	السين	احتكاكي	01	الهمس	**%9.52**
عتاب عيون الليل	العين	احتكاكي	02	الفجر والخوف	**%4.76**
شاعرة	الشين	احتكاكي	01	البوح	**%2.38**



***التعليق:**

من خلال المنحنى يتبيّن لنا تماوج الأصوات الاحتكاكية على مساحة المدونة تماوج السنّابل على ضفاف نهر النيل لذلك كانت نسبة الحروف الاحتكاكية متفاوتة حيث تراوحت نسبة حرف **(الهاء)** بنسبة **(4.76%)**، ثم يأتي حرف **(الحاء)** في المرتبة الثانية بنسبة **(2.38%)**، ثم يتصاعد بنسبة الحروف الاحتكاكية تبلغ الذروة في صوت **(السين)**

[1] الديوان، ص51.

بنسبة (**9.52%**)، ثم تنزل النسبة المئوية إلى (**4.76%**) في صوت (**العين**) ، ثم يتواصل هذا الانحدار في النسبة لتصل النسبة المئوية بـ(**2.38%**).

2 . 2. 5. <u>الأصوات الأنفية:</u>

حيث تتكون « هذه الأصوات بأن يحبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم وينخفض الحنك ليتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف»[1]، ويمثل هذه الأصوات في اللغة العربية صوتا "**الميم والنون**".

والمتتبع للدراسات الصوتية يلاحظ أن صوت "**الميم والنون**" كلاهما يصدر عن آلام أنثوية ممزوجة بآهات تُبعث معبرة عن مدى الكلام الذي تبعثه أعماق النفس المتأججة بنيران العلل ، ليأتي صوت الميم الذي « شكله في السريانية يشبه المطر »[2] يبعث بمجموعة من القصائد حاملة حيرة ، وأنينا داخليا بنبرة أنثوية في قصائدها: "**مدار/ في المحكمة/ لمن؟ كل عام مرة**"، فتقول معلنة عن هذا الحزن قائلة:

« **قَمَرِي المَرِيضُ**
وَكُلُّ مَا فِيكَ انْتِظَارُهْ...» [3]

تم تخرج عن هذا القدر الظالم الذي جعلها في محكمة الوفاء تعرض إخلاصها الشديد لحبيبها الحاضر الغائب قائلة:

« **مَاذَا أَقُولُ أَنَا الوَفِيَةُ لَوْدَعَا * قَاضٍ بِمَحْكَمَةِ الوَفَا لِيَرَانِي.**
سَأَجِينُهُ فِي أَبْيَضَ يُخْفِي السَّوَادَ * فَيَنَحْنِي فَوْقَ التُّرَابِ مُبَارِكًا جُثْمَانِي»[4]

وتتأزم المعضلة تدريجيا في قصيدة "**لمن؟**" حيث تعبر عن قمة الألم.

« **لِمَنْ شَوْقِي... لِمَنْ هَذَا الشَّبَابْ؟..**
لِمَنْ كَأْسٌ مَلِيءٌ بِالشَّرَابْ؟..
لِمَنْ آهَاتُ قَلْبِيْ؟..»[5]

---

[1] كمال بشر، فن الكلام، ص219.

[2] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1998 .http://www.awu-dam.org/book/98/study98//189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm 13/01/2007.

[3] الديوان، ص32.

[4] الديوان ، ص34.

[5] الديوان ، ص39 .

ويزاحم صوت "**النون**" صوت "**الميم**" ليعلوَ التوتر النفسي متن القصائد النونية من خلال قصائد: "**لن أدان/من أنت؟/ترنيمة/ النار والندى/طه حسين**" إذ تقول في قصيدة "**لن أدان**" معبرة عن اعتذارها ، وأسفها الشديدين عن هذه الفاجعة،التي تقول فيها:

« **إِلَيْكَ اِعْتِذَارِي.. سَلاَمًا أَخِي**
تَشَاءُ المَقَادِيرُ أَنْ لاَ أُدَانْ » [1]

لتعترف في قصيدة "**من أنت**" عن عشقها الشديد للشعر الذي هو عزاؤها الوحيد ، ودواءها الشافي فتقول:

« **أَنَا امْرَأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي * وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسِنِّيْ**»[2]

ثم يعاودها الحنين الصوفي لذلك الحبيب الأسطوري الموجود في قصيدة ترنيمة التي تعبر فيها عن الشوق ، والحنين له فتقول:

« **إِلَيْكَ اشْتِيَاقِي.. وَرَجْعُ الحَنِينْ.**
وَآهَاتُ أَفْئِدَةِ العَاشِقِينْ
وَشَكْوَى طُيُورٍ شَجَاهَا النَّوَى»[3].

وأخيرا تأتي قصيدة "**طه حسين**" معبرة فيها عن عمق الفاجعة الأديمة متسائلة عن هذا الفقيد ، وتعاهده على الوفاء ، والإخلاص الشديد منها للأدب فتعلو مدوية نبرتها الأنثوية خاتمة وَجعها الدائم فتقول:

« **سَاءَلْتُ مَكْنُونَ البَيَانِ مَنْ الذَّي نَظَمَ اللُّجَينْ؟**
مِنْ سَلْسَلَ الأَدَبَ الرَّفِيعِ وَصَاغَهُ بِالأَصْغَرَينْ؟»[4]

ثم تقدم إجابة صريحة لهذه الأسئلة في الخاتمة النصية إجابة عهد ، وإخلاص للفقيد "**طه حسين**" فتقول :

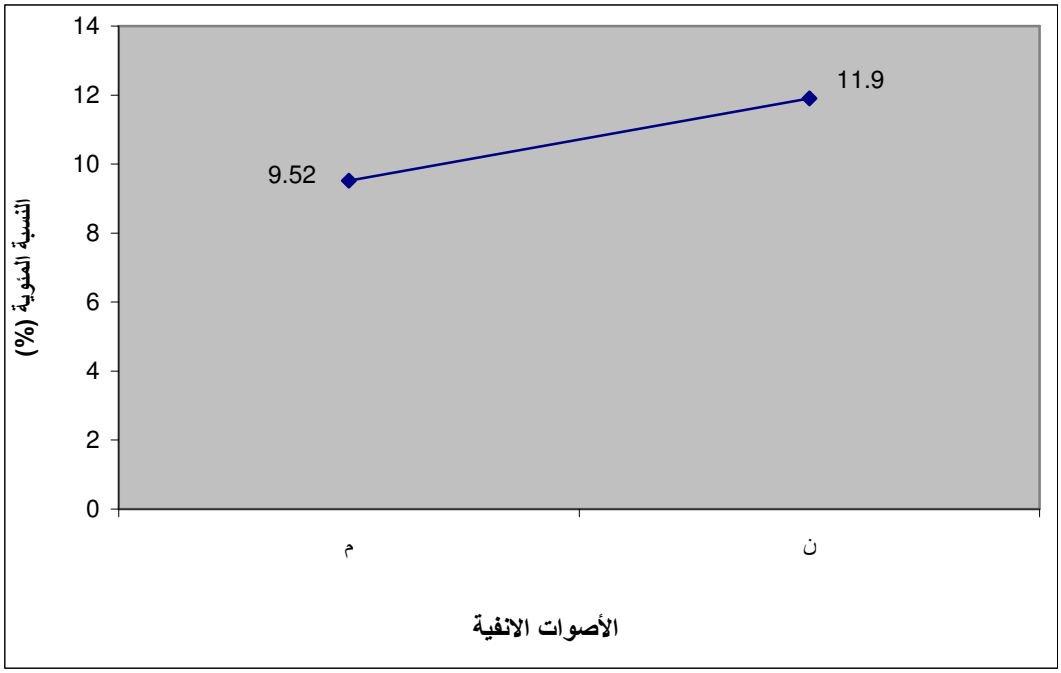
« **سَتَظَلُ فِي دِمنَا تَضُجُ وَحَقّ "طَهَ" وَ"الحُسَينْ"**»[5]

---

[1] الديوان ، ص20.
[2] الديوان، ص70.
[3] الديوان ، ص72.
[4] الديوان ، ص103.
[5] الديوان ، ص104.

ومن خلال الجدول التالي نخلص إلى النتائج التالية:

عنوان القصيدة	الصوت الدال	صفته	عدد الصوت الدال	دلالة الصوت	النسبة المئوية للصوت الدال
مدار في المحكمة لمن؟ كل عام مرة	الميم	أنفي	04	الأنين	**%9.52**
لن أدان؟ من أنتِ؟ ترنيمه النار والندى طه حسين	النون	أنفي	05	الأنين	**%11.50**



***التعليق:**

من خلال المنحنى البياني للأصوات الأنفية تتجسد فيه **(غُنَّة)**، وماتحمله تألم صوفي وابتهالات مؤلمة من خلال صوت "**الميم**" بنسبة **(9.52%)**، وصوت "**النون**" بنسبة **(11.90%)** لتبعث لنا الشاعرة أنينًا حزينًا أنثويًا مؤكدة على مدى عمق الجرح الذي أخذها بعيدا عبر ذكريات ما فتئت تطفو بين الفينة ، والأخرى متسربِلة على سطح

متون القصائد ، ولعل هذه النسبة المرتفعة للأصوات الأنفية تدل على الصعود لهذا المعيار التصاعدي نحو البحث عن مخرج من هذا المأزق النفسي الذي أصاب المدونة بنزعة تشاؤمية.

2. 2. 6. الأصوات الجانبية:

ويمثل هذه الأصوات في اللغة العربية صوت وحيد هو "**اللام**" الذي « يتكون باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة بحيث تحدث عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء فيه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما»[1] ، واللام صوت أسناني لثوى جانبي مجهور، حيث تناوله النقاد بالعناية، وعليه « سماه لغويوُّ العرب القدامى بالمنحرف»[2]، لأن اللسان ينحرف فيه مع الصوت، اللّغوي فيخرج من جانبه ، وفوقه حيث تمثل هذا الصوت في قصيدة "**لكلكه**" التي تقول فيها:

« **مُشْتَاقَةٌ لَكَ يَا حَبِيبِي**
وَالدُّجَى زَادَ اِشْتِيَاقِي
أَعَرِفْتَ نَارَ الشَّوْقِ لَيلاً
فِي المَآقِي؟..»[3]

2. 2. 7. الأصوات المركبة:

وتسمى هذه الأصوات« بالأصوات المزجة، أوالمزدوجة ويمثلها هذه الأصوات صوت" **الجيم**" في العربية وينعت بأنه انفجاري– احتكاكي» [4] .

يتم نطق هذا الصوت بارتفاع مقدم اللسان تجاه مؤخر اللثة، ومقدم الحنك حتى يتصل بهما محتجزا وراءه الهواء الخارج من الرئتين وبدلاً من أن ينفصل عنهما ثم الانفصال ببطء فيعطي فرصة للهواء بعد الانفصال أن يحتك بالأعضاء المتباعدة فإذا كان سريعا يسمى الصوت انفجاريا خالصا، أما إذا كان بطيءً يسمى احتكاكيا.

---

(1) كمال بشر، فن الكلام، ص219.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) الديوان ، ص42.

(4) أنور عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص145.

ويتأتي صوت "**الجيم**" من خلال قصيدة "**ماذا جرى؟**" حيث تناولت فيه الشاعرة عنوانا استفهاميا طارقة إجابة شافية حول ما حدث في وطنها من جراح حيث تقول:

« **بَلَدِي.. وَأَيْنَ الأُمْسِياتُ جَمِيلَةٌ.**

تَنْسَابُ فِي صَفْوٍ يَطِيبُ وَيُمْتِعُ

بَلَدِي عَلَى كَفِّ الرَّدَي أُلْعُوبَةً

فُقِئَتْ مَحَاجِرُهَا وَقُدَّتْ أَضْلُعُ.

مَاذَا جَرَى؟ وَالعَهْدُ كَيْفَ نَصُونُهُ

أَقْوَى مِنَ القُدُرَاتِ مَا أَتَوَقَّعُ»[1].

2. 2. 8. <u>الأصوات المكررة:</u>

« ويمثل هذه الأصوات في اللغة العربية صوت **(الراء)** فقط، ويتكون هذا الصوت بتكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا»[2] وهذا ما يجعل الراء يحمل صفة التكرار التي تجعل من اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين ، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به.

وقد لاحظ علماء اللغة القدامى خاصية التكرار الملازمة له فسمَّوهُ بالصوت المكرر وهذا ما فسره ابن جني بقوله:« وذلك أنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرار» [3] وهكذا تتفرج آهات الشاعرة في متون القصائد من خلال "صوت الراء" التكراري الذي يعيد المأساة استمراريتها في قصائدها "**تحت المطر/رياح الشعر/لن أرحل/نهرا لأساطير/طريق الشعر**" معترفة بقضاء الله، وقدره في قصيدة "**تحت المطر**" قائلة:

« **آمَنْتُ بِاللهِ العَظِيمِ.. وَبِالقَضَاءِ وَبِالقَدَرْ.**

هَلْ يَشْتَكِي مِنْ وُجْدِهِ رَجُلْ الوَزَارَةِ "وَالدُلَرْ"

---

[1] الديوان، ص25،27.

[2] كمال بشر، فن الكلام، ص219.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أَيْقَنْتُ كَمْ تَحْلُو "السِّيَاسَةُ فِي الهَوَى" تَحْتَ المَطَرْ» [1]

لتسوقها رياح الشعر بعيدًا في سفرمن خلال قصيدة "**رياح الشعر**" مكلومة بطواعية القوافي في يديها فتقول:

« **أَيُّ رِيحٍ سَاقَهَا الغَيْبُ إِلَيَّا * نَاثِراً شَوْكَ القَوَافِي فِي يَدَيَّا**»[2].

ثم بعدها تعلن عدم رحيلها وبقائها الثابت فتقول في قصيدة "**لن أرحل**":

« **جِئْتُكَ وَشِرَاعِي مَنْشُورٌ * يَخْفِقُ فِي صَمْتٍ ويُدَارِي**» [3]

وتعلن الشاعرة اعترافها لنهر النيل المقدس بمداوته لِجُرحِها ، وجرح وطنها لبنان مفتدية نفسها قربانا في قصيدة "**نهر الأساطير**" فتقول فيها:

« **خُذْنِي عَرُوسًا فِي مَيَاهِك عَلَّنِي * أَهَبُ الحَيَاةَ لِأُمَتِّي.. وَأَضِيعُ**»[4].

وفي نهاية دراستنا للأصوات الجانبية، والمركبة، والمكررة نخلص إلى هذا الجدول التالي الذي يجمع نسبها المؤوية:

عنوان القصيدة	الصوت الدال	صفته	عدد الصوت الدال	دلالة الصوت	النسبة المئوية لصوت الدال
لكلكه	اللام	صوت جانبي	01	**اللّغو**	**%2.38**
ماذا جرى	الجيم	صوت مركب	01	**الحيرة والتساؤل**	**%2.38**
تحت المطر	الراء	صوت تكراري	06	**التحدي والمقاومة**	**%14.28**
رياح الشعر				**العودة لكتابة الشعر**	
لن أرحل				**الإصرار على البقاء**	
نهر الأساطير				**قداسة نهر النيل**	

(1) الديوان، ص28،29.

(2) الديوان، ص35.

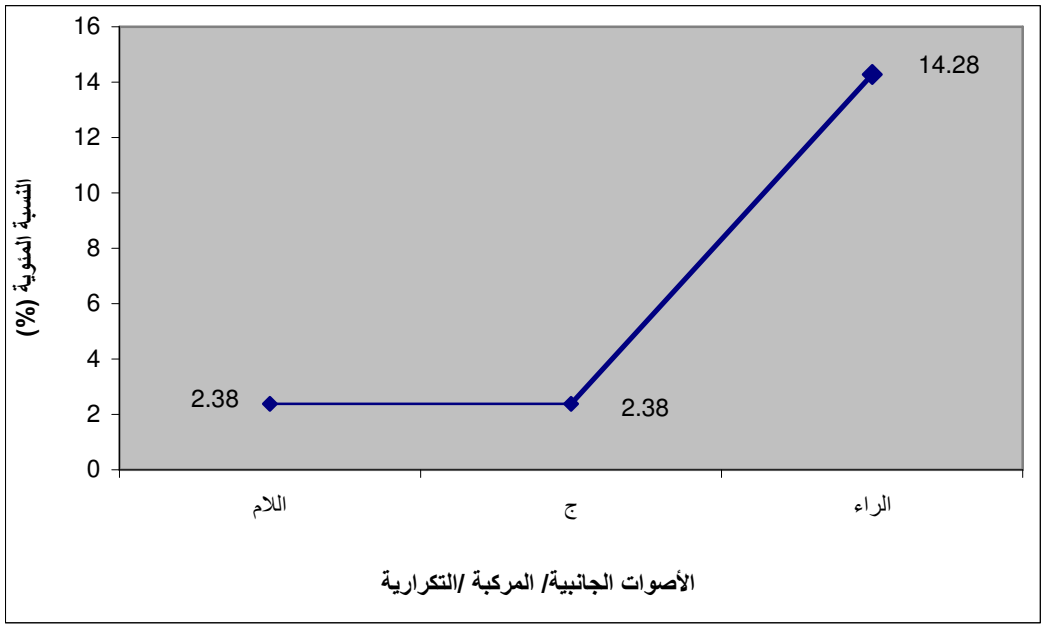
(3) الديوان، ص55.

(4) الديوان، ص100.

ارحل				طلب الرحيل الأبدي	
طريق الشعر				صعوبة النظم	

ثم تَخْتم – **هدى ميقاتي**– ديوانها الذي بدأنا منه بقصيدة "**طريق الشعر**" التي نجدها تتكرر على طول نفس الديوان الشعري قائلة:

« مَرَّتْ بِنَا الأَيَامُ يَا عُمْرِي
تَجْرِي.. وَنَحْنُ بِرَكْبِهَا نَجْرِي.
صِرنَا بِمُنْتَصَف الطَّرِيق فَهَلْ
يَطْوِي الطَّرِيقُ وَيَنْتَهِي أَمْرِي؟»[1]



***التعليق:**

من خلال الأصوات الباقية نجد أن الشاعرة استعانت بالأصوات الجانبية من خلال صوت "**اللام**" الذي بلغت نسبته في المنحنى البياني بـ**(2.38%)**، وأيضا استعملت الوقفات الاحتكاكية من خلال صوت "**الجيم**" الذي بقيت النسبة كما هي بـ**(2.38%)**، ثم ترتقي نسبة الأصوات تدريجيا في صوت "**الراء**" لتبلغ أعلى نسبة على ساحة الديوان بأكمله بـ **(14.28%)** لتعلن تكرار وتجرد هذا الألم وعودته من خلال ذكريات الشاعرة ،

[1] الديوان ، ص11.

وآلامها المستمرة على أديم المدونة الشعرية ، وكأن هناك جدلية المدّ والجزر الذي يغزُو نفسيتها.

2 .2. 9. أنصاف الحركات:

« يطلق هذا المصطلح على تلك الأصوات التي تبدأ أعضاء النطق بها من منطقة حركة من الحركات، ولكنها تنتقل من هذا المكان بسرعة ملحوظة إلى مكان حركة أخرى»[1]، ولقلة وضوحها في السمع حسبت هذه الأصوات أصواتاً صامتة لا حركات، وعندنا في اللغة العربية من هذه الأصوات صوتان هما "**الواو والياء**" في مثل (وَلَدَ)، (يترك)، (حوض، بيت).

إن اللغة العربية ليست كتلا، أو تراكمات من الأصوات المفردة بل هي سلاسل من التكوينات الصوتية ، المتفاوتة في حجمها وتآلفها مع غيرها من الأصوات اللغوية المشكلة في هيئات تركيبية قابلة للتحليل والكشف إلى وحدات صغرى وبيان صفاتها.

« ضمن توجهات علم الأصوات التركيبي الذي يقوم على الملاحظة الذاتية، والدقة في الرصد الوصفي مع معطيات التكنولوجيا الصوتية في تحليل بياناتها»[2].

ومن هنا صارت الدراسات الصوتية تشكل هاجسا أساسيا في جميع النصوص الأدبية وعليه يمكن الجزم بأن « الدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية»[3] التي أصبحت مورد الدراسات الصوتية، وانطلاقها نحو تحليل النصوص وعناوينها، التي « تبقى ذوقية»[4] يخلص البحث إلى نتيجة قابلة للنقد والتعليل من جهة الرؤية التفسيرية ، والتأولية للبؤرة النصية ، وعلاقة ذلك بدلالة النص عامة.

وبما أن العنوان أَسَسَ لنفسه منهجا ومنطلقا رئيسا للولوج إلى بنيات الخطاب الشعري، فإن البحث تناول أهم محطات الدراسة الصوتية في ديوان الشاعرة "**هدى ميقاتي**" الموسوم "**بسنابل النيل**" التي كانت فيه الأصوات اللغوية محرك بحث لبعض الدلالات النفسية التي كانت تطفو من خلال جسر النصوص الشعرية.

---

[1] كمال بشر، فن الكلام، ص219.

[2] أنور عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص271.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص35.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص36.

والمتتبع لعناوين الديوان يجد فيه أن جلّ القصائد تطغى على عناوينها وفواتحها ، وخواتمها النصية ، ومتونها لها دلالات صوتية ذات نغم أنثوي دافئ يترك القارئ يبحث عن سر هذه الأصوات المنثورة فوق هذه المضامين الشعرية.

والفونيمات التي تتألف منها عناوين الديوان تتشكل وتتقاطع صوتيا مع متون القصائد المشكلة لظلال العنوان الرئيس الموزع عليها دلاليا في تشابك صوتي ناغم يوحي بقصدية الشاعرة ومدى قدرتها على اختيار الأصوات التي وحَّدت الرؤية المورفولوجية في شبكة الأصوات اللغوية التي رتبها هذه الدراسة التطبيقية حسب الأهمية والنسبة المئوية الموزعة على ديوان قصائد ديوان الشاعرة –**هدى ميقاتي**– والتي كانت كالآتي:

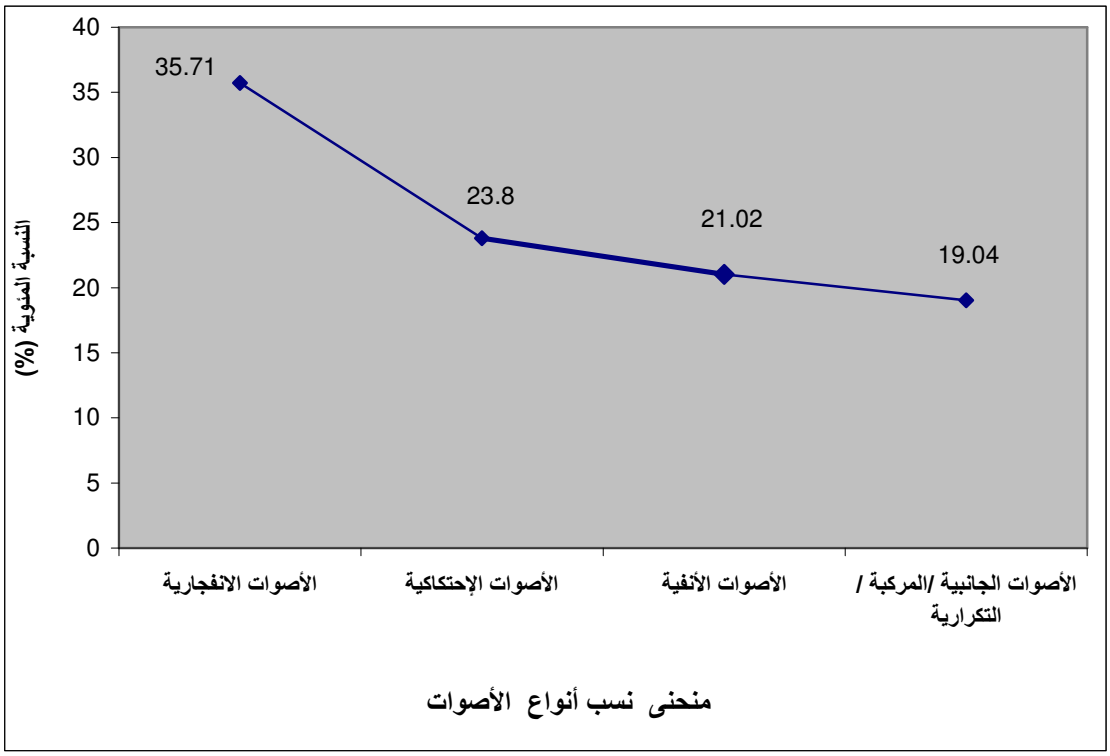
الأصوات **الانفجارية** ، **الاحتكاكية** ، **الأنفيّة** ، **الجانبية** ، **الوقفات الاحتكاكية** ، **التكرارية**.

وأخيرا بعد عرض أهم الأصوات اللغوية، وتحديد نسبها المئوية في الدّراسة الشعرية تمكن البحث من حصر مجموع النتائج التالية:

- نجد "**الأصوات الانفجارية**" فقد بلغت نسبتها المئوية بـ**(35.71%)**، وتعتبر أعلى نسبة في المنحنى البياني الصوتي. وهذا يدل حقيقة أن العمل الإبداعي يحمل في طياته أحزانا، فجرت على مستوى المجموعة الشعرية لتعكس عمق مصيبة الشاعرة نفسيا ، ودلاليًا.
- أما نسبة "**الأصوات الاحتكاكية**" نسبة **(23.8%)** ، وهذا يمكنها من احتلال المرتبة الثانية في الترتيب الصوتي، ويبيّن أن الإبداع توجه نحو بداية التأزم النفسي عند الشاعرة ، وانطلاق شرارة الألم المحْزِن في المستويات الشعرية للديوان.
- ثالثا تأتي "**الأصوات الأنفية**" في المرتبة الثالثة بنسبة مئوية بـ **(21.02%)** تبيّن عمق الأنين ، والصدمة التي لحقت بذات الشاعرة ، فكان الألم مجسدًا في آهات الشاعرة الأنثوية التي برزت بشكل واضح دون تكتم.
- ثم أخيرا يأتي "**الصوت التكراري**" بنسبة **(14.28%)** لتعيد إلى الإبداع قضية معاودة الأحزان والمآسي، وتكرارها تدريجيا على المدونة، ثم تتراجع بقية الأصوات كالصوت "**الجانبي، والمركب** "إلى أقل نسبة مئوية بـ**(2.38%)** لكليهما بمجموع **(4.76%)** عارضة نهاية التوتر النفسي الذي عانت منه الشاعرة على طول عملها الذي

كان مرتبا تنازليا محدّدا المعاناة التي عاشتها الشاعرة، وتتحدد هذه النتائج في المدرج التكراري الآتي لنختم الدراسة الصوتية به.

ويمكن جمع الدراسة الصوتية للأصوات اللغوية،ونسبها المؤوية في هذا المنحنى البياني التالي:



***التعليق:**

في نهاية الدراسة الصوتية تتأكد لدى البحث أهمية الصوت اللغوي في تأدية المعنى دلاليا، و توضيح العلاقات بين العناوين ، ونفسية الشاعرة المنهارة تماما على مساحة المدونة من خلال سيطرة الأصوات **"الانفجارية"** على أعلى نسبة ،ثم تأتي بعدها بقية الأصوات اللغوية كالأصوات **"الاحتكاكية، والأنفية، والتكرارية، والجانبية، والمركبة".**

والعلاقة بين بين الصوت ، والمعنى أزلية فهما وجهان لعملة واحدة مما يشير أن هذه التبادلات اللغوية لاتفهم إلا عندما نصيغها في البنى الصرفية، والبنى التركيبية للمدونة، ومحاولة فهمنا للعناوين الشعرية ، التي سيظهرها البحث سلفا.

2. 3. البنية الصرفية "Structure Morphologique":

يعدّ البحث في البنية الصرفية من الأمور التي يراعيها الباحثون ، والنقاد حاليا، وخاصة إذا تعلق الأمر بخطاب شعري معاصر، يشكل الصرف إحدى أسس الدِّراسة فيه، حيث نجد البحث اللغوي قسم إلى قسمين أولاهما: (**النحو أو علم التراكيب**)، وثانيهما: (**الصرف**) ، الذي شغل علماء اللغة القدامى ، والمحدثيين بالبحث ، والتنقيب في أسراره وغاياته التعليمية التي توصل إليها الباحثون عندما استعمالهم الأدوات اللغوية في الكشف عن خفايا النصوص الأدبية في الخطابات النقدية المعاصرة.

وقبل الولوج إلى عملية التحليل للبنى الصرفية لمدونة – **سنابل النيل**-للشاعرة**" هدى ميقاتي"** لا بد من التعريف اللغوي ، والاصطلاحي للصرف.

2. 3. 1. الصرف في اللغة: الصرف لغة مأخوذ من المادة المعجمية (**صَ رَ فَ**) التي تدل على التغيّر ، ومنها أخذ المصطلح ليدل على نظام تغيّر الكلمات تغيرًا داخليًا أو خارجيًا، ومن ذلك ما جاء في **"معجم لسان العرب"** قوله:« **الصَّرْفُ: رَدُّ الشَيءِ عَنْ وَجْهِهِ، صَرَفَهُ، يَصْرِفُهُ صَرْفاً، فَانْصَرَفَ، قال يونس: الصَّرْفُ الحِيَلَةُ، وَصَرَفْتُ الصِبْيَانَ: قَلْبَتْهُمْ، وَصَرَفَ اللهُ عَنْكَ الأَذَى، وَاسْتَصَرفْتُ اللهَ المَكَارِهَ، وَالصَرِيفُ: اللّبَنُ يَنْصِرِفُ بِهِ عَنْ الضَرْعِ حَارًا، وَصَرَفَ الشَيءَ: أَعْمَلَهُ فِي غَيْرِ وَجْهِهِ كَأَنْ يَصْرِفَهُ عَنْ وَجْهٍ إلى وَجْهٍ وَمنه تَصْرِيفُ الرِّيَاحِ وَالسَحَابِ مِنْ جَهةٍ إلى جِهَةٍ،**

وَالصَّرْفُ: التَّقَلُّبُ وَالحِيلَةُ» [1] وغيرها من التراكيب اللغوية التي تدل على معنى التحويل ، والتغيير، والانتقال من حال إلى حال.

2. 3. 2.الصرف اصطلاحا: هو تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة ، لا تحصل تلك المعاني إلا بهذا التغيير، وذلك كتحويل المصدر **"قَطْعْ"** إلى الفعل الماضي **"قَطَعَ"** ، والمضارع **"يَقْطعُ"**، والأمر: **"اقْطَعْ"**، وغيرها مما يمكن أن نتوصل إليه من مشتقات تتصرف عن الكلمة الأصل كاسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وغيرها، وهو إلى جانب ذلك علم يبحث فيه عن المفردات من حيث صورها وهيئاتها، أو من حيث ما يعرض لها من صحة ، أو إعلال ، أو إبدال ، ولم يرد عن النحاة الأوائل تعريفا جامعا مانعا لعلم الصرف ، وغاية ما عُرّف به هذا العلم ما ذكره **"الشريف الجرجاني"** في كتابه **"التعريفات"** على أنه «علم يعرف به أحوال الكلم من حيث الإعلال»[2] ، أما حديثا فيعرفه **"عبده الراجحي"** في كتابه **"التطبيق الصرفي"**: بأنّهُ « العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية الصرفية ، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابًا ولا بناءً»[3] .

وباختصار هو « علم بأصول تعرف بها صيغ الكلمات العربية وأحوالها الكلية التي ليست بإعراب، ولا بناء» [4]، كما أنه العلم الذي يصف الظواهر الصرفية، ويفسر حدوثها ويقرر قواعدها، كما« هوعلم يبحث فيه عن أحكام بنيّة الكلمة الصرفية من حيث التجريد والزيادة ، والصحة والإعتلال والجمود والإشتقاق» [5].

غير أن علماء اللغة المحدثيين يرون أن كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة ، وكل دراسة من هذا القبيل هي صرف إذ يتناول علم الصرف تقسيم الكلم إلى ثلاثة أقسام وظيفية ، هي: **الاسم والفعل والحرف** ثم يدرس

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج9 ،(مادة صَرَفَ)، ص190،189.

[2] الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1995، ص133 .

[3] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط ،1973، ص7 .

[4] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص8.

[5] المرجع نفسه، ص10.

كيفية تولد الكلمات ، وتزايدها في مبحث الاشتقاق والزيادة ، فتقسم الأسماء إلى جامدة ومشتقة، والجامدة ما ارتجل لفظها لدلالة معينة مثل (شجرة، أسد، رجل).

أما المشتقة فهي أسماء أخذت من الأفعال، كاسم الفاعل ، اسم المفعول ، الصفة المشبهة، اسم المكان ، اسم الزمان ،المصدر الميمي ، المصدر الصناعي،اسم الآلة، وغيرها.

وعموما الصرف يعد جزءًا من العلوم العربية ، لأن عليه المعول في ضبط صيغ الكلم، ومعرفة تصغيرها، والنسبة إليها، والعلم بالجموع القياسية والسماعية والشاذة ، ومعرفة ما يعتري الكلمات من إعلال ، أو إدغام ، أو إبدال، وغير ذلك من الأصول التي يجب على كل أديب وعالم أن يعرفها، خشية الوقوع في أخطاء يقع فيها كثير من المتأدّبين ، الذين نَهلُوا من هذا العلم الجليل النافع.

وقد حصر البحث هذه البنية في قسمين هما:

2. 3. 3. قسم الأسماء:

ما يميز اللغة العربية أنها لغة اشتقاقية تختلف عن بعض اللغات الأجنبية الأخرى التي تعرف باللغات الالتصاقية كالإنجليزية التي يمكن تكوين المادة اللغوية فيها عن طريق إلصاق لواحق لأي أول المادة ، أو في آخرها ، وتشمل المشتقات في اللغة العربية: "**اسم الفاعل- اسم المفعول- الصفة المشبهة- اسم التفضيل- اسم الزمان- اسم المكان- اسم الآلة- صيغ المبالغة – المصدر الميمي – المصدر الصناعي**"، وسوف نركز على المشتقات الأكثر ورودا في المدونة وهي:

أ. **اسم الفاعل**:وهو كل« اسم يشتق من الفعل ، للدلالة على وصف من قام بالفعل » [1] ، كما أنّه يدل « على صفة فيها حدث غير ثابت ، ومعه فاعله»[2] .

***أوزانه**: أ. من الثلاثي تام التصرف قياسا على وزن فاعل نحو **جَمَعَ** فهو **جَامِعْ**.

ب. من فوق الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر مثل **(اسْتَحْسَنَ فهو مُستْحسِن)**.

* **شروطه**: ينبغي أن يتحقق في صيغة اسم الفاعل أمور:

- **أولها**: أن يكون ماضيها الثلاثي متصرفا لأن الجامد .

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي ، ص75.

[2] أحمد قبش ، الكامل في النحو والصرف والإعراب ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1974، ص329.

- **ثانيها:** لا يكون له مصدر، ولا اسم فاعل ولا شيء من المشتقات الأخرى.
- **ثالثها:** أن يكون معنى مصدره غير دائم لأن المصدر الدال على معنى دائم أو شبه دائم لا يشتق منه ما يدل على الحدوث.

***أحكامه:** تزاد تاء التأنيث في آخر اسم الفاعل للدلالة على تأنيث الوصف سواء كان ثلاثيا أم فوق الثلاثي مثل **(مُسْتَغْفَرْ/ مُسْتَغْفِرَةْ)** إلا اسم الفاعل الخاص بالمرأة المناسب لطبيعتها فلا يحتاج على الأكثر لعلامة تدل على التأنيث مثل **(امرأة حامل)**.

كما أن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل في نصبه للمفعول به ، وجاز جره باعتباره مضافا إليه مثل **(أَنْتَ عَارِفٌ الحَقَ)** ، و **(عَارِفٌ الحَقَ)**.

وقد وظفت **(هدى ميقاتي)** صيغة "**اسم الفاعل**" في عنوانين وحيدين من قصائدها هما:**(شاعرة/طائر الهند)**، ويعادل ذلك نسبة **(4.76%)** من مجموع العناوين الاسمية، وهي نسبة تعادل في تواترها نسبة صيغة المبالغة ، فكانت لها أيضا دلالتها الخاصة التي فرضت سلطتها على النص.

ثم تأتي دلالة الحدوث في عنوان **(شاعرة/طائر الهند)**، لتتحدث فيهما الشاعرة عن شعرها ، وعن صعوبة نظمه ، واعترافها بشاعريتها التي هي طموحها.

فهي ككل مبدعة طموحة للوصول إلى هدفها رغم كل الصعاب ، والعقبات فهي تبوح لنا بهذا السّر الذي هو أملها في اقتحام المجهول ، وخوض المغامرة ، رغم أنوثتها التي كانت في أساسها دافعا حاسما في خوض الشاعرة ، ميدان نظم الشعر لتأكد هذا الوعد الذي سيصبح قدرها في أن تكون شاعرة ، ومبدعة تخوض غمار الشعر، وما فيه من آلام، وآهات الشاعرة الأنثى الحساسة ، الصادقة في كل همومها ، خاصة عندما تخاطب الشاعر "**عمر أبو ريشة**" في قصيدة **(طائر الهند)** التي تحاوره فيها من خلالها حدث رحيل هذا المبدع إلى"**بلاد الهند**" وثبوت هذا الرحيل تاريخيا ، وسياسيا أدبيا في شعرها.

ويمكن توضيح ذلك جليا في هذا الجدول التالي:

العنوان	نوع المشتق	وزنه	عدده	النسبة المئوية
شاعرة	**اسم فاعل**	**فَاعِلٌ(ة)**	01	**%2.38**

طائر الهند	اسم فاعل	فَاعِلْ	01	%2.38
المجـــــــموع				%4.76

عند تتبعنا "**لاسم الفاعل**" على مساحة المدونة ، وجدنها تعالج فقط عنوانين وحدين **(02)** بنسبة مئوية تبلغ **(4.76%)** ممّا يؤكد على أهمية ثبات الشاعرة وإصرارها على رأيها ، وخاصة عندما يتعلق الأمر بتحقيق حلمها في أن تصبح أهم شاعرة ، ومبدعة في وطنها.

فالشعر يُعَدُ قدرها الذي كان هدفا أساسيا اختارها لتتحمل أعباء نظمه ، وتكون منطلق الإبداع من خلال ترياق نهر النيل الذي يبوح لها بكل أسراره ، وآهاته التي تماثلت مع آهاتها ، واتحدت لتشكل لنا في الأخير مدونتها الشعرية – **سنابل النيل**– التي تعد لوحة فسيفسائية ذات مرجعية ثقافية، ليأتي بعدها **(ظرف المكان/ وظرف الزمان)** يحددها مكانيا وزمانيا.

ب. صيغة المبالغة: وهي صيّغ تفيد التكثير، ويسميّها النحاة:**(مبالغات اسم الفاعل)** كما هي: ألفاظ « تفيد الكثرة ،والزيادة مع ما يفيده معنى اسم الفاعل»[1]

عددها أحد عشر وزنا أكثرها استعمالا صيغ قياسية هي:

1. **(فَعَّالْ)** نحو: صَبَّارَ، لمن يُكثر الصَبْرَ.
2. **(فَعُولْ)** نحو: شَكُورْ، لمن يُكثر الشُّكْرَ.
3. **(مِفْعَالَ)** نحو: مِغْوَارْ، لمن يُكثر الغَارَاتِ.
4. **(فَعِيلْ)** نحو: سَميعْ، لمن يُكثر السَّمْعَ.
5. **(فَعِلْ)** نحو: حَذِرْ، لِمن يُكثر الحَذَرْ.

وله بعد ذلك أ وزان سماعية « فيحفظ ما ورد منها ولا يقاس عليه»[2].

ولا تصاغ صيغ المبالغة إلا من مصدر الفعل الثلاثي المتعدي تام التصريف إلا صيغة **(فَعَّالْ)** فيجوز صياغتها من اللازم ، والمتعدي مثل **(ضَحَّاكْ)**.

وعند البحث في عناوين مدونة – **سنابل النيل**–، وجدتها الدراسة تحتوي على ثلاثة **(03)** عناوين هي: **(قتيل– دروب – كذّابة)**، وكل عنوان جاء على وزن معيّن، ويمكن توضيح ذلك جليا في هذا الجدول الآتي:

---

[1] أحمد قبش ، الكامل في النحو والصرف والإعراب ، ص331.

[2] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص137.

العنوان	نوع المشتق	وزنه	عدده	النسبة المئوية
قَتِيلْ	صيغة مبالغة	فَعِيلْ	01	%2.38
كَذَّابَة	صيغة مبالغة	فعَّالْ أو فَعَّالْـ(ة) (للتأنيث)	01	%2.38
المجـــــــموع				%4.76

وعند تتبع البحث للصيغ المبالغة وجد أن نسبتها المئوية تقدر بـ(**4.76%**)، وهذا يعني أن الشاعرة تريد الوصول إلى حقيقة، مَرَدُها أن كثرة الدروب، وعدم الوصول إلى شاطئ النجاة **(للشاعرة/ وطنها)** سيؤدي حتما هي الموت ، والفناء رغم أنها كانت تفتدي هذا الوطن بالشعر لكنها في النهاية تعترف للمتلقي أنه **(كَذِبٌ حُلْو)** فقد قيل: "**أَعْذَبُ الشعرْ أكْذَبُهُ**"، ورغم ذلك فالشاعرة تواصل هذا المشوار من خلال ظرف المكان الذي يأتي بعد صيّغ المبالغة.

ج. **ظرف المكان:** أو « اسم المكان كما يسميه بعض النحاة»[1]، وهو « ما دلّ على مكان وقع الحدث فيه»[2] ، وينقسم إلى قسمين مبهم ، ومحدود ، فأما المبهم منه هو« ما دل على مكان غير معيّن» [3] مثل الجهات الستة (تحت ، فوق ، يمين، أمام يسار، وراء) ، وأما المحدود فهو « ما دل على مكان معين، أي له صورة محدودة محصورة، كدار، ومدرسة، ومكتب، ومسجد، وبلد، ومنه أسماء البلاد، والقرى، والجبال، والأنهار، والبحار»[4].

وكان لظرف المكان حظ كبير من عناوين قصائد الشاعرة –**هدى ميقاتي**– إذ يأتي في المرتبة الأولى من حيث الترتيب حيث بلغت فيه ستُ **(06)** قصائد هي: **(تحت المطر– سنابل النيل– طائر الهند– نهر الأساطير– الكهف المضيء– في المحكمة)**،أي بنسبة مئوية تبلغ بـ**(11.90%)** مما يشير إلى أن الشاعرة كانت تريد

---

[1] ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص214.

[2] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية ، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص49.

[4] المرجع نفسه، ص50.

التركيز على أماكن معينة لها وَقْعُهَا على نفسيتها كمبدعة ، وكأنثى من جهة ثانية وهذه الأماكن هي ذات مرجعيات **(شخصية/تاريخية/أسطورية)** وهي: **(نهر النيل/بلاد الهند/ الكهف المضيء/في المحكمة)** كل هذه الأماكن توحي بما توحي به من ذكريات ومرجعيات لها أساسها التاريخي في ذات الشاعرة ، فالعلاقة إذن مكانية لتعلّق الشاعرة الشديد بـ**(المكان/الحدث)**.

تحدد مجموعة من النقاط التي يجب فهمها وهي:

- **نهر النيل:** مقدس عند الفراعنة رمز الحياة والموت معا.
- **بلاد الهند:** وما تحمله من أسرار ورموز أسطورية غامضة، مثل ذات الشاعرة **(عمر أبو ريشة الأسطورية)**.

●**الكهف:** وما فيه من خوف وغموض وأسرار، كان ملجأ لمن يحتمي به مثلما يحتمي الأدب **(بعميد الأدب طه حسين)**.

●**المحكمة:** هذه الأخيرة التي هي مكان إدانة المجرمين ، والمظلومين ، والشاعرة أنث مجروحة ، مظلومة، تبحث عن مدافع لها من تهمة "**نظم الشعر**" لأنه ليس حكرا على الشعراء الرجال فحسب ، بل حتى المرأة الأنثى لها حق في الإبداع ، ويمكن توضيح النسب المئوية لهذه العناوين في هذا الجدول التالي:

العنوان	نوع المشتق	المبهم	المحدود	عدده	النسبة المئوية
تحت المطر	**ظرف المكان**	**تحت**		01	**%2.38**
في المحكمة			**المحكمة**	01	**%2.38**
طائر الهند			**الهند**	01	**%2.38**
نهر الأساطير			**النهر**	01	**%2.38**
الكهف المضيء			**الكهف**	01	**%2.38**
	المجـــــــموع				**%11.90**

إن اهتمام النقاد ، والمبدعين بالمكان « له ما يبرزه منطقيا لأنه لا يتصور حدوث أي شيء خال في المكان، ينهيك بأن المكان خصوصية ما»[1].

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص133.

ومن هنا يتضح للمتلقي أن هذا الجدول يوضح أن نسبة ظرف المكان قد بلغت **(11.90%)** مما يؤكد على أنها أعلى نسبة في قسم الأسماء على غرار صيغة **(المبالغة ، والصفة المشبهة)** وهذا يفسر أن لـ"**هدى ميقاتي**" مرجعيات في أماكن مضيئة هزت كل مشاعرها كما أن علاقة المكان يسيطر على ذاتها ، وخاصة أنها عنونت مدونتها بـ" **سنابل النيل**" ، فالنيل هو محور كل الأمكنة التي تدور حوله في بؤرة مركزية أسطورية موحدة تدان فيه الأنثى "**بالموت ، والحياة**" في نهر النيل دون محاكمة.

كما أنه ذلك النهر الأسطوري الذي يعج بالغرائب ، والعجائب مجسدا السلطة والأسطورة الذكورية التي تلتهم كل الأنثى ، كما أنه ذلك الكهف المملؤ بالأسرار الذي أُضيء ، وأُنير بضوء السنابل التي اصطفت على ضفافه تلملم أحزان كل أنثى ابتلعها نهر النيل ، مثلما ابتلع كل سنابل قصائدها التي أضاءت ظلمته مشكلة للمتلقي في مخيلته **(ثنائية الموت والحياة)**.

بينما تبقى– **الشاعرة** – مبهمة وغير معروفة، وهي تحت المطر، تعاني الآهات نكرة لا أحد يعترف لها بتضحياتها من أجل وطنها تعاني كل الآلام ، ولكن يبقى المكان أساسا في إثبات الذات الشاعرة ، وللوطن المغتصب ، و« التأكيد على مكانية النص إجلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث ، حينما يتفاعل الوقائع ، وتتعالى متواطئة ببعضها البعض»[1].

د. <u>ظرف الزمان</u>: « هو ما يدل على وقت وقع فيه الحدث»[2]، وهو ينقسم إلى قسمين هما الظرف المبهم وهو الذي « دلّ على قدر من الزمان غير معيّن نحو:أبدٍ، أمدٍ وحين وقت وزمان»[3] ، وأما الظرف المحدود فهو ما « دلّ على وقت مقدر معيّن محدود ، نحو: ساعة ، ويوم ، وليلة ، وأسبوع ، وشهر، وسنة ، وعام...» [4].

ومن هنا نجد الدراسة حصرت عنوانا وحيدا هو **(عيون الليل)** حيث كان فيه الزّمن المحدود حاضرا على مساحة المدونة فالشّاعرة كانت تريد تبليغ أنّ هذا الزمن الذي خصصته في مدونتها ذاتها المحطمة وعلى وطنها لبنان الممزق لعلّه سيتوحد:

---

[1] المرجع نفسه، ص136.

[2] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص49.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العنوان	المبهم	عدده	النسبة المئوية
عيون الليل	ظرف زمان	01	%2.38
المجـــــموع			%2.38

في هذا الجدول نجد أن **(ظرف الزمان)** قد بلغ أقل نسبة في قسم الأسماء المشتقة بـ**(2.38%)** ممّا يشير على أن الشاعرة تتعدى الزمان باحثة عن استمرارية لذاتها وشاعريتها من جهة، رغم ذلك الزمن المبهم فقد سطرت قدرها، وهي تحاول تحقيقه حتى تضمن لذاتها أسطورة الميلاد والموت الإليوتي، بعض النقاد « يحطمون الزمان بوصفه مقياسا لمغزى الحياة ويحلون المكان محله»[1].

2. 3. 4 . قسم الأفعال:

أ.الصيغة البسيطة:

* **صيغة فَعَلَ:** وهي أبسط صيغ الثلاثي المجرد الدالة على « الماضي من الأفعال»[2] « لفظا ومعنى»[3]، وتعدّ من صيغ الأفعال العادية الدالة على ثبوت وقوع الحدث وانقضاء زمنه ، وليس لها على وجه التحديد معنًى تذهب إليه إلاّ المعنى الزمني، غير أنّ هناك من العلماء من اجتهد في حصر معاني هذه الصيغة، وضبطها في دلالات لا تخرج في أغلب الأحيان عن « دلالة الجمع ، أو التفريق أو الإعطاء، أو المنع ، أو الامتناع، أو الغلبة والقهر، أو التحويل، أو التحول، أو الاستقرار، أو السير أو الستر...» [4].

وإذا حاولنا إسقاط بعض هذه الدلالات على عناوين مدونة – **سنابل النيل**– وجدنا هناك عنوانا وحيدا تربع على هذه الصيغة الفعل "**طَوَى**" في العنوان "**الثالث والعشرين**" تدل على ثبوت وقوع الحدث ثبوتا قطعيا، .

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص133.

[2] للفعل الماضي خمسة وثلاثون وزنا، ثلاثة منها للثلاثي المجرد واثنتا عشر للثلاثي المزيد فيه وواحد للرباعي وسبعة للملحق به وثلاثة للرباعي المزيد فيه وتسعة للملحق به.

[3] بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص9.

[4] ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، ج2 ، ط2 ، د.ت ، ص600.

على أنّ الشاعرة كانت وفية لصيغة الماضي **(فَعَلَ)** في وصفها حيث وظّفت فعلا وحيدا بنفس الصيغة وهو **(طَوَى)** من خلال عنوان قصيدة "**طويت الأشرعة**".

- **صيغة اِفْعَلْ:** نجد الشاعرة في هذه الصيغة قد وظفت في مدونتها فعل «**أمر**» وحيد على وزن **(اِفْعَلْ)** حتى تبيّن للمتلقي أن " **هدى**"الأنثى تريد القطيعة مع الماضي الأليم مع **(الآخر)**، ومن خلال الصيغتين السابقتين يمكننا إجمالهما في الجدول التالي:

البنية	صيغتها	عددها	زمنها	نسبتها المئوية
طوى	فَعَلَ	01	الماضي	**%2.38**
اِرْحَلْ	اِفْعَلْ	01	الأمر	**%2.38**
المجـــــــموع				**%4.76**

وبهذا نجد أن الصيّغ البسيطة كانت نسبتها ضئيلة حيث بلغت **(4.76%)** ممّا يدل على أن الشاعرة تؤكد على ثنائية (عدم الاستمرارية مع الطرف الآخر/ طلب الرحيل منه) لنصل في نهاية المطاف إلى القطيعة، والبقاء مع آلامها وهمومها وحيدة.

ب .الصيغ المركبة:

***صيغة "ماذا فَعَلَ ":**

نجد في هذه الصيغة توظيف الشاعرة عنوانا واحدا فيها هو **(ماذا جرى؟)** حتى تعكس حقيقة الألم الذي حدث في ذاتها من جهة، وبشاعة مصاب وطنها لبنان الممزق بالحروب الأهلية من جهة ثانية، وعلى هذا الأساس كانت هذه البنية مركبة من شقين هما: اسم الاستفهام ←**ماذا؟**/ والفعل المضي المعتل **جرى**←، والشاعرة تبدو توظيفها للفعل المعتل لم يكن مصادفة بل لتعكس مدى عمق الجرح والمرض.

***صيغة "لَنْ أَفْعَلَ":**

استطاعت الشاعرة توظيف صيغتين مركبتين من أداة نصب وفعلين **مضارعين** منصوبين هما: **(لَنْ أدان/ لن أرحل)** حتى تؤكد للمتلقي أنه مهما حصل فهي لن تُدان على كتابتها الشّعر، واهتمامها بوطنها لبنان لأنها كانت تدافع عنه في كل المحافل

الدولية ، وتطلب له الدعم والحماية ، والنصر هذا من جهة كما أنها **(لَنْ تَرْحَلَ)** عن وطنها وتتركه يتخبط ، ويصارع كلوم الدّهر، وصروفه بل تؤكد على وقوفها إلى جانبه وعدم تخليها عنه مهما حصل رغبة في إثبات "**الذات/ الوطن**".

رغم ذلك فمصاب الشاعرة كبير وعمق الألم فظيع ، ولكنها ، أثبت في نهايته الأمر أن الأنثى مهما كان ، فهي ستظل واقفة صامدة إلى نهاية الطريق.

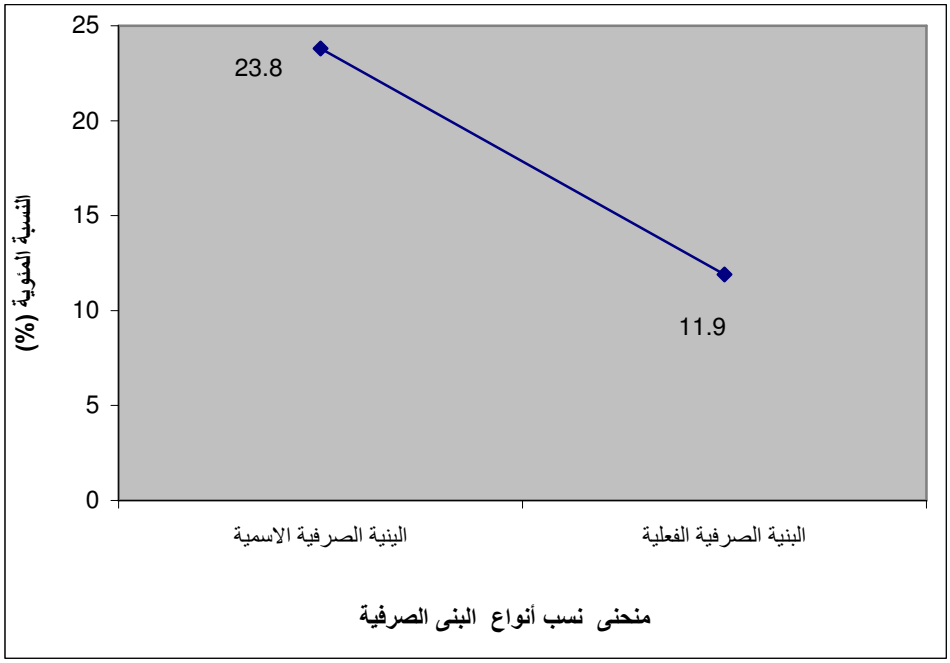
من خلال الصيغتين السابقتين يمكننا أن ندرجهما في هذا الجدول التوضيحي :

البنية	صيغتها	عددها	زمنها	نسبتها المئوية
ماذا جَرى	مَاذَا فَعَلَ	01	الماضي	**%2.38**
لَنْ أذان	لَنْ أَفَعْلَ	01	المضارع	**%4.76**
لَنْ اِرْحَلْ	لَنْ افْعَلْ	01	المضارع	
المجـــــــموع				**%7.14**

ومن خلال ما سبق ذكره نجد أن البنية التركيبية كانت نسبتها المئوية **(7.14%)** ممّا يدلّ على أن الشاعرة ما زالت متمسكة بوطنيتها **(لبنان)**، فمهما جرى في وطنها فهي لن ترحل عنه وهذا ما عكسته الشاعرة من خلال الصيغة المركبة الأولى **(ماذا جرى في لبنان؟)** التي هي نتيجة للصيغة المركبة الثانية **(لَنْ أَرْحَلَ عن لبنان)**، وبهذا الشاعرة تثبت للعالم بأسره أنه يحق للأنثى أن تناضل من أجل نصرة الوطن في الوقت الذي رحل عنه الأحبة، والخلان، وتركوه وحيدا ممزقا.

وكأن الشاعرة تبعث برسالة إلى كل وطنّي غيور على لبنان أن يبق ويناضل في سبيل بقائه ووحدته ونصرته.

هذا عن قسم الأسماء، و قسم الأفعال، ليبرز لنا البحث في النهاية النّسب المئوية التي عددتها الدراسة ، وحددتها في هذا المنحنى البياني.



***التعليق:**

تأكد لدى البحث سيطرة العناوين الاسمية بنسبة **(23.80%) من** البنى الصرفية على غرار العناوين الفعلية التي بلغت نسبتها المئوية **(11.90%)**، وهذا يعني أن الشاعرة كانت في صراع مع كل من **(ذاتها/الآخر)**، فالقطبية الثنائية ، ولدت مسار الصراع الذي يتسم بالعمق ، والتأجج خاصة إذا كانت لإثبات الذات **(نظم الشعر)**، والحفاظ على الوطن من الشتات وقد كانت بؤر هذه الأزمات في أماكن محددة سلفا من: **(النيل– الكهف–النهر– تحت المطر)**، وهي كلها أماكن لها مدلول موضوعي لمدونتها الشعرية – **سنابل النيل**– التي هي مركز الصراع **(الطبيعي/البشري)**.

ومن جهة ثانية نجد الشاعرة في سباق مع الزمن **(صراع)** الذي تؤكد فيه على المواجهة، والتحدي ، وإثبات الذات الأنثوية في عالم الذكورية الذي همشت فيه المرأة المبدعة لهذا ، فهي تصرّ على عدم الرحيل عن وطنها فهو النيل الدافق الذي يحمل الحياة لشعبها حيث أصبح سنابلاً تحتاج إلى من يأخذ بيدها إلى مرفأ النجاة.

وما تبقي من العناوين الشعرية للمدونة ، والتي بلغت نسبتها **(64.30%)** فهي عناوين لا تدخل ضمن إطار البنية الصرفية ، وإنما تدخل ضمن إطار البنية النحوية، التي سنراها تتضح عندما تنتقل الدراسة إلى الخوض في البنية التركيبية للمدونة الشعرية ، والتركيز على الجمل النحوية ، وأنماطها داخل العناوين الشعرية.

2. 4. البنية التركيبية"structure syntaxique":

يجدر قبل الحديث عن البنية التركيبية الحديث بداية عن **(علم النّحو)** ، حيث جاء في كتاب التعريفات **لـ"لشريف الجرجاني"** أنه « علم بقوانين يُعرف بها أحوال التراكيب اللّغوية من الإعراب والبناء وغيرها... »[1]، كما هو «علم ينظر في أحوال الكلمات إعراباً وبناءًا وبه يُعرف النّظام اللغوي للجملة، وكيف تتعلق الكلمات فيها بينها لتؤلف تركيباً يحمل الإفادة»[2]، وغيرها من التعاريف التي جعلت موضوع النحو "**الكلمة**" ، وما يحدث لها من تغيرات وظيفة داخل كل سياق تركيبي.

ومن هذا المنطلق كان «التركيب علم لساني جدّ معقد ، يدرس بنية الجمل في اللغات (مكتوبة أو منطوقة) ترتيب الكلمات ، مكان الصفات ، والمفعولات»[3] وبما أن البنية التركيبية أساسها "**الجملة/التركيب**" التي تعدّ «الوحدة اللّغوية الرئيسة في عملية التواصل»[4].

---

[1] الجرجاني، التعريفات، ص259.

[2] صالح بلعيد، الصرف والنحو، دراسة وصفية تطبيقية في مفردات أقسام السنة الأولى الجامعية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2003، ص129.

[3] برنارتوسان، ما هي السيميولوجيا، ص17.

[4] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص123.

وبما أن المدونة التي تتعرض لها الدِّراسة – **مدونة شعرية**– فإن كلّ قصيدة ، و«لها خصائصها التركيبية الخاصة بها والتي تتفاعل داخلها وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة ، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلاّ وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي»[1].

وقبل الخوض في باب الدراسة ، والتحليل نتتبع إرهاصات الدراسة النحوية تاريخيا ثم نحلل ما جاء في المدونة من تراكيب.

هناك آراء متنوعة ، ومتعددة في مسألة نشأة **(علم النحو العربي)** ، وكل رأي يذهب إلى اتجاهات متشعبة ولعلّ "**أحمد مومن**" يورد أحد هذه الروايات فيقول:«ترجع نشأة النحو العربي حسب الروايات المتوارثة إلى خشية المسلمين على القرآن الكريم من مخاطر اللّحن، والتعريف»[2]، وكان "**أبو الأسود الدّؤلي**" من بين العلماء اللّغويين الذّين تحملوا على عاتقهم الحفاظ على لغة القرآن الكريم .

ولما جاء العصر الأمويّ، والعباسيّ ظهرت المدارس اللغوية خاصة في العراق، فكانت البصرة مركزا للنحو البصري، والكوفة مركزا للنّحوّ الكوفي، وتوالت المؤلفات النّحوّية فظهرمؤلف «سبويه»[3] الموسوم **(بالكتاب)**، ثم مؤلف «أبو العباس محمد بن المبرد ت285هـ»[4] الموسوم **(بالمقتضب)** ، وغيرها من المؤلفات اللّغوية ، كما شهد القرن الرابع الهجري ظهور مجموعة كبيرة من الكتب النحوية التعليمية ، والمنظومات ، والموسوعات النحوية أهمها منظومة«ابن مالك»[5]،المسماة **(بالألفية)**، وعموما فإن الدراسات النحوية العربية بلغت مستوًى علمي رفيع ، ونضج فكري قويم «إذ جمعت بين النقل ، والعقل ، والوصف ، والتحويل»[6].

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص61.

[2] أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص36.

[3] سيبويه: هو أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبز، نشأ في البحرة، أهم مؤلفاته: الكتاب [سيبويه، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] المبرد: هو أبو العباس محمد بن المبرد، ولد عام 210هـ/ت285هـ، من مؤلفاته الكامل/المقتضب/الفاضل. [المبرد، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[5] ابن مالك: هو محمد بن عبد الله بن مالك الطائي، ولد عام 600هـ/ت672هـ، من مؤلفاته الألفية في النحو. [ابن مالك، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[6] أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص44.

ويشير "**أحمد مومن**" سبق العرب علماء الغرب في كثير من الدراسات اللّغوية التي لم ينتبه إليها الغرب إلا في بدايات القرن العشرين، كعلم التراكيب ، وعلم الدلالة وعلم الأصوات، وعلم صناعة المعاجم ، وفي هذا الصدد يقول أحد المستشرقين: «إنّ علم النّحو أثر من آثار العقل العربي لما فيه من دقة الملاحظة ونشاط في جمع ما تطرف، وهو يحمل المتأصل فيه على تقديره، ويحق للعرب أن يفخروا به»[1].

ويجمع النّحاة العرب ، اللّسانيون الغربيون على أن النحو العربي قد بلغ ذروته على يد "**سيبويه**" في آخر القرن الثاني للهجرة من خلال جمعه بين الوصفية والمعيارية حيث «جمع في كتابه خمسين وألف بيت من الشواهد بالإضافة إلى عدد هائل من القرآن الكريم»[2].

لقد تعددت الآراء النحوية العربية القديمة ، والحديثة حول مفهوم الجملة ، وكان أوّل من استخدم مصطلح الجملة "**المبرد**" **(ت285 هـ)** من خلال قوله:« إنما كان الفاعل رفعا ، لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت ، وتجب بها الفائدة للخاطب فالفعل ، والفاعل بمنزلة الابتداء والخبر، فإذا قلت قام زيد فهو بمنزلة قولك "القائم زيد"»[3]، أما "**الشريف الجرجاني**" فيشير إلى أن الجملة « ما حصلت بها الفائدة، ولم ترتبط بغيرها وبفكرة أخرى أن الجملة بناء مكتمل الدلالة»[4].

أما المحدثون فيختلف عندهم مفهوم الجملة ، وقد يرتفع إلى انتماءاتهم المتعددة إلى مدارس ، ومذاهب لغوية عربية ، أو غربيّة ، وتبعا لذلك ، فالقواعد والأحكام اللغوية القديمة تغيّرت مع تطور الدراسة اللغوية الحديثة ، فتُحدّد المفاهيم باختلاف وجهات النظر، فهناك من اللّغويين العرب من يرى أن الجملة « قول مركب، أي دال عن معنى يحسن السكوت عليه»[5]، أما "**إبراهيم أنيس**" فإ نه يرى:« إنّ الجملة في أقصر صورها أقلّ قدراً من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركيب هذا القدر من كلمة

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] المبرد ، المقتضب ، تحقيق عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب المعرب، القاهرة ، 1963، 1958، د.ت، ص 146.

[4] الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة علي الصبيع وأولاده، القاهرة، د.ط، 1969، ص24،25.

[5] أحمد مختار عمر، مصطفى النحاس، محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، دار السلاسل، الكويت، ط1، 1984، ص11.

واحدة أو أكثر»[1] ، وأما "**أحمد قبش** " فيشير إلى أن الجملة هي:« الكلام المفيد ، ويتألف من فعل ، وفاعل ، أو مبتدأ وخبر»[2] في حين يرى "**هاريس**" أنها عبارة عن « مقطع من التكلم الذي يقوم به شخص واحد، حيث يبدأ بالسكوت وينتهي بالسكوت»[3].

وبعد عرض مجموعة من التعريفات للجملة عند العرب ، والغرب نخلص إلى أنها أصغر وحدة لغوية مفيدة ، و يُفهم منها قصد المتكلم ، ولا يكون ذلك إلا بحُسن التأليف بين مفرداتها، وهذا التأليف لا يتم بالمصادفة ، أو حسب رغبة المتكلم، بل إنه محكوم المبادئ ، وقواعد تضبط الكلام، وتحدد المعنى المقصود منه، « فكل كلمة في الجملة يغلب أن تستدعي كلمة أخرى تقع في حيزها فتتآلف معها ، وتؤديان معًا معنى معينا، وذلك بشروط خاصة ، تتعلق بوحدة القرائن الكبرى»[4] ، وبما أن المدونة شعرية فإن « بناء الجملة هو الذي يكشف عبقرية الشاعر ويظهر تفرده وامتيازه»[5].

وبما أنّ موضوع الجملة ليس أساسا في هذا البحث ما عدا كون عناوين المدونة تقتضي دراستها تركيبيا ، وتقسيم جملها حسب طبيعة التحليل ، وهذا ما يجعل البحث لا يتعمق في الخوض فيها أكثر مما تستحقه.

وبعد عملية الإحصاء لعناوين المدونة ، وقصائدها ، ومن ثم تصنيفها جمليا وجد البحث أنها تنقسم إلى: "جمل **اسمية** ، **وجمل فعلية** ، **وجمل استفهامية** ، **وشبه جملة**"، وتحت كل قسم منها أنماط مختلفة تركيبيا تحتوي على مجموعة من العناوين المتقاربة دلاليا ، وتركيبيا وعموما فإن البحث يسعى جاهدا إلى تحليل ، وتمحيص هذه الأنماط التركيبية – **للعناوين**– تحليلاً سيميائيا تبرز فيه دقة ، وبراعة الشاعرة – **هدى ميقاتي**– اللغوية في عملية التأليف بين عناوين قصائدها.

فيما يشير"**فتحي عبد الفتاح الدجني**" إلى أن معظم علماء النحو ذهبوا « إلى القول بأن الجملة النحوية قسمان ، جملة اسمية وجملة فعلية ، وقد حدد هؤلاء العلماء بعض

---

[1] محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1988، ص 21.

[2] أحمد قبش ، الكامل في النحو والصرف والإعراب، ص5.

[3] ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1952، ص24.

[4] تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص80.

[5] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص217.

الشروط لتكوين الجملة أكانت اسمية أم فعلية »[1] ، وهذه الشروط التي تناوله النحويون هي ما حدد ته الدراسة التي تناولت تحليل أنواع الجمل التالية:

1.4.2. الجملة الاسمية:

هي كل جملة كان « صدرها اسم كَمُحَمَدُ حَاضِرٌ» [2] ، أو « ما كان الخبر منها اِسماً أو فعلاً ظاهرين أو مقدرين»[3]، وقد حددت الدراسة للديوان مجموعة من الأنماط التي تجسدت على العناوين الاسمية ، وهي موضحة في الجدول التالي:

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد
1	**(مبتدأ محذوف)** +خبر	16
2	**(مبتدأ محذوف)**+ خبر+ مضاف إليه	09
3	**(مبتدأ محذوف)**+ خبر+ صفة	04
4	**(مبتدأ محذوف)**+ خبر+ حرف عطف+خبر	02

أ- النمّط الأوّل (مبتدأ محذوف) + خبر:

ورد هذا النمط ستة عشر عنوانا **(16)** بنسبة تبلغ**(38.09%)** من مجموع العناوين المصنفة ضمن الجمل الاسمية، وهذه العناوين هي:

الرقم	العنوان	الصحة في الديوان
1	**قتيل**	17
2	**دروب**	21
3	**كذّابة**	22
4	**مدار**	32
5	**سبايا**	46
6	**شاعرة**	51
7	**أشتات**	60

[1] فتحي عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا ، مكتبة الفلاح، الكويت ، ط1، 1978، ص77

[2] فاضل صالح السمرائي، الجملة النحوية تأليفها وأقسامها، ص157 .

[3] صالح بلعيد، دراسة وصفية تطبيقية في مفردات برنامج السنة الأولى الجامعية، ص158.

8	**قدر**	62
9	**قرآن**	65
10	**عتاب**	67
11	**ترنيمة**	72
12	**سماء**	78
13	**همسة**	82
14	**آهات**	84
15	**لكلكه**	42
16	**طه حسين**	103

يعرب كل اسم من هذه العناوين خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "**هذا أو هذه**" أي نحو "**هذا قتيل/ هذه دروب/ هذا مدار/ هذا قدر/ هذا عتاب.../ أنا كذابة/ أنا شاعرة... إلخ**"، إذ نرى أنّ الشاعرة قد استغنت في هذه العناوين عن المبتدأ على كل أجزاء الجملة ، فحذف المبتدأ كان اختصارا في موضع يحمل فيه الحذف والاختصار.

ويبدو أن للشاعرة أسبابها الخاصة التي جعلتها تعتمد على الخبر كعنوان لقصائدها فالخبرهو العنصر « الذي تتم به – مع المبتدأ – الفائدة»[1]، كما أن ما يميّز هذه العناوين هو ورودها نكرة ، والنكرة كما عرفها النحاة هي « عبارة عمّا شاع في جنس موجود أو مقدر»[2]، أو هي «اسم دلّ على غير معيّن»[3].

ب– النمط الثاني (مبتدأ محذوف) +خبر + مضاف إليه:

ولهذا النمط انتشار واسع في شعر"**هدى ميقاتي**" حيث بلغ تعداد العناوين المركبة على هذا المنوال تسعة عناوين **(09)** بنسبة **(21.42%)** ، وهي ثاني نسبة في الجمل الاسمية ، ويمكن رصد هذه العناوين في الجدول التالي:

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**طريق الشعر**	11
02	**عيون الليل**	30

[1] ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربي، ج3، ص147.

03	**سنابل النيل**	15
04	**رياح الشعر**	35
05	**قوس قزح**	37
06	**سوء تفاهم**	74
07	**قصيدة العودة**	90
08	**طائر الهند**	94
09	**نهر الأساطير**	97

تتشكل النسبة التركيبية لهذا النمط من مبتدأ محذوف سلفا ، وخبراً مضافاً إلى اسم بعده مباشرة نحو "**هذه طريق الشعر/ هذه عيون الليل/ هذه سنابل النيل/ هذه رياح الشعر/هذا قوس قزح/هذا سوء تفاهم...**"، ويرى النحاة أن للمضاف إليه وظيفة أساسية هي التعريف بالمضاف ، وأنه ما أضيف نحويا لما قبله إلا ليفيد التوضيح ، والدلالة اللغوية بين ماهو سابق ،ولاحق في تقريب المفهوم .

وعلى هذا فإن جُلَّ الأسماء المضافة كلها كانت نكرة وعرّفت بالاسم المضاف إليها مباشرة ، ويمكن أن نشير إلى عنوان **(طريق الشعر)** الذي لم يكن لِيفهم إلاّ من خلال الاسم المضاف إليه المعرف**(بأل)** الذي دلّ بوضوح على كلمة **(طريق)** التي كانت بالاستمرار، والوضوح ، مؤشرة بكلمة **(الشعر)** التي تعين معاناة الشاعرة فيها.

غير أن هناك عناوين شذت على القاعدة حيث صارفيها المضاف إليه وسيلة إبهام لأنه لم يكشف غموض المضاف ، وهذا ما جعل المتلقي يبحث عن معنى العنوان من خلال متنه ، ويمكن أن نستدل بعنوان **(عيون الليل)**.

فالقراءة الأولى للعنوان تبيّن المفارقة ، والمجاز اللغوي الذي يؤول، ويحفظ بماهية العنوان لهذا ، فوظيفة التصريف التي أسندت للمضاف أوقفت عملها ضمنيا من خلال انزياح العنوان عن مألوفة ، فلم يزد المضاف إلاّ تنكيرًا.

بعد قراءة النص، وفك شفراته يتضح للمتلقي أن الشاعرة ما استعارت لليل عيونا إلاّ لتصور حالتها النفسية المتوترة من خوف ، وقلق من المستقبل وما يخفيه لها من المفاجآت ، المؤلمة .

جـ-النمط الثالث (مبتدأ محذوف) + خبر + صفة:

سمّت الشاعرة على هذا النمط أربعة عناوين **(04)**، أي بنسبة **(9.52%)** من جميع العناوين الاسمية، وهذه العناوين هي:

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**مكالمة هاتفية**	44
02	**القلم العربي**	48
03	**دمى متحركة**	76
04	**الكهف المضيء**	101

لقد بدأت الشاعرة بالخبر مع صفته، وكأنها تريد بالخبر إبرازه على حساب المبتدأ المحذوف ، فكل النعوت وجميع الصفات كان لها الفضل المباشر في تحديد موضوع القصيدة تبعا لصفته فمثلا عنوان **(مكالمة هاتفية)**، فكلمة مكالمة تعرب خبر لمبتدأ محذوف تقديره **(هذه مكالمة)**، أما كلمة **(هاتفية)** فهي صفة للخبر.

وهذا يبرز بشكل واضح سيطرة الصفة على العناوين حيث أصبح الخبر تابعا لها معنويا، وهذا ما تجسده جميع متون القصائد **(الأربعة)** السالفة الذكر، ولعل قصيدة **(القلم العربي)** تجسد آلية الصفة المعنوية بشكل واضح حيث تقول الشاعرة فيها:

« **أنَا القَلَمُ العَرَبيُّ ... يَا لَفَصَاحَتِي**

إذَا فَاضَ بِي وَحْيُ القَوَافِي وَانْجَلَى

مُتَمَرِسٌ في كُلِّ مَوْقِعَةٍ

لَوْ شِئْتُ أَرْقَصْتُ الحُرُوفَ

عَلَى يَدي مُغْرِداً...

أَوْ شِئْتُ فَجَرْتُ النِقَاطَ

قَذَائِفًا تُدَوِّي بِأَسْمَاعِ المَلاَ...» [1].

<u>د- النمط الرابع (مبتدأ محذوف) + خبر + حرف عطف +خبر:</u>

تناولت الشاعرة عنوانين **(02)** في هذا النمط ، أي بنسبة **(4.76%)** ، وهذان العنونان هما:

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان

[1] الديوان، ص48.

01	**حلم وبوح**	13
02	**النّار والنّدي**	86

اتسمت البنية التركيبية لهذه العناوين باتفاقها التام في تشكيلها من" **اسم نكرة+ حرف عطف+ اسم نكرة معطوف**" نحو **(حلم وبوح)**، أو "**اسم معرفة + حرف عطف+ اسم معرفة معطوف**" ، نحو **(النار والندى)** ، وهذا لا يعني أن وظيفتها النحوية تتغير على العكس تماما سواء أكان الاسم نكرة أم معرفة فإن صورة المبتدأ مقدرة باسم الإشارة المذكر، أوالمؤنث نحو **(هذا حلم وبوح)** ، أو**(هذه النار والندى)**.

وأول ما يستدعي انتباه القارئ ، ويستثيره هو توسط حرف العطف **(الواو)** بين المعطوف عليه **(الخبر)** والاسم المعطوف ، وذلك لأن حروف العطف وظيفتها هي"الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه في الحكم والإعراب جمعا مطلقا"، ولعلّ قصيدة **(حلم وبوح)** تجسد ثنائية التتابع ، والترتيب من خلال قول الشاعرة:

« يُشَاغِلُنِي خَيَالُكَ فِي اللَّيَالي * وَرَبِي عَالِمٌ.. أَدْرَى بِحَالِي
وَأَعَجُبُ مِنْ رُسُوخِكَ فِي ضَمِيرِي * وَأَسْأَلهُ.. فَيَعْجَبُ مِنْ سُؤَالِي
رَصَدْتُكَ مِنْ بَعِيدٍ فِي قِلاَعِي * قَلَبْتُ هَوَاكَ منْ حَالٍ لِحَالِ
وَلَكِنْ.. لاَحَ فِي عَيْنَيْكَ بَوْحٌ * فَإِنْ صَدَقَتْ ظُنُونِي لاَ أُبَالِي»[1]

<u>هـ- النمط الخامس م+ مضاف+ (خبر محذوف) + تمييز:</u>

لم تنظم الشاعرة على هذا النمط إلاّ عنواناً وحيدا بنسبة **(2.38%)** من إجمالي العناوين الاسمية وهذا العنوان هو كالآتي:

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**كلّ عام مرّة**	80

عقدت الشاعرة في هذا التركيب عقد حضور للمبتدأ المضاف إليه مع المضاف وغياب للخبر الذي يبدو حضوره ضمنيا مقدراً في كلمة **(موجودة)**، مع إضافة تمييز لهذا العنوان الذي أعطى صورة لغوية، وتصويرية للمعنى، ووضح ما تريده الشاعرة من خلال صفة المدح ، والتمني عودة هذا التتويج لملكة جمال لبنان **(لبنى فوزي عطوي)** التي

[1] الديوان، ص13،14.

كانت فرحة، وبهجة الشاعرة مما جعل قريحة الشاعرة تترجم ردة فعلها وإعجابها الشديد لقصيدة **(كل عام مرة)** التي تقول فيها:

« **تَاهَتْ إِلى لُبْنَى عُيُونُ المُعْجَبِينْ * وَسَرَتْ إِلَيْهَا فِي بِسَاطٍ مِنْ حَنِينْ.**

مَنْ هذِهِ الحَسْنَاء؟ لَمَّا أَقْبَلَتْ * دَوَّى بَنَادِيْهَا سُؤَالُ السَّائِلِينْ.

بَارَكْتُ عِيدَكِ كُلَّ عَامٍ مَرَّةً * وَلْتَكْثُرْ الأَعْيَادُ كَيْمَا تَسْعَدِينْ»[1].

انطلاقا من هذه الأبيات تجسد الشاعرة حقيقة الإعجاب من خلال مشاركتها فرحة جمال لبنان بـ"**الحسناء لبنى فوزي عطوي**" التي باركت عيدها حيث كانت فرحتها تغطي قصيدتها بادية بتقديمها الموصوفة ، وإبراز جمالها، ثم مباركة تتويجها ملكةً لجمال لبنان، وهذا يعطينا انطباعاعن مشاركات الشاعرة للفعاليات الاجتماعية، و للمهرجانات النسوية التي تبدو فيها "**هدى ميقاتي**" سفيرة لكل المهرجانات الإنسانية على كل الأصعدة وخاصة الناحية الاجتماعية لتترك لمسات انطباعية عن خبرتها وسعة ثقافتها ، واندماجها داخل الأوساط الاجتماعية اللبنانية خاصة.

2.2.2. <u>الجملية الفعلية</u>:وهي كل جملة كان « صدرها فعل»[2] ، أو هي الجملة التي« تبدأ بفعل»[3] ، وتتألف من الفعل والفاعل، نحو:" **سَبَقَ السيّفُ العذلَ**"، أو الفعل ونائب الفاعل، نحو "**يُنصَرُ المظلوم**" ، أو الفعل الناقص ، واسمه وخبره نحو "**يكون المجتهدُ سعيدًا**".

وقد صاغت الشاعرة من الجمل الفعلية أربعة عناوين فعلية **(04)** أي بنسبة مئوية تبلغ **(9.52%)**.

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد في كل نمط
01	(فعل أمر) +فاعل مستتر	01
02	أداة نصب +فعل مضارع منصوب (بلن)	02
03	فعل+ فاعل (ضمير متصل) + مفعول به	01
المجـــــــموع		**04**

[1] الديوان، ص81،80.

[2] فاضل صالح السمرائي، الجملة العربي تأليفها وأقسامها، ص137.

[3] فتحي عبد الفتاح الدجني ، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا ، ص77.

أ- النمط الأول فعل أمر + فاعل مستتر:

لم يأت على هذا النمط إلا عنوانا وحدا بنسبة مئوية تبلغ **(2.38%)**

الرقم	العنوان	الصفحة على العنوان
01	**إرحل**	18

تتركب بنية هذا العنوان من فعل أمر مبدوء **(بهمزة قطع)** مخالفا بذلك قواعد الإملاء لأن الأصل في فعل الأمر الثلاثي وجود همزة وصل في أوله ، إلاّ أن الشاعرة تعمدت وضع **(همزة القطع)** لتثبت قطعية الرحيل نهائيا ، الذي طلبته من طيفها ، فالشاعر إذن يجوز له التصرف في **(اللغة والعروض)** ما لا يجوز لغيره.

واستعمال صيغة الأمر الهدف منها تبيان مدى الألم ، والضجر الذي تجرعته الشاعرة ، فكان رحيل هذا طيف الحبيب من حياتها هو خلاصها من الهموم ، والهواجس التي تنتابها تدريجيا في ذاتها.

ب- النمط الثاني أداة نصب (لن) + فعل مضارع منصوب:

صاغت الشاعرة على منوال هذا النمط عنوانين **(02)** بنسبة مئوية تبلغ **(4.76%)**

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**لن أدان**	19
02	**لن أرحل**	55

تتألف جملة العنوان الأول من أداة نصب هي **(لَنْ)** ، وفعل مضارع مبني للمجهول منصوب بـ**(لَنْ)** ، ونائب فاعل ضمير مستتر تقديره **(أنا وجوباً)**.

أما العنوان الثاني فقد جاء على صيغة أداة نصب هي **(لَنْ)** ، وفعل مضارع منصوب بـ**(لَنْ)** ، وفاعل ضمير مستتر تقديره**(أنا وجوباً)**.

من خلال استقراء عام لهذين العنوانين يلفت انتباه القارئ مايلي:

-أ- تبرئة الشاعرة لنفسها من الإدانة.

-ب- عدم استسلام الشاعرة للرحيل عن قدرها.

جـ- النمط الثالث فعل ماضي+فاعل (ضمير مستتر) تقديره (أنا)+مفعول به:

حضي هذا النمط باستعمال عنوانا وحيدا نسبته المئوية تبلغ **(2.83%)**:

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**طويت الأشرعة**	57

يتميز هذا النمط عن سابقيه بوجود صيغة المفعول به التي هي **(فضلي الكلام)**، حتى تعكس الشاعرة مركزية ذاتها وسط هذا العنوان الذي أبحر في شكل سفينة وصلت إلى مرفأ نهاية الرحلة الشعرية، فجعلت الشاعرة تطوي أشرعتها، وتوقف رحلتها ، لأنها مبتورة على نصفين بين "**ذاتها المكلومة/ ووطنها الجريح**" لتقول:

« **وَأَنَا بِسُمْرَتِي التَّجَاذُبِ**
فِي الجِهَاتِ الأَرْبَعَةْ...كَسَفِينَةٍ...
سُحِبَتْ صُعُودًا فِي الفَضَاءِ
طَوَتْ جَمِيعَ الأَشْرِعَةْ... »[1].

3.4.2. الجملة الاستفهامية:

هي كل جملة تضمن الاستفهام ، وتنتظر جوابا من المتلقي للسؤال.

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد في كل نمط
01	مبتدأ +خبر	01
02	مبتدأ + خبر (جملة فعليه)	01
03	(مبتدأ محذوف) + خبر (شبه جملة من جار ومجرور)	01
المجـــــموع		**03**

أ- النمط الأول اسم استفهام (من)+خبر (أنت:ضمير منفصل):

يأتي هذا النمط مرة واحدة بنسبة مئوية تبلغ **(2.38%)** من مجموع عناوين المدونة:

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**من أنت؟**	70

إنّ عنوان **(من أنت؟)** يطرح استفسارات مجبرة تجعل المتلقي يبحث عن إجابة شافية لما في هذا العنوان من (تشفير) لتأتي الإجابة في المتن تحرر كل الظنون والتساؤلات التي قد تشوش فكر القارئ لتقول:

« **أَنَا امْرَأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي * وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسَنِّي**

[1] الديوان، ص59.

وُلِدْتُ مَعَ القَصِيدِ وَإِذَا دَعَانِي * إِلى الإِنْشَادِي أَلْفَانِي أُغَنِّي

فَإِنْ صَادَفَتَنِي يَوْمَا أُغَنِّي * عَلَى القِيثَارِ.. فَاهْتُفْ لِي فَإِنِّي

حَفِظْتُ الشِّعْرَ عَرْشًا لِلْقَوَافِي * وَتَاجًا مِنْ شُمُوخِ المُطْمَئِنِّ»[1].

وهكذا الشاعرة تشبع فضول المتلقي بهذه الأبيات التي تبرز هذا الحوار الداخلي "**امرأة شاعرة + تبلغ عمر الشنفرى + تغني على القيثارة + تحفظ الشعر**".

ب- <u>النمط الثاني(اسم استفهام :ماذا؟)+خبر(جملة فعلية)</u>:

يأتي هذا اللون من النمط مرة واحدة بنسبة مئوية تبلغ **(2.38%)** من إجمالي قصائد الديوان:

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**ماذا جرى**	25

يبدو عنوان **(ماذا جرى)** المحذوفة منه علامة الاستفهام فد وضع الشاعرة في حيرة ، وتعجب شديدين مما حدث في وطنها لبنان من حرب طائفية طاحنة أحرقت الأخضر ، واليابس فراحت تتذكر الأمسيات الجملية ، والصور الشادية في ربى وطنها هذا كله ضاع فجأة ، فراحت تلعن مرارة الشتات ، والتمزق ، والموت ، والدمار فتقول: « **أَيْنَ الجَمَالُ؟.. وَأَيْنَ نَجَمْاتُ المُنَى؟ فِي كُلِّ رَابِيَةٍ لَهَا مُتَسَكِعُ**»[2]

حيث أصبحت البلاد ممزقة بين فصائل ، وألوية متناحرة على مناصب، وألقاب زائلة فتقول:« **لَهْفِي عَلَى الأَحْلاَمِ تَنْدُبُ حَظَّهَا * لَهْفِي عَلَى قِمَمٍ تُدَاسُ وَتُصْفَعُ**»[3].

جـ- <u>النمط الثالث اسم استفهام (لمن؟)+(خبر محذوف)</u>:

حاز النمط الأخير من الجمل الاستفهامية على نسبة مئوية تبلغ **(2.38%)** من مجموع العناوين الكلية للديوان.

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**لمن؟**	39

---

[1] الديوان، ص71،70.

[2] الديوان، ص26.

[3] الديوان، ص27.

يأتي هذا العنوان **(لمن؟)** فاضحا أسرار الشاعرة ، وما تعانيه من عذاب أثقل قوافيها ، وملءَ قريحتها الشعرية مرارة باحثة عن جواب شاف لما حدث في لبنان الحبيب من تصدع ، وتشقق حطم قلبها، وآهاتها على مداخل وطنها لتقول:

« **وَأَسْأَلُ عَنْ سَفِينِي ... هَلْ سَيَرْسُو**

عَلَى رَمْلِ المَدَافِنِ.. وَالخَرَابِ؟..

وَأَسْأَلُ هَلْ لَدَيكْ عَليَّ سُخْطٌ؟..

فَمَنْ ذَا عِنْدَهُ رَدُّ الجَوَابْ؟...»[1].

إلا أن روابط المحبة، والتواصل قد انقطعت مع أبناء وطنها كما انقطعت روابط المحبة مع هذا الوطن الذي هو معادل موضوعي لحبيبها الطيف الممثل **(لبنان)** .

4.4.2. شبه الجملة:" الجملة الظرفية"

الجملة الظرفية هي الجملة: « المصدرة بظرف ، أو مجرور» [2] ، وقد« مثل لها الزمخشري نحو قولك :" خالد في الدار"» [3] ، و شبه الجملة ، والجملة الظرفية هما اللتان« لابد من تعلقهما بالفعل ، أو ما يشابهه ، أو ما أول بما يشبهه ، أوما يشير إلى معناه ، فإن لم يكن شيء من هذه الأربعة موجودا قدر» [4].

والدراسة قد حصرت "**شبه الجملة / الجملة الظرفية**" في الجدول التالي:

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد في كل نمط
01	(خبر. شبه جملة من ظرف زمان) + (مبتدأ محذوف)	01
02	(خبر. شبه جملة من جار ومجرور) + (مبتدأ محذوف)	02
المجـــــموع		**03**

---

[1] الديوان، ص39.

[2] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان، ج2 ، ط2 ، 1997، ص7.

[3] فتحي عبد الفتاح الدجني، الجملةالنحوية نشأة وتطورا وإعرابا، ص79.

[4] ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص87.

أ- <u>النمط الأول(خبر شبه جملة.ظرف زمان)+(مبتدأ محذوف)</u>:

ورد في هذا النمط عنوان وحيد **(01)** بنسبة تبلغ بـ**(2.38%)** من عناوين المدونة.

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**تحت المطر**	28

وردت البنية التركيبية في هذا العنوان على شكل شبه جملة من ظرف زمان مقدم على مبتدأ محذوف تقديره "**موجودة أو كائنة**" ومن هنا كانت الشاعرة غائبة نحويا حاضرة معنويا في متن القصيدة.

ب- <u>النمط الثاني(خبر شبه جملة . جار ومجرور)+(مبتدأ محذوف)</u>:

ورد هذا النمط في عنوانين **(02)** بنسبة مئوية تبلغ **(4.76%)**

الرقم	العنوان	الصفحة في الديوان
01	**في المحكمة**	33
02	**على الأهداب**	69

يعد عنوان قصيدة- **(في المحكمة/ على الأهداب)** - مركبًا من شبه جملة **(من جار ومجرور)** مقدم على مبتدأ محذوف تقديره "**موجودة أو كائنة**"، ومن هنا كان هذا التقدم واجب نحويا لإبراز عظمة الفاجعة التي ألمت بذاتها التي هي معادل موضوعي للبنان الجريح في قصيدة **(على الأهداب)** فكانت ضحية الأهواء ، والطعنات التي مست كيانها، **(فالشاعرة/ لبنان)** الذي انتهكت حرمته ، وكرامته فأصبح في المحاكم الدولية قضيته تساق كل حين لتذبح على أبواب أوروبا.

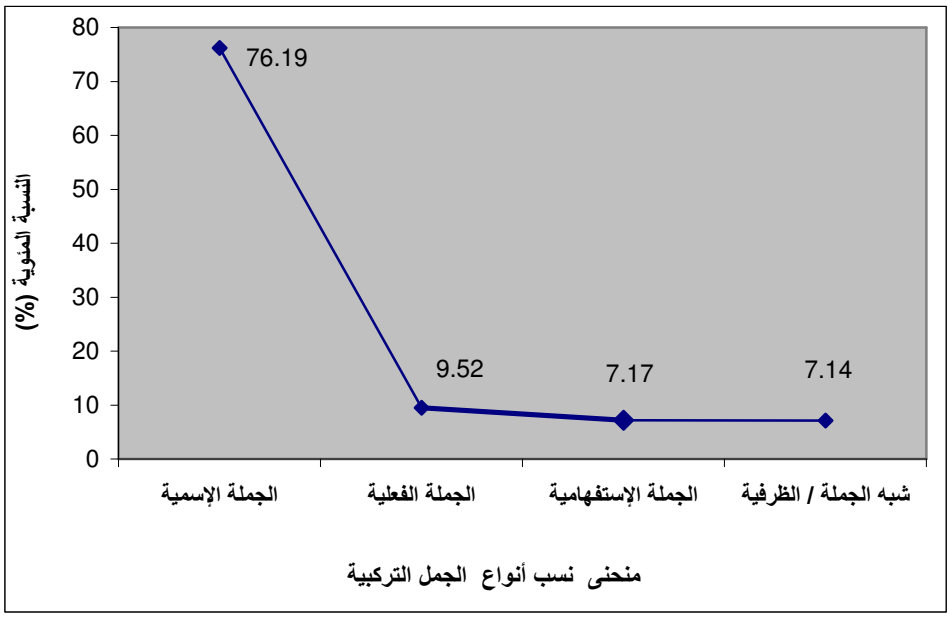
وفي ختام دراسة الأنماط التركيبية ، وأقسام الجمل المصنفة لمجموع العناوين نجد أن « التعامل مع التراكيب اللغوية في الشعر ينبغي أن يكون حذراً لأنه تعامل مع الفنّ وهو مستوى عالٍ يكون فيه استخدام العلاقات الحقيقية بين المفردات واستخدام العلاقات المجارية جنباً إلى جنب» [1].

وقد تمكنت الدراسة من حصر أنواع الجمل التي حللتها البنية التركيبية التي جاءت على أربع جمل هي:

[1] محمد حمادة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، ص230.

- **الجملة الاسمية:** حيث غلبت على كل عناوين المدونة التي كانت نسبتها المئوية تتراوح بـ**(76.19%)**، وبذلك تصدرت مجموع الجمل النحوية ، فالجملة الاسمية "**تدل على الثبوت**".
- **الجملة الفعلية:** بلغت نسبتها المئوية على مساحة العناوين **(9.52%)**، وبذلك حق لها تصدر المرتبة الثانية فالجملة الفعلية ميزتها "**الحدوث**".
- **الجملة الاستفهامية:** بلغت نسبتها المئوية **(7.14%)** من مجموع العناوين،وهي بذلك تحتل المرتبة الثالثة من مجموع البنى التركيبية ، وهذا يطرح عدة إستفهامات على المدونة التي تبحث المبدعة فيها عن إجابات مقنعة لحيرتها من جهة ، وتشفي بها ضمأها من جهة ثانية.
- **شبه الجملة (الظرفية):**جاءت النسبة فيها **(7.14%)** من مجموع العناوين الشعرية الشاعرة هنا من خلا ل هذه البنية تشير إلى تهميش صوت المبدعة "**خاصة الأنثى**" منها فهي شاعرة تتغلب عليها النزعة الذكورية من خلال عدم الاعتراف لها بهذه الشاعرية لذلك كانت "**شبه الجملة**" تؤكد على هذه النظرة التهمشية.

في نهاية دراسة البنية التركيبية ، وأقسام جملها ، وأنماطها النحوية يضع البحث منحنى بياني يوضح فيه التفاوت النسبي فيه بين أقسام جمل الدّراسة السابقة للذكر .



***التعليق**

ومن هنا نجد أن البحث يرى أن البنية التركيبية مهما تناولت ، أقسام الجمل نحويا ، ومهما حدد نسبه المؤوية ، فإنه بحاجة ماسة لعملية تحديد دلالات البنى التركيبية للمدونة ، ليتأتى الدراسة بالبنية الدلالية كخاتمة للفصل الثاني مؤكدة على التوحد ، والتساوي في الدراسة التطبيقية لكل بنيّة.

2-5 - البنية الدلالية "structure sémantique":

لقد كان تطوّر الدراسات اللّسانية في النصف الأخير من القرن السابق سريعاً، ونتج عن هذا التطوّر تزايد أهمّية اللّغة في عملية التواصل ، والتفاهم ونقل المعارف والعلوم عبر الأجيال ، وإذا كانت اللّغة نظاماً من العلامات ، تحكمها أنساق معيّنة، فإنَّه لا يمكن فهم مكوّناتها الأساسية إلاَّ إذا حلّلنا دلالاتها ضمن سياقات محدّدة.

فكان ميلاد علم الدلالة **(Semantics)**« الذي يُعني بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعة، وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوروبا الغربية من خلال المحاضرات التي كان يلقيها "**ريسيغ**" **(C.Reisig)**، حوالي عام 1825م، في حديثه عن الفيلولوجيا اللاتينية» [1]، وعد **ميشال بريال(Michel Bréal)** أول من استعمل مصطلح الدلالة ،وذلك في« كتابه Essai de Sémantique سنة1897م ،ثم توسع استعماله في فرنسا ،وفي البلاد الناطقة بالإنجليزية »[2]

وقد وقع اختلاف بين علماء اللغة المحدثين في تعيين المصطلح العربي الذي يقابل مصطلح "**السيمانتيك**" بالأجنبية الذي أطلقه العالم اللغوي" **بريل** "سنة **1883م** على تلك الدراسة الحديثة، التي تهتم بجوهر الكلمات في حالاتها الإفرادية المعجمية وفي حالاتها التركيبية السياقية وآلياتها الداخلية التي هي أساس عملية التواصل .

---

[1] أحمد مومن ، للسانيات النشأة والتطور، ص239.

[2] عمار شلواي، الحقول الدلالية في درعيات أبي العلاء المعري ،رسالة دكتورا إشراف د/ عبد الله بوخلخال، مخطوط جامعة باتنة، 2004 /2005م، ص21.

فدرءًا للبس، وتحديداً لإطار الدراسة العلمية، استقر رأي علماء اللغة المحدثين على استعمال مصطلح" **علم الدلالة**"، مرادفاً لمصطلح" **السيمانتيك** "بالأجنبية وأبعدوا مصطلح" **المعنى** "وحصروه في الدراسة الجمالية للألفاظ ، والتراكيب اللغوية، وهو ما يخص" **علم المعاني** "في البلاغة العربية ، ولعلم الدلالة أهمّية قصوى في فهم الرؤية التي تعبّر عنها اللغة ، وتحليل التراكيب ، والخطابات، وهو أمر لا مجال لإنكاره أو إغفاله، على الرغم من أنَّهم لم يعرفوا النظرية بالمفهوم المتداول عند الدارسين العرب أو الغربيين في العصر الحديث.

1.5.2. مفهوم الدلالة في اللغة:

إن الحديث عن المصطلح الدلالي– كيف نشأ وكيف تطور– يدعو إلى تحديد المفهوم اللغوي الأول لهذا المصطلح، لأن الوضع اللغوي الذي تصالح عليه أهل اللغة قديماً، يلقي بظلاله الدلالية على المعنى العلمي المجرد في الدرس اللساني الحديث فالمصطلح يتشكل مع نمو الاهتمام بأبواب العلم ، وبالاحتكاك الثقافي.

أورد القرآن الكريم، صيغة "**دلّ**" بمختلف مشتقاتها في مواضع متعددة تشترك في إبراز الإطار اللغوي المفهومي لهذه الصيغة ، وهي تعني الإشارة إلى الشيء أو الذات سواء أكان ذلك تجريداً أم حساً ويترتب على ذلك وجود طرفين: طرف دال وطرف مدلول يقول تعالى في سورة" **الأعراف** "حكاية عن غواية الشيطان لآدم **وزوجه** « **فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ**» [1] أي أرشدهما إلى الأكل من تلك الشجرة التي نهاهما الله عنها .فإشارة الشيطان دال والمفهوم الذي استقر في ذهن آدم وزوجه هو المدلول أو محتوى الإشارة، فبالرمز ومدلوله تمت العملية الإبلاغية بين الشيطان من جهة، وآدم وزوجه من جهة ثانية ، أما لو تتبعنا لفظ " **دَلَّ** " وما صيغ منه، في معاجم اللغة المعروفة، لألفينا دلالته لا تبتعد عن ذلك المجال الذي رسمه القرآن الكريم، فيورد ابن منظور قوله حول معاني لفظ" **دَلَّ** "فيقول: « والجمع **أدلة وأدلاء** والاسم **الدلالة والدلالة**، بالكسر والفتح قال سيبيويه: و**الدَّليلي عِلمُهُ بالدَّلالة عِلمُه بالدِّلالة ورسُوخُهُ** فيها/ و**دَللتُ** بهذا الطريق: عرفته، **وَدَلَلَتُ بِهِ أدُلُ**

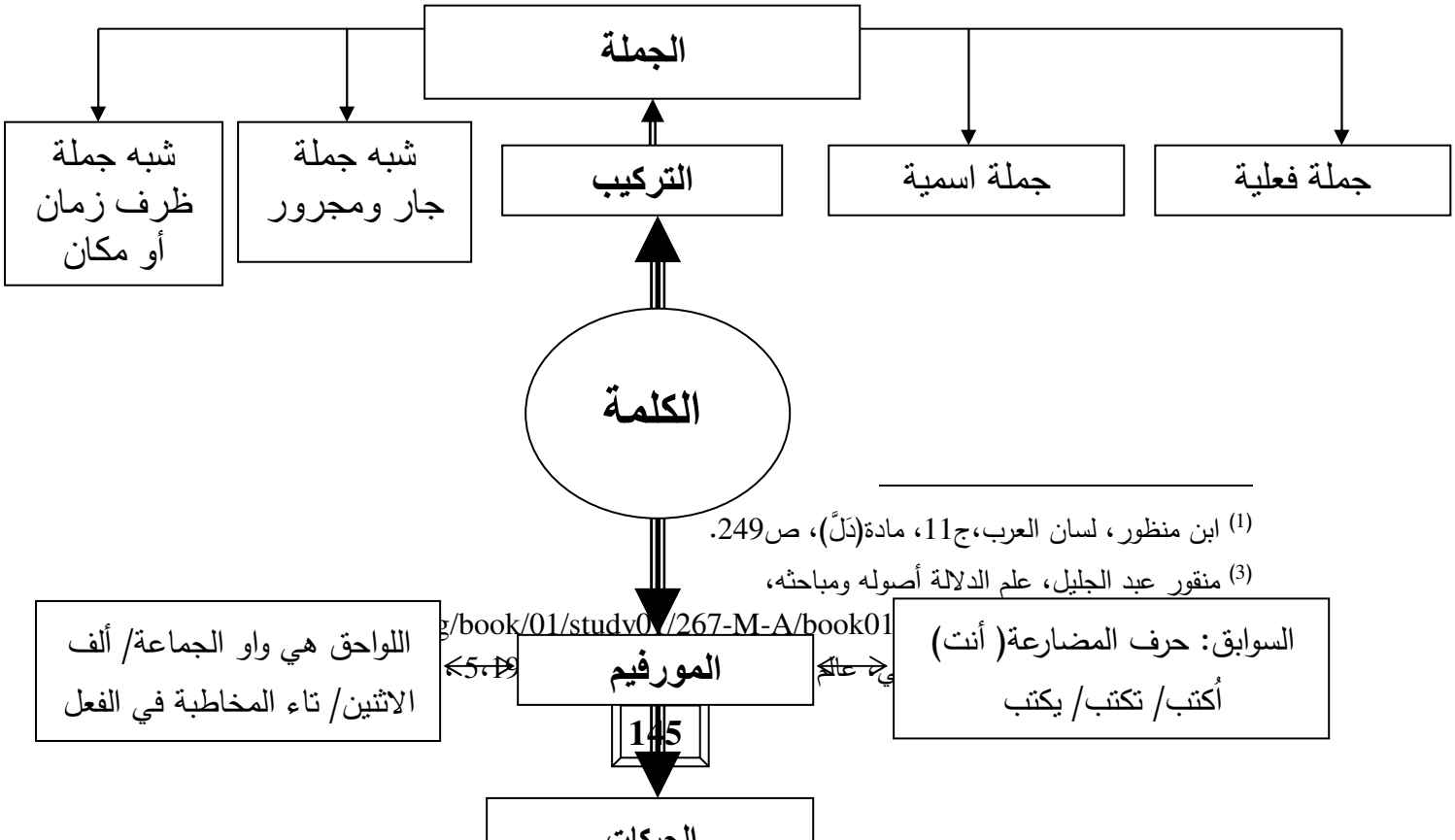
[1] الأعراف،22.

دَلاَلَةَ، وأدْللتُ بالطريق إدْلالاً»[1] ، ويترتب على هذا التصور المعجمي توفر عناصر الهدي والإرشاد، وحين يتحقق الإرشاد تحصل الدلالة، وبناء على ذلك فالعمل المعجمي هو عمل دلالي بحت ، وإن كان " **فايز الداية**" يشير فعليا ، و« ينبه إلى أنه من الضروري عدم الخلط ، والمزج بين علم الدلالة (sémantique) ، والدراسة المعجمية (lexicographie) [3]

2.5.2. مفهوم الدلالة اصطلاحا:

لقد عُرِّفَ علم الدلالة تعريفات عديدة منها ما ذكره "**أحمد مختارعمر**" قائلا: «يعرفه بعضهم بأنه "دراسة المعنى" أو العلم الذي يدرس المعنى، أو "ذلك الفرع من علم اللّغة الذي يتناول نظرية المعنى" أو"ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى"»[2].

هذا عن التعريف أما في ما يتعلق بدراسة الدلالة لابد من مرعاة الوحدات الدلالية التي تتكون منها اللفظة اللغوية حيث يرى بعض علماء اللغة أن الوحدات الدلالية التي تحمل المعاني هي الكلمة ، ثم التركيب والجملة، والمورفيم ، والحركات، ويمكن تمثيل ذلك بيانيا بهذه الخطاطة:



[1] ابن منظور، لسان العرب،ج11، مادة(دَلَّ)، ص249.

[3] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه،

2. 5. 3. نشأة علم الدلالة:

في حدود القرن التاسع عشر الميلادي ، تشعبت الدراسات اللغوية ، فلزم ذلك تخصص البحث في جانب معين من اللغة ، فظهرت النظريات اللسانية ، حيث تعددت المناهج، فبرزت "**الفونولوجيا**" التي اهتمت بدراسة وظائف الأصوات إلى جانب علم "**الفونتيك**" الذي يهتم بدراسة الأصوات المجردة ، كما برز علم الأبنية والتراكيب الذي يختص بدراسة الجانب النحوي وربطه بالجانب الدلالي في بناء الجملة.

لقد أعلن "بريال" ميلاد علم يختص بجانب المعنى في اللغة ووضع مصطلح يشرف من خلاله على البحث في الدلالة، واقترح دخوله اللغة العلمية، هذا المصطلح هو "**السيمانتيك**" حيث قال بريال:« إن الدراسة التي ندعو إليها القارئ هي من نوع حديث للغاية بحيث لم تسم بعد، نعم، لقد اهتم معظم اللسانين بجسم وشكل الكلمات وما انتبهوا قط إلى القوانين التي تنظم تغيّر المعاني وانتقاء العبارات الجديدة والوقوف على تاريخ ميلادها ووفاتها. وبما أن هذه الدراسة تستحق اسماً خاصاً بها فإننا نطلق عليها اسم **sémantique**للدلالة على علم المعاني » [1].

[1] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه
http://www.awu-dam.org/book/01/study01/267-M-A/book01-sd004.htm 22/01/2007

فعلم الدلالة– عند اللغوي"**بريال**"– يعني بتلك القوانين التي تشرف على تغير المعاني ، ويُعاين الجانب التطوري للألفاظ ودلالاتها ، ثم تأتي بعدها محاولة كل من **أوجدن C.K.Orgdon، وريتشاردز I.A.Richards** " اللذين أحدثا ضجة في الدراسة اللغوية بإصدار كتابهما عام **1923م** تحت اسم "**معنى المعنى**" وفي نفس الصدد نجد كتاب "**علم الدلالة لبيير جيرو**" الذي بين أهمية علم الدلالة قائلا: « إذا كانت الصوتيات واللغويات تدرسان البنى التعبيرية وإمكانية حدوثها في اللغة، فإن الدلاليات تدرس المعاني التي يمكن أن يعبر عنها من خلال البنى الصوتية والتركيبية»[1].

كما نجد" **سالم شاكر**" يوضح في هذا الصدد أكثر إذ يقول : « إن علم الدلالة يعني بظواهر مجردة هي الصورة المفهومية »[2]، ونزع علم الدلالة في العصر الحديث إلى تمثل المنهج الوصفي في بعض مراحل الدراسة خاصة فيما يتعلق برصد تطور الدلالة وتغيرها وبناء الحقول الدلالية يقول **ميشال زكريا:** « أما علم الدلالات فهو مستوى من مستويات الوصف اللغوي، ويتناول كل ما يتعلق بالدلالة أو بالمعنى فيبحث مثلاً في تطور معنى الكلمة ويقارن بين الحقول الدلالية المختلفة»[3]، واستمر علم الدلالة في الارتقاء تدريجيا، ويكفي أن نتأمل كتب "أ.ج. غريماس" مثل كتاب "**علم الدلالة البنيوي**"**1966م**، "**في المعنى**" **1970م**" **السيميوتيكا والعلوم الاجتماعية**" **1976م**، لندرك المصاف الذي بلغه علم الدلالة بعد ما كان علماً يفتقد إلى المنهج والموضوع معاً، إذ كان منشأه في إطار علم الألسنية العام.

لقد تطور البحث الدلالي تطوراً سريعاً منذ عهد" **بريال** **ودي سوسير**"، حتى غدا فيه التنوع والاختلاف بين العلماء سمة مميزة وذلك لإغراقه في بحث المجرد، ولاتساع مساحة الدرس وظهور نظم جديدة زاحمت النظام ، .وأضحى النموذج السيميولوجي أحد النماذج الأكثر حضوراً في القراءات النقدية الأدبية باعتبار النص شبكة من العلامات الدالة.

---

[1] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه الموقع نفسه.

[2] سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت، ص4.

[3] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه،
http://www.awu-dam.org/book/01/study01/267-M-A/book01-sd004.htm 22/01/2007

وفي الجانب الآخر من العالم، كان المفكرون العرب قد خصصوا للبحوث اللغوية حيزاً واسعاً في إنتاجهم الموسوعي الذي يضم إلى جانب العلوم النظرية كالمنطق والفلسفة علوماً لغوية قد مست كل جوانب الفكر عندهم، سواء تعلق الأمر بالعلوم الشرعية كالفقه والحديث، أو علوم العربية، كالنحو والصرف والبلاغة، بل إنهم كانوا يعدون علوم العربية نفسها وتعلمها من المفاتيح الضرورية للتبحر في فهم العلوم الشرعية .

فالبحوث في دلالة الكلمات « من أهم ما لفت اللغويين العرب، وأثار اهتمامهم .وتعد الأعمال اللغوية المبكرة عند العرب من مباحث علم الدلالة مثل تسجيل معاني غريب القرآن،(...)،ومثل إنتاج المعاجم الموضوعية، ومعاجم الألفاظ.وحتى ضبط المصحف بالشكل يعد عملا دلاليا»[1] ،إن هذه الجهود اللغوية في التراث العربي لأسلافنا الباحثين، وتلك الأبحاث التي اضطلع بها اللغويون القدامى من الهنود واليونان ،وعلماء العصر الوسيط وعصر النهضة الأوروبية ، فتحت كلها منافذ كبيرة للدرس اللغوي الحديث وأرست قواعد هامة في البحث الألسني والدلالي، استفاد منها علماء اللغة المحدثين حيث سعوا إلى تشكيل هذا التراكم اللغوي المعرفي في نمط علمي يستند إلى مناهج وأصول ومعايير واضحة الدلالة.

2 .5. 4.<u>الحقول الدلالية للمدونة</u>:

إنَّ تعريف الحقل الدلالي يعتبر كغيره من المصطلحات التي لم يتمكّن الباحثون من التوصل إلى إعطاء تحديداتها وتعريفاتها إلاَّ بعد أبحاث عديدة، وعمق نظر لدقائق مجالات المعنى، حيث نجد تعريف" **ستيفن أولمان** "**S.Olmann**" للحقل الدلالي بأنَّه « قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة»[2] في حين يرى "**جورج مونان G.Mounin**" أنَّ الحقل الدلالي هو «مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدّد الحقل»[3]أي إنّه مجموع الكلمات

---

[1] أحمد مختارعمر، علم الدلالة العربي، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص79

[3] أحمد عزوز، صور تراثية في نظرية الحقول الدلالية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، http://www.awu-dam.org/book/02/study02/365-A-A//Boook02-sd003.htm 22/03/2007

التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي، ويجمعها مفهوم عام تظلّ متصلة ومقترنة به، ولا تفهم إلاَّ في ضوئه.

« وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معّينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام»[1].

ويُعد البحث في الحقول الدلالية من البحوث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة رغم الجهود اللغوية لعلماء الألسنية والدلالة، « إلا في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن» [2]وقد أشار" سوسير" في مجال حديثه عن اللسانيات الوصفية في باب العلاقات الترابطية **(les rapports associatifs)** أن الدليل اللساني بإمكانه أن يخضع إلى نوعين من العلاقات:

-1علاقة مبنية على معايير صورية: مثل كلمة "تعليم" توحي بكلمات أخرى مشتقة منها وتنتمي إلى نفس المجال الدلالي مثل: علم، نعلم.

-2علاقة مبنية على المعايير الدلالية: فكلمة "تعليم" توحي بكلمات أخرى مثل: تربية، تعلم، تكوين، وبذلك وضع سوسير الإطار العام الذي يمكن أن تدرس فيه الأدلة اللغوية، وذلك ببحث العلاقات التي تجمعها وتصنفها ضمن حقول دلالية، وبرزت بعد نظرية سوسير عدة نظريات رائدة في مجال استنباط العلاقات الأساسية بين الأدلة جددها الناقد "**منقور عبد الجليل**" واضعة بذلك « معايير مختلفة من ذلك»[3]:

أ- بناء حقول دلالية باعتبار العلاقات التراتبية بين الأدلة اللغوية كنسبة الفرد إلى الجنس، خضوع الجزء للكل، خضوع الخاص للعام من أمثلة ذلك: رأس /جسم، جسم/ يد، زيد/ رجال.

---

[1] أحمد مختارعمر، علم الدلالة العربي، ص80.

[2] أحمد مختارعمر، علم الدلالة العربي، ص82.

[3] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه،
http://www.awu-dam.org/book/01/study01/267-M-A/book01-sd004.htm 22/01/2007

ب- وضع حقول دلالية بناء على علاقة التقابل أو التضاد مثال ذلك: نهار /ليل، موت/ حياة.

ج- وضع حقول دلالية بناء على علاقة البدء بالعاقبة مثال ذلك: تعلم /معرفة، علاج/ شفاء، سافر/ وصول.

د- حقول دلالية باعتبار علاقة التدرج أو التعاقب مثال ذلك: غال- دافئ- مائل للبرودة – بارد – قارس- متجمد.

هـ- وضع حقول دلالية بناء على علاقة الترادف: يتحقق حين يوجد تضمن من الجانبين يكون **(أ وب)** مترادفين إذا كان **(أ يتضمن ب)**، و**(ب يتضمن** أ) كما في كلمة "أم" تتضمن كلمة "والدة .

و- وضع حقول دلالية بناء على علاقة الاشتمال: تختلف هذه العلاقة عن علاقة الترادف في أنه تضمن من طرف واحد يكون(أ مشتملاً على ب) حين يكون (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي (**Taxinomie**) مثل (فرس) الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى (حيوان) وعلى هذا فمعنى" فرس يتضمن معنى حيوان"، فالحقول الدلالية بناءً على ذلك هي مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها".

إن نظرية الحقول الدلالية، قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر – إلى زمن قريب – مستعصية ، وتتسم بالتعقيد ومن جملة تلك الحلول الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وتسمى هذه بالفجوة الوظيفية أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما، كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد، وعلاقتها باللفظ الأعم الذي يجمعها ويمكن بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية، سعيا إلى « ربط الدلائل وما يتمثلها من علاقات، بالثقافة الإنسانية المختلفة

وصولا إلى ما يمكن أن نطلق عليه الإدراك الدلالي الشامل في لغات العالم ، بغض النظر عن تباين رموز الدّلالة»[1].

فقد عرف علماء اللغة القدامى الحقول الدلالية انطلاقاً من اللغة نفسها إذ تضمّنت تصنيفاً شاملاً لألفاظها منذ العصر الجاهلي إلى ظهور الإسلام ، فالدارس يلفي ما يدلّ على تقسيم الوجود إلى ما يدلّ على الحسّ والشهادة والرؤية والملموس ، وماهو مغيّب عن الحسّ ، ويجد ألفاظاً تدلّ على الوجود والعدم والمكان والزمان والدهر.

ومنها ما يدلّ على أنواع الموجودات كالنبات والحيوان، وللحيوان أنواع منها الإنسان والوحوش والطير، وضمّ هذا التصنيف الأخلاق والمشاعر مثل المكارم والمثالب والمحاسن والمساوئ والفرح والحزن هذه التفريعات التي بحثها العلماء، تعتبر أسس الدراسة في ميدان الحقول الدلالية الذي برز في شكله الأولي في صورة المعاجم اللغوية التي صنفت الأشياء الموجودة في عالم الأعيان، ونتيجة لتقدم العلوم وتشعب المعارف ، احتاج الإنسان إلى تصنيف علمي جديد يؤطر معارفه ويمنع عنه اللبس المصاحب لاستعمال اللغة التي هي أداة المعرفة والعلم، فتوصل إلى وضع معاجم لغوية جامعة لمفردات اللغة بشكل دقيق ، منها « رسائل "اللبن" و"المطر لأبي زيد الأنصاري، و"النبات" و"الشجر" و"خلق الإنسان" للأصمعي **(ت 216هـ)**» [2] وغيرها من التصنيفات.

ومع تطور العصر الحالي تعددت المعاجم بتنوع العلوم ، فظهرت معاجم الحقول القانونية ، ومعاجم الحقول الرياضية ، ومعاجم الحقول السياسية، ومعاجم الحقول الطبية ، ومعاجم خاصة بالأدوية ، وغيرها من المعاجم ، وما يهم البحث نظرية الحقول الدلالية كمنهج تسعى الدراسة إلى تطبيقه على مدونة – **هدى ميقاتي**– الشعرية، وغاية هذه الدراسة ، وهدفها المنشود الاستعانة بطبيعة السياق حيث حصر البحث في المدونة " **خمس حقول دلالية**" هي:

أ– الحقل الدلالي النفسي:

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص206.

[2] أحمد عزوز، صور تراثية في نظرية الحقول الدلالية،
http://www.awu-dam.org/book/02/study02/365-A-A//Boook02-sd003.htm 22/03/2007

تتحرك المقاربات والإشارات اللفظية عبر مساحة المجموعة بماديات جمالية تتحرك داخلها نفسية الشاعرة عبر مستويات عديدة من العلاقات الثنائية التي تؤسس لمشهد الشاعرة الشخصي، وتماهيات الآخر عبر انكشافات الجهاز اللغوي من خلال تشكيلات الصورة وجمالياتها الرؤيوية ومرجعية الأثر النفسي والاجتماعي، والجرأة الهائلة ، حيث تحيل الشاعرة لغة المدونة إلى خطاب تقرير حاد تؤكد فيه حضورها

حيث تشير الشاعرة – **هدى ميقاتي**– صراحة إلى « أن الإحساس بالعطف، والخوف من شأنه أن يخلّص من العواطف المشوشة والتافهة، ويجعلنا أكثر قرباً من الوجدان الإنساني العام البعيد عن الأنانية وتضخم الذات وضيق الأفق»[1] ، وهذا ما تؤكدّه المدونة الشعرية حيث ينتقل فيها التوتر النفسي تدريجيا عبر الأصوات المهموسة التي تعكس رؤية الشاعرة للواقع ، ونظرتها الثاقبة التي تشخص خصوصيتها الأنثوية التي تعاني من وكزات الدّهر وصروفه.

لهذا « مهمة الفنان هي التعبير عن الانفعالات ، إنها انفعالاته على أية صُورة من الصور ولن يستطيع أحدُ أن يحكم هل عبرَ عنها سوى من شعر بها، ولو كانت هذه الانفعالات خاصة به ولا تخص أحداً غيره ، فلن يُوجد أحدٌ سواه قادرٌ على الحكم بأنه قد عبّر عنها أولاً»[2].

فالفجوة التي كانت تنخر في أديم ذاتها تبلورت في مجموعتها الشعرية سرية تكتمت عليها الشاعرة لتعطي انطباعا يوحي بالألم ، والآه الأنثوية عبر زفرات الصراعات السياسية، والأهوال والنكبات الاجتماعية ، إنّ تفضيلها التألم بحزن يجعلها متجلدة في مواجهة واقع الحياة الذي ينشد نغماً حزيناًن صوفيا، ترسله من فيافي وحدتها، « وعندما يحوّل الشاعر مثلا تجربته النفسية إلى قصيدة فإنّه لا يعزل عنها جوانبه الفكرية، ويبقى على الجوانب الانفعالية الجامحة لكي يعبّر عنها وحدها، فإن ما يقوم به الشاعر هو خلط الفكر ذاته في الانفعال»[3].

---

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، الشركة المصرية لفن الطباعة، مصر، د.ط، د.ت، ص131.

[2] المرجع نفسه ، ص135.

[3] المرجع نفسه، ص137.

إن السنابل معادل موضوعي انزاح إلى الشاعرة التي وجدت في الطبيعة مخدعا ، وملجأ لكل من يريد الهروب إليها من مرارة الحياة، فالطبيعة هي الرحم، والأنثى التي تواسي أحزان كلّ أنثى مبدعة وهذا ما تجسده في قصيدة **(سبايا)** فتقول:

« آهٍ.. تَلَوّتْ في فَمِي الآهْ * هَلَ كُنت في نُعْمَايَ لَوْلاَهْ

فَأُحِسُّ بي جُرْحاً... فَيُقْلِقُنِي * وَيَفِيضُ بي قَلقي فَيَغْشَاهْ»[1]

وتتواصل الرحلة الشعرية فوق صمت الاجتهادات اللّغوية للقوافي لتفجر ساحة الديوان محدثة شرخا، وصرخة مملؤة بالمرارة الفاضحة لتعكس عظمة مصاب المبدعة التي أهدرت من الحمم المفعمة بنبرات حزينة ليأتي «الشعر هو الدواء لأبشع مرض يصيب الروح أي فساد الوعي»[2].

تتراسل أنظمة الخطاب البلاغي على مساحة كبيرة من قصائد المجموعة، وإذا احتكمنا إلى ثيمات العديد من القصائد سنجد هذا السيل الابتهالي العارم الصوفي الحزين الذي تصرّح به الشاعرة يتربع على طول المتون الشعرية ، وأبرز عنوان شعري يترجم ما قلناه سلفا يتجسد في قصيدة **(همسه)** فتقول:

« أَهْوَاكَ يَا جُرْحَ الهَوَى فِي أَضْلُعي * وَأَهِيمُ فِيكَ.. وَصَبْوَتِي هَامَتْ مَعِي

لَمَا أَتَيْتُكَ وَالهَوْى فِي خَـطْوَتِي * وَعَلَى شِفَاهِي كُل حِرْقٍ مُوجَعِ

لَمْ أَدْرِ أَنِّي حِينَ جِئْتُكَ أَشْـتَكِي * غَادَرْتُ أَحْمِلُ كُلَّ أَشْوَاقِي مَعِي » [3]

إنّ الشاعرة تقيم من ملفوظاتها بُنى ثنائية جدلية ترشحت عنها صياغات تتشاكل وتتعالق عبر خطابها الشعري أنساق حياتية تدل على الانتصار تارة والانكسار والحزن والحسرة والآهة تارة أخرى ، وتدل فاعليات اللغة في قصائد الشاعرة على اجتراح تاريخي حياتي ضاجّ بالأسئلة وأنظمة الحيرة ، والشك، والتفلسف الشخصي المضمر وجدلية الأنا وصراعها مع الآخر ومقاربات الحياة اليومية واستلاب الذات واندثار القيم الرمزية الحياتية الدالة على مكوّنات الخطاب الإنساني وتحدي الأنوثة وإقامتها في

---

[1] الديوان، ص46.

[2] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، ص138.

[3] الديوان، ص82.

مناطق مجهولة من الحياة، أو مناطق مهمشة من المشهد الحياتي الضاج بأسئلة الذكورة .

ومن هذا الأفق وهذه الرؤية ترسل الشاعرة معتذرة عن أخطاء ما، لكنها تبقى أخطاء مقدسة حيث تقول: « **إِلَيْكَ اعْتِذَارِي.. سَلاَمَا أَخِي.**

تَشَاءُ المَقَادِيرُ أَنْ لاَ أُدَانْ»[1]

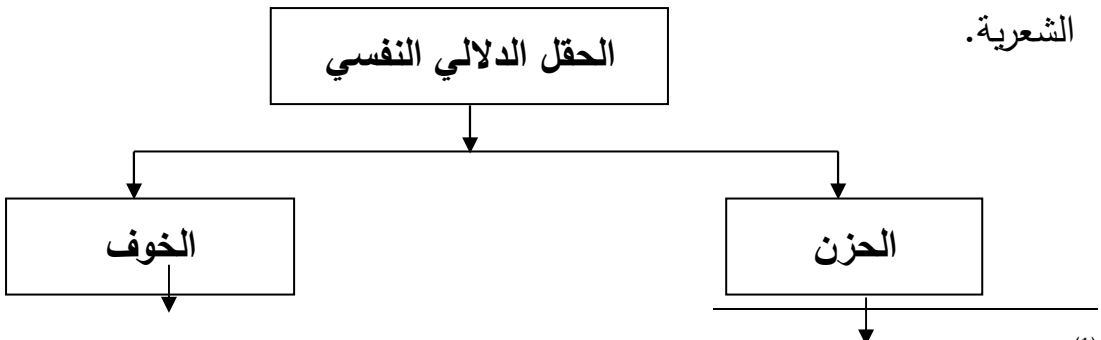
وتمضي الشاعرة في رحلتها نحو الحزن، ومقتربات الغياب وأنساق الحب في تشكيل الجوهر الشعري المقترن باللغة العالية، حيث تتسرّب الملفوظة الشائعة من خلال المشهد التشكيلي الشعري لتجربة الشاعرة ، ورغم هذا ، فإنها تحرص على ضخّ الشعر في النسق اللفظي عبر تراكماته الصورية وقيمته الفكرية.

وعنوان مجموعة **(سنابل النيل)** تتمظهر بقوة في تشكيلات القصائد وما ترشحه من معاني، وتشكّل الأنا الصيغة العليا لتأسيسات التشكيل الشعري لمعظم القصائد حيث تستوعب صيغة الأنا في استهلالية نصّية دائرية الحدث وقوة الفعل الشعري المتمظهر في ماديات اللوحة الشعرية وآفاقها النصّية .

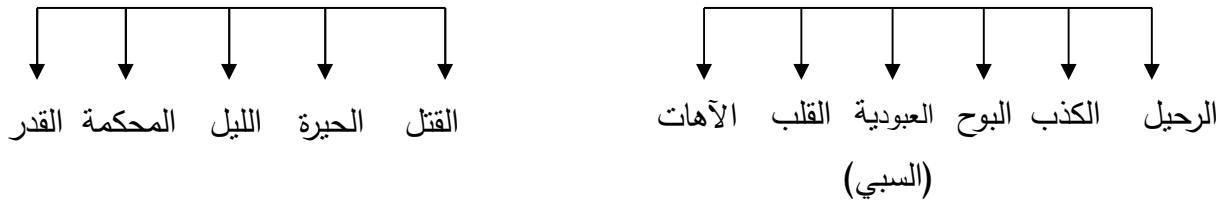
إنَّ حلم الشاعرة ينطلق من قلقها الوجودي في أسطرة الذات في المعنى وتوهج المعنى في وجودية الذات وجماليات الحياة ونظام الأشياء والوجود والحلم والحب ، فقصائدها تؤكد حضورها الفعّال عبر مشهدية جريئة في ملفوظاتها ومرشحاتها الدلالية وخطابها الحياتي وإرهاصات الذات الشاعرة المتوهجة.

وأروع ما تبوح به الأنا الشاعرة تلك العلاقة الثنائية المؤسسة على الاقتراب والابتعاد – في آن واحد . بين الذات والآخر واستنطاق الحال الأخرى عبر مقتربات اللفظة المستندة على **(الذاكرة والحلم والتخيّل)** ، وتنهض فاعلية هذا الثالوث في تصدير الحال عبر مدا ليل تشي بالحب والحزن .

وهذه الخطاطة توضح دلالة– **الحزن والخوف**– نفسية الشاعرة على طول المدونة الشعرية.



[1] الديوان، ص20.



ويمكن توضيح هذا أكثر من خلال استنطاق الدراسة للمدونة، وتحديد " **ثنائية الحزن / الخوف**" ، وكيفية إسقاط ذلك على عناوين المدونة في الجدول التالي:

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري للحقل الدلالي
حلم وبوح	« **يُشَاغِلُنِي خَيَالُكَ فِي اللَّيَالِي * وَرَبِّي عَالِمٌ.. أَدْرِي بِحَالِي**» [1]
قتيل	« **يَا فَاتِرَ النَظَرَاتِ.. تُرْسِلُهَا عَلِيلاً.. مِنْ عَلِيلْ**» [2]
إرحل	« **أَلاَ فَارْحَمْ عَذَابَاتِي * وَسَافِرْ لِلْغَدِ الأَفْضَلْ وَدَعْ لِي رَاحَةً فِي البِالِ * لاَ تُوحِي بِمَا يُخْجِلْ**» [3]
لى أدان	« **وَفِي غُرْفَتِي بُقْعَةٌ مِنْ نَجِيعْ وَدَمْعٌ .. وَشَمْعٌ .. وَخَيْطٌ رَفِيعْ**»[4]
كذابة	« **أَنَا فِي الشِّعْرِ مُرْتَابَةْ أَصَادِقَةْ ؟! أَكَذَابَةْ؟!**» [5]
ماذا جرى؟	« **مَاجَتْ عَلَى نَفسِي الهُمُومْ فَوِيْحَ نَفْ * سِي كَمْ يُمَوّجُهَا الأَسَى وَيُوِّزعُ**» [6]
عيون الليل	« **أَرْوَاحُ أَحبَابٍ تَطِيرُ مُهَاجِرَهْ.. فِي دَمْعَةٍ فِيهَا جَلاَلُ الكِبْرِيَاءِ** » [7]
مداره	« **قَمَرِي المَرِيضْ لَفَتْ رَأَسَهُ سُحُبُ الدُّوَارْ..**» [1]

[1] الديوان، ص13.
[2] الديوان، ص17.
[3] الديوان، ص18.
[4] الديوان، ص19.
[5] الديوان، ص22.
[6] الديوان، ص25.
[7] الديوان، ص31.

في المحكمة	« وَحَرّمتني مِنْ أَنْ أَكُونَ وَفِيَّةً * بِالرُّوحِ..لاَ بِالمُسْتَرِيحِ الفَانِي لَكِنَّنِي مَأْلُومَةٌ مُكْـلومَةٌ.. * مَا زِلْتُ أَلْعَنُ طَعْنَتِي بِلِسَانِي» (2)
لمن؟	« لِمَنْ شَوْقِي.. لِمَنْ هَذَا الشَبَابْ؟.. لِمَنْ آهَاتُ قَلْبِي؟...» (3)
عنوان القصيدة	**التمثيل الشعري للحقل الدلالي**
سبايا	« آهٍ... تَلَوَّتْ فِي فَمِي الآهْ * هَلْ كُنْتَ فِي نَعْمَايَ لَوْلاَهْ» (4)
لن أرحل	« آهٍ يَا قَلْبِي... كَمْ طَوَّفْتُ * وَكَمْ أَلْقَيْتَ لِآبَارِي آهٍ كَمْ جَزِعَتْ أَحْلاَمِي * وَإِذَا بِكَ سُورِيْ وَسِوَارِيْ» (5)
أشتات	« وَأَهِيمُ بِدَمْعِي... وَصِحَافِي * فِي لَيْلِ الشَّوْقِ مَنَادِيلُ كَمْ هَامَ عَلَى شَفَتِي لَحْنٌ * وَسَرَتْ فِي العَيْنِ مَوَاوِيلُ.» (6)
قدر	« كَيْفَ التَّلاَقِي وَالنَّوَى أَمْسَ * سَطْرًا مَدِيدَ الطُّولِ.. لَمْ يُسْطَرْ فَيُجِيبُنِيْ دَهْرِي بِأَدْمُـعِهْ * "سِيرِي.. فَرَبُّ الحُبِّ قَدْ قُـدِّرْ" » (7)
عتاب	« فَمَالِي أُلاَقِيكَ تَشْكُو الجَوَى؟! * وَأَنْتَ بِشَكْوَايَ... لِي نَاهِرًا! » (8)
على الأهداب	« عَلى الأَهْدَابِ يَا وَطنِي * رَسَمْتُ حُدُودَكَ الصُّغْرَى أُنَاجِي فِيكَ أَحْلاَمِـي * وَأَبْكِي الحُبَّ وَالشِّعْرَا» (9)
من أنت	« أَنَا امْرَأَةُ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي * وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسِنِّي»(10)

(1) الديوان، ص32.

(2) الديوان، ص33.

(3) الديوان، ص39.

(4) الديوان، ص46

(5) الديوان، ص56.

(6) الديوان، ص60.

(7) الديوان، ص64.

(8) الديوان، ص68.

(9) الديوان، ص69.

(10) الديوان، ص70.

ترنيمة	« **إِلَيْكَ اشْتَيَاقِي.. وَرَجْعُ الحَنِينْ** **وَآهَاتُ أَفْئِدَةِ العَاشِـقِينْ**»[1]
سوء تفاهم	« **أَنَا مِنْ دُمُوعِي مِنْ عُيُونِ الخُضْر لَوَّنْتُ الصُّورْ** **أَنَا مِنْ دِمَائِي قَدْ حَقَنْتُ الشِّعْرَ نَارًا فَانْفَجَرْ**» [2]

ب- <u>الحقل الدلالي الطبيعي</u>:

يأتي الحقل الدلالي الطبيعي في المرتبة الثانية ، هذا يعود لانتماء الشاعرة إلى المذهبي الرومانسي الذي انعكس في مجموعتها الشعرية من خلال توظيفها لمختلف قواعد الطبيعة ، وجمالياتها التي اعتبرتها ملاذا، وخلاصا لصروف الدهر التي ألمت بها وبوطنها لبنان.

وهكذا تتلاقح دلالات الشاعرة النفسية لتبوح بها وسط طبيعة ساحرة من الشعر تورق في ساحة هذه المدونة، إذ نجد توظيفها لعناصر الطبيعة ما يخفف عنها شجنها وحزنها العميق في مخادع الطبيعة الملهمة لها، وهذا ما يؤكده "**ليوناردو دافنشي**" الذي يقول: « يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة، يشاهدها ويستمتع بها ويحاكيها دون وسيط»[3]، فالفنان جزء من الطبيعة التي يحيا في داخلها.

فهو « في جوهره إنسان يستوعب الأشياء الموضوعة حوله، فيحيلها مصوغات ذاتية وجدانية، ثم لا يلبث أن يعيدها ثانية إلى الوجود، عن طريق الفن، أشياء موضوعية، متداخلة، مصفاة، مصبوغة بأصباغ نفسه، وألوان ذاته، وتجاربه مع الطبيعة والمجتمع » [4]، فالفن كما يقول "**بيكون**" هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة.

---

[1] الديوان، ص72.

[2] الديوان، ص74.

[3] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2003، ص362.

[4] ميشال عاصي، الأدب والفن، بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص36.

فالمبدع ليس منفصلا عن الطبيعة ولكن من جهة ثانية لا يقلد أجزاء الطبيعة تقليدا كاملا كما تعكسه المرآة والمبدع المتمرس هو من ينهل من مشارب الطبيعة وصورها كما يلقاها، ثم يعكسها في عدسات ذاته الإنسانية، التي تخصب باحتوائها وتوجيهها وتقديم رؤية لها تمثل عبقرية المبدع وتذوقه للتعبير الجميل، وهذا يؤكد على أن «عملية الفن في الطبيعة هي أنسنة الطبيعة أو الحضور الإنساني في الطبيعة كما يقول روجيه غارودي في كتابه واقعية بلا ضفاف » [1].

ولم تكتف الشاعرة ، ولم تدعُ إلى قلمها من المظاهر الطبيعية ، إلاّ وقد موَّجتْهُ عِنايتها الملهمة على صفحة نفسها ورأيها المؤهل بأن يحتضن أبرز إحساساتها، ويستوعب أخصب المعادلات التي أثارتها عينانا شعرها، في تجارب وجدانها الذي انصهر في الوجود الكوني كما انصهر الوجود فيه ، وفي واقع الأمر الشاعرة لم تختر من الأشكال اللانهائية الطبيعية سوى ما هو معادل موضوعي لها في نفسها من جهة وأكثر دلالة على إحساسها وتذوقها لعوامل البيئة الساحرة ، والطبيعة مجسدة في الديوان على شكلين:

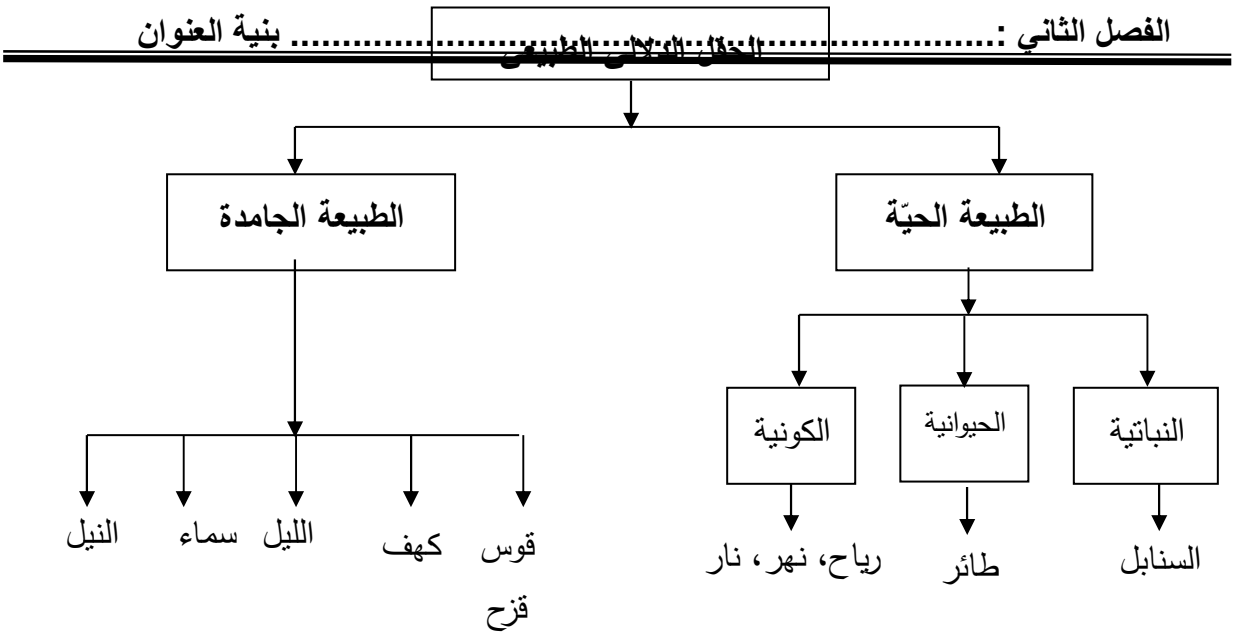
1. <u>الطبيعة الحيّة</u>: وتعني الطبيعة التي تعكس الحياة النباتية، والحيوانية، والبشرية ، من خلال طريقة عيشها، وتناسلها، استمراريتها في دورة حياتية معيّنة، ويدخل في إطارها ثلاثة أنواع من العناوين هي: العناوين **(النباتية)** والتي هي: "**سنابل النيل** ، والعناوين **(الحيوانية)** التي هي: "**طائر الهند**"، والعناوين **(الكونية)** والتي هي :"**رياح الشعر/ النّار والندى/ نهرُ الأساطير/** ".

2. <u>الطبيعةالجامدة</u>: وهي التي تعكس صورة المظاهر التي خلقها الله تعالى في الكون بأسره من أجل خدمة الإنسان (، كالجبال، الأودية، الأنهار، اللّيل، النّهار...)، أما الطبيعة الصناعية فهي التي أبدعها الإنسان: (كالقصور، الطرق، السيارات، المنازل، الآلات، وغيرها...)، إذ يدخل في هذا الصدد مجموعة من العناوين هي:" **سنابل النيل/ عيون الليل/ قوس قزح/ سماء/ الكهف المضيء**".

ومما سبق ذكره نجد أن الحقل الطبيعي يتوضح في المخطط التالي:

---

[1] المرجع نفسه، ص37.



لهذا نجد أن الشاعرة تشير إلى توحدها مع الطبيعة "**الأم**" في الجدول التالي:

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري للحقل الدلالي
سنابل النيل	« **سَنَابِلُ النِّيلِ.. نَادَتْنِي مَوَاسِمُهَا** **لأَقْطِفَ الأَخْضَرَ الرِّيَانِ فِي السَّحَرِ**» [1]
تحت المطر	« **وَيُخَاطِبُ الغَيْمَ الكَئِيبُ إِذَا تَجَمَعَ وَانْتَثَرْ** **حَتَى إِذَا مَا لاَحَ بَرْقٌ أَوْهمَى دَمْعُ المَطَرْ**» [2]
عيون الليل	« **لَيْلي عُيُونٌ سَاحِرَهْ** **تَنْسَابُ فِي عَتَمِ المَدَى** **بَيْنَ النُجُومِ الزَّاهِرَهْ**» [3]
قوس قزح	« **وَالجَوُّ إِبْرِيقٌ رَشَحْ** **لَوْنُ الرَمَادِ** **وَفِيهِ أَلْوَانُ الفَرَحْ** **قَوْسُ قُزَحْ**» [4]
سماء	« **أَنَا ذِرْوَةُ الأَحْلاَمِ.. أَنْتَ سَمَاءُهَا* وَبْينِي وَبَيْنِكَ مِنْ ظُنُونِي عَازِلُ**

[1] الديوان، ص15.

[2] الديوان، ص28.

[3] الديوان، ص31.

[4] الديوان، ص37

	فَإِنْ خِلْتَنِي شما.. فَإِنَّنِي نُورِهَا * وَإِنْ خِلْتَنِي لَيْلاً.. فَلَيْلِي قَاتِلُ» [1]
نهر الأساطير	**« يَا نِيلُ.. إِنِّي إِذَ أَبَثُّكَ لَوْعَتِي * فَهَوَايَ مِثْلُكَ هَادِيءْ... وَوَدِيعْ** **يَا نِيلُ أَخْبِرْنِي.. إِذَا طَالَ النَّوَى * وَدَنَا إِلى جَمْرِ الفُؤَادِ صَقِيعْ** **خُذْنِي عَرُوسًا فِي مَيَاهُكَ عَلَّنِيْ * أَهَبُ الحَيَاةَ لِأُمِتَّي... وَأَضِيعُ »** [2]
الكهف المضيء	**« عَجَبِي لِكَهْفٍ قَدْ أَضَاءَ بِعِلْمِهِ كُلَّ الكُهُوفْ** **فَلأَنْتَ بَحْرٌ شَاسِعٌ... فِي جَوْفِهِ يَغْلِي أَتُونْ»** [3]

جـ-الحقل الدلالي الأدبي:

يعدّ الأدب أحد الفنون الجملية الخمسة: **(الرسم، والنحت، والموسيقى، والرقص، الأدب)** المعبّرة عن خبايا النفس البشرية، في كل ما تضطرب به من أشتات الرؤى وخواطر الفكر والوجدان، وبما أن الأدب مادة تعبيره الألفاظ اللّغوية المبدعة في القطاع العقلاني المتصف بصفات فنية إيحائية، في مفرداتها وتراكيبها، ومضامينها المعنوية وبما أن الشاعر «هو الفنان المبدع، القادر على التعبير عن جوهر كيانه، ببناء لغوي مؤثر جميل، شكلاً ومحتوى»[4] ، فهو يسعى جاهدا لبلوغ قمة هذا التأثير على المتلقي.

كما أن البناء الأدبي والفني هو ثمرة عمليات بالغة التعقيد ، متعددة الجوانب مختلفة العناصر، حيث «تمتزج فيها العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية، وتلتحم فيها الخبرة الشعورية بالمعاني العقلية»[5] ، ومادة الأدب اللّفظية تحمل ازدواجية الشكل والمضمون، « فالألفاظ ذات مضمون معنوي، كما هو مفهوم، وهذا المضمون المعنوي، قد يكون مضمونا جماليا تطغى عليه حقائق الذات، خيالا وشعورا»[6].

---

[1] الديوان، ص79.

[2] الديوان، ص100،98

[3] الديوان، ص101.

[4] ميشال عاصى، الأدب والفن، ص74.

[5] جمال عبد المالك، ابن خلدون، مسائل في الإبداع والتصوف، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص86.

[6] ميشال عاصى، الأدب والفن، ص71.

وممّا لا شك أن الصفة الأدبية هي من بين أهم وسائل التواصل التي يراعيها «الشاعر الذي يصنع الكلمات ويحيلها من مجرد حروف متتابعة إلى نبض حتى يستولي على إحساسات القارئ عن طريق الصفات الحسية لصوت الكلمات وإيقاعاتها»[1]، وهذا ما تحاول المدونة إظهاره من خلال قصيدة "**طريق الشعر**"التي جاء فيها إصرار الشاعرة على شاعريتها التي كانت فاتحة عهدها ، ومسيرتها دربها إذ تقول:

« **هَذَا الطَّرِيقُ .. لَسَوْفَ أُكْمِلُهُ.**
وَأَدُسُّ فِي نَصْلِ الهَوَى نَحْرِي.
يَجْرِي وَيُصْهِلُ فِي رُبَى شِعْرِي.» [2]

ومحتوى أيّ عمل فني لا بدّ أن يعكس دلالات وأفكار صائبة «وهذا المحتوى هو بالضرورة تاريخي اجتماعي يعكس الظروف الاجتماعية والسياسية وغيرها»[3]، في علاقة جدلية بين الواقع والعمل الإبداعي، وبما أن الفنان هو بؤرة الفنّ ومحتواه الأساس فإنه يتجسد بتعبيره عن حياة الناس، وقيمهم وآمالهم، والدفاع عن حريتهم، وإضفاء الطابع الجمالي على حياتهم.

ولهذا فإنّ الأدب الذي «يكون في قالب الشعر وحدة متماسكة من مضمون، وشكل يدمجان في مناخ من حقائق الذات الوجدانية، وألفاظها اللّغوية المجسمة لها على أروع وجه وأتم انسجام»[4].

وقد عكست هذه المدونة ثلاث حقول رئيسة هي:" **نظم الشعر، المسرح، الشخصيات الأدبية**".

<u>الحقل الأولى نظم الشعر</u>: ترى الشاعرة أنه صعب المرام، وشاق لركوب مطيته وتؤكد على ذلك بهذه الحتمية التي كان منطلقها إثبات شاعريتها كأنثى، وهذا يتضح في قصائدها التالية التي كانت بدايتها ونهايتها نظم الشعر وهي:

---

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، ص33.

[2] الديوان، ص12

[3] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص63.

[4] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص81.

(طريق الشعر ←رياح الشعر ←القلم العربي ←شاعرة).

الحقل الثاني المسرح: نجد أن الشاعرة لديها بعض الميول إلى فن المسرح من خلال مسرح الطفل الذي وجدت فيه متنفسها ، وصباها وقد عكست شخصية "**بينكيو**" في عملها الإبداعي من خلال قصيدة "**دمى متحركة**".

الحقل الثالث الشخصيات الأدبية: ونجد الشاعرة تؤكد على التواصل مع الشعراء والأدباء من خلال توظيفها لشخصية **(الشاعر عمر أبو ريشة والأديب طه حسين)**، فهي تقيم علاقات تداخل بين النثر والشعر، وكأنها تعطى الشرعية الفنية لعملها الشعري الذي زاوج بين "**القصائد العمودية/ والقصائد الحرة**"، وهذ كله في مضمار أقسام علم الأدب ، وخاصة الشعر منه الذي ساهم في ظهور قصيدة النثر التي تبحث عن المشروعية الفنية فكانت الشاعرة تريد تجسيد هذه الحقيقة الشعرية في ديوانها.

والشخصيات التى تناولتها المبدعة كان له تأثيرها الشخصي والعام، وهي:

1. شخصية الشاعر أبو ريشة:

« هو الشاعرعمر أبو ريشة ولد في منبج بلدة أبي فراس الحمداني في سوريا عام 1910م ونشأ يتيما وتلقى تعليمه الابتدائي في حلب ، أكمل دراسته الجامعية في بيروت في الجامعة الأمريكية حصل على شهادة البكالوريوس في العلوم عام 1930م ثم أكمل دراسته في لندن في صناعة النسيج، وهناك قام بدعوة واسعة للدين الإسلامي بلندن.

وقد شغل عدة مناصب أهمها : عضو المجمع الهندي للثقافة العالمية، ووزير سوريا المفوض في البرازيل ما بين عام **(1949-1953م)**، ثم وزير سوريا المفوض وغيرها من المناصب العالمية ، توفي رحمه الله سنة **1990م** في سوريا»[1] .

وعليه أوردت الشاعرة – **هدى ميقاتي**– قصيدة عنونتها بـ**(طائر الهند)** تمدح فيها شاعرية **(عمر أبو ريشة)** فتقول فيها:

«هِمْ فِي سَمَاءِ الرُوحِ دَوْمًا ... إِنَمَا * لَكَ خُطْوَةٌ تَحْكِي تَجَالِيدَ الصَفَا
مَغْرُوسَةٌ ... وَجُذُورَهَا مُمْتَدَةٌ * فِي الأَرْضِ تَرْوِيَهَا يَنَابِيعُ الصَفَا
يَا رَبُ عُدْ بِي فِي زَمَانِ إِيَابِهِ * حَتَى أَرَى مُلْقَاهُ مُنىً أَوْ كَفَى»[2]

2. شخصية الأديب طه حسين:

---

[1] [عمر أبو ريشة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org]

[2] الديوان، ص، 96.

« هو عميد الأدب العربي– **طه حسين**– ولد في "**14 نوفمبر 1889م**" ، في صعيد مصر، حيث كف بصره وعمره**3** سنوات ، حفظ القرآن الكريم وهو لا يتجاوز العشر سنوات، وفي **1908م** ظهر تمرده على معظم شيوخ الأزهر حيث تركه، والتحق بالجامعة المصرية وهنا بداية جديدة في حياته.تحصل على درجة الدكتوراه عام **1914م** ثم بعدها تقلد العديد من المناصب الهامة في الدولة المصرية إلى أن وافاته المنية عام **1973م**، أهم مؤلفاته: الأيام ، الوعد الحق، المعذبون في الأرض ، في الشعر الجاهلي، دعاء الكروان، حديث الأربعاء»[1] وقد تغنت الشاعرة بعميد الأدب العربي **(طه حسين)** في مهرجانين شعريين.

حيث تناولت في مهرجان "**طه حسين**" الثاني عشر قصيدة بعنوان "**الكهف المضيء**" التي تقول فيها:

« **نَاجَيْتُ حُزْنَك في الدُّجَي .. فَتَسلْسَلَ الدَّمَعُ العَطُوفْ**

وَلَمَحْتُ طَيْفَكَ شَامِخاً... مُتَطَاوِلاً بَيْنَ الطُيُوفْ

عَجَبِي لِكَهْفٍ قَدْ أَضاءَ بِعِلْمِهِ كُلَّ الكُهُوفْ» [2]

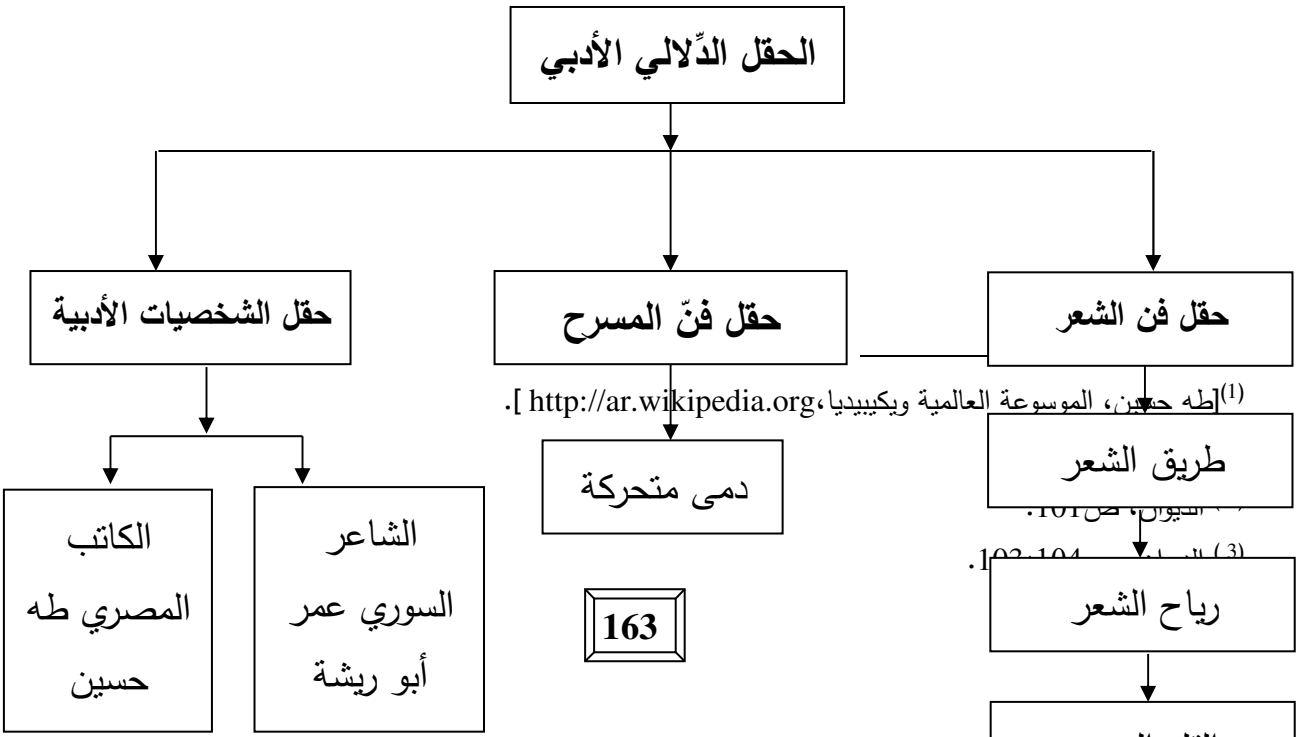
أمّا في مهرجان "**طه حسين**" الرابع عشر فقدمت فيه قصيدة عنوانها **(طه حسين)** تقول فيها: « **حَمِلَ الظَّلاَمَ بِعَيْنِهِ ... وَضِياؤُهُ فِي كُلِّ عَيْن!**

شَيْخُ الصَّعيدِ ... عَلَيَّ دَيْنُ مِنْ حِجَاكَ وَأَيُّ دَيَنْ

سَتَظِلُّ شَمْسًا في السَّمَاءِ مُضيئةٌ فِي المشرِقَيْن

سَتَظلُّ في دِمنَا تَضَجُّ وَحَقُ "طَهَ" وَ"الحُسَينْ"» [3].

والمخطط التالي يوضح ثلاثة فروع للحقل الأدبي تندرج تحتها القصائد وهي:



(1) طه حسين، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

(2) الديوان، ص101.

(3) س ب ، 103،104.

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري للحقل الدلالي
طريق الشعر	« هَذَا الطَّرِيقُ.. لَسَوْفَ أُكْمِلُهُ وَأَدسّ فِي نَصْلِ الهَوىَ نَحْرِي جَمَحَتْ جِيَادِي.. هَاكَ أَجْمَلَهَا يَجْرِي وَيَصْهُلُ فِي رُبَى شِعْرِي» (1)
رياح الشعر	« أَيُّ رِيحٍ سَاقَهَا الغَيْبُ إِليَّا * نَاثِرًا شَوْكَ القَوَافِي فِي يَدَيَّا تِلْكَ دَرْبٌ رَاقَنِي فِيهَا فُتُونٌ * مِنْ غُيُوبِ الشِّعْرِ.. لَوْنًا مَشْرِقِيًا» (2)
القلم العربي	« أَنَا القَلَمُ العَرَبِي.. يَالفَصَاحَتِي إِذَا فَاضَ بِي وَحْيُ القَوَافِي وَانْجَلَى مُتَمَرِّسٌ فِي كُلِّ مَوْقِعَةٍ» (3)
شاعره	« أَنَا شَاعَرةٌ جَنَّدْتُ كُلَّ قَرِيحَتِي لِأَعِيشَ أَيَامَ الأَمَانِ الفَاتِرَةُ... » (4)
دمى متحركة	« وَيَشُدُّ نِي خَيْطٌ.. يُذَكِرُنِي بِأَنِّي دُمْيَةٌ فِي جِسْمِهَا رَأْسٌ وَسَاقٌ..

(1) الديوان، ص12.

(2) الديوان، ص35.

(3) الديوان، ص48.

(4) الديوان، ص52.

	وَبِأَنَّنَا فِي مَسْرَحٍ.. وَسَنَلْتَقِي فِي ضَمَةٍ» [1]
طائر الهند	**« هُو شَخْصُكَ الفَتَانُ يَسْكُن مُهْجَتي * فاضْمُمَّهَا بَيْنَ الضُلُوعَ تلَّطُفَا يَا طَائِرِ الهِنْدِ المُسَيَّجِ وَكْرُهُ * أَبَدًا يَظَلُّ مُحَلِقا وَمُطَوِّفَا»** [2]
طه حسين	**« عَلَمْتَنِي أَنَّ الرَّوَائِعَ لاَ تُرَى بِالمُقْلَتَين وَبِأَنَّنَا مُسْتَقْبَلٌ... لاَ تُرَّهَاتٌ قَدْ مَضَينْ سَتَظَلُّ شَمْسًا فِي السَّمَاءِ مُضِيئَةً فِي المَشْرِقَينْ سَتَظَلُّ فِي دِمَنَا تَضُجُ وَحَقُّ "طَهَ" وَ"الحُسَينْ»** [3]

د- <u>الحقل الدلالي الاجتماعي</u>:

أفاض السيوسيولجيون في بيان أهمية المجتمع في عملية الإبداع الفني فذهبوا إلى أن الفن ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من ضروب الإنتاج الجماعي، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية، وهو مشروط بهما وهذا ما يجعل «الإبداع الفني ليس آداءًا فقط بل هو أيضا خلق أو ابتكار أو اختراع في مجال الفن ، وأنّ هذا الابتكار وذلك الاختراع لا بدّ أن ينفرد به أناس تميزوا عن العامة بمميزات، وتفوقوا على غيرهم بصفات»[4].

قبل الخوض في مسألة العلاقة بين العمل الإبداعي والبيئة الاجتماعية يجدر بنا الإشارة إلى أن المبدع فرد يعيش وسط جماعة من الناس ، ويعبر عن ذاته كفرد اجتماعي بقصدية أو غير قصدية عن جملة الذوات الاجتماعية الأخرى فهو صوت الشعب الذي يعيش فيه ويتنفس أحلامه، وأحزانه، وأفراحه ضمن كلّ إنساني متفاعل وسط هاته التركيبة «مبلوراً أراءها واتجاهاتها، مجسما آمالها ومعبرا عن واقعها، وعما تصبو إليه انطلاقا من هذا الواقع وفي معركة الحياة والمصير»[5].

والمبدع إجمالا مسؤول عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه، متأثرا به مؤثرا فيه «ولعل مسؤولية الأديب أعظم شأنا وأبعدها خطرا لأن الأدب وحده من دون

---

[1] الديوان، ص77.

[2] الديوان، ص95.

[3] الديوان ، ص104.

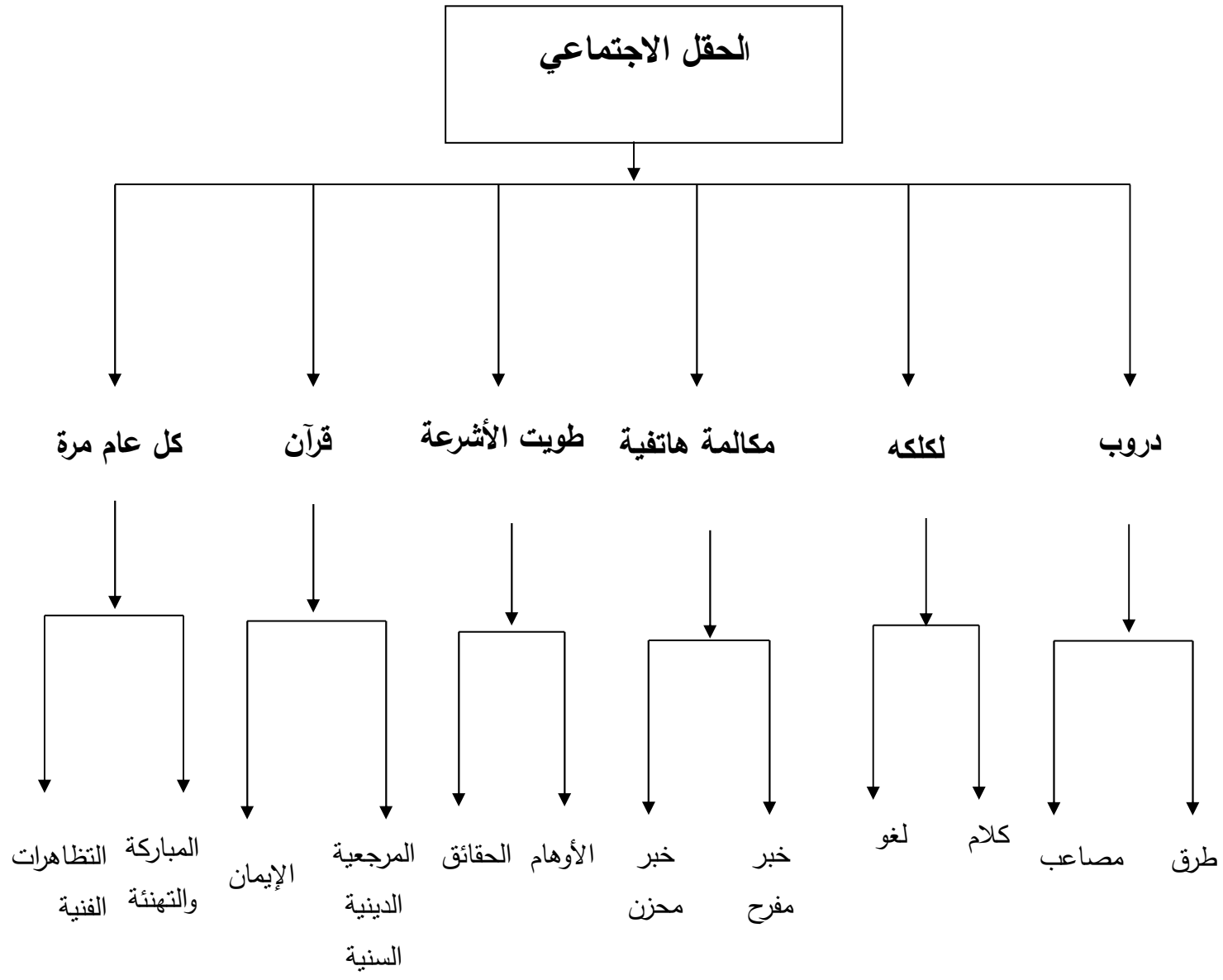
[4] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور،ص 312.

[5] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص41.

سائر الفنون، يقوم على مادة الألفاظ اللّغوية أي على مدلولات معنوية صريحة»[1] ، وعموما فإن« الوظيفة الاجتماعية للأدب تتجلى في نهوضه بأعبائه المعرفية والفكرية والتربوية وذلك فيما يزود به المتلقي من معرفة وخبرة وتوجيه»[2].

وقد حصرت الدراسة المعجم الاجتماعي للمدونة من خلال جملة من الألفاظ التي تعكس الحياة الاجتماعية ، ونظرة الشاعرة إليها داخل هذا النظام.

ولعل هذا المخطط التوضيحي يبرز بوضوح الدلالات الاجتماعية التي أحصاها البحث في عناوين القصائد التالية:



[1] المرجع نفسه، ص42.

[2] نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والالتزام، ص93.

وهذا المعجم الاجتماعي يعبر عن جوهر الشاعرة الإنساني، و الاجتماعي الذي تحيا فيه من خلال هذه الإطلالة على ثقافته، وعاداته وتقاليده ومعتقدات المجتمع اللبناني ، حيث تعطي – **هدى ميقاتي**– ومضات عن الحياة اللبنانية ، ومافيها من معطيات تؤسس للمحتوى الثقافي الاجتماعي للناس ، ومستوياتهم من خلال جملة العناوين التي حدد البحث حقلها الاجتماعي .

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري للحقل الدلالي
دروب	« **لِي حَبِيبٌ فِي حَبِيبٍ * مِثْلَهُ غَضٌ، رَطِيبْ** **لاَحَ لِي بَيْنَ جُفُونِي * مَرَةً عِنْدَ الغُرُوبْ**» [1]
لكلكه	« **أُدَنْدِنُ فِي الهَوَى شِعْرًا** **وَأَخُطُّهُ بِالنُّورِ فِي الأَفَاقِ**» [2]
مكالمة هاتفية	« **وَأَحُثُّ عُمَّالَ المَرَاكِزِ تَارَةً** **وَأَحَثُّ فِي سِرِّي الجَمَادِ الحَاكِي**» [3]
طويت الأشرعة	« **وَأَطَلَّتِ الأَوْهَامُ** **تَحْكِي قِصَةَ الوَرْدِ الذَّي** **يَشْفِي الصُّدُورَ المُوجَعَهْ**» [4]

[1] الديوان، ص21.

[2] الديوان، ص42.

[3] الديوان، ص45.

[4] الديوان، ص57.

قرآن	« **وَقَفْتُ أَمَامَ مِّرْآتِي.. بَكَى فِي الخَدِّ رُمَانْ** **رَسَمْتُ الكُحْلَ فَاشْتَعَلَتْ.. عَلَى الأَهْدَابِ نِيرَانْ** **وَثَوْبُ العُرْسِ مُتَكِيءٌ.. عَلَى الكُرْسِي فَتَّانْ**» [1]
كل عام مرة	« **تَاهَتْ إِلَى لُبْنَى عُيُونُ المُعْجَبِينْ * وَسَرتْ إِلَيْهَا فِي بِسَاطٍ مِنْ حَنِينْ** **بَارَكْتُ عِيدَكِ كُلِّ عَامٍ مَـرَةً * وَلْتَكْثُرْ الأَعْيَادُ كِيْمَا تَسْعَدِينْ**» [2]

هـ – الحقل الدلالي السياسي:

يُعَدُ الشعر من أرقى أنواع الفنون الأدبية ففيه تنطلق نفسية الأديب نحو إبداع نوع من الرؤى المنثورة على ساحة العمل، وتقدم رؤية الأديب لواقعه بصورة فنية، «في عالم الجمال ، والوجدان لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، ليست نظرته وليدة المنطق ، أو العلم ولكنها وليدة الحدس ، وليست أدواته هي التحليل والتركيب ، بل هي الخيال المضيف»[3].

وقد يستعير المبدع بعض أدواته السياسية ومعانيها ورموزها وتواريخها وشخصياتها من أجل تبليغ رسالة ما للمتلقي الذي يساهم في التفاعل مع المثقف سياسيا دون دراسة منه كالتحفيز للثورة ، أو مراسيم التأبين للشخصيات السياسية أو الرفع من قدر شخص سياسي ما أو الحط من قدره وهكذا.

وهكذا « العلاقة بين الأدب والسياسة خصبة ومعقدة، ليس للسياسة في الأدب أن تحصر بالمعنى التقني فذلك ينفي الأدبية السياسة في الأدب تحصر بمعناها التاريخي

---

[1] الديوان، ص65

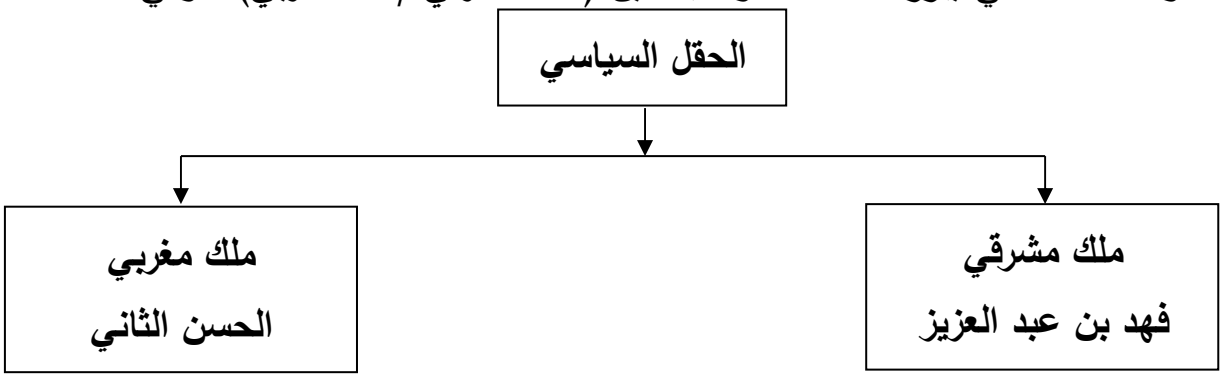
[2] الديوان، ص81،80.

[3] خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1989، ص21.

أي بما هي أشكال لوعيه وممارسته الحياة الاجتماعية، والأدبية ليمارس السياسة في إنتاجه ولكن بأدواته، (...) وما أصعب ذلك عندما يكون الشعر هو أداة الرؤية»[1].

ومن خلال المدونة تحضر رؤية الشاعرة في الحقل السياسي من خلال علاقتها ببعض الحكام العرب الذين سنادوا القضية اللبنانية وقدموا المساعدة لشعبها من خلال هذه «الخطاطه» التي تشير جليا حضور شخصيتين هما "**الملك فهد بن عبد العزيز /و الملك الحسن الثاني**" من أجل وطن واحد تتوحد في الأوطان هو"**لبنان**".

والمخطط التالي يبرز علاقة المدونة بملكين **(ملك مشرقي /ملك مغربي)** ، وهي



أ **شخصية الملك فهد بن عبد العزيز**: فهد بن عبد العزيز الابن التاسع في سلسلة أبناء الملك عبد العزيز آل سعود الذكور **(1922م – ت 2005)** هو خامس ملوك المملكة العربية السعودية، وأولهم اتخاذاً للقب خادم الحرمين الشريفين رسمياً بإعلانه ذلك في المدينة المنورة تولى مقاليد الحكم في **(21 شعبان 1402 هـ-13 يونيو 1982 م)** بعد وفاة أخيه غير الشقيق الملك خالد بن عبد العزيز، توفي عام 2005م.

ساهم الملك فهد بن عبد العزيز في حلّ الكثير من الأزمات العربية في عهده وأهمها: "**اتفاق الطائف الذي وحد لبنان وأنهى الحرب الأهلية فيها**".

والشاّعرة "**هدى ميقاتي**" لكي ترد الجميل ، والامتنان لخادم الحرمين الشريفين أهدت له قصيدة شعرية في مدونتها بعنوان "**النار والندى**" حيث تقول فيها:

« يَا خَادِمَ الحَرَمَيْنِ أَنْتَ تَقُودُنَا* لِمَسِيرةِ التَّقْوىَ وَأَنْتَ تُبَاشِرُ

وُلِيتَ أَمْرَ المُؤمِنينَ وَمَنْ سِوَا * كَ عَلَى التَّفَانِي في الوِلاَيَة قَادِرُ

أُعْطِيت مُلكًا.. فَاسْتَقَامَ عَدَالـةً * وَنَصَرْتَ مَظلُوماً .. وَمِثْلُكَ نَاصِرُ»[2]

---

[1] نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والإلتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1985، ص92.

[2] الديوان، ص88،89.

ب. <u>شخصية الملك الحسن الثاني:</u> ولد الحسن الثاني بالرباط، عام **1929م**، حصل على شهادة الماجستير في القانون العام عام **1952م**، وفي سنة **1953م**، سافر مع والده الملك محمد الخامس إلى جزيرة كورسيكا ومن ثمّ إلى مدغشقر بعد الاستقلال، عُين سنة **1956م** رئيسا لأركان القوات المسلحة الملكية.

تم تنصيبه وليا للعهد عام **1957م**، أصبح ملكا على المغرب في "**الثالث من مارس 1961م**"، توفي سنة **1999م**.

حيث مدحت الشاعرة شخصه المفدّى بقصيدة عنونتها "**قصيدة العودة**" وهي قصيدة أرسلتها لجلالة الملك الحسن في عيد تسلمه العرش، وقد اسميتها قصيدة "**العودة**" لأنني كتبتها بعد خمس سنوات عن الانقطاع عن الكتابة، وقد جاءت فيها صفات المدح والإشادة بعظمة "**الحسن الثاني وقدره**" و التي تقول فيها:

« يَا خَيْرَ منْ خَضَعَ الزَمان لِحَزْمِه * يَا أَعْدَلَ الحُكَّامِ في مُلْكٍ غَيُورْ
حَسَنٌ.. وفيكَ مَحَاسِنٌ لا تَنتَهِي * كَرَمٌ.. وَخَلْقٌ.. واسْباقٌ للأمُوُرْ
نَشْكوُ إلَيْكَ هُمُومَنَا وَسَنَلْتَقِي * فِيكَ النَصْرُ وعِنْدَكَ الرَّأيُ الأَخيرْ»[1]

في نهاية المطاف التطبيقي للحقول الدلالية تظهر لنا جملة من المحطات التي يتم الوقوف عندها من أجل حصر أهم نتائج هذه الدراسة.

***<u>الحقل الدلالي النفسي</u>:** قد تربع على ساحة الإبداع فالشاعرة أنثى تعاني من هزات نفسية في عقلها الباطن جعلها في زجر فكري عميق أثر على نفسيتها المتشبعة بالآهات والآلام المنثورة على متون القصائد، ولعل نسبة هذا الحقل قد بلغت ذروتها بـ**(47.61%)**، فالشاعرة أنثى تعاني، وتخفي معاناتها النفسية داخليا ولا تبوح بها إلا بوسائل وأدوات مشروعة منها " **النظم**" الذي يعد عزاءاها في وحدتها.

* **<u>الحقل الدلالي الطبيعي</u>** :فقد احتل المرتبة الثانية بنسبة **(16.66%)**، وهذا يدل على أن الشاعرة ذات نزعة رومانسية من خلال توظيفها لمظاهر الحياة الطبيعة كما فعل الشعراء الرومانسيون عندما لجؤوا إلى الطبيعة هروبا من واقع الحياة المرّ بحثا عن مناجاة الطبيعة وميولهم لها، وهذا ما فعلته الشاعرة بالبحث عن الأمان والراحة النفسية، لذاتها المريضة، والممزقة على أديم شعرها.

---

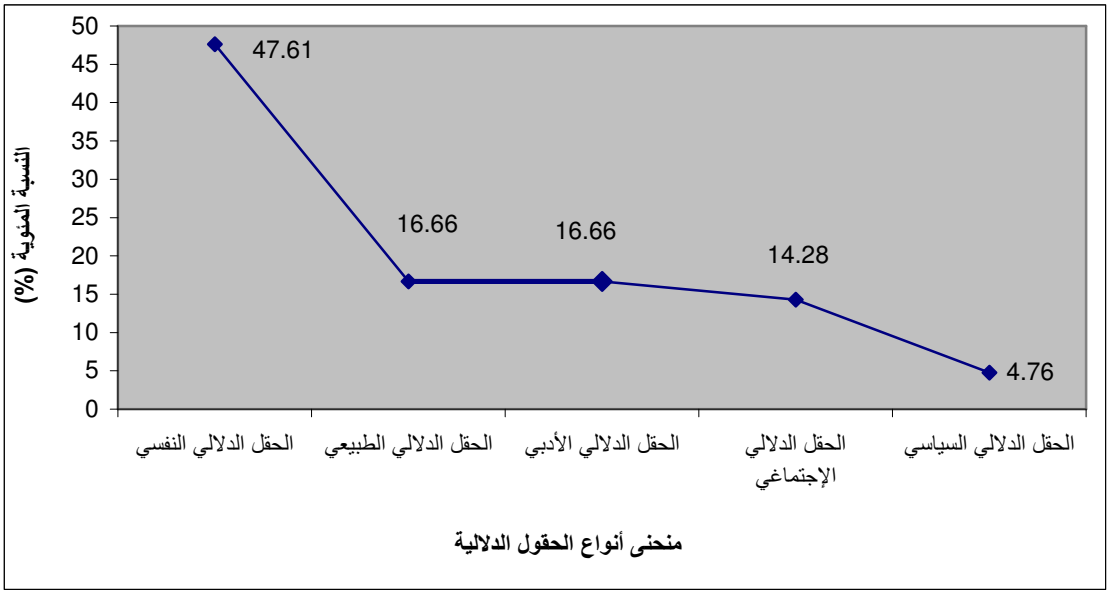
[1] الديوان، ص91،93.

*__الحقل الأدبي__: بلغت نسبته المؤوية **(16.66%)** ليعكس لنا مدى ثقافة الشاعرة، وعلاقتها برجال السياسة، والملوك، والنوادي والمهرجانات الأدبية، وهذا يدل على عمق ثقافتها، فهي نبية، وسفيرة للشعر في هذه الأماكن الراقية، من خلال التعريف بقضية وطنها لبنان، وذاتها الممزقة على عناوين قصائدها.

* __الحقل الدلالي الاجتماعي__ بلغت نسبته المؤوية **(14.28%)** ليوضح لنا قيمة الشاعرة، ومدى تأصلها بذاتها العربية والإسلامية من جهته وحبها لوطنها من جهة أخرى.

* __الحقل الدلالي السياسي__ بلغت نسبته المؤوية **(4.76%)** ليوضح لنا قيمة شخصيتين سياسيتين كان لهما الدور الكبير في لمملمت جراح "**لبنان**" أثناء الحرب الطائفية التي عصفت به ،ودور كل من الملك **فهد بن عبد العزيز** "ملك المملكة العربية السعودية"،و**الملك الحسن الثاني** "ملك المملكة المغربية"، ومدى إعجاب الشاعرة بهما ، جعلها تمدح شخصيهما الكريمين ، وتخلدهما في مدونتها الشعرية.

ويمكن إجمال كل النتائج التي صاغها البحث في المنحنى البياني التالي:



وفي نهاية الفصل الثاني يتضح لنا أن "**البنية الأيقونية ، والصوتية ، و الصرفية، و التركيبية، و الدلالية** " كلها ساهمت في تحديد معاني العناوين ، ودلالاتها المختلفة مشيرة إلى التنوع اللغوي ، والثقافي للشاعرة "**هدى ميقاتي**" .

وهذا يعطي للدراسة السيميائية أبعادا أخرى لتحدد اللمسات الجمالية للمبدعة، وأبعاد هذه العناوين ، وهذا ما يشير إليه الفصل الثالث الذي يحدّد هذه الدراسة تدريجيا بداية

بالأبعاد من حيث أصنافها "**التركيبية** ، **والبسيطة**"، ثمّ وظائفها " **الإغرائية** ، **التعينية** ، **الدلالية الضمنية المصاحبة** ، **الإهدائية** ، **الوصفية**"، ثم يتناول الجماليات الفنية للعنوان من خلال التناص ، و الانزياح بأنواعه، وهذا ما سيتم ذكره لاحقا.

3-1-أبعاد العنوان:"les Dimensions du titre"

للعنوان أبعاد عديدة حددها البحث ، وتناولها بالشرح ، والتحليل منها الجانب الصنفي للعنوان ، والوظيفي ، وتركيز البحث عليهما من حيث النوع، وأداء العمل التحليلي داخل العناوين ، ففي الأصناف تناولت الدراسة "**الأصناف المركبة، والبسيطة**" أما في الوظائف ، فقد حددت الدراسة الوظائف الأكثر ورودا في المدونة ، والتي منها:" **الإغرائية ، والتعينية، والدلالية الضمنية المصاحبة، ، والإهدائية، و الوصفية** " مركزة على النسب المئوية ، وإسقاطها على العناوين الشعرية، وهذا ما تركز عليه الدراسة.

1.3.3. أصناف العنوان :" les types du titre"

تمكن البحث من صياغة ، وتحديد أهمّ أصناف العناوين "**المركبة ، والبسيطة**" التي تبلورت في ديوان **- سنابل النيل** - مع العمل على تقديمها للمتلقي برؤية متكاملة استنادا إلى ازدواجية المنطلقات وتوجهات الشاعرة من جهة أولى ، وخروجها عن دائرة المألوف إلى تجميع المفارقات الشعرية من خلال القصائد العمودية التراثية، والقصائد الحرّة من جهة ثانية لتبلّغ رسالة نفسية للقارئ ، الذي تريد منه أن يحسّ بآلامها، وأحزانها المنثورة في ذاتها المنقسمة بين الفرح والحزن.

هذا التنوع والتماثل يدل على مدى عمق بصيرة الشاعرة ، وتمكنها من ركوب الصعب فهي تريد زلزلة الطبوهات، وتدمير المفارقات من خلال فتحها لرؤية نقدية في مجال – **الشعر النّسوي**– ففي التوحد الثنائي يتشكل توحد يضفي الحيرة ، والتساؤل على أديم هذا الإبداع المملوء بالأنساق اللّغوية وسط تفرس وبُعد نظر، لخرق كل ما هو مقدس ، ومتعارف عليه ، وتبرز أهم هذه التصورات للمبدعة – **هدى ميقاتي**– في هذا الشكل التمثيلي الذي يصور انتخاب البحث لأنواع الأصناف المركبة، و البسيطة التي تؤدي الغرض وتتربع على ساحة المدونة الشعرية، ولعل هذا الشكل التمثيلي يوضح أصناف العناوين التي تنتشر في متون قصائد المدونة.

أصناف العناوين

تعتمد معالجة أصناف عناوين" **هدى ميقاتي**"على قراءة هذه العناوين ، وذلك لأن التوصل إلى أصناف العناوين يعتمد في معظم الحالات على معرفة ماهية العلاقة التي تربط العنوان بالنص ، ثم على معرفتنا القبلية لأصناف العناوين التي قدمتها الدراسات المختلفة ، وعليه ديوان **(سنابل النيل)** نصّ متعالٍ ففيه من نثرات المعرفة ، والفلسفة والشعر، ما يؤدي إلى عملية تشعير بنية العنونة ، ومحمولها **(الأنا الشاعرة)** ، والتي هي بمثابة الموجه الكلي لفعاليات خطاب النص الشعري الذي يبتعد عن براءته حسب **(فوكو)** "**لاَ يُوجَدُ خِطَابٌ بَرِيءٌ**" ، ومع ذلك فإن جل عناوين الشاعرة التي عالجها البحث ليست بريئة بل تحمل في حفرياتها تأويلات تجعلها تنتمي إلى مجموعة العناوين الدلالية، المركبة التي ترتبط بأشكال مختلفة بمضمون النص ، أو العناوين البسيطة التي تمثل فلسفة الشاعرة إزاء الحياة والموت معا. وتحديد

أصناف العناوين يعتمد على طبيعة العلاقة التي تربط العنوان بالنص ، فإن كانت هذه العلاقة مركبة ، ومشكلة نجد العنوان ينتمي إلى صنف مركب ، بينما إن كانت هذه العلاقة أقل تركيبا نجد العنوان ينتمي إلى صنف بسيط ،أو يميل إلى البساطة ولتقديم أصناف عناوين المدونة ، وشرحها بشكل منظم قام البحث بإحصاء الأصناف الأكثر حضورا في المدونة من خلال مجموعتين كبيرتين هما: " **مجموعة أصناف العناوين المركبة، ومجموعة أصناف العناوين البسيطة**" ، مجسدة في الجداول التالية:

أ- **أصناف العناوين المركَّبة :** وهي ثلاثة أنواع حددها البحث كالتالي:

1. **<u>العناوين المثيرة</u>:** وقد أحصاها البحث في الجدول التالي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. قتيل	**العنوان المثير**	من خلال هذا النص تندفع جملة من المعاني معلنة عن شخص **(مقتول)** لتثير قضية الموت، والبعث على شطآن نهر النيل وسحره الذي يقتل ويحي معا.
2. لن أدان		يكشف هذا العنوان عن الجانب الطفولي الخفي من طفولة الشاعرة المتراكمة بالأماني، والأحلام الوردية.
3. عيون الليل		تتدفق معاني قصيدة عيون الليل في جو رومانسي يعرض مشهد الخوف من المجهول وذكريات الشاعرة المتهالكة بالآلام.
4. رياح الشعر		إنّ الموضوع الذي تناوله العنوان هو الكشف عن العلاقة المتلازمة بين الرياح والشعر في إلهام سرمدي متواصل.
5.طويت لأشرعة		يأخذنا هذا العنوان على متن سفينة الشعر مثيرا فينا أصداء أصوات تصدرها أمواج من القوافي المتلاحقة وسط نهر النيل.
6. دمى متحركة		يعتبر هذا العنوان أسطورة تطلُّ على مسرح خيال الشاعرة لتجسد لنا مسرح العرائس مشكلا في خيوط تنسج حركاتها أوتار الخلاص الأبدي من قيود وخيوط السنابل.
7. النار والندى		تأتي هذه القصيدة مجسدة ثنائية ضدية لعمق المصاب الجلل الذي أصاب لبنان من جهة، والهموم والآهات التي عمقت جروح الشاعرة وسط سطوة القدر، وصروفه .
اسم العنوان	**صنف العنوان**	**البعد الدلالي للصنف في النص الشعري**

8. نهر الأساطير		يكشف لنا هذا العنوان أسطورة نهر النيل وما فيها من غرائب هذا النهر المقدس الذي التهم الأنثى قربانا للحد من فيضانه وغضبه على أهل مصر **(الفراعنة)**.
9. الكهف المضيء	**العنوان المثير**	تُحدد هذه القصيدة شخصية **(طه حسين)** الأدبية التي احتلت مكانة جليلة على الساحة الفكرية العربية، والغربية معًا لتثير في نفس المتلقي خفايا ، وأسرار هذا الكهف **(طه حسين)** الذي أضاء، لمن جاء بعده، ملكات الأدب.
10. طه حسين		يشير هذا العنوان لشخصية عميد الأدب العربي **(طه حسين)** الذي هو قبس من النور أضاء الأدب العربي.

بلغ عدد العناوين **(المثيرة)** **(10)** عشرة عناوين من مجموع العناوين بنسبة مئوية تقدر بـ **(23.80%)** مما يعني أن الشاعرة كانت تلمح دائما إلى عمق مصابها في ذاتها من جهة أولى ، وفي وطنها لبنان الذي هو ضحية المؤامرة الداخلية ، والخارجية من خلال ثنائية **(الذات/الوطن)** من جهة ثانية.

2. <u>العناوين الميتا شعرية</u>: وهي العناوين التي تناولت فيها الشاعرة مسألة فن الشعر إما تصريحا أو ترميزا له وهي ما ذكرته المدونة في الجدول التالي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
طريق الشّعر	**عنوان ميتا شعري**	يكشف هذا العنوان عن حقيقة الحلم، وسرّ البوح به من خلال البؤرة الشعرية التي ترحل بالمتلقي إلى سحر إيماني فاضح لهذه الرؤية المتسربلة في المتن الشعري.
اسم العنوان	**صنف العنوان**	**البعد الدلالي للصنف في النص الشعري**

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
كذابة	**عنوان ميتا شعري**	يعالج هذا العنوان ثنائية ضدية تتمثل في الصدق و الكذب في نظم الشعر، لتعود الشاعرة في نهاية المطاف إلى صفة الكذب **(لِأَنَّ أَعْذَبَ الشِّعْرِ أَكْذُبُهْ)**.
سماء		من خلال هذا العنوان يبلور حقيقة الشاعرة في كونها تشكو من هاجس الشعر، الذي ينبعث من ذاتها المفعمة بالأحلام الوردية تشارك بها حبيبها ، في سماء الشعر.
لكلكه		تبدو الشاعرة في هذا العنوان مهتمة بوضوح إلى اللّكلكة الشعرية التي ألهمت شوقها للشعر قائلة: **«أُدَنْدِنُ فِي الهَوَى شِعْرًا»**[1]
سبايا		مازالت الشاعرة تجسد أهمية نظمها للشعر، وتوضح المجهول الذي جرّعها كلوم الآهات وتعبر عن هذا الإحساس فتقول: **«هُوَ لَيْسَ إلاَّ شَاعِرًا وَلَهَا* جَذَبَت نُجُومُ اللَّيْلِ شِعْرُاهُ»**[2]
أشتات		تشير الشاعرة في هذا العنوان عن عجزها عن النظم، وعدم قدرة الحروف على التعبير، وشرود فكرها العليل بآلام، ومصائب وطنها لبنان المأسور بنيران الشتات .
شاعرة		يلمح هذا العنوان مباشرة بشاعرية المبدعة وعشقها للشعر الرومانسي الذي يجسد أحاسيس الوجود فتقول: **«أَنَا شَاعِرهْ...** **أَتَنفَّسُ الأَحْلاَمَ مِنْ** **رَئِةِ الشتاء المَاطِرةُ»**[3]

[1] الديوان، ص42.

[2] الديوان، ص47.

[3] الديوان، ص51.

عتاب	**عنوان ميتا شعري**	تخاطب الشاعرة (**طيف حبيبها**) مجتازة في شكواها صروف الدهر، وكلوم الحياة رغم ذلك معترفا له بشاعريته المشوشة.
من أنت		تعترف الشاعرة باهتماماتها للشعر وأنها ولدت مع القصائد وألفت القوافي فتقول: « **أَنَا امْرَأَةُ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي** **وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسِنِيِّ** **وُلِدْ تُ مَعَ القَصِيدَ وَإِذَا دَعَانِي** » [1]

بلغ عدد العناوين (**الميتا شعرية**) (**10**) عشرة عناوين بنسبة مئوية تقدر بـ(**23.80%**) مما يؤكد أن الشاعرة كانت تخوض صراعا ذاتيا من أجل الاعتراف بشاعريتها كأنثى ، وأنها تدافع عن قلمها ، ووطنها من جهة ثانية في سباق مع الزمن ، والآهات ، والمحن.

3. <u>العناوين التلميحية</u>: وهي العناوين التي تُلّمح لمضمون الموضوع الذي تناوله النّص الشعري وقد عددتها الدراسة في هذا الجدول التالي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
حلم وبوح	**العنوان التلميحي**	تشير الشاعرة إلى الحلم الذي راود خيالها.
تحت المطر		يلمح هذا العنوان إلى قصيدة أنشودة «**المطر**» للشاعر العراقي "**بدر شاكر السياب**".

بلغ عدد العناوين (**التلميحية**) (**02**) عنوانين اثنين بنسبة مئوية تقدر بـ (**4.76%**)، وهذا يشير إلى أن الشاعرة كانت دائما تلّمح إلى أنّ الشعر كان دائما له أبعاده التي يمكن أن يتذكرها الشاعر في نظم الشعر، وخاصة في قصيدة (**تحت المطر**) التي هي معادل موضوعي (**لأنشودة المطر لبدر شاكر السياب**).

ب-أصناف العناوين البسيطة : وهي ثلاثة أنواع حددها البحث كالتالي:

[1] الديوان، ص70.

1. **العنوان المحيط:** حيث صنفت المدونة هذا العنوان في هذا الجدول التالي

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. ارحل	**العنوان المحيط**	يوضح هذا العنوان أهمية الطرد والنفي من الحياة.
2. دروب		يحدد هذا العنوان تنوع دروب الشاعرة في حياتها.
3. كذابة		يرتبط هذا العنوان بعادة كذب الشاعرة في النظم الشعر.
4. مدار		يتناسب هذا العنوان مع أهمية المدار دوره في الحياة.
5. قدر		يرتبط هذا العنوان بقدر الشاعرة الذي يذكرها بحبها الصوفي للحبيب.
6. قرآن		يرتبط هذا العنوان بانتماء الشاعرة إلى العقيدة الإسلامية.
7. ترنيمة		يشير هذا العنوان إلى ترنيمة حزينة تترددها القصيدة .
8. همسة		يرتبط هذا العنوان بالآهات التي همستها الشاعرة في ذاتها.
9. آهات		يرتبط هذا العنوان بعظمة آلام، وآهات الشاعرة.

بلغ عدد العناوين (**المحيطة**) (**09**) تسعة عناوين بنسبة مئوية تقدر بـ (**21.42%**) ممّا يؤكّد على سعة ثقافة الشاعرة وإحاطتها بكل مجريات وأحداث العالم العربي.

2. **العنوان الاختصاري:** وقد أحصته المدونة في هذا الجدول التالي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. سنابل النيل	**العنوان الاختصاري**	يشير هذا العنوان لقيمة السنابل على ضفاف النيل.
2. في المحكمة		يحدد قضية الاتهام الباطل للشاعرة.
3. قوس قزح		يوضح هذا العنوان رومانسية الشاعرة وهيامها بالطبيعة.
4. مكالمة هاتفية		يحدد أهمية الهاتف الداخلي في الذات المهمومة.
5. القلم العربي		فالشاعرة تتعت نفسها بالقلم العربي وتشيد بذاتها
6. على الأهداب		يوضح هذا العنوان مصاب الشاعرة في وطنها .
7. طائر الهند		يحدد هذا العنوان رحلة الشاعر عمر أبو ريشة للهند

بلغ عدد العناوين **(الإختصارية) (07)** سبعة عناوين بنسبة مئوية تقدر بـ**(16.66%)** ممّا يعطي انطباعا على أنّ الشاعرة كانت تختصر في ذاتها وحياتها .

3. <u>العنوان الإهدائي</u>: حيث عدده البحث في الجدول التالي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
*** كل عام مرة** "إلى العزيزة لبنى فوزي عطوي ملكة	**العنوان الإهدائي**	يتألف هذا العنوان من مقطعين رئيسين، الأول هو العنوان المركزي للقصيدة "**كل عام مرة**"، ثم المقطع الأخير المتمثل في الإهداء "**إلى العزيزة لبنى فوزي عطوي ملكة جمال لبنان «الحسناء»**"، والعلاقة بينهما وطيدة كون الشاعرة تبارك تألق هذه الفتاة التي أصبحت ملكة جمال لبنان، وتتمنى أن يدوم هذا التألق كل عام.
اسم العنوان	**صنف العنوان**	**البعد الدلالي للصنف في النص الشعري**

*** النار والندى** "إلى خادم الحرمين الشريفين جلالة الملك فهد بن عبد العزيز"		تبدو علاقة العنوان الرئيس المتمثل في "**النار والندى**" بالإهداء الذي رفعته إلى خادم الحرمين الشريفين جلالة الملك "**فهد بن عبد العزيز**" علاقة تكاملية، فهو الندي والبلسم الشافي لجراح لبنان من خلال التوفيق بين اللبنانيين في اتفاق الطائف، من نار الحرب التي كوت أبناء البلد الواحد، وفرقت بينهم الدسائس، والأطماع، والأحقاد ، الدفينة على مرّ السنين.
*** قصيدة العودة** "قصيدة العودة هي قصيدة أرسلتها لجلالة الملك الحسن الثاني في عيد تسليمه العرش، وقد أسميتها "العودة" لأنني كتبتها بعد خمس سنوات من الانقطاع عن الكتابة"	**العنوان الإهدائي**	علاقة العنوان الرئيس المتمثل في "**قصيدة العودة**" بالإهداء الذي قدمت فيه مباركتها "**لجلالة الملك الحسن الثاني في عيد تسليمه العرش ، ومباركتها لنفسها من جهة أخرى لعودتها إلى نظم الشعر بعد انقطاعها عنه مدة خمس سنوات**". وهذا الإهداء يعكس مدى عمق علاقة المبدعة مع الملك المغربي الحسن الثاني.
*** طائر الهند** "إلى الشاعر عمر أبو ريشة"		علاقة العنوان الرئيس المتمثل في "**طائر الهند**" بالإهداء الذي قدمته "**إلى الشاعر عمر أبو ريشة** "علاقة أخوية لما تكنه الشاعرة إليه من الاحترام ، والتقدير لما قدمه هذا الأخير إلى الهند التي أصبح سفيرا بها العديد من المرات، وما يكنه شعبها له من أواصل الصداقة والمحبة مع هذا الشاعر .

بلغ عدد العناوين "**الإهدائية**" أربعة **(04)** عناوين بنسبة مئوية تقدر بـ**(9.52%)** حيث قدمتها إلى مجموعة من الشخصيات منها: شخصيتين سياسيتين هما: **(الملك**

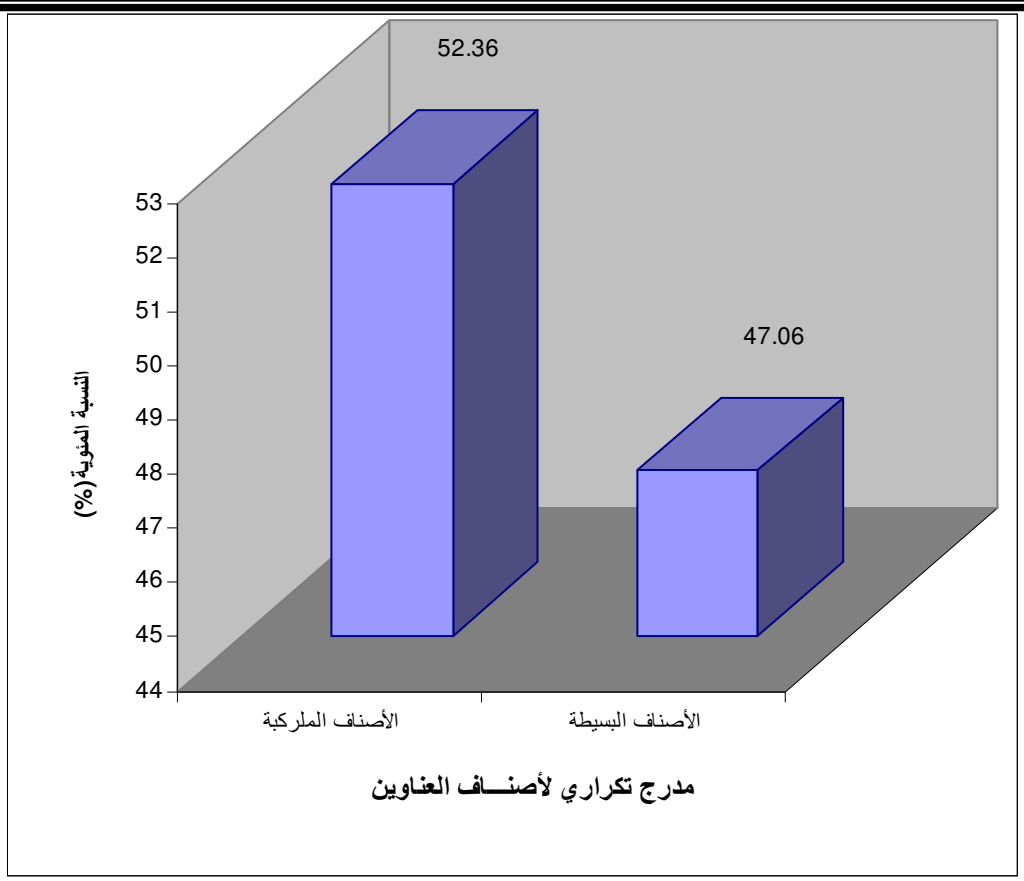
الحسن الثاني ملك المملكة المغربية / **والملك فهد بن عبد العزيز** ملك المملكة العربية السعودية) ، وشخصية اجتماعية هي: **(ملكة جمال لبنان الحسناء لبنى فوزي عطوي)** اعترافا لها بمكانتها الرفيعة داخل المجتمع اللبناني ، وشخصية أدبية هي: **(الشاعر السوري عمر أبو ريشة)** تقديرا على مجهوداته في مجال نظم الشعر الرومانسي.

في نهاية المطاف التطبيقي لأنواع الأصناف تتمظهر لنا جملة من المحطات التي يتم الوقوف عندها من أجل حصر أهم نتائج هذه الدراسة.

***الأصناف المركبة:** تربعت على ساحة الإبداع جملة من العناوين المركبة، فالشاعرة تعاني من هزات نفسية كان لها أثر عميق على نفسيتها المتشبعة بالآهات ، والآلام المنثورة على متون القصائد ، في حوار داخلي بين "**الشاعرة / وطيف حبيبها**" ، ولعل نسبة هذا النوع من الأصناف قد بلغت ذروتها بـ**(52.36%)**، وهي تفسر عظمة مصيبتها بوطنها لبنان، وصعوبة الاعتراف بنظم الشعر الأنثوي "**فهدى ميقاتي**" تعاني دائما، وتخفي معاناتها النفسية داخليا ، ولا تبوح بها إلا بوسائل وأدوات مشروعة هي النظم.

* **الأصناف البسيطة** : احتلت المرتبة الثانية بنسبة **(47.06%)** ، وهذا يدل على أن الشاعرة كانت تهرب في بعض الأحيان إلى الفردية من خلال توظيفها لمظاهر الحياة الطبيعة كما فعل الشعراء الرومانسيون هروبا من واقع الحياة المزرية ، في رحلة بحثهم عن مناجاة الطبيعة وتوحدهم معها ، لهذا كانت الشاعرة تبحث عن الأمان والراحة النفسية، لذاتها المفصومة والممزقة داخل عالم الحياة المادية، والسلطة الذكورية التي لم تعترف لها بالشاعرية.

وفي النهاية يمكن عكس نتائج الأصناف المركبة ، والبسيطة على شكل مدرج التكراري يوضح ما حصرته الدراسة النظرية التالي:



***التعلـيق:**

ما يلاحظ في هذا المدرج التكراري أن نسبة العناوين المركبة قد بلغت أعلى نسبة بـ**(52.36%)** في مقابل **(47.06%)** للعناوين البسيطة مما يؤكد على أن الشاعرة كانت في حوار داخلي مع ذاتها **(طيف الحبيب)** الذي يشاركها كل أحزانها بصمت دون تعليل منه ، وما يؤكد على ذلك هو مدونتها الشعرية التي كانت تبوح بكل ما تحمله من آهات على مساحة متونها الشعرية خاصة عندما يتعلق الأمر بنظم الشعر، وطرح قضية أعباء الإبداع الأنثوي ، وما تلاقيه من معارضة في ساحة الإبداع الشعري.

2.1.3. وظائف العنوان: "les fonctions du titre"

تعتمد معالجة وظائف عناوين " **هدي ميقاتي**" على أمرين ، الأول منهما هو القراءة التي قمنا بها لهذه العناوين ، بحيث تم فيها إلقاء الضوء على العلاقة التي تربط العنوان **بالنص/ النصوص،** وهنا يجدر بنا أن نأخذ في الحسبان أصناف العناوين التي عالجها البحث ، وذلك لأن وظيفة العنوان ترتبط في الكثير من الأحيان بصنفه ، أما الأمر الثاني فهو التركيز على الوظيفة الأكثر ورودا في المدونة**.**

وقد أشار البحث في بداية « الفصل الأوّل»[1] إلى الأهمية العظمى لوظائف العنوان ، ودورها في عملية التواصل اللّغوي بين "**المرسل والمتلقي**"، وأن هذه العلاقة تجدد وظيفة هذا التقارب في نوع معيّن ، على الرغم من التباين ، والتداخل بين العديد من الوظائف المنوطة بالنصوص "**les texts**" خاصة **(وظائف جاكبسون)** "**Jackabson**"، وهي: **(الوظيفة المرجعية/الوظيفة التعبرية/الوظيفة التأثرية/الوظيفة الشعريةأوالوظفية الجمالية/الوظيفة الحفاظية/الوظيفة الميتالغوية).**

هذا وقد حصر البحث وظائفا خمسة رتبها حسب الوظيفة الأكثر ورودا في المدونة هي: **(الوظيفة الإغرائية، والوظيفة التعينية، والوظيفة الإيحائية الدلالية الضمنية ، والوظيفة الإهدائية ، والوظيفة الوصفية)،** ويمكن تطبيقها على كل العناوين الشعرية أو النثرية ، وهذا في محاولات كل من النقاد الغربيين أمثال: جيرار جينيت **Gerard Genette**"، وروبرت شولز "**R.Cholze**"، وجوليا كريستيفا "**Julia Kristeva** "، وهنري ميتران "**H". Miterand** " ، وغيرهم.

ويمكن عدُّ هذه الوظائف في الأعمال المسرحية، والسينمائية ، أو الفنون الجميلة كعناوين اللوحات الزيتية ، أو عناوين المقطوعات الموسيقية ، وغيرها من الأعمال الأدبية التي تبحث عن متلق حاذق يفكك شفراتها ، ويستشف مكنوناتها من خلال تحليله لهذه الأعمال ، وقبل أن يخوض البحث في معالجة أنواع وظائف مدونة – **سنابل النيل**– تقوم الدراسة على ترتيب هذه الوظائف حسب الوظيفة الأكثر حضورا في مساحة المدونة.

3. 1. 2. 1. الوظيفة الإغرائية:"la fonction incitatif ":

[1] الفصل الأول، ص63.

تعدُّ العناوين منطلقات حقيقية للقراءة بالنظر إلى نوع الوظيفة التي تؤديها داخل نسيج العمل التحليلي « والعنوان هو البنية الرحمية لكل نص، وتشكل هذه البنية سلطته وواجهته الإعلامية» [1] ، وتعد وظيفة العنوان الرئيسة « إثارة فضول القارئ»[2]، وإثارة انتباهه، وإغرائه بعبارات محبوكة توصي بالتبسيط لخلق نوع من التفاعل والانسجام بين النص والمتلقي.

إن الكلمات المثيرة للعنوان تظهر بوضوح الرغبة في التأثير، والإغراء في القراء لمتلقين رسالة النص ، ومدى تجاوبهم معها، وهذا ما أكدته الدراسة في عناوين – **هدى ميقاتي**– حيث تغلبت "**الوظيفة الإغرائية**" على كامل الوظائف الأخرى بنسبة تبلغ **(33.33%)** ، وهذا ما توضحه الدراسة التي حصرت العناوين الإغرائية في الجدول التالي:

الوظيفة	عنوان القصيدة	الصفحة	الوظيفة	عنوان القصيدة	الصفحة
الوظيفة الإغرائية	طريق الشعر	11	الوظيفة الإغرائية	قوس قزح	37
	سنابل النيل	15		لمن؟	39
	قتيل	17		مكالمة هاتفية	44
	لن أدان	19		من أنت	70
	ماذا جرى	25		دمى متحركة	76
	عيون الليل	30		همسة	82
	رياح الشعر	35		آهات	84

تكمن إغرائية عناوين المدونة في اختيار الشاعرة المحكم، والدقيق للعناوين المشفرة التي تحرض وترغم القارئ على دخول عالم نصوصها المؤسسة على «

[1] حافيظ إسماعيلي العلوي، اللسانيات في الثقافة العربية، وإشكالات التلقي (اللسانيات التمهيدية نموذجًا).
http://www. Fikr wanakd.aljabriabed.net/n58-09hafidi.htm 18/04/2007

[2] joeshp Besa, Comprubi , les fonctions du titre, p 20.

استراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)» [1].

فعناوين الشاعرة في مثل هذه الحالة تعمل موجهة للنصوص الشعرية التي تؤسس «غواية القصيدة وسلطتها في التعيين والتسمية» [2]، وهذا ما تجسده العناوين التالية: **(سنابل النيل/ قتيل/ عيون الليل/ مكالمة هاتفية/ لمن؟/ دمى متحركة/ همسة...)** وغيرها من العناوين الإغرائية.

إنّ مركز الفنية ، والجاذبية الشعرية في هذه العناوين السالفة للذكر هو مراوغتها وخداعها للمتلقي « وهما سمتان من سمات الإبداع الشعري، ومن ثم الشعرية، لأن الشعر يقوم على الانزياح أو الانحراف الأسلوبي»[3]، وعدم توضيح مقصدية الشاعرة وإحاطتها بضبابية الغموض « فعمل الشعر أن يشوش هذه الرسالة» [4] التي تكون بين المرسل **(الشاعرة)** ، والمرسل إليه **(المتلقي)** ولما كانت النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة إغرائية مخادعة « فإن على القارئ أن يتسلح بالكفاءة الأدبية، والقرائية، ويبحث عن دلائل غير ممكنة الحصر في العنوان»[5] ، ومدونة سنابل النيل وما تحمله من شفرات « المكر والمرواغة»[6] ممّا يؤهلها للصعود في مراتب الشعرية المعاصرة التي تبحث عن مكاشفة كل إبهام يخفيه المبدع ، أو يسربله متونه ، أو عناوينه الأدبية ويبقى السؤال الرئيس الذي يعد بؤرة ، ومركزية المدونة والمدار الذي تسيح فيه عناوين الشاعرة.

"**ماذا تقصد الشاعرة بالسنابل؟ ولماذا أضافتها إلى نهر النيل بالتحديد؟**"، من هذا السؤال تتضح إغرائية بقية العناوين التي تعد رموزا تبحث عن التفكيك وسط زخم هذه

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص63.

[5] المرجع نفسه، ص65.

[6] المرجع نفسه، ص66.

المدونة – **سنابل النيل**– التي تنصب شركا « لاقتناص المتلقي» [1] الذي يرغم المتلقي دخول عالم النص مفاتيح النصوص، وعناوينها.

3. 1. 2 .2 . الوظيفة التعيينية: "la fonction dénotative "

عنوان القصيدة	صفحتها على المدونة
إرحل	18
مدار	32
في المحكمة	33
لكلكه	42
أشتات	60
قدر	62
قرآن	65
عتاب	67
ترنيمة	72

إنّ جلّ العناوين تحدد سمات المضامين الشعرية في المدونة بدقة متناهية، و«بأقل ما يمكن من احتمالات اللبس»[2]، فالمتلقي لا يمكنه أن يتخيل إطلاقاً مضامين شعرية مخالفة لما جاءت به قريحة الشاعرة ، وهذا ما يجعل « العلاقة بين الشاعرة والمتلقي هي علاقة تبليغ رسالة من نوع خاص ، هذه الرسالة التي لا تفهم إلاّ من قبل المتذوق الذي هو من نفس مستوى الشاعرة» [3] وهذا ما يتضح جليا في عناوين القصائد التالية:

- فقصيدة **(ارحل)** ←——— كان موضوعها يدور حول رحيل الطيف.
- وقصيدة **(مدار)** ←——— تحدثت فيها الشاعرة عن آلام السنابل الناضجة.

---

(1) حافيظ إسماعيلي العلوي، اللسانيات في الثقافة العربية، وإشكالات التلقي، لموقع السابق.

(2) Joseph Besa Comprubi , les fonctions du titre, p 09.

(3) أمحمد فورار ، مجلة المخبر، بحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر،ع03، 2006،ص176.

- أما قصيدة **(في المحكمة)** ←أكدت فيها الشاعرة وفائها لحبيبها.

- في حين تأتي قصيدة **(لكلكه)** ← تؤكد الشاعرة فيها على استمرارية حبها لطيفها رغم معاناتها من الوحدة القاتلة.

- وقصيدة **(أشتات/قدر)** ← تدوران حول قضية تمزق وطنها لبنان.

- وقصيدة **(قرآن)** ← تؤكد فيها الشاعرة على إسلامها **(سنيّة)**.

- أما قصيدة **(عتاب/ ترنيمة)** ← توضح الشاعرة فيها الخصام إلى والعتاب الذي دار بينها وبين طيف حبيبها.

جل هذه العناوين "**التعينية**" بقدر ما كانت وفيّة لنصوصها واضحة في معالمها، ومضامينها كانت من جهة أخرى سلبية « تقيد من حرية التأويل، وتؤثر سلبا على استراتيجية القراءة وأحيانا على إقبال القارئ على الكتاب» [1]، وفي نفس السياق نجد الناقد "**محمود الهميسي**" في بحثه عن وظائف العنوان يعترف أن الوظيفة "**التعينية**" « قاصرة أمام اجتهاد المؤلف واختياره وأمام جد المسؤول أو القارئ العارف»[2].

1.3. 2. 3.الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة:"la fonction connotative attachée"

ما يميّز هذه الوظيفة عن غيرها هو إيحاؤها غير المباشر على نص **(العنوان)** فهي لا تعيّن العنوان ، ولا تصفه كل الوصف، ولكن ألفاظها تجعل المتلقي يستكشف نوع النص والموضوع المنضوي تحته « ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه ، أو الثاوي تحت العنوان»[3].

وهذه العناوين التي حصرها البحث أدرجت في الجدول التالي:

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص49

[2]. المرجع نفسه، ص50.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الرقم	الوظيفة	عنوان القصيدة	الصفحة
01	الوظيفية الدلالية الضمنية المصاحبة	دروب	21
02		القلم العربي	48
03		لن أرحل	55
04		طويت الأشرعة	57
05		على الأهداب	69
06		سوء تفاهم	74
07		سماء	78

3. 1. 2. 4. الوظيفة الإهدائية:"la fonction dédicace"

يرفق كثير من الأدباء نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء باعتباره نصا موازيا للعمل الأدبي، يقدم النص ويعليه ، ويؤطر المعنى ويوجهه سلفا، حيث كان يعتقد بعض النقاد والمبدعين أن الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها، ولا أهمية لها في فهم النص، وشرحه، وتفكيكه، غير أن الشعرية الحديثة أعادت الاعتبار لكل النصوص المصاحبة والعتبات المحيطة بالإبداع أو ما يسمى "**بالنص الموازي**"، وبات من الضروري الوقوف عند عتبات أيّ إبداع ومساءلته قصد تحديد بنياته واستقراء دلالته ، وأبعاده الوظيفية ، فالشكل مهما كان عتبة أو تعبيرا، أو مادة مطبعية فهو يحمل في ذاته دلالات وإشارات معينة بقصد ، أو دون قصد من المبدع.

كما أن ظاهرة الإهداء « تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة»[1]، ومع مرور الزمن أصبح الإهداء تقليدا أدبيا، ومنهجيا وحتى خلقيا في النصوص الإبداعية الشعرية أو النثرية منها، إذ عرفه الشعر العربي القديم، فكان الشعراء يهدون قصائدهم إلى الأمراء والملوك والخلفاء طلبا للتكسب ، أو مدحا خالصا ، أما في شعرنا الحديث، والمعاصر، أصبح يحمل دلالات مغايرة تماما فهو يقدم رموز سياسية أو اجتماعية، أو لأشخاص

[1] جميل حمدواي، مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي.
http://www.al-watan voice.com/arabic/phlipt.php ?go=show &id=64118 23/04/2007.

عاديين ، أو مجهولين وبذلك« بات يدل على عقد ضمني بين مضمون الخطاب الشعري وحاجة جماعة مناضلة»[1]، ويعد الإهداء بمثابة كتابة رقيقة قد تكون نثرية، أو شعرية ، تقريرية ، أو إيحائية إلى المهدى إليه الذي قد يكون فردا معروفا أو مجهولا، أو جماعة معلومة ، أو مغمورة.

ويتنوع الإهداء بتنوع غايات المُهدَى إليه من خلال:

أ- **الإهداء الذاتي:** عندما يوجه الأديب الإهداء إلى نفسه.

ب- **الإهداء الخاص:** عندما يوجه الأديب إلى شخص معروف كثيرا أو قليلا.

ج- **إهداء العمل:** عندما يوجه عامة بطابع رمزي. د- **إهداء النسخة:** عندما يحمل توقيع المؤلف المباشر سواء اقترن بالكتاب أم بالمخطوط، وهذا فعل حميمي وتواصلي خاص يحمل دلالة من نوع خاص.

وغالبا ما يكون الإهداء في بداية العمل الأدبي مقترنا بصفة التقديم أو محاذيا للعنوان الخارجي للديوان ، أو حاشية فرعية للعنوان النص الداخلي، أو يكون نفسه عنوانا ويرد الإهداء في شكل جملة، أو نص أدبي قصير يتضمن عناصر التواصل الأساسية "**من مرسل، مرسل إليه، رسالة، مرجع، قناة، ولغة التشفير**"، وقد يكون نصا قصيرا، أو نصا طويلا ، والإهداء في عمومه لا يخرج عن عناصر أساسية تكون في كل عمل إبداعي هي:**1- المهدي.2- المهدىإليه.3- أسباب الإهداء. 4- صيغة الإهداء.5- توقيع المهدي. 6- زمان الإهداء ومكانه (أحيانا).**

إنّ علاقة الإهداء بالمدونة أو عناوينها الداخلية إمّا علاقة مباشرة، أو غير مباشرة عبر مجموعة من العلاقات الدلالية كالإحالة، أو الإيحاء أو الترميز، وهذا ما يعطي للإهداء وظائف نصيّة وتداولية، كالوظيفة الاجتماعية (التواصل بين الأصدقاء أو أفراد العائلة)، أو وظيفة اقتصادية (رعاية العمل الأدبي وتمويله ماديا) أو وظيفة سياقية تساعد الناقد والقارئ في تذوق النص وإعادة بنائه من جديد، وعندما ننتقل إلى مدونة – **سنابل النيل**– للشاعرة اللبنانية هدى ميقاتي، فإننا نجد الإهداء عندها يتشكل على النحو الآتي:

---

[1] جميل حمدواي، مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي،
http://www.al-watan voice.com/arabic/phlipt.php ?go=show &id=64118 23/04/2007.

أ. **الإهداء الذاتي "auto dédicace"**: حيث وجهت بعد مقدمة المدونة في الصفحة التاسعة **(09)** إهداءا إلى شخصها جاء فيه:

« **إلى جُذُورِي المُتَحَرِكَةُ فِي الرِمَالْ...إلىأن تُصْبِحَ الرِّمَالُ أَرْضَا صَلْبَةً**» [1].

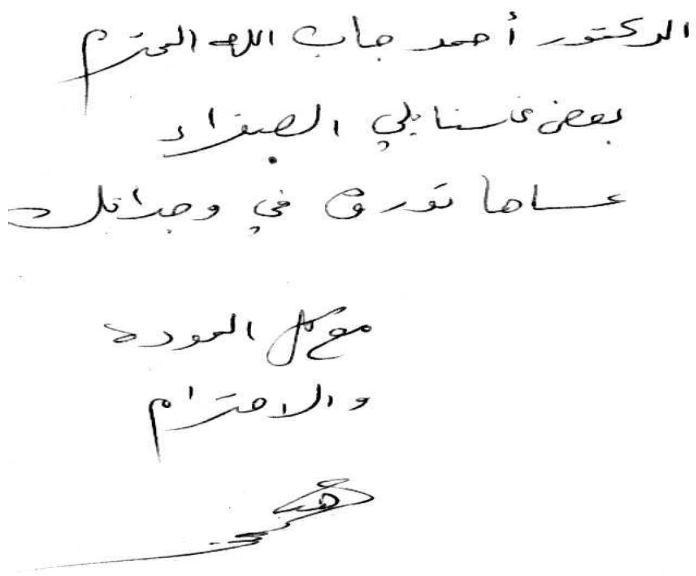
ب.**الإهداء الشخصي "dédicace personnalisée"**: وجهت الشاعرة مجموعة من الإهداءات إلى شخصيات متنوعة تكن لهم كل التقدير والاحترام لما قدموه من خدمات جليلة لوطنها خاصة لبنان ، و للأدب العربي وهذا يظهر جليا في الجدول التالي:

صيغة الإهداء	المهدى إليه	نوع الإهداء	طبيعة الإهداء	بنية الإهداء	الصفحة على الديوان
إلى العزيزة لبنى فوزي عطوي ملكة جمال لبنان "الحسناء"	لبنى فوزي عطوي	إهداء شخصي	اجتماعي	جملة	80
إلى خادم الحرمين الشريفين جلالة الملك فهد بن عبد العزيز	جلالة الملك فهد بن عبد العزيز		سياسي	جملة	86
أرسلتها لجلالة الملك الحسن الثاني في عيد تسليمه العرش	جلالة الملك الحسن الثاني ملك المغرب		سياسي	جملة	90
صيغة الإهداء	**المهدى إليه**	**نوع الإهداء**	**طبيعة الإهداء**	**بنية الإهداء**	**الصفحة على الديوان**

[1] الديوان، ص09.

إلى الشاعر عمر أبو ريشة	الشاعر السوري عمر أبو ريشة	**إهداء شخصي**	أدبي	جملة	94
ألقيت في مهرجان طه حسين الثاني عشر	إلى عميد الأدب العربي طه حسين		أدبي	جملة	101
ألقيت في مهرجان طه حسين الرابع عشر	إلى عميد الأدب العربي طه حسين		أدبي	جملة	103

ج. **إهداء النسخة"la dédicace d'exempaire"**: وهذا ما نجده في بداية الصفحة الأولى من الغلاف المزيف حيث حملّت فيه المبدعة عبارة جمعية تواصلية من المهدية – **الشاعرة هدى ميقاتي**– إلى المهدى إليه – **الدكتور أحمد جاب الله** – مع توقيعها على المدونة ، حيث جاءت العبارة كالآتي:



إنّ الإهداء عتبة ضرورية لفهم النص وإعادة تركيبه، لأنه في سياق المدونة ونصوصها الشعرية، يبرز دلالتها الإيحائية والمرجعية، كما أنه مدخل أساسي لاستيعاب مضامين القول الشعري ، وتحديد دواعيه، وبواعثه، والإهداء ليس عتبة شكلية مجانية، بل

لها أبعاد دلالية، وتداولية توجهنا في مقاربة النص الشعري وتأويله، وقد حصر البحث عناوين المدونة في ثلاثة إهداءات اشتغلت عليها الشاعرة وهي: **(الإهداء الذاتي، إهداء النسخة، الإهداء الشخصي)**، هذا الأخير وجهت به إهداءاتها إلى شخصيات معيّنة وقد بلغت نسبة الإهداء حوالي **(14.28%)**.

3. 1. 2. 5. الوظيفة الوصفية:"la fonction descriptive"

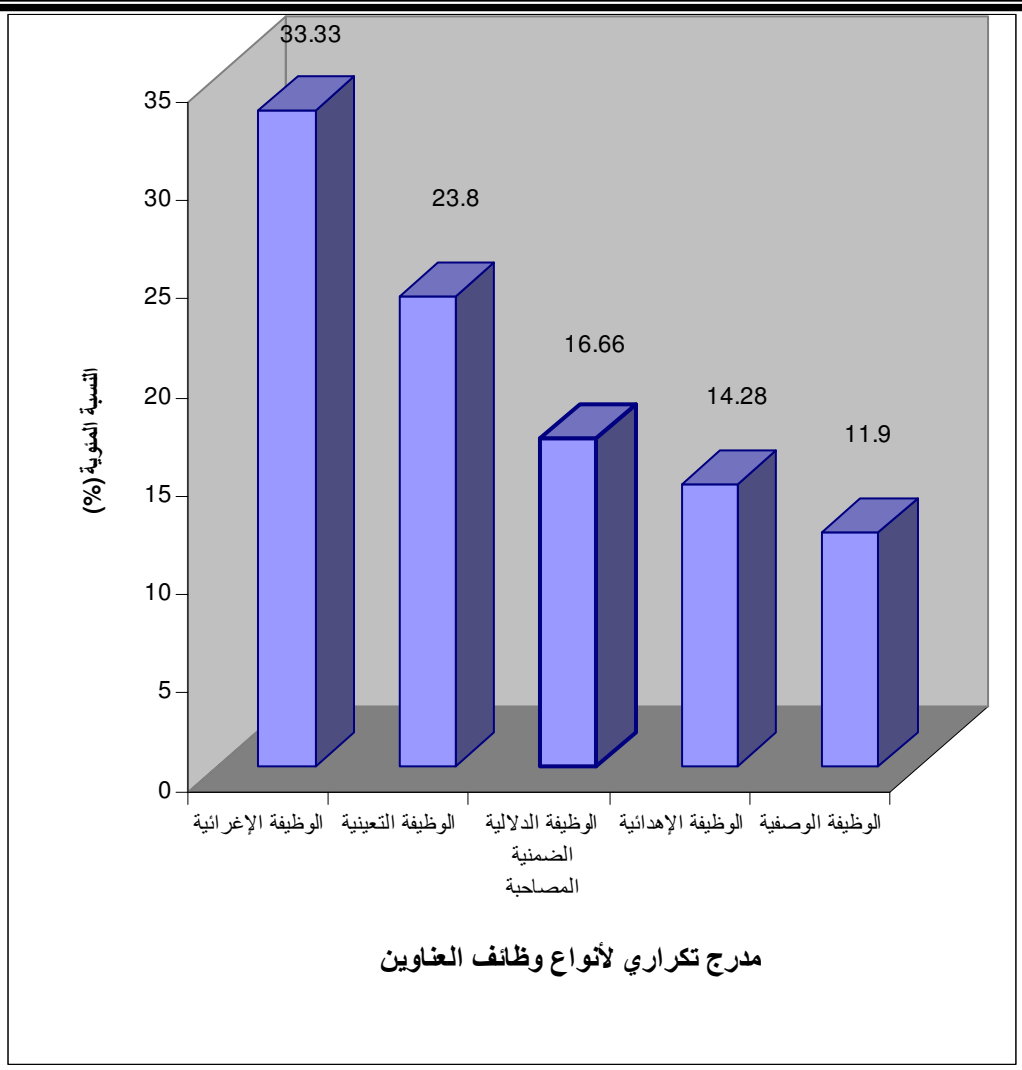
لا تختلف هذه الوظيفة عن الوظيفة التّعيينية من حيث اعتبارها وسماً **(وصفا)** مباشرا لمحتوى النص أو لجزء منه، لذا نرى بعض النقاد كـ"**جيرار جنيت**" " **Gerard Genette**"، يؤكد على أن « العنوان قد يؤدي الوظيفتين معا».[1]

إنّ هذا التقارب ، أو التداخل بين الوظيفتين يجعل التّمييز بينهما في عناوين "**هدى ميقاتي**" أمرا يتطلب كثيرا من الدقة والحذر، إذ لا يمكن للقارئ الفصل بينهما إلا باتكائه على النّص، الذي هو المورد والحكم بين هذه العناوين ، وللتمثيل على ذلك ننتخب مجموعة من العناوين التي تحضر فيها الوظيفة الوصفية في الجدول التالي:

	العنوان	الصفحة
الوظيفة الوصفية	**حلم وبوح**	13
	كَذَّابَة	22
	تحت المطر	28
	سبايا	46
	شاعرة	51
	نـهر الأساطير	97

ويمكن إجمال كل النتائج التي صاغها البحث في المدرج التكراري التالي:

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص51



مدرج تكراري لأنواع وظائف العناوين

***التعليق:**

من خلال المدرج التكراري يتبين للمتلقي مزج الشاعرة في أغلب عناوينها بين مختلف الوظائف، مع التباين في النسب المئوية لكل نوع منها ،حيث كانت الغلبة للوظيفة الإغرائية بنسبة **(33.33%)** مقابل **(23.80%)** في الوظيفة التعينية، لتأتي بعدها الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة بنسبة تبلغ **(16.66%)**، وتعقبها الوظيفة الإهدائية التي تبلغ **(14.28%)** ثم أخيرا تأتي الوظيفة الوصفية بنسبة تبلغ **(11.90%)** لتبيّن التنوع، والتوسع الوظائفي الذي وشحت به المدونة، ويبدو أن هذا الترتيب لم يكن اعتباطيا بل كانت له أبعاد وأسباب تحملها الدراسة في ثلاث محطات دلالية هي:

1. اعتماد الشاعرة على البعد الإغرائي في أغلب عناوين مدونتها حيث بلغت نسبة الوظيفة الإغرائية فيها**(33.33%)** فالعنوان لا يكون مثيرا، ولا مكشوفا للمتلقي إن لم تعلوه

سمة الإغراء والجذب والإيحاء الذي « يوقظ حب الاستطلاع ويؤجج رغبة الكشف»[1] لدى القراء ، والمتذوقين للأعمال الأدبية خاصة.

2. إن طبيعة مواضيع – **هدى ميقاتي**– تكاد لا تخرج عن موضوع رئيس في شقين هما: **(الذات المقهورة التي تُعد معادلا موضوعيا/ للوطن المسلوب والمغتصب)**، ومن المعروف أن موضوع القهر، والإغتصاب يمس كل أبناء الأمة العربية خاصة الطامحة إلى الحرية والاستقرار، والهدوء، وكان الإغراء أهم وسيلة لدى الشاعرة تلفت بها المتلقي إلى هذه الحقيقة المؤلمة بصيغة اللذّة الموحية إلى الانتفاضة والثورة على الأوضاع والقوالب الجاهزة المفروضة على الوطن العربي عامة ولبنان خاصة.

3. لقد كانت الوظائف الأخرى الباقية مكملة للوظيفة الإغرائية وهي (الوظيفة التعينية بنسبة **(23.80%)** ، والوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة بنسبة **(16.66%)** ، والوظيفة الإهدائية بنسبة تبلغ **(14.28%)** ، والوظيفة الوصفية بنسبة **(11.90%)** .

كل هذا أعطى مشروعية الإغراء لهذه المدونة التي كانت عناوينها أكثر استقطابا للقراء خاصة عندما يقول: فيتريش**(weinrich)** ، إنّ « للعناوين قدرة على إغرائنا وجعلنا نشتري، ونقرأ ونكتب»[2]، وهذا ما ينطبق على العناوين التالية **(سنابل النيل/ همسه/ آهات/ مكالمة هاتفية/ دمى متحركة/عيون الليل/لن أدان/ ماذا جرى..)**

وفي نهاية المطاف نشير إلى أن وظائف المدونة لا تقتصر على هذه الوظائف فحسب بل إنها تعدها، ولكن البحث اقتصر على أشدها وضوحا وجلاء في مساحة العناوين الشعرية وهي الوظائف الخمسة المذكورة سلفا، وأما ما تبقى منها كالانفعالية، والبصرية الإيديولوجية ، والتناصية ، والشعرية ، وغيرها فإنها جاءت ضمنية ضمن الوظائف السابقة للذكر.

3-2- جماليات العنوان: "les Esthétiques du titre"

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص49.

[2] Joseph Besa Comprubi , les fonctions du titre, p 24.

تُعَدُ الجمالية منهجاً نقدياً يسعى إلى إحداث التناغم الجمالي الحقيقي بين الشكل والمضمُون ، وهذا وحده ما جعل كثيراً من رواد المدرسة الجمالية قديماً، وحديثاً لا يقفون عند جمالية الشكل فحسب ، فالشكل وحده يوقعهم في ثَغْرة قاتلة، فالألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع ليست مجرد أشكال صوتية ، أو صور جمالية حسية، وإنما هي أشكال جمالية تختزن لغز الروح الجمالية الأصيلة ، والبحث تناول نوعين من الجمالية "**التناصية ، والانزياحية**" ، وهذا ما ستحاول الدراسة توضيحه.

1.2.3. التناص: "l'intertextualité"

تعرف القصيدة العربية الجديدة تحولات عميقة على مستوي البنية والدلالة، نظرا للتوجهات التجريبية للمبدع العربي الذي ظلت قريحته تسمو بالتطلع للجديد حيثما كان، إلى درجة أنه يمكننا أن نصطلح على اللحظة الشعرية العربية الآن باللحظة الحاسمة، الفاصلة والواصلة بين زمنين شعريين إذ تجد القصيدة العربية نفسها مجبرة على ولوج تفاصيل غير مألوفة، وهو في حد ذاته تحدٍ عميق ومنعطف صعب للشعرية العربية التي يجب أن تدخل زمن العولمة الشعرية دون أن تفقد مقوماتها وملامح هويتها المتجذرة في أعماق التاريخ ، لذلك فهي تحتاج إلى جرأة تجريبية ذكية تستمد قوتها وفعاليتها من التراث العريق ، والجذور المتأصلة المتوارثة التي ظلت، وتظل تمنحها وهجها المميز التي هي من مزايا كل إبداع حضاري حقيقي، ولابد للمتلقي من معايير موضوعية يستند عليها ، وذلك « كمعرفة التكوين النفسي والسوسيوثقافي للمبدع، كما يتطلب التعرف على المجالات التناصية للنص»[1].

إلا أن الملاحظ مع موجة التجديد المتواصلة التي عرفتها الحركة الأدبية العربية ، وفي سياق تهافت التنظير النقدي والاجتهاد الإبداعي على نزع الحدود الفاصلة بين الأجناس وصولا نحو تأسيس ما يسمى : "**زمن انفتاح النص**" وبناء مشروعية "**النص المفتوح**"، مما جعل أسئلة إبداعية ، عديدة تطفو على سطح الواقع الشعري متجردة من كل معايير الدبلوماسيات ، تؤرق المبدع مثلما تؤرق بال المتلقي.

*** فماهي معايير هذا النص الإبداعي المفتوح ؟ وأين تكمن تناصاته ؟ وما العلاقة التي ستربط التواشج المستقبلي والتعاقد الفطري المفترض بين مبدع النص**

---

[1] عبد الحميد هيمه، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، ص353.

المفتوح ومتلقٍ أغلب متراكماته وبنياته الغائبة تشكلت من لبنات مقروء نصي مغاير لـه ثوابته وضوابطه؟. إنـه بقدر ما يجب علينا أن نعصرنَ إبداعنا ، ونجعله مستجيبا لأسئلتنا اليومية الملحة بقدر ما يجب أن نفكر في هذه الوضعيات الإشكالية بعمق ونجعل أمر التحديق فيها متزامنا مع رغبتنا في تحقيق عولمة تجربتنا الشعرية، لذلك يبقى أمر البحث عن سلطة النص الغائب وحضور الإحالات الشعرية وتوارد الخواطر وبنية المعارضة أمرا مشروعا على اعتبار أن هذه المقومات تشكل نسيج التواشج بين التجارب الشعرية على اختلاف مشاربها وتوجهاتها، وعليه سيكون هدفنا من هذه السفرة القرائية هو استجلاء أوجه التناص وسبل التلاقح النصي في ديوان "**سنابل النيل**" للشاعرة "**هدى ميقاتي**" من خلال البحث عن صوت التفرد ، وخلق لغة خاصة تحتوي التجارب اليومية المعقدة ، خاصة تجربة المرأة.

إن الشاعرة تحتفي بالقصيدة في صفائها وبساطة محكيها، مما يضمن لها الوفاء لخط رسم شعري يقود الذات نحو تأسيس رؤية إبداعية جديدة ، تحاور النص الغائب ، مما يضمن للتجربة خلق تواشج عميق بين الذاكرة والوعي ، والسياقات المختلفة للقصيدة ، إن القصيدة بهذا المعنى هي قصيدة "**كلية**" بتعبير **أدونيس** « تصبح لحظة كونية تتداخل فيها بالتالي حدود الفلسفة والعلم والدين ، وتنمحي فيها الفوارق الجغرافية ، والإقليمية ، إنها قصيدة تشكل شكلا من أشكال الوجود والتناص بشكل عام، هو أن يضمن المبدع إنتاجه قليلا أو كثيرا من نصوص غيره» [1] دون أن يمسخ هذا التعالق وجه إبداعية النص.

مهما بلغت التجربة الشعرية في إخفاء ملامح التعالق بين تداخل النصوص ، فإنها لن تفلح في ذلك ، لأن أي نص ، ما هو سوى فسيفساء من النصوص الغائبة ، الذائبة في مخيلة الشاعر تحضر أثناء لحظة الكتابة.

وعليه فالتناص أسلوب راقي وفكر حضاري متواصل لنصوص سابقة أو متلاحقة ، وهو تخريج لما أسماه السابقون "**بالسرقات**"، وإن لم يعرِّفوه بهذا الاسم، فهو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة فظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية في التراث العربي،

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي الحديثّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص117.

وأوضح دليل على ذلك اهتمام النقاد بالمعاني المتكررة بين الشعراء، والبحث عن الأصالة لدى الشاعر، جاعلين مقياس ذلك قوة الإبداع والخلق.

إنَ التناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع النص الأصلي بحيث تكون منسجمة ، وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر، وهذا ما أرادت الشاعرة البوح به في مدونتها.

1.1.2.3. مفهوم التناص:

أ- مفهوم التناص لغة: يقال « **نَصَصَ: النَّصُ:** رفعُك الشيء. **نَصَّ** الحديث **يَنُصُّه نصًّا: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصّ.** وقال عمرو بن دينار: ما رأيت **رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أَي رفَعَه،** وكذلك **نصَصْتُه** إليه. **ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رفَعَتْه، ووُضِعَ على المِنَصَّةِ أي على غاية الفَضِيحة** والشهرة والظهور »[1] ، كما يعني :« المشاركة والمفاعلة، ونقول **نَصَصْتُ الشيء** إذا جعلت بعضه على بعض ، **وَتَنَاصَ القَوْمُ: اِزْدَحَمُوا** ».[2]

ب- **مفهوم التناص اصطلاحا:** هو قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد ، تحلينا إلى خطابات متعددة ، فالشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات ، فالتناص هو« استبطان نص سابق في سياق نص لاحق بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة لا يمكن استكشافها في النص الأسبق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز» [3]، أو هو: « حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء » [4]، بينما "**جوليا كريستيفا** "التي اقترن اسمها بالتناص ترى بأنه: « التفاعل النصي في نص بعينه» [1]، وتشير إلى ذلك صراحة بقولها:« كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى » [2]، كما أن" **أحمد الزعبي**" يرى بأن التناص يحدث عندما: « يتضمن

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج7(مادة، نَصَصَ)، ص97.

[2] أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1960، ص472.

[3] يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، مج 15، العدد 02، صيف 1996، ص154.

[4] حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1992، ص 17.

[1] شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، القاهرة، مصر، 1997، ص128.

[2] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص11.

نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس ، أو التضمين ، أو الإشارة ، أو ما يشابه ذلك من المقروء الثقافي لدا الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي ، وتندمج فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل»[1].

وفي النهاية نخلص إلى أن التناص: «عبارة عن وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي دونه، إذن لا يكون هناك مرسل بغير متلق – مستقبل – ومستوعب مدرك لمراميه»[2]، فالتناص إذن يقوم على الثقافة المعرفية التي تجعل من اللغة ومضامينها وسيلة تواصل فلا يمكن أن ندَّعيَ أننا ننجز نصا لا أثر فيه للنصوص السابقة التي شكلت المشترك المعرفي له.

3 .2.1.2. مسميات التناص في النقد العربي القديم:

إننا لو محصنا قراءتنا في معجم النقد العربي القديم لوجدنا أكثر من مصطلح يتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها –غير مفهوم السرقة الأدبية– مثل:

أ . **توارد الخواطر:** حيث سُئِلَ **أبو عمرو بن العلاء** عن شاعرين يتفقان على لفظ واحد ومعنى واحد فقال "عقول رجال توافق على ألسنتها"، وقيل للمتنبي: معنى بيتك هذا أخذته من قول الطائي؟ فأجاب: "الشعر جادة ، وربما وقع حافر على حافر"، فقد أزال توارد الخواطر شبهة السرقة عن النص اللاحق لاعتماده على احتمال وقوع المصادفة على مستوى المعنى أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعبير.

ب . **التوليد:** المقصود بهذه الظاهرة أن "يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة "، وقد فلت هذا المفهوم من طوق السرقة بتجاوزه السقوط في شرك التشابه ، والأخذ أو القصور عن البلوغ بقطعه شوطا متميزا في تحسين المعنى المتناص، أو القياس بإخصابه وتكثيره.

ج . **الإبداع:** وهو تناول معنى سابق "وإخراجه في أسلوب جديد وعبارة لم يسبق إليها" لِتتنحى عنه مذمة السرقة لكونه فاق اللاحق وتميز عليه بجدة المعنى.

---

[1] المرجع نفسه، ص12.

[2] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر ، الأردن، د.ط، 1999، ص77.

د . **التضمين والاقتباس:** وهو أخذ لفظ أو معنى وتنسيقه داخل النص الجديد لغايات متعددة كالاستشهاد أو التشبيه أو التمثل أو سوى ذلك ، ولا تقترب منه السرقة لأنه واضح التصريح والتلميح ، ويظل النص التضميني دخيلا أو ثقافيا تجمليا ، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد وهو الذي يفسره.

إن هذه المصطلحات النقدية القديمة السالفة الذكر هي عبارة عن آليات تتعلق بعملية إنتاج النصوص وعلاقتها فيما بينها، لذا فهي من حيث المبدأ ووفق طبيعتها الإجرائية الكتابية يجب أن تنضمَّ إلى مجال تخصصي واحد يشرف عليها ويعتبرها جزءًا من اهتماماته الأساسية، وهو **(علم التناص)** الذي يهتم بدراسة وبحث كيفية كتابة النصوص ، وكشف آلياتها الإنتاجية في إطار علاقتها المتفاعلة مع النصوص الأخرى ضمنيا.

3.1.2.3. نشأة علم التناص ومستوياته في النقد الحديث:

ظهر مصطلح التناص عند "**جوليا كريستيفا**" عام(**1966م**) ، إلا أنه يرجع إلى أستاذها الروسي "**ميخائيل باختين**"، وإن لم يَذْكَرْ هذا المصطلح صراحة ، واكتفى باسم "**تعددية الأصوات**"، "**والحوارية**"، وحلّلها في كتابه "**فلسفة اللغة**"، وبعد أن تبعته "**جوليا كريستيفا**" ، وأجرت استعمالات إجرائية ، وتطبيقية للتناص في دراستها "**ثورة اللغة الشعرية**" توصلت إلى تعريف التناص بأنه **(التفاعل النصي في نص بعينه)** ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين ، وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل.

وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، شاعت في الأدب الغربي، ثم لاحقاً انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية، ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، حيث سعى الكثير من النقاد المعاصرين إلى وضع التناص في تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعاده والإلمام بطرائقه، ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ما قامت به كل من" **كريستيفا وجان لوي هودبين**" ، وهذه المستويات قد عددها الناقد "**مصطفى السعداني**" في« ثلاثة مستويات» [1] هي :

---

[1] مصطفى السعداني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، د.ط ، 1987 ، ص28.

أ- **المستوي الاجتراري: (Ruminant)** وهو عملية اجترار النصوص الغائبة، كما هي بطريقة ثابتة سكونية لا إبداع فيها، وذلك بتوجيه، وتقديس النّصوص كما قيلت، ودمجها مع العمل الابداعي اجترا ريا ، وهذا النوع استفحل في النصوص الأدبية على مرّ الأزمنة التاريخية، وفيه يعاد النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه.

بحيث يكون تعامل الكاتب مع النص بوعي سكوني؛ فنجد أن النص الثاني يمكن أن يكون مضمونه في النص الأول ، مع الإشارة أنه بإمكان الكاتب إيراد النص الغائب حرفيا، إلا أن غرضه من ذلك قد لا يكون اجترارا لهذا النص بقدر ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي، وفكري ما تلتقي فيه تجربته بتجربة النص.

ب- **المستوي الامتصاصي: (Abdorbant)** ويعدُ هذا النوع أفضل من الأول عملياً إذ يتعامل مع النصوص الغائبة بطريقة فنيّة إبداعية، حيث يقرّ بالنص الأصلي فهو لبّ الفكرة المدرجة في الإنتاج ، دون طمس صفة الإبداع فيها التي تجعل من المرسل يعيد هضمها، وإنتاجها إلى المرسل إليه بطريقة فنية راقية تعكس المستوى الفكري المبدع.

إذ يُعد هذا النوع مرحلة « أعلى من قراءة النص الغائب، إذ إن الكاتب هنا يتعامل معه كحركة وتحول»[1]، إنه النوع الذي يمثل خطوة متقدمة في الرؤيا والتشكيل، وفي ذلك تقول "**كريستيفا**" : « إن النصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا» [2]، فيمكن النص الثاني أن يمثل على مستوى تعبير النص الأول؛ وبمعنى آخر إنه يمكن للنص الثاني أن يستعير عناصر النص الأول، وبذلك تتموضع على مستوى المضمون.

ج- **المستوي الحواري: (Dialogue)** هذا النوع لا يعترف صراحة بقداسة النصوص الغائبة بل يحاورها من خلال القراءات النقدية التي يصدرها عليها عند تناوله للنصوص الإبداعية ، فهو يبحث في تفاعل النصوص مع بعضها البعض، وأولية حدوث هذا التلاقح فيما بينها ، فكل نص يقع في مفترق طرق نصوص يؤدي جهدا كبيرا لإعادة قراءته من طرف المتلقي ، الذي يكثف ، ويعمق معانيه الأصيلة.

تعددت مصادر التناص التي استمدت منها "**هدى ميقاتي**" بعض شطحاتها الشعرية حيث تسعى الشاعرة إلى خلق وشائج جديدة بين مقولات باتت مطروقة،

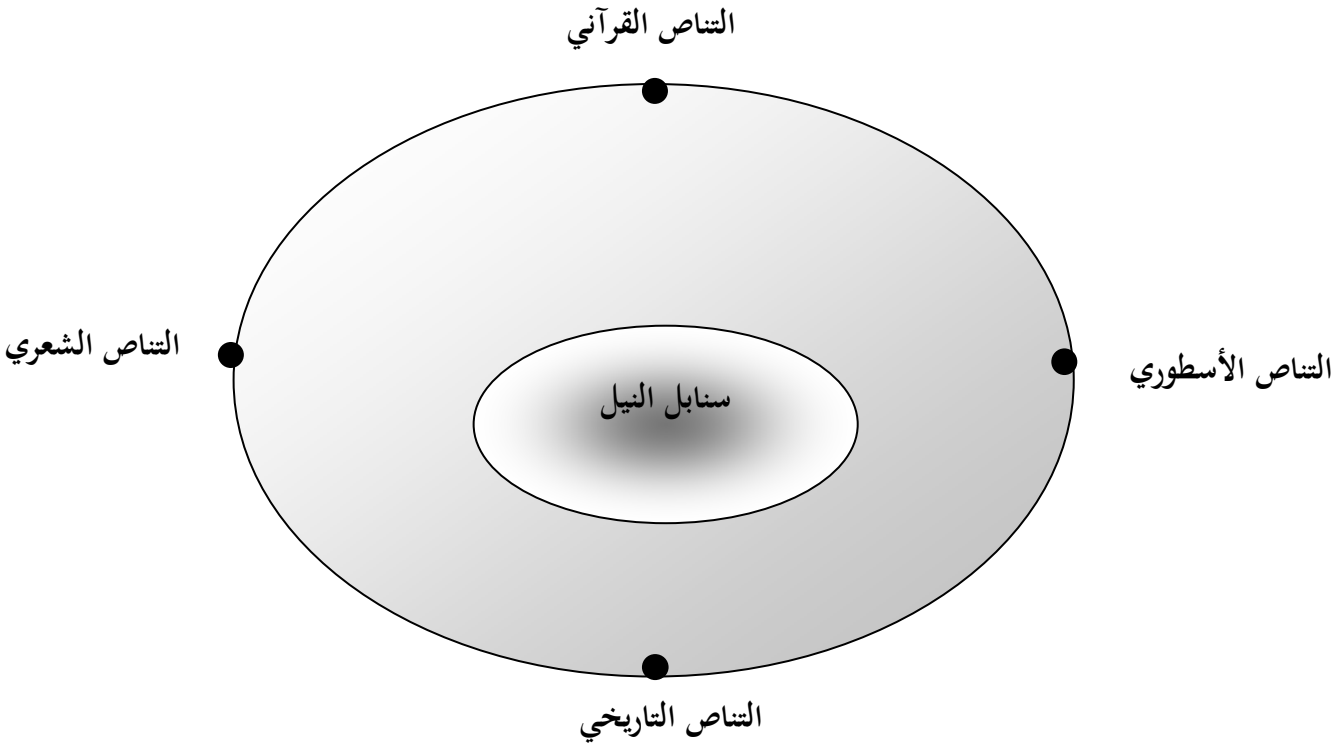
---

[1] عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، دار النشر، سطيف، ط1، 2000، ص93.

[2] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص77.

وبالشكل الذي يجعلها أكثر أصالة ، وهذا وجه من أوجه التمايز وملمح من ملامح المغايرة والتجريب والبحث عن صوت التفرد، حيث تكثر الإحالة وتحبل القصائد بالرمز والتلميح،الذي يتضح جليا من خلال **بؤرة المدونة** وجود الكثير من التداخل والتمازج بين إبداع الشاعرة ،و إحالاتها التي تغرف من أربعة ينابيع هي: **(القرآن الكريم ،أو الشعر العربي**،أو **تاريخ الأدب العربي**،أو **الأساطير المنقولة من التراث)** ،

لهذا كانت المدونة الشعرية تردد ترنيما – **قرآنيا/ أسطوريا**– عل طول المدونة ممثلا بهذا الشكل التوضيحي:



وهذا إنما يدل على التجربة العميقة، والإلمام الواسع بأشتات التراث الأدبي، والنهل من ينابيعه الفكرية، وتشبعها بالأصالة العربية ، والدفاع عنها ، والاستماتة من أجلها، ونلمس التناص ونمثل للعلاقة الدورانية له من خلال سمة القداسة التي تبدأ بالتناص القرآني ، ونهاية بقداسة الأسطورة التي تكشف عن مدى عمق الألم الذي وشحت به "**هدى ميقاتي** " مدونتها الشعرية لتَمنحَ لها الشرعية الفنية من خلال تقديم نفسها قربانا تفتدي به وطنها – **لبنان** – في "**نهر النيل**" المقدس" **دينيًا/أسطوريًا**" .

4.1.2.3. الإحالة الأولى: التناص القرآني:

يعد القرآن الكريم الديوان الرئيس ، والدستور الوحيد الذي ينهل المبدع منه زاده

اللغوي، والفكري في تواشج النصوص السابقة مع اللاحقة، فهو النص المقدس « الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع، تطمئن إليه الأسماع، وينفذ إلى الأفئدة بسهولة ويسر» [1]، ويتمثل حضور النص المقدس في بروز إشارتين مهمتين عبر المدونة الشعرية هما:المرجعية السنية للشاعرة من جهة، وتشبعها العميق بالدين الإسلامي من جهة أخرى.

إن التناص مع النص المقدس يدخل في إطار بنية التشاكل الإيحائي و ورود الخواطر المترسبة انطلاقا من تراكم المقروء **(القرآن الكريم)** ، ويحضر هذا الصدى في شكل التلميح برموز معينة إلى المرجعية الإسلامية "**السنية**" التي سادت الحضارات وأثرت فيها ، وعانقها الناس وفعلت فعلها في سلوكهم وأخلاقياتهم، وتهدف هذه التعالقات إلى تخثير سمة الدلالة، وتعميقها وتوسيع دائرة تلاقحها كي تصبح الرؤيا مخصبة و عميقة ، فالنص المقدس نص معجزفي الشكل، والدلالة، واللغة لأنه نص ذو سلطة قوية تستمد منه كل قصيدة نورها الوهاج ، وهذا يتأتى جليا في مستويين هما:

أ- **<u>المستوى الاجتراري</u>**: يتضح من خلال ما أورده هذا الجدول :

العنوان المتعلق	النص القرآني المتعلق به	النموذج الشعري للتناص

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه، إصدارات إبداع للثقافة، الجزائر، 2003، ص167.

* شاعره	يتواشج هذا العنوان مع أواخر سورة الشعراء التي تعكس حقيقة الشاعرة من حيث الصدق والكذب في القول حيث نجد قول الله تعالى:«**وَالشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمْ الغَاوُونَ ﴿224﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهَمُ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿225﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلونَ ﴿226﴾ إِلاَّ الذَين آَمنَوُا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكرُوا الله كَثِيرًا وَانْتَصرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الذَّينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلبٍ يَنْقَلِبُونَ﴿227﴾**» [1]	ولعلّ الشاعرة تعترف صراحة للمتلقي بأنّ أيام شعرها فاترة لا تحس فيها بالأمان والراحة لأنّها تعاني من هاجس القلق والتوتر الذي جعلها تقول ما لا تفعل حيث تقول: «**أَنَا شَاعِرَةْ** **جَنَّدْتُ كُلَ قَرِيحَتِي** **لِأَعِيش أَيَامَ الأَمَانِ الفَاتِرَةْ..**» [2]
* أشتات	يتلاقح هذا العنوان مع قوله تعالى في سورة الزلزلة حيث يقول الله تعالى: « **يَوْمَئذٍ يَصدرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيَرَوْا أَعْمَالَهُمْ﴿6﴾ فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ﴿7﴾ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ﴿8﴾**» [3]	فالشاعرة تعرض في هذه القصيدة الشتات الذي أصاب وطنها لبنان لتقول: « **هَلْ تَجْمَعُ أَشْتَاتي يَوْمًا** **وَيَميلُ عَلَى الأُرْزِ نَخيلُ** **وَأَضُمُّ الشَّمْسَ وَأَجْنِحَتِي** **فِيهَا بُرْهَانُ.. وَدَلِيلُ** **لِكَنَّ ظُنُونِي أَقْوَالٌ** **وَظُنُونَ النَّاسِ أَقَاوِيلُ** »[4]
العنوان	**النص القرآني المتعلق به**	**النموذج الشعري للتناص**

(1) الشعراء، 224، 225، 226، 227.

(2) الديوان، ص52.

(3) الزلزلة، 6،7،8.

(4) الديوان، ص61.

* **قدر**	تستحضر الشاعرة في هذا العنوان حقيقة القضاء والقدر ودورهما في حياة الإنسان وهذا ما يؤكده قول الله تعالى في سورة الأعلى:« **وَالَّذِي قَدَّرَ فَهَدَى**»[1] وأيضا قوله تعالى في سورة الفجر:« **وَأَمَّا إِذَا مَا ابْتَلَاهُ فَقَدَرَ عَلَيْهِ رِزْقَهُ فَيَقُولُ رَبِّيَ أَهَانَنِ**» [2]	يتلاقى النص القرآني مع قولها « **كَيْفَ التَّلاَقِي وَالنَّوَى أَمْسَ سَطْرًا مَدِ يدُ الطُّولِ.. لَمْ يُسْطَرْ فَيُجِبْنِي دَهْرِي بِأَدْمُعِي سِيرِي.. فَرُبَ الحُبِّ قَدْ قَدَّرْ**»[3]
* **قرآن**	تشخص الشاعرة في هذا العنوان حقيقة عظمة القرآن الكريم وقدسيته، مشيرة إلى انتمائها الديني فهي امرأة مسلمة سنية عرفت طريق الحق فلجأت إليه حتى يبارك لها الله خطواتها، و يتبين هذا من خلال قوله تعالى: « **إِنَّ هَذَا القُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ**»[4]	تبيّن الشاعرة حقيقة القرآن وقدسيته في إنارة دربها، ويتجسد ذلك في قولها:« **لَمَحْتُ خَيَالهُ يَمْشِي** **..وَيَخْطُو فِي خُطَاهُ النُّورْ** **قَفَزْتُ لَهُ.. تَلَقَفَنِي** **.. ذِرَاعٌ فِيهِ قُرْآنُ!**»[5]
* **سماء**	يتلاقح هذا العنوان مع النص القرآني في سورة البروج التي تبيّن عظمة السماء وشموخها وعلوها، وغموضها، بأسرار الحياة حيث قال الله تعالى:« **والسَّمَاءِ ذَاتِ البُرُوجِ**»[6] فالشاعرة تكشف هذه الحقيقة في هذا العنوان معبّرة عن شموخ ورفعة الآخر "**طيف حبيبها**" .	تؤكد الشاعرة على هذا الشموخ والرفعة ، والعظمة بقولها: « **أَنَا ذِرْوَةَ الأَحْلاَمِ.. أَنْتَ سَمَاءُهَا وَبَيْنِي وَبَيْنَكَ، مِنْ ظنونِي عَازِلُ فَإِنْ خِلْتَنِي شَمْسًا.. فَإِنِّي نُورُهَا وَإِنْ خِلْتَنِي لَيْلاً.. فَلَيْلِي قَاتِلُ**»[7]

من خلال هذا الجدول نجد أن الشاعرة استطاعت توظيف خمسة عناوين حصرتها

---

(1) الأعلى، 03.

(2) الفجر، 16.

(3) الديوان، ص64.

(4) الإسراء،09.

(5) الديوان، ص66.

(6) البروج،01.

(7) الديوان، ص79.

الدراسة في "**المستوى الاجترارية**"، بنسبة مئوية تبلغ **(11.90%)**، وهذا يدل على تعلقها بالنص القرآني ، وإلى مرجعيتها السنية في بلدها **(لبنان)** الذي تعددت فيه الديانات والطوائف، من سنية، مسيحية ، شيعية مما يلزمها تأكيد مرجعيتها الإسلامية.

ب- <u>المستوى الامتصاصي</u>: يتضح من خلال ما يلي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
*** عيون الليل**	تستحضر الشاعرة في هذا العنوان قوله تعالى:«**وَهوَ الذَي مَدَّ الأَرْضَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْهارَا وَمِنْ كُلِّ الثَمَرَاتِ جَعَلَ فِيهَا زَوْجَينِ اْثنَينِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَهَارَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَرُونَ**» [1]	الشاعرة تتمنى أن تحرصها عين الله تعالى وهي ترحل بعيدا في ابتهالات صوفية عبر ليل يغشاها، بنبرات إيمانية فتقول: « **لَيْلِي عُيُونٌ طَائِرَهْ** **تَنْسَابُ فِي عَتَمِ المَدَى** **بَيْنَ النّجوُمِ الزّاهِرَهْ** **أَرْوَاحُ أَحْبَابٍ تَطيرُ مُهَاجِرَهْ..**» [2].
*** رياح الشعر**	يتلاقى هذا العنوان مع قوله تعالى:«**وَهُوَ الذي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ بُشْرَى بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُوراً**»[3]	من خلال هذا العنوان نجد أن الرياح مصدر للعطاء والخير، لكن القصيدة تعكس حقيقة مخالفة بأنها رياحها مؤلمة، مدمرة، وعلى هذا الأساس نجد الشاعرة تقول: « **كَانَ فِي صَدْرِي رِيَاحٌ حِينَ ثَارِتْ** **كُلَّ ضِلْعٍ صَارَفِي صَدْرِي عَتتِّا** **فِيهِ أَمَالٌ.. وَأَحْلاَمٌ .. وَعَصْفٌ..** **فِيهِ مَيتٌ ظَلَ فِي الأَكْفَانِ حَيًّا**»[4] .
العنوان المتعلق	**النص المتعلق به**	**النموذج الشعري للتناص**

[1] الرعد، 03.

[2] الديوان، ص31.

[3] الفرقان، 48.

[4] الديوان، ص35.

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
* **نهر الأساطير**	تستحضر الشاعرة قول الله تعالى:« **وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَلِينَ اِكْتَتَبها فَهِيَ تُمْلاَ عَلَيهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاَ**»[1].	إن الشاعرة تَهَبُ نفسها لنهر النيل الأسطوري فداءا لشعبها **(لبنان)** كما فعل محمد (ص) عندما وهب حياته لله تعالى لنشر رسالة الإسلام حيث تقول الشاعرة في هذا الصدد: « **نَهْرُ الأَسَاطِيرِ العَتِيقَةِ مُنْيتِي..** **أَنَا أَفْتَدَي شَعْبِي... فَلو أَسْتَطِيعُ** »[2].
* **طائر الهند**	يتلاقح هذا العنوان مع قوله تعالى:« **وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الجِنِّ وَالإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ**»[3]	إن الشاعرة ترحل بعيدا إلى الهند وتتمنى لقاء هذا الطائر الذي أبدع كما أبدع الهدهد لسليمان حيث تقول: « **يَا طَائِرَ الهِنْدِ المُسَيجِ وَكْرُهُ** **أَبَدًا يَظَلُ مُحُلِقًا وَمُطَوِّفًا**»[4].
* **الكهف المضيء**	يتواشج هذا العنوان مع قوله تعالى:« **أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا**»[5]،وقال أيضا:«**إِذْ آوَى الفِتْيَةُ إِلى الكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنكَ رَحْمَةً وَهِيّءْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدَا**»[6].	تبدو الشاعرة معجبة بـ**(طه حسين)** إعجابا شديدا رغم كفاف بصره ، لدرجة أنها أدرجت له عنوانا في قصيدة من ديوانها الشعري. «**عَجَبِي لِكَهَفٍ قَدْ أَضَاءَ بِعِلْمِهِ كُلَّ الكُهُوفِ!** **سَكَبَ الإِلَهُ عَلَيْه مِنْ أَسْرَارِهِ ... حَتَى يَكُوْنْ** **قَبَسًامِنَ الظُلَمَاتِ دَوّىَ...فَاسْتَنَارَالمُبْصِرُونَ** ».[7]

(1) الفرقان،05.

(2) الديوان، ص100

(3) النمل، 17.

(4) الديوان، ص95.

(5) الكهف، 09

(6) الكهف، 10.

(7) الديوان، ص101، 102.

* **طه حسين**	تستحضر الشاعرة في هذا العنوان قوله تعالى:« **طَهَ**»[1]	ما زالت الشاعرة تمدح صفات **(طه حسين)** هذا اللقب الذي يتقاطع مع القرآن الكريم فهو مقدس، حيث تشير الشاعرة إلى ذلك فتقول: «**سَتَظلُ فِي دَمِنَا تَضُجُ وَحَقُ "طَهَ" وَ"الحُسِينْ"**»[2]

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من العناوين الامتصاصية المنتخبة التي تتقاطع مع النص القرآني حيث بلغ عددها ستة عناوين بنسبة مئوية تبلغ بـ**(14.28%)**، هذا يؤكد للمتلقي تأكيدا قطعيا على مرجعيتها الإسلامية.

5.1.2.3. <u>الإحالة الثانية: التناص التاريخي</u>:

إنّ توظيف الشخصيات التاريخية داخل نسيج العمل الفنّي من الأمور التي يبعث بها المبدع من فيافي متعلقاته التاريخية التي علقت بمركزية ذكرياته، والعمل الأدبي الناضج تكون فيه الشخصية من مجرد ظاهرة عابرة مرتبطة بفترة معينة من الزّمن إلى قيمة إنسانية ثابتة، ومتعددة الأبعاد بحيث يمكن للإنسان أن يستوعبها وينفعل بها في كل زمان ومكان عن طريق الأدب الذي يعدّ «صورة للحياة الإنسانية وسجلا لتاريخها»[3]، كما يمتلك الأديب مطلق الحرية في صياغة وتوظيف أية شخصية تاريخية يراها مناسبة لعمله الفنّي من خلال بلورة التاريخ الجمعي القومي لأمة ما.

ونظراً إلى أن الشخّصية داخل العمل الأدبي هي **(علامة)** تقوم ببناء الموضوع، وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة له من خلال العلامات اللسانية المشكلة للعمل الفنّي ، لهذا نجد أنّ النّصّ الأدبي ما هو إلاّ مدّونة كلامية ، وعلاقته بلغة التداول علاقة مرحلية فاسحة المجال للتشكيل الأسلوبي ،الأمر الذي يجعل الكتابة الأدبية أكثر إيحاءً، ورمزية، ودلالة لهذا تعد الشخصية عند "**فيليب هامون**" « رديف العلامة اللّسانية تخضع للتقطيع المزدوج، وتندرج في شبكة العلامات السياقية، لها وجه دال ووجه مدلول» [4].

---

[1] طه،01.

[2] الديوان، ص104.

[3] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1999، ص73.

[4] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، الدار البيضاء،المغرب ، ط1، 1990، ص18، 19.

ويعدّ توظيف الشّخصيات التاريخية عمقا استراتيجيا، ومقياسا يؤسس لبنية النّصّ الشعري، ويمكن أن نحدد داخل التعالق النّصّي لمدونة– **سنابل النيل**– العديد من الشخصيات التي وظفت بطريقة فنية داخل العناوين والمتون الشعرية وتوضيح عملها ودورها في العمل الشّعري، وهذه الشّخصيات التي ذكرتها الشاعرة –**هدى ميقاتي**– هي:أ.

الشخصيات الاجتماعيةهي:

*** لبنى فوزي عطوي.**

ب. الشخصيات الأدبية هي:

1. الأديب المصري طه حسين. / 2. الشاعر السوري عمر أبو ريشة.

الشخّصيات السياسية هي:

1.الملك فهد بن عبد العزيز ملك الملكة العربية السعودية.

2.الملك الحسن الثاني: ملك الملكة المغربية.

- **المستوى الاجتراري:** يتضح من خلال ما يلي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
•كل عام مرة "إلى العزيزة لبنى فوزي عطوي ملكة جمال «الحسناء» "	"هي شخصية لبني فوزي عطوي ملكة جمال لبنان، ابنة الدكتور ومستشار وزير الثقافة اللبناني فوزي عطوي الشاعر الكبير، وكاتب مقدمة ديوان سنابل النيل "	« **تَاهَتْ إِلى لُبْنَى عُيُونُ المُعْجَبِينْ** **وَسَرَتْ إِلَيْهَا فِي بِسَاطٍ مِنْ حَنِينْ** **مَنْ هَذِهِ الحَسْنَاءُ؟! لِمَا أَقْبَلَتْ** **دَوَّى بِنَادِيهَا سُؤَالٌ السَّائِلِينْ** **بَارَكْتُ عِيدَكِ كُلَّ عَامٍ مَرَةً** **وَلَتَكْثُرْ الأَعْيَاد كَيْمَا تَسْعَدِينْ** » [1]
العنوان المتعلق	**النص المتعلق به**	**النموذج الشعري للتناص**

[1] الديوان، ص80 ،81.

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
• **الكهف المضيء** "ألقيت في مهرجان طه حسين الثاني عشر"	" شخصية الأديب المصري الراحل "**طه حسين**" من خلال المهرجان الثاني عشر للشعر في مصر عام 1986م"	نجد أن الشاعرة تستحضر شخصية الأديب **(طه حسين)** ، وتقول: « **سَكَبَ الإِلَهُ عَلَيْه مِنْ أَسْرَارِهِ.. حَتَّى يَكُونْ** **قَبَسًامِنْ الظُلُمَاتِ دَوَّى... فَاْسْتَنَارَ المُبْصِرُونْ** » [1]
• **طه حسين** "ألقيت في مهرجان طه حسين الرابع عشر"	"شخصية الأديب طه حسين وذلك في المهرجان الرابع عشر للشعر عام 1988م"	تصف الشاعرة عدم وقوف العمى في نبوغ عميد الأدب العربي طه حسين فتقول: «**عَلَّمْتَنِي أَنَّ الرَوَّائِعَ لاَ تُرىَ بِالمُقْلَتَيْنْ.** **وَبِأَنّنَا مُسْتَقْبَلٌ... لاَ تُرَّهَاتٌ قَدْ مَضَينْ** **سَتَظَلُ فِي دَمِنَا تَضُجُّ وَحَقٌّ "طَهَ" و"الحُسَيْنْ"**» [2]
• **طائر الهند** "مهداة إلى الشاعر عمر أبو ريشة"	« هي شخصية عمر أبو ريشة شاعر سوري الأصل ولد عام 1910م في بلدة منبع حيث تعلم بها ثم أكمل دراسته الجامعية في بيروت عام 1930م، ثار على أوضاع بلده السياسية وافته المنية سنة م1990 بعد أن شغل سفيرا في أكثر من دولة وخاصة بلاد الهند»[3]	« **قَلَمِي هَجَرْتُكَ وَالحَنِينُ يَشُدُّنِي** **لِسَمَاعِ وَقْعِكَ جَارِيًا بَيْنَ السُّطُورِ** **حُسُنٌ.. وَفِيكَ مَحَاسِنٌ لاَ تَنْتَهِي** **كَرَمٌ.. وَخُلُقٌ.. وَاسْتِبَاقٌ لِلأُمُوْر** **أَمَرَاكَشُ هُنِئْتِ بِالْعَرْشِ الذَّيِ** **فَرِحَتْ لِمَ قْدَامِهِ المَرَابِعُ وَالقُصُورْ** **صَلَّى لِكَيْ يَبْقَى مَلِيكُكِ سَالِماً** **فِي غُرَّةِ الأَيَامِ فَوَاحُ العُطُورْ** **نَشكُو إِلَيْكَ هُمُومَنَا وَسَنَلْتَقِيْ** **فِيكَ النَّصيرُ وَعِنْدَكَ الرَأيُّ الأَخيرْ**»[4]

[1] الديوان، ص102

[2] الديوان، ص104

[3] [عمر أبو ريشة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] الديوان، ص90، 91، 92، 93.

• **قصـــــيدة العودة** فهي" قصيدة أرسلها لجلالة الملك الحسين في عيد تسلمه العرش، وقد أسمتها قصيدة العودة لأنها كتبتها بعد خمس سنوات من الانقطاع عن الكتابة".	شخصية: « الملك المغربي الراحل الحسن الثاني ولدعام 1929م، حصل على شهادة الماجستير في القانون عام 1952م بعد الاستقلال عين رئيسا لأركان القوات المسلحة عام1956، وفي عام 1961م تم تنصيبه ملكا على المغرب توفي عام 1999م» [1]	تستحضر الشاعرة شخصية الشاعر السوري العظيم "**عمر أبوريشة**" فتقول: «**هُوَ شَخْصُكَ الفَتّانُ يَسْكُنُ مُهْجَتِي** **فاضُمَّهَا بَيْنَ الضُلُوعِ تَلَّطُفا** **هُوَ مَا أُحَاوِلُ أَنْ أُفَسِرَ كُنْهَهُ** **فَأَبِيدُ فِي فَكِّ الرُّمُوزِ وَالأَحْرُفَا**»[2]
• **النار والنّدى** "إلـــى خـــادم الحـــــــرمين الشـريفين جلالـة الملـك فهـد بـن عبد العزيز"	هي شخصية « فهد بن عبد العزيز من سلالة الملك عبد العزيز آل سعود ولد عام 1922م، تولى مقاليد الحكم عام 1982م، كانت له العديد من الأعمال الجليلة منها حل بعض الأزمات العربية الساخنة أهمها المساهمة في اتفاق الطائف الذي وحد اللبنانيين وأنهى الحرب الأهلية توفي عام 2005م بالرياض» [3]	تستحضر الشاعرة شخصية الملك فتقول: « **يَا خَادِمَ الحَرَمَيْنِ أَنْتَ تقُودُنَا** **لِمَسِيرَةِ التَّقْوَى وَأَنْتَ تُباشِرُ** **أَعْطَيْتَ مُلْكًا.. فَاسْتَقَامَ عَدَالَةً** **وَنَصرْتَ مَظْلُومًا .. وَمِثْلُكَ نَاصِرُ** » [4]

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من العناوين الإجترارية التي انتخبتها الدراسة للنصوص الشعرية التاريخية حيث بلغت ستة عناوين **(06)** ، بنسبة مئوية تبلغ بـ **(14.28%)** ، وهذا يؤكد اهتمامها الشديد بتوا شج مدونتها مع مجموعة من

---

(1) [الحسن الثاني ، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

(2) الديوان، ص95

(3) [فهد بن عبد العزيز ، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

(4) الديوان، ص 88، 89.

الشخصيات التاريخية ، السياسية ، والأدبية.

6.1.2.3.الإحالة الثالثة: التناص الشعري:

يعدّ الشعر من « أقدم الآثار الأدبية عهدا لعلاقته بالشعور، وصلته بالطبع، وعدم احتياجه إلى رقي في العقل، أو تعمق في العلم أو تقدم في المدنية، ولكن أوليته عند العرب مجهولة فلم يقع في سماع التاريخ إلاّ وهو محكم مُقَصَّدْ» [1]، فكان « المهلهل بن ربيعة» [2]، و« امرؤ القيس » [3] أول الشعراء الذين أسمعوا الشعر.

ولغة الشعر« في الإطار العلمي الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه وتجربته البشرية، وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصورة الشعرية والصورة الموسيقية والمعرفة الخاصة بالشاعر في تجربته البشرية» [4]، ومع ذلك بقي يكتنفها الغموض خاصة أثناء بدايات ظهور الشعر العربي، وهذا ما وضحه "**حسين الزيات**" بقولـه: « والمظنون أن العرب خطوا من المرسل إلى السجع، ومن السجع إلى الرجز، ثم تدرجوا من الرجز إلى القصيد» [5]، فلما ارتقى وتطور فهمهم، وصقل ذوقهم على الغناء، اجتمع الوزن والقافية فكان « الرجز» [6]، وهكذا بدأ الشعر يرتقي عبر العصور الأدبية وصولا إلى العصر العباسي، أين تناوله الكثير من النقاد العرب من أمثال قدامة بن جعفر، وابن طباطبا، وابن رشيق القيراوني، ومع ما بين تعاريفهم من تفاوت واختلاف، فإنهم يجمعون على أن الوزن والقافية عنصرا أساسيا في الشعر وركنا من أهم أركانه ، ثم تعددت بعدها الأوزان بتعدد الألحان.

---

[1] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص28.

[2] المهلهل بن ربيعة: هو شاعر جاهلي، خال امرؤ القيس، يعدّ من قادة حرب البسوس التي وقعت بين قبيلتي بكر وتغلب ودامت أربعين سنة [المهلهل بن ربيعة ، الموسوعة العالمية ويكيبيديا ،http://ar.wikipedia.org].

[3] امرؤ القيس: هو حندج بن حجر بن الحارث الكندي من أشهر شعراء العرب، ولد حوالي سنة500م، في مملكة كندة، نشأ في ترف ، وعندما قتل والده الملك تحمل أعباء الأخذ بالثأر إلا أنه لم يفلح، أصيب بمرض الجدري الذي أهلكه، ترك معلقة شعرية تسمى باسمه.[امرؤ القيس، الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org] .

[4] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص65.

[5] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص28.

[6] الرجز: هو أول ما نظمه العرب للحداء، والغالب والمظنون أنه مأخوذ من سير الجمل، وهزته لشدة الموافقة بين تقطيعه وخطوته، ويزعم العرب أن أول من قاله مضر بن نزار حين سقط عن جملا فانكسرت يده فحملوه وهو يقول: وَيَدَاهْ! وَيَدَاهْ!. وكان من أحسن خلق الله صوتا، فأصغت الإبل إليه وجدّت في السير، فقطعوا على هذا الوزن لحن الحداء وسموه الرجز. [أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص29.].

ولما جاء عصر النهضة اتسعت دائرة الشعر العربي ، فظهرت مدرسة« الشعر الحر» [1]، التي وجدت الكثير من المريدين لها، إذ ترسخت في جميع البلدان بداية بالملائكة والسياب والبياتي في العراق في الأربعينيات ، وما لبثت أن اتسعت هذه الدائرة في الخمسينيات ، فظمت إليها شعراء مصريين آخرين مثل صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وفي لبنان ظهر أحمد سعيد "**أدونيس**"، وخليل حاوي، ويوسف الخال، فدوى طوقان ، وسلمى الخضراء الجيوسي من فلسطين.

ارتقى الشعر العربي المعاصر، إذ انتقل نقلة نوعية جعلته يحاكي النقاد المعاصرين من خلال الرموز الفنية والأسطورية، والعناوين المشفرة، والبحث عن المعاني والقيم الإنسانية النبيلة، والخلاص من نكبات وصروف الدهر، خاصة بعد تشيئ الإنسان الذي أصبح رقما في عالم مادي تسيره الآلات، وتغمره البرودة القاتلة لكل الأحاسيس والمشاعر، وهذا ما حاولت الشاعرة توضيحه ، وشرحه في مدونتها.

ومن هنا « لم تعد القصيدة في ضوء النقد الحديث، عملا بسيط التكوين، بل هي نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني» [2]، ومن ثم كان لا بد على الحداثة الشعرية أن تواكب المتغير الزمني للمبدع الذي « يتضمن رؤية متجددة لمفارقات الوجود، على نحو يسهم في تغيير العالم وتغيير العالم يتم بتغيير الإنسان الفاعل فيه»[3].

إن المدونة الشعرية محفوفة بالإحالات الشعرية التي تنسج لحنا في خلايا الألفاظ والإيقاعات ، فهي شبكة مفتوحة لاستقطاب كل ما تعبر عنه المبدعة من خلال المتعلقات

---

[1] الشعر الحر: هو نمط جديد ظهر في بداية الخمسينيات، وله مسميات وأنماط مختلفة كانت مدار بحث من قبل النقاد، والباحثين حيث أطلقوا عليه في إرهاصاته الأولى منذ الثلاثينات "الشعر المرسل" و"النظم المرسل المنطلق" و"الشعر الجديد" و"شعر التفعيلة"، أما بعد الخمسينيات فقد أطق عليه مسمى "الشعر الحر"، ويعد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة أوائل رواد هذا اللون الجديد خاصة في ديوانهما أزهار ذابلة، وشظايا ورماد، وهذا سنة 1947. [الشعر الحر، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org]..

[2] علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1، 1997، ص131.

[3] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1979، ص30.

النصية، والتي هي في نهاية الأمر نسيج « من الاقتباسات والإحالات والأصداء» [1] ، لهذا فالدراسة أنتجت جملة من عناوين المدونة التي يظهر فيها التعالق النصي بوضوح ، وهي محددة تدريجيا في المستويات التالية:

أ-**المستوى الاجتراري**: يتضح من خلال ما يلي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
* **لمن؟**	يتلاقح هذا العنوان مع قصيدة "**موميات**" لإيليا أبي ماضي التي يقول فيها: « **لِمَنْ يَضوُعُ العِيرُ* لِمَنْ تُغنيِّ الطُيُورْ** **لِمَنْ تُصَفُ العَنَانِي*لِمَنْ تُصَبُّ الخُمُورْ؟»** [2]	وتبدو الشاعرة مظلومة مجروحة فتقول في هذا المطاف: «**لِمَنْ شَوْقي .. لِمَنْ هَذَا الشَبَابْ؟..** **لِمَنْ كَأسٌ مَلِيءٌ بِالشَرَابْ؟..»** [3]
* **شاعرة**	تستحضر الشاعرة صفة الشعر من خلال قصيدة "**حديث موجة**" لايلياأبي ماضي قائلا: « **يَا شَاعِرَ الأَلْحَانَ إِنِّي شَاعِرٌ** **أَمْسِي ضَئِيلاَ عِنْدَ نُورُكِ نُورُهُ** **أَسْمَى الكَلاَم الشِّعْرُ إِلاَ أَنَّهُ** **أَسَمَاهُ مَا أَعْيَا الفَتَى تَصْوِيرُهُ»** [4]	تستحضر الشاعرة في هذه القصيدة أهمية نظم الشعر فتصرح بذلك قائلة:« **أَنَا شَاعِرَةٌ .** **جَنّدْتُ كُلَ قَرِيحَتي** **لِأَعِيشَ أَيَامَ الأَمَانِ الفَاترةْ...** **زَيَنْتُهَا ... زَوَقْتهَا ...»** [5]

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من العناوين الإجترارية التي انتخبتها الدراسة للنصوص الشعرية حيث بلغت عنوانين **(02)** ، بنسبة مئوية تقدر بـ **(04.76%)**، وهذا ما يؤكد على اهتمامها الشديد بتوا شج مدونتها مع المرجعيات

---

[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح، كليطو، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص63.

[2] إيليا أبو ماضي ، الخمائل، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط15 ، 1980 ، ص، 42.

[3] الديوان، ص31.

[4] إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص211.

[5] الديوان، ص52.

الشعرية للنصوص التراثية العربية السابقة.

ب-<u>المستوى الامتصاصي</u>: يتضح من خلال جملة العناوين المنتخبة التالية، والتي توضح مدى تلاقح عناوين الشاعرة بغيرها من النصوص، المحددة في هذا الجدول :

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
***طريق الشعر**	يتواشج هذا العنوان مع قول الشاعر إليا أبي ماضي في قصيدته الشعرية **(بين مدَّ وجزر)** التي يقول فيها: **« يَا شَاعِرًا غَنَّى فَرَدَّ لِي الصبَّا فَإِذا مَوكُبُه تَسيرُ أَمَامـي إِنَّما إِلْتَقينَا فِي الشَبَابِ وَفِي الهَوَى فِي حَوْمَتَيْنْ – الشَّعْرُ وَالإِلَهَامُ »** [1]	الشاعرة توضح أهمية نظم العشر وتحدد طريقة فتقول: **« مَرَّتْ بِنَا الأيَامُ يَا عُمْري تَجْرِي .. وَنَحْنُ بِرَكْبِهَا نَجْرِي صِرْنَا بِمُنْتَصَفِ الطَرِيق فَهَلْ يَطْوِبالطَرِيقُ وَيَنْتَهِي أمْرِي؟»**[2]
*** حلم وبوح**	يتحالف هذا العنوان مع قصيدة "**أَلَمٌ وَحُلْمٌ**" للشاعرمصطفى محمد الغماري التي يقول فيها: **« أَلَمٌ عَلَى أَلَمٍ نُفَسِرُّهُ حُلْمًا.. وَنَرْكُضُ وَالرُّؤَى تَتْرَى»** [3]	يختبر الحلم لتبوح به الشاعرة من خلال قولها: **« رَصَدْتُكَ مِنْ بَعيدٍ فِي قلاَعِيَ فَلَبْتُ هَوَاكَ مِنْ حَالٍ لِحَالِ وَقَلْبِي خِلْجَةٌ .. أَوْ جَسْتُ مِنْهَا سَرَابًا .. حَائرًا.. يَسْعَى لأَجَلِ»** [4]

تستدعي الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من العناوين الامتصاصية المنتحبة من البحث والتي بلغت عنوانين **(02)** بنسبة مئوية **(04.76%)**، وهذا يؤكد على أن الشاعرة شديدة الإهتمام بالنصوص الشعرية القادمة من التراث الفكري الأدبي.

---

[1] إليا أبوالخمائل، ص211 .

[2] الديوان، ص11.

[3] مصطفى محمد الغماري، خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980، ص60.

[4] الديوان، ص14.

جـ- <u>المستوى الحواري</u>: يتضح من خلال ما يلي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
* مَنْ أَنْتِ	« مَنْ أَنْتَ كَيْفَ طَلَعَت فِي دُنيايَ مَا أَبْصَرْتَ فِيَا فِي مُقْلَتَيْكَ أَرَى الحَيَاةَ تَفِيضُ يَنْبُوعًا سَخِيًّا وَأَرَى الوُجُودَ تَلَفُتَا سَمْحًا وَإِيمَاءً شَهيا أَلْمَمْتُ أَحْلاَمَ الصِّبَا وَخَلَعْتُ أَكْرُمَهَا عَلِيَا مَهْلاَ فَداكَ الوَهْمُ لاَ تَرْمِي بمئزَرِكَ الثرَيَّا أَنَا فِي جَدِيبِ العُمْرِ أَنْثُرُ مَا تَبَقَى فِي يَدَيَّا عُودِي إِلَى دُنْيَاكِ وَاْجني زَهْرَهَا غَضًّا زَكِيًّا يَكْفِيكِ مِنِّي أَنْ تَكُونِي فِي فَمِي لَحْنًا شَجَيًّا » [1]	« إِذَا سَاءَلْتَ فِي الأَسْحَارِ عَنِّى وَعَمَّا كَانَ مِنْ جُودي وضَنَّي. تَذَكَرْ أَنَّنِي مَسْرَى خَيَالٍ.. وَأَنَّ المُنْتَهَى فِكْرِي وَظَنِّي أَنَا امْرَأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسَنِّي وُلِدْتُ مَعَ القَصِيدِ وَإِذْا دَعَانِي إِلى الإِنْشَادِي أَلْفَانِي أُغَنِّ هَبَطْتُ إِلَيْكَ مِنْ أَقْصى سَمَائِي جَمَعْتُ هَوَاكَ فِي صَوْتِي وَلَوْنِي. وَكُنْتَ النُّورَ فِي دُنْيَا خَيَالِي. وَلَحْنًا ذَابَ فِي خَمْرِي وَدَنِي فَإِنْ صَادْفَتنِي يَوْمًا أُغَنِّ عَلَى القِيثَارِ... فَاهْتِفْ لِي فَإِنِّي. حَفِظْتُ الشِّعْرَ عَرْشًا لِلقَوافِي وَتَاجًا مِنْ شُمُوخِ المُطْمِئنِ. » [2]

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول عنوانا حواريا واحدا انتخبه البحث حيث بلغت نسبته المئوية **(02.38%)**، وهذا يؤكد على اهتمام الشاعرة الشديد بالنص الحواري.

---

[1] عمر أبو ريشة، الرازحي، http://www.geocities.com/alrazhi60/abr/mnant. 26/05/07

[2] الديوان، ص70، 71.

7.1.2.3. الإحالة الرابعة: التناص الأسطوري:

تعدّ الأسطورة منهجا نقديا لم يعرفه الشعر المعاصر إلا بعد الخمسينيات من القرن العشرين ، وقد امتلأ الشعر العربي الحديث والمعاصر بوابل من الأساطير اليونانية ، والرومانية ، والفرعونية ، والبابلية وحتى الهندية ، والصينية منها ليعكس المبدع والمثقف العربي نبراته الشعرية المكبوتة والمكبلة في زمن كبت الحريات التعبيرية، والبوح بمعاناته النفسية من واقع تجربتهم الشعرية ، و « هكذا فُرِضَ المنهج الأسطوري على الصورة الشعرية ، فأصبحنا نرى صورا شعرية تستخدم المنهج الأسطوري الذي يعجّ بالرموز المحتملة بشحنات انفعالية»[1].

وعليه فالأسطورة « تشير إلى أقاصيص الأقدمين على اعتبار أنها الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، وأحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أنّ لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية»[2].

وبرز اهتمام وحاجة الفنان إلى العالم الأسطوري كنتيجة لانعدام القيم الفنية والشعرية في واقعنا المادي ،لذلك ارتمى الشعراء المعاصرون في أحضان« الأسطورة لأحداث توازن مستمر بين العالم القديم، والعالم الجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر »[3].

إنّ مجهود الشاعر أثناء عملية إبداع الخطاب الأدبي ينصب على جعل اللغة تتطابق مع عالمه من خلال توظيفه للرمز الأسطوري الذي يمكن أن يستوعب عالم رؤية المبدع ليعكس أفق توقعه للحظة المكاشفة الشعورية من خلال اللغة الموشحة بالشعر والأسطورة لهذا « إن أول ما يجمع بين الشعر والأسطورة أن كليهما لغة»[4].

وهذا ما دفع بالمبدع المعاصر إلى التوظيف المكثف للأساطير عاكسا أبعادا فكرية وحضارية في الحياة الإنسانية، « وإذا كانت وظيفة الأسطورة في الشعر رمزية

---

[1] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف، الجزائر، د.ط، 2006، ص115.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص141.

[3] المرجع نفسه، ص142.

[4] أحمد خليل أحمد، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص8.

إيحائية، تلعب دورا كبيرا في البناء الرؤيوي للقصيدة، فإن الطابع السردي للأسطورة، يترك بصماته على العمل الشعري، مما يعني أن ليس الشعر فقط هو الذي يوجه الأسطورة، وإنما الأسطورة أيضا توجه الشكل الشعري»[1]، وبهذا فإن للأسطورة أهمية في إحداث وظيفة التجميل الشعري في الكتابات الإبداعية لمختلف الشعراء وبخاصة المعاصر يين منهم ، وقد حدد البحث مستوى واحدا- **اجترا ريا**- في مدونة الشاعرة.

***<u>المستوى الاجتراري</u>:** وينضح من خلال الجدول التالي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
*** دمى متحركة**	يتعلق العنوان مباشرة بأسطورة الدمية الخشبية المسماة بينكيو،« وهي قصة أدبية للكاتب الإيطالي **كارلو لورنزيني** تحمل عنوان قصة دمية أطلت للمرة الأولىعام1981م »[2].	« **يَشُدُّنِّي خَيْط ..يُذَكِرُنِّي بِأَنِّي دُمْيَةٌ فِي جِسْمِهَا رَأْسُ وَسَاقٌ.. وَثِيَابُهَا صُنِعَتْ لِتَجْذِبَ النَّظَرْ وَبِأَنَنَا فِي مَسْرَحِ.. وَسَنَلْتَقِي لَوْ ضَمّ كفيّهِ القَدَرْ**» [3]
*** نهر الأساطير**	يتلاقح هذا العنوان مع أسطورة نهر النيل الذي حِيكتْ حوله القصص والحكايات الشعبية، خاصة في مصر الفرعونية، إذ ارتبط الفيضان بطقوس مقدسة، حيث كان الفراعنة يقيمون احتفالات وابتهالات بفيضان النيل وجسدوا هذه الاحتفالات الطقوسية في جدران معابدهم ومقابرهم لقداستها.	« **لِلْنيلِ أَسْلَمْتُ الفُؤَادَ فَأَبْحَرْتُ شَوْقًا إِلَيْكَ... مَرَاكِبٌ وَقُلُوعُ نَهْرُ الأَسَاطِير العَتِيقَة مُنْيتَي أَنَا أَفْتَدي شَعْبِي.. فَلْو أَسْتَطِيعُ لأَتَيْتُ مِنْ لُبْنَانَ أَغْسِلُ جُرْحَهُ بِالنّفْسِ.. هَلاَ تَشْتَرِي... فَأَبِيعُ خُذْنِي عَرُوسًا فِي مِيَاهِكَ عَلّنِي أَهَبُ الحَيَاةَ لِأُمَتِّي... وَأَضِيعُ**» . [4]

---

[1] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص120.

[2] رولا شلبي مطر، بينيكيو عام 3000 يطل بأنف ثلاثي الأبعاد، ميكسات، htpp://www.mexat.com/vb/printthr ead.php ?t=57159&pp=40 27/04/2007.

[3] الديوان، ص77.

[4] الديوان، ص97، 100.

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من العناوين الإجترارية التي انتخبتها الدراسة من الأساطير التراثية حيث بلغت عنوانين **(02)**، نسبتهما المئوية **(04.76%)**، وهذا يؤكد على اهتمامها الشديد بتواشج مدونتها الشعرية مع المرجعيات الأسطورية.

في نهاية المطاف التطبيقي للتناص تتمظهر لنا جملة من المحطات التي يتم الوقوف عندها من أجل حصر أهم نتائج هذه الدراسة.

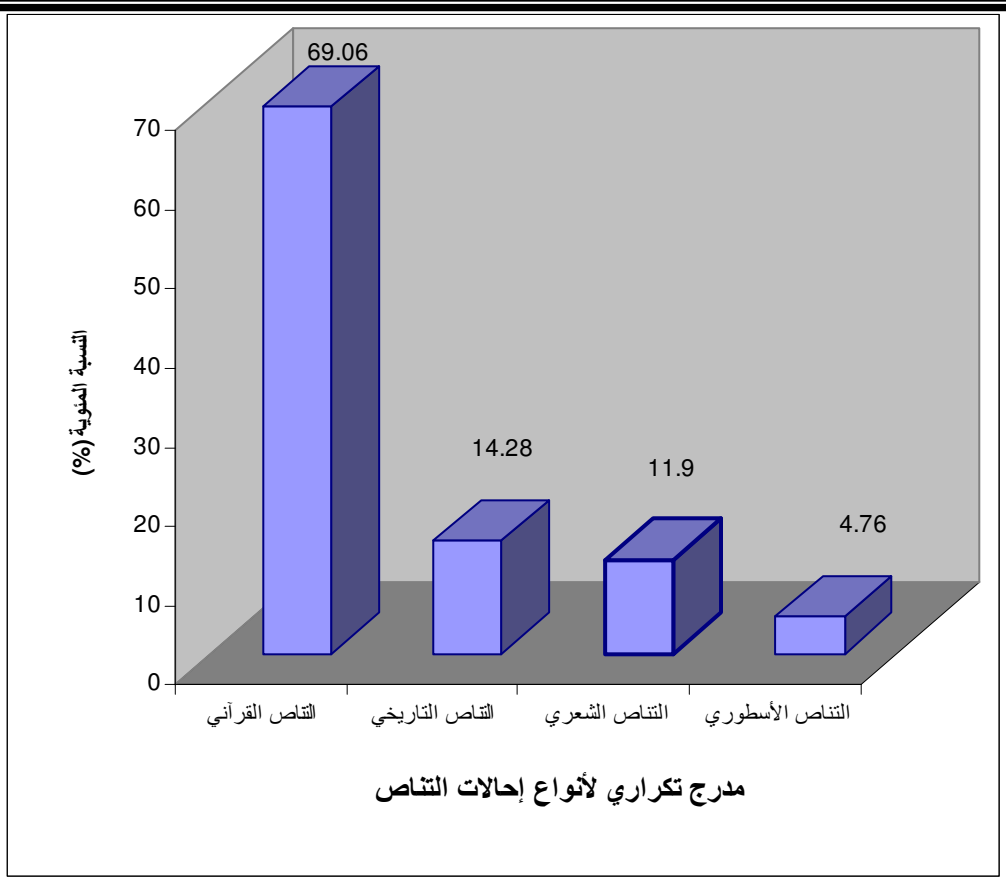
***التناص القرآني**:نجد أن التناص القرآني تربع على كل مساحة المدونة الشعرية ليعطي الصبغة الدينية للإبداع من جهة ، ومن جهة ثانية يبين حقيقة، ومرجعية المبدعة **(السنية)** التي انعكست على نفسيتها المتشبعة بالآهات ، والآلام المنثورة على متون القصائد ، ولعل نسبة هذا الحقل قد بلغت ذروتها بـ**(69.06%)**، فالشاعرة أنثى تعاني، وتخفي معاناتها النفسية داخليا ، ولا تستطيع البوح خوفا من العادات ، والتقاليد التي تمنع الأنثى من البوح بمعانتها للآخرين .

* **التناص التاريخي** :فقد احتل المرتبة الثانية بنسبة **(14.28%)** ، وهذا يدل على أن الشاعرة تقدس التاريخ من خلال توظيفها لشخصيات مرموقة اجتماعيا، أدبيا، سياسيا، تبرزفيها للمتلقي عمق الأثر لتلك الشخصيات على وطنها **(لبنان / ذات الشاعرة)** ، وما قدموه من معاني الوفاء ، والتضامن ، والتكافل الإنساني لهما.

***التناص الشعري**: بلغت نسبته المئوية **(11.90%)** ليعكس لنا مدى ثقافة الشاعرة ، وعلاقتها بالنوادي ، والمهرجانات الأدبية ، فالمبدعة سفيرة للشعر في مختلف هذه الأمكنة ، والأزمنة، من خلال التعريف بقضية وطنها لبنان / وذاتها الممزقة على عناوين قصائدها.

***التناص الأسطوري** بلغت نسبته المئوية **(04.76%)** ليوضح لنا سعة ثقافة الشاعرة، ومدى تأصلها بالتاريخ الأسطوري القديم خاصة أسطورة "**نهر النيل المقدس**" وأسطورة **(بِنُكيُو الدمية الخشبية)** اللتين كانتا معادلا موضوعيا للمرأة عند الجاهليين.

وفي النهاية يمكن إجمال كل هذه النتائج التي حددها البحث ، وأحصى نسبها المئوية في المدرج التكراري التالي:



***التعليق:**

وفي نهاية دراسة التناص يتضح للمتلقي أن "**التناص القرآني، و التناص التاريخي، والتناص الشعري، و التناص الأسطوري** " كلها ساهمت في تحديد معاني العناوين ،ودلالاتها المختلفة مشيرة إلى التنوع اللغوي ،والثقافي للشاعرة "**هدى ميقاتي**"

وهذا يعطي للدراسة السيميائية أبعادا أخرى تحدد اللمسات الجمالية للمبدعة ، وقيم التناص ، وأنواعه ، ومستوياته التى عكست محتويات الديوان الشعري ، وثقافة الشاعرة – **هدى ميقاتي**– و أهمية هذه العلاقات الجمالية التي طبعت محتويات العمل الشعري ، وحققت أهداف العمل التي تريد من خلاله المبدعة عكسه في عملها ، الذي مهد الطريق للانحرافات اللغوية التى كانت السمة الجمالية الثانية التي توشح بها المبدعة ديوانها الشعري ، والتي سيبرزها البحث لاحقا.

3 .2.2. الانزياح "L'écarte":

جاء مفهوم الإنزياح في الدراسات الأسلوبية ، واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل ، ثم عملية الخروج عنه ، حيث اهتمت هذه الأبحاث بظاهرة الإنزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية وبوصفه أيضاً حدثاً لغوياً يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ، ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة.

يؤكد **(أدونيس)** على انفلات النص الشعري من قيم القواعد والمقاييس الجاهزة، حيث يرى أن « الشعر خرق للقواعد والمقاييس » [1]، وبما أن الشعر العربي الحديث والمعاصر هو بحث عن الجوهر ، فلا ريب من أن يكون خلقا لعالم جديد من الخروقات التي تترسب فوق متون القصائد ، التي لا يمكن للنص الشعري أن يكون شعريا دونها لهذا « فالنص الشعري عمل لغوي وجمالي إبداعي، ذو لغة شعرية » [2]، وتبقى الشعرية خرقا لنظام اللغة ، فهي « تكسر رتابة اللغة المألوفة» [3].

يعد انفتاح النّص الشعري المعاصر خاصة على أحداث الواقع الفكري والنقدي التي تحيَا في ظلها الرؤى الشعرية والتناقضات النصية التي تخلقها اللغة الشعرية الاستشرافية للمبدع ذاته مغامرة أدبية « مادام الشعر كشفا، وخلقا لعالم جدلي وتجاوز لما هو ممكن» [4]، ومن هنا« فاللغة الشعرية لا تحدد إلا من خلال وظيفتها داخل القصيدة، وهي وظيفة مزدوجة ترمي من جهة التواصل بحملها مضمونا، وتهدف من جهة ثانية إلى التأثير الجمالي على المتلقي». [5]

فلغة الشعر ليست قالبا لأفكار بقدر ما هي رؤية تعبيرية لعالم خفي يكشف عن تطور الحياة من ابتكار الإنسان لأشكال من التعبير الجديدة التي تمكنه من التواصل مع

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص89.

[2] خالد سليمان، أدونيس والنص الشعري مفهومه ومصادره، مجلة آداب، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطنية، ع3، 1996، ص201.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص15.

[4] بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطنية، الجزائر، ط1، 2006، ص198.

[5] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، ص101.

غيره دون تشويش ، أو تصادم بين الأفكار، والأساليب لهذا نجد « الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان مشكلاته، وأزماته وصراعاته، وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه، وتطلعاته»[1].

1.2.2.3. مفهوم مصطلح الانزياح:

أ- **مفهوم الانزياح لغة:** عندما نعود إلى التراث العربي نجد أن العلماء العرب القدامى قد تعرضوا لتعريف عدة ألفاظ ومصطلحات من بينها: لفظة "**الإنزياح**"، حيث نجد أن معجم لسان العرب في مادة "**نَزَحَ**": شرحها قائلا:« **نَزَحَ، الشيءُ يَنْزَحُ نَزْحًا ونُزوحًا: بَعُدَ، وشيءٌ نُزُحٌ ونَزوحٌ: فهو نازحٌ**، فهذا ثعلب قد أنشد يقول:

إنَّ المَذَلَّـةَ مَنْـزِلُ نُزُوحِ * عَنْ دَارِ قَوْمِـكِ فَاتْرُكِـي شَتْمِـي**

وَنَزَحَتِ الدَّارُ فَهِيَ تَنْزَحُ نُزُوحًا إِذَا بَعُدَتْ، وَقَوْمٌ مَنَازِيحُ، وَهِيَ التَي تَأْتِي إِلىَ المَاءِ عَنْ بُعْدٍ، وَنَزَحَ بِهِ وَأَنْزَحَهُ، وَبَلَدٌ نَازِحٌ، وَوَصْلٌ نَازِحٌ: بِمَعْنَى بَعِيدٌ فِي حَدِيثِ سَطِيحِ: عَبْدُ المَسِيحِ جَاءَ مِنْ بَلدٍ نَزِيحٍ أَيْ: بَعِيدٍ، فَعَيلٍ بِمَعْنَى فَاعِلْ »[2]

أما ما جاء في "**القاموس المحيط**" في مادة نزح فإنها تعني:« **مَنَعَ، وَضَرَبَ، نَزَحَ نُزُوحًا: أَيْ بَعُدَ وَالبِئْرُ اِسْتَقَى مَاءَهَا حَتَّى يَنْفُذَ أَوْ يَقِلَّ، كَأَنْزَحَهَا، وَنَزَحَهَا وَنَزَحَتْ هِي نَزْحاً، فَهِي نَازِحٌ وَنَزَحَ وَنُزُوحٌ: فِي البُعْدِ وَالبِئْرُ وَالنَزْحُ مُحَرَكَةٌ: المَاءُ الكَدِرُ، وَالبِئْرُ نَزَحَ: كَثُرَ مَاؤُهَا، وَالنَّزِيحُ: البَعِيدُ**»[3]، الإنزياح هنا يحمل معنى البعد، فالكلمات معانيها قريبة وبعيدة وهذا ما يجعلها ترحل إلى دلالات بعيدة فهنا تكون قد انزاحت عن أصلها الذي وضعت له.

ب- مفهوم الانزياح اصطلاحا:

من خلال القراءة النقدية لظاهرة الانزياح نستخلص أنها ظاهرة أسلوبية ذات قيمة نقدية وجمالية التفت إليها النقد الحديث بعدما أثبت وجودها في نقدنا العربي القديم من خلال الاستعارة والمجاز، التي تعد من أعظم، وأهم، وأجمل الظواهر الأسلوبية الأخرى

---

[1] نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995، ص9.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج2، (مادة، نَزَحَ)، ص614

[3] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، (مادة، نَزَحَ)، ص312.

كالتوازي، والمنافرة، والثنائيات الضدية.

وعليه يعدّ الانزياح ظاهرة أسلوبية اهتم بها النقاد المعاصرون باعتبارها قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، « وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية» [1] ، وهذا ما جعله نوعا من الممارسة التركيبية التي تشحنها البلاغة ومقاييسها المعيارية، من أجل النحت في حفريات النصوص، وملء جوانبها الرئيسة في كينونة العمل الإبداعي من خلال الخروج على الاستعمال العادي للغة النصوص الموظفة، التي تزلزل أفق توقع المتلقي، وتقرب المستحيل إلى المعقول داخل الحيز الإبداعي.

لهذا نجد أن القارئ المتمرس هو الذي يحدد الفرق بين اللغة العادية ، واللغة الشعرية، فالكلمات نفسها في الطبيعة الأصلية ليست شعرية بالميزة إنما التوظيف الشعري هو الذي يمنحها ذلك، حيث تتحقق شعرية اللغة في السياق الداخلي للنص، وتتولد دلالات نصّية جديدة ، تحطم الدلالات المنطقية الصارمة القادمة خارج النص، و « تخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تفرغ الكلمات من معانيها القاموسية لتحقن بدلالات جديدة يتحول فيها الكون الشعري إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة، والشعر بهذا التصور هو هدم للواقع، وبناء عالم جديد أكثر جمالا وصدقا» [2].

كما أن انحراف الكلام عن نسقه المألوف، لأن القول المتعارف عليه لا يثير في المتلقي أي إحساس لأنه يجري بحسب الاستعمال العادي ،أما الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهزّ يقظة المتلقي، فعملية اختيار أو انتقاء الألفاظ للتعبير عن موقف تستوجب أن يكون هذا الاختيار مخالفاً لما اعتادت عليه الناس وانزياحاً عنه حتى يحدث الصدمة المطلوبة التي أشار إليها جاكبسون والتي تقود إلى الأثر المنشود.

ويرى "**ميشال ريفاتير**" في هذا الصدد أن الوصف اللغوي لخطاب ما ليس قادراً على الكشف عن خصوصيته يستلزم إيجاد معايير خاصة من بين وقائع اللغة المكونة للخطاب لإبراز المميز منها أسلوبياً « ما هي إلا التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع

---

[1] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحديثة، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص187.

في عنصر من السلسلة الكلامية بالنسبة لعنصر سابق، هذا اللامتوقع هو نتيجة الخروج عن المعايير اللغوية واللجوء إلى ما ندر من الصيغ» [1].

بينما يشير بعض الباحثين العرب منهم . **محمد العمري ، نزار التجديتي ، عبد الله صوله، صلاح فضل** . إلى أن تيار الشعرية البنيوية هو الذي عمق مفهوم الانزياح و فصل فيه، وقد أقروا أن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها "**جان كوهين**" في كتابه "**بنية اللغة الشعرية**" هذا الكتاب الذي حرص صاحبه على تسجيله ضمن التيار الشعري الذي يحاول تجديد البلاغة.

حيث طمح "**جان كوهين**" إلى تأسيس علم للشعر أو الشعرية وحدد هدفه من التحليل في محاول البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة ، بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير فكل صورة من هذه الصور تعمل في نظره بطريقتها الخاصة على خرق قانون اللغة ، لكنها جميعها تنتج الأثر الجمالي نفسه ، كما يؤدي في النهاية إلى تنوع الانزياح نفسه ، وتعدده خاصة في مجال الشعر، فهو يراه حسب نظرية:«علم الإنزياحات اللغوية» [2].

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى أن للانزياح مرادفات عدّة أهمها الانحراف **(La déviation)**، الانتهاك **(la viol)**، المفارقة **(ladissemtslance)** ، العدول **(l'anamitafaur)**، والدراسة سوف تتبع تجليات الانزياح في المدونة – **سنابل النيل**– من خلال الغوص في جماليات وآليات الانزياح والتركيز على الجانب **الصوتي والتركيبي، والدلالي** في العمل الابداعي ، ويمكن تحديد ذلك من خلال دراسة عنوان مدونة "**سنابل النيل**".

2.2.2.3. أنواع الانزياح:

إن ظاهرة الإنزياح أكثر المصطلحات الأسلوبية بروزا وأهمية واستخداما في نظام

---

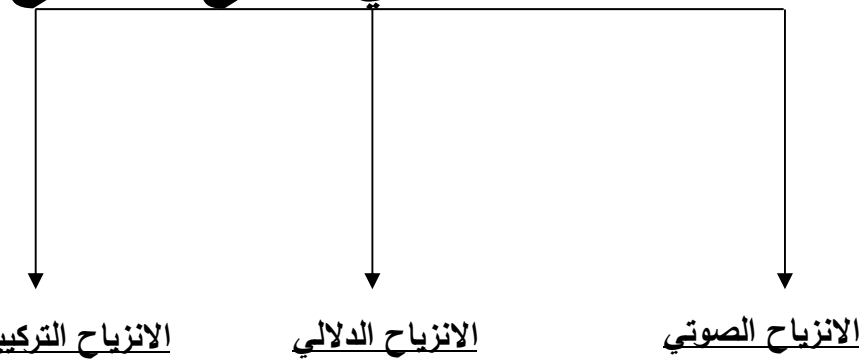
[1] وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص74.

[2] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص15.

الأسلوب اللغوي، لذلك نجدها قد أخذت أشكالا متعددة فانحصرت في أنواع متعددة، ونجد أن كل هذا يرجع للغة النص التي هي أساس الخطاب الأدبي الذي يتمثل في أسلوب الكلام، وكيف يرتبه ويركبه المبدع ، وخاصة الجمل المنزاحة المكسرة للأسلوب العادي ذات الوجهة الدلالية التعبيرية.

فيتسنى للمبدع من خلال الخطاب الأدبي، فهم الحركات والإيماءات التي تعبر عن هدف ما، بأسلوب غير مباشر وغير مألوف ، فيقوم الدارس المبدع بمحاورة المعاني والألفاظ ، والكشف عن أصلها دون انزياح ، والتوصل إلى الجمالية والتعبير الجوهري الجاذب للعواطف بإيقاعه ويبهر القارئ بتركيبه، فيجعله منقادا إليه ، بدلالة المعاني، من خلال "**الانزياح الصوتي، و الدلالي، و التركيبي**"الموضح في المخطط التالي:

المخطط التوظيفي لأنواع الانزياح



وعموما الأداء الشعري ينعكس في نقل الكلمات أو الدوال من حدود دلالاتها المعجمية إلى اعتبارها دوالاً في حقول معجمية أخرى، فتتحول هذه الكلمات من خلال هذه العملية إلى كائنات رمزية تتشكل وفق سياقات خاصة، إذ تتحرر من قيود التصورات الذهنية والمعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها، فتتحول إلى إشارات أو علامات، فمصطلح إشارة يتسع ليشمل كل عنصر من عناصر الخطاب الأدبي، وهذا ما تحدده الدراسة في أنواع الإنزياح لاحقا.

أ- **الانزياح الصوتي:**

إنَّ الشعرية في نظر " **جان كوهين**" عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين، الإنزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة بنائها، فعملية التأرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم العودة للدلالة هي التي تمنح للخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية، فالشعرية إذن موضوعها الانزياح الذي يتحقق في صور مختلفة ، وبلغة تتجاوز المعطى المتواضع عليه.

ويختار الشاعر الكلمات المناسبة للمقام الذي يريد أن ينشئ فيه رسالته، ثم يسوق ذلك وفق نظام تركيبي مخصوص يحقق له تفرد رسالته وأسلوبه الخاص، وهو يفعل ذلك غير مبال بقوانين اللغة ومعاييرها، بل يتعمد خرقها ومناقضها، « ففي الوقت الذي تسعى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشاعر على إشاعة التجانس الصوتي وتقويته، فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة فيحدث انزياحاً على المستوى الصوتي، فالمنثور أو الكلام العادي لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلافات الفونيمية ولا يقبل التشابه، والقافية والجناس في الخطاب النثري تمثل عائقاً يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشعري فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها» [1].

كما إن إشاعة التماثل الصوتي وضم الألفاظ المترادفة، والجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة عملية تتحاشاها اللغة العادية، بينما تستعملها اللغة الشعرية إلى أقصى الحدود ، ما يجعلها تنتج تأثيراً دلالياً يعلق بموجبه المعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة وتوازيات صوتية وتشاكلات دلالية تفسر علاقة الدوال بالمدلولات داخل النظام الشعري التناسقي. ويشكل

التركيب الصوتي عنصرًا أساسياً في الخطاب الشعري، فهو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص وفي تفاعله مع العناصر الأخرى يساهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية، « وللموسيقى دور هام في بنية الخطاب ولها علاقة مباشرة بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنها، ويشكل الوزن والقافية والجرس اللفظي والجناس والتكرار والصيغ الصرفية مصادر الإيقاع الموسيقي في الخطاب الشعري ، وجميع هذه

[1] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص83، 84.

العناصر تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها في نظام فني منسق»[1].

فيما أن اللغة السردية تختلف عن اللغة الشعرية فمهما يكن فإن الانزياح الصوتي ينحصر في مجال الشعر، لأنه يتعلق بكل من :"**الوزن والقافية والإيقاع**"، أما الفواصل الموسيقية فإنها تكون موجودة في السرد، فالوزن ينزاح بانزياح التفعيلة التي تعتبر أساسه وذلك بدخول العلل والزحافات عليها، أما القافية فهي مضطرة إلى الاختفاء والتلاعب والحيلة للوصول إلى انزياح صوتي رنان، فنجد أن كلا من الوزن والقافية بإمكانهما الخروج أو تجاوز القيود المعروفة وتعود هذه المهمة للشاعر ومدى إبداعه الفردي، لحدوث الوقع الموسيقي الصوتي المنزاح.

إن الانزياح الصوتي خاصية من خصائص اللغة الشعرية الجارسة الانفعالية المؤثرة، التي تترك انطباعا في ذهن الملتقى، وهي من مظاهر الاقتدار لدى المبدع، وبما أن البحث كان عن مدونة شعرية فإنه انطلق ليحصر عملية الانزياح الصوتي على هذا المستوى من التحليل لكل العناوين التي تظهر فيها سمات الفونيمات الصائتة تدريجيا مستعينا في الدراسة على المتن الشعري كمنطلق رئيس لهذه العملية التطبيقية.

وعليه كان علم النفس من العلوم الحديثة التي استفاد منها الأدب إلى حدّ كبير في مجال الإبداع الفني والنقدي ، ويرجع هذا التلاقح إلى عهد أرسطو الذي يشير صراحة إلى أن الإحساس بالعطف، والخوف من شأنه أن يخلّص من العواطف المشوشة والتافهة، ويجعلنا أكثر قربا من الوجدان الإنساني العام البعيد عن الأنانية وتضخم الذات وضيق الأفق ، وهذا ما تؤكده المدونة الشعرية حيث ينتقل فيها التوتر النفسي تدريجيا عبر الأصوات التي تعاني من وكزات الدّهر وصروفه.

لهذا فمهمة الفنان هي التعبير عن الانفعالات ، على أية صورة من الصور ولن يستطيع أحد أن يحكم على ذلك سوى من شعربها، ولو كانت هذه الانفعالات خاصة به ولا تخص أحد غيره ، فلن يُوجد أحد سواه قادر على الحكم بأنه قد عبر عنها أولا ، فالفجوة التي كانت تنخر في فضاء ذات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" التي تبلورت في

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، لجزائر،ج2 ، ط1 ،1997، ص183.

مجموعتها الشعرية سرّية، حيث تكتمت عليها الشاعرة لتعطي انطباعا يوحى بالألم ، والآه الأنثوية عبر زفرات آهاتها.

وعندما يحوّل الشّاعر مثلا تجربته النفسية إلى قصيدة فإنه لا يعزل عنها جوانبه الفكرية، ويبقي على الجوانب الانفعالية الجامحة لكي يعبّر عنها وحدها، فإن ما يقوم به الشاعرهو خلط الفكر ذاته في الانفعال ، فالسنابل معادل موضوعي انزاح إلى الشاعرة التي وجدت في الطبيعة متنفسا لها ، وملجأ لكل من يريد الهروب إليها من مرارة الحياة، فالطبيعة هي الرحم، والأنثى التي تواسي أحزان كل أنثى تبحث عن الأخذ بيدها من الوسط الذكوري الذي لا يفهم حقيقة وأسرار، ومعاناة الأنثى المبدعة وهذا ما تجسده في قصيدة **(سبايا)** فتقول:

« آهٍ.. تَلَّوَتْ فِي فَمِي الآهُ * هَلْ كُنْتَ فِي نُعْمَايَ لَوْلاَهُ

فَأَحَسَّ بِي حَرجًا... فَيُقْلِقُنِي * وَيَفِيضُ بِي قَلَقِي فَيَغْشَاهُ»[1]

وتتواصل الرحلة الشعرية فوق صمت الابتهالات اللّغوية للقوافي لتفجر ساحة الديوان محدثة شرخا، وصرخة مملوءة بالمرارة ، والفاضحة لتعكس عظمة مصاب المبدعة التي أهدرت من حمم مدونتها المفعمة بنبرات حزينة ليأتي شعرها بمثابة الداء لأبشع مرض يصيب الروح أي **(فساد الوعي)**.

وتتواصل الرحلة الشعرية فوق ابتهالات صوفية تنتشر على ساحة المدونة من خلال جملة الأصوات التي حصرها البحث وهي كالآتي: "**الأصوات الاحتكاكية** ، **والانفجارية، والجانبية** ، **والتكرارية** ، **والأنفية**" المنتخبة التي يجسدها البحث في ثلاثة جداول:

---

[1] الديوان، ص46

1. الأصوات الاحتكاكية:

العنوان المنزاح	الصوت المنزاح	نموذج للصوت المنزاح في القصائد
1- همسه. 2- آهات.	**صوت الهاء**	**« أَ هْوَاكَ يَا جُرْحَ الهَوَى في أَضْلُعِي** **وَأهيم فِيكَ .. وَصَبْوتي هَامَتْ مَعِي»** [1].
1 – حلم وبوح.	**صوت الحاء**	**« رَصَدْتُك من بعيد في قلاعي** **قَلَبْتُ هَوَاكَ مِنْ حَالٍ لِحَالٍ»** [2].
1- سنابل النيل. 2- سوء تفاهم 3- سماء	**صوت السين**	**« سَنَابِلُ النِيلِ .. نَادَتْنِي مَوَاسِمُهَا»**[3]. **« حرّجَتنِي .. لِمّا أتيتك مِثْلَمَا يَأتي القَدَرْ»**[4] **« سَتَرْنُو إِلَى عَيْنِي فَتَلْقِى مُهْجَةً** **عَلَيْهَا غُبَارٌ مِنْ شُجُونِي هَائِلُ »**[5]
1- عيون الليل.	**صوت العين**	**« لَيْلِي عُيُونُ سَاحِرَهْ** **أَمْشِي عَلَى أَهْدَابِهَا المُتَنَاثِرَهْ...»** [6]
1– شاعره.	**صوت الشين**	**« أَنَا شَاعِرَةٌ...** **أَتَنَفسُ الأَحْلاَمَ مِنْ** **رِئَةِ الشِّتَاءِ المَاطِرَةْ.** **وَعَشِقْتُ مَوْجَ البَحْرِ.** **فِي تَسْبِيحِهِ...»** [7]

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من عناوين الأصوات الاحتكاكية حيث بلغت تسعة عناوين عددها البحث، حيث بلغت نسبتها المئوية **(1904%)**.

2. الأصوات الانفجارية:

العنوان المنزاح	الصوت المنزاح	نموذج للصوت المنزاح في القصيدة

[1] الديوان، ص82.

[2] الديوان ، ص14.

[3] الديوان ، ص15.

[4] الديوان ، ص74.

[5] الديوان ، ص78.

[6] الديوان، ص30.

[7] الديوان، ص51.

1. كذابة	**الباء**	**« أَنَا فِي الشِعرِ مُرْتابَة** **وليس لربيتي شيب** **أَصَادِقَةُ؟! أَكَذابِة؟!** » [1].
1. قصيدة العودة	**الدال**	**« لَوْ كَانَ لِلشْعُرَاءِ فِي زَمَنِ المَدِيح *** **أَنْ يَمدْحَوكَ تَكَلَّمُوا فِيك للشُّهُورْ»**[2].
1. طائر الهند	**الطاء**	**« هذه حروفي في الهوى.** **بِك ضائعة...** » [3]
1.مكالمة هاتفية. 2.الكهف المضيء	**الكاف**	**« كَثُر الرنينُ.. وَصبْوتي مشدودةٌ.** **والوقْتُ يَمْشِي مِشْيَةَ النُّساكِ»** [4].
1. قدر. 2. قوس قزح. 3. القلم العربي. 4. قرآن.	**القاف**	**« رَصَدْتُكَ عَيْنُ القَلْبِ فَأَتْلَقَتْ** **وَشدَتْ طُيوُرُ فُؤَادِكَ الأَخْضَرُ»** [5]. **« لَمَحْتُ خَيَالَهُ يَمْشِي.. وَيَخْطُو فِي خُطَاهُ النُّورْ.** **فَقَفَزْتُ لَهُ.. تَلَقَفَنِي.. ذِرَاعٌ فِيهِ قُرْآنُ»** [6].

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من عناوين الأصوات الانفجارية حيث بلغت تسعة عناوين عددها البحث، حيث بلغت نسبتها المئوية **(21.42%)**.

3. <u>الأصوات الجانبية/ الوقفات الاحتكاكية/الأنفية/التكرارية</u>:

العنوان المنزاح	الصوت المنزاح	نموذج للصوت المنزاح في القصيدة

[1] الديوان، ص21.
[2] الديوان، ص91.
[3] الديوان، ص57.
[4] الديوان، ص44.
[5] الديوان، ص62.
[6] الديوان، ص66.

1 . ماذا يجري؟	**صوت الجيم**	**« لَمْ يَبْقَ من رُكن رجوت صَلاحَهُ.** **إلاَّ خَرَابٌ.. وَانْتِظارٌ مُوجعُ »**[1].
1. لكلكه	**صوت اللام**	**« كَمْ بِتُ فِيهِ وَفِي يَدِي أَوْرَاقِي..** **أَحكِي.. »** [2]
1. مدار 2. لمن؟ 3. كل عام مرة.	**صوت الميم**	**« قَمَري المَرِيضْ** **وَكُل مَا فيكَ اِنتظَارهُ ..** **كَالعَاشِقِ المَحْمُومِ »** [3].
1. لن أدان 2. من أنت. 3. ترنيمة. 4. النار والندي 5. طه حسين.	**صوت النون**	**« أَنَا امْرأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي.** **وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْري وَسِنِّي»** [4]. **« إِليكَ اشْتيَاقِي..وَرَجْعُ الحَنِينْ** **وَآهَاتُ أَفْئِدَة العَاشِقِينْ»** [5] **« سَتَظَلُّ فِي دَمِنَا تَخْفِقُ وَحَقٌّ "طَهَ" وَ"الحُسَينْ" »** [6]
1. لن أرحل. 2. ارحل.	**صوت الراء**	**« جَمِيلٌ مِنْكَ أَنْ تأْتِي * وَأَجْمَلُ مِنْهُ أَنْ تَرْحَلْ** **وَأجمل مِنْ كِلا الأثنيـ * نِ أَطْفَالٌ .. ومستقبلْ** **فَإِنْ تَعْدَلْ .. وَإِنْ تَعْذَرْ * سَواء لِي .. أَنَا أَقْبِلْ »** [7]

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من عناوين الأصوات **الجانبية/الوقفات الاحتكاكية/ الأنفية/ التكرارية** حيث بلغت اثنا عشر عنوانا **(12)**، حيث بلغت نسبتها المئوية **(28.57%)**.

يعدّ الإنزياح الصوتي السمة الغالبة على طول المدونة إذ نجده على مستوى إيقاعات النص، وتجانساته، وسجعه الذي غطى كامل جسد القصائد ، حيث أعطى للمتون الشعرية نغما موسيقيا صوفيا رائعا انبرى في صور فنية تارة، ونفسية تارة أخرى

---

[1] الديوان، ص26.

[2] الديوان، ص42

[3] الديوان، ص32

[4] الديوان، ص70،71.

[5] الديوان، ص72

[6] الديوان، ص104.

[7] الديوان، ص18

منطلقا في بياض المدونة المتشابك بفونيماتها، ولعل ما سبق تقديمه على مستوى الفواصل الموسيقية "**القافية**" زادها بهاء ، حيث أعطاها بعدا جماليا وموسيقيا .

ب- <u>الانزياح الدلالي</u>:

إن لغة الشعر، أو السرد زاخمة بالألفاظ والمترادفات في شكلها العادي ولكن عندما تدخل على تلك الألفاظ والكلمات تأويلات ، وانزياحات فإنها تُعرض عن معناها وتصبح تدل على معاني أخرى جديدة على غير أصلها وذلك حسب الاختيار وكيفية التوظيف ، فدلالة اللفظ تعرف من خلال تقسيمه إلى معنيين :المعنى الأول"**الأصلي**"، والمعني الثاني "**المنزاح**" ، فيصبح للدال مدلولات ودلالات متعددة ، وهذا ما يعمد المبدع إلى استعماله في عمله الأدبي الفني، فيعطي اللفظة معنى وهو يقصد من وراءها معنىً آخر منزاحا يغاير المعنى المتواضع عليه، « حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي وهذه سمة لأي تعبير بياني » [1]

ويعدل عن تلك المرجعية ، وذلك ليوسع مخيلة المتلقي، ويصبح يتعامل مع النص حسب تأويله للمعنى الذي يريده في حدود مقولته، وهذا ما ذهب إليه"**عبد الله الغذامي**" في الانزياح الدلالي على أنه: « يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات ، ويحوله إلى مافي لغة النص من خصائص فنية (شكلية)» [2].

الانزياح الدلالي هو الذي بواسطته يصل المبدع إلى فك القيود للعلامات اللسانية المتواضع عليها وجعل لكل دال مدلولا واحدا خاصا ومقترنا به، ولهذا يلجأ الأديب إلى الانزياح الدلالي بإعطاء العلامة قابلية لتحمل مجالا دلاليا أوسع بكثير مما كان في حيز العرف اللغوي بالخروج عنه والتمرد عن قيوده، وهذا من أجل إظهار البراعة الفنية والقدرة على التلاعب والتعرج بالمعاني والدلالات والاحتيال الأسلوبي على اللغة ، فهذا النوع من الإنزياح هو نتاج لـ: احتيال الإنسان على اللغة لسد قصوره.

إنّ للاستراتيجية الشعرية هدفاً واحداً حسب " **جان كوهين**" وهو استبدال المعنى وتحويله، والشاعر بذلك يؤثر في الرسالة لأجل تغيير اللغة « فهدف كل شاعر يكمن في

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، ص25.

[2] عبد الله الغذامي، المرجع نفسه، ص25.

تحقيق تحول اللغة الذي هو نفسه الآن تحول ذهني»[1]، فالشاعر بذلك يخلق لغة رمزية متحولة توازي تحوله الذهني، فهو ينظر إلى الكلمات بما هي رموز لمدلولات لا تقع تحت طائلة الجبرية إذ يقوم بخلخلة العلاقة بين الدوال والمدلولات، فالطبيعة الشعرية للخطاب الشعري تستلزم لغة ذات كثافة خاصة.

إن الاستعمال الشعري للكلمات هو تكثيف لمعانيها، وذلك بوضعها في حقول دلالية جديدة تنطوي عليها العبارات أي أنه تحويل وإغناء لما وضعت له الكلمات في الأصل، وخروج عن الحدود الدلالية التي رسمتها لها المعاجم، و نشعر بشعرية الخطاب « عندما نحس بالكلمة ككلمة، لا بديلَ لشيء أو تفجير، الانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتراكيبها ودلالاتها على كونها علامات مطابقة للحقيقة بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة » [2].

إن خصوصية الأداء الشعري تنعكس في نقل الكلمات أو الدوال من حدود دلالاتها المعجمية إلى عدها دوالاً في حقول معجمية أخرى، فتتحول هذه الكلمات إلى رموز تتشكل وفق سياقات خاصة، ، تتسع لتشمل كل عنصر من عناصر الخطاب الأدبي، فهو « ليس بديلاً لمصطلح الكلمة ولكنه تحول لها، فالكلمة اللغوية تظل كلمة في كل مجالات استعمالاتها، ما عدا حالة التجربة الجمالية، حيث تتحول إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر، التصور الذهني، لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها انعتاقاً ، وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقاً بها ويمكنها من إحداث الأثر» [3]، وقد انتخب البحث مجموعة من العناوين المنزاحة دلاليا وحصرها في هذا الجدول الموضح لها:

العنوان المنزاح	دلالة الانزياح بلاغيا	تفسير الانزياح دلاليا

[1] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص110.

[2] Roman Jakobson, Huit question de Poétique, édition de Seuil, Paris, 1977, p 64.

[3] عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987 ، ص10.

* طريق الشّعر	كناية عن صفة الوضوح	« هَذَا الطَّرِيقُ .. لَسَوْفَ أُكْمِلُهُ وَأَدُسُ فِي نَصْلِ الهَوَى نَحْرِي» [1]
* قتيل	كناية عن صفة الفزع	« أَقَتِيلَةٌ هِيَ؟.. أَمْ سَرَى مِنْ بَيْنِ أَجْفَانِي قَتِيلْ؟... » [2]
* دروب	كناية عن صفة التشتت	« إِنْ رَأَى مِنِّي عُذُولِي * طَرْفِيَ السَّاهي الكئيب. لَوْدَنَا كَالرُّوحِ مِنِّي * كَيْفَ تَقْصيهِ الدُّرُوبْ » [3]
* رياح الشعر	كناية عن صفة الكثرة	« أَيُّ رَيحٍ سَاقَهَا الغَيْبُ إِليَّا نَاثِرًا شَوْكَ القَوافِي فِي يَديَّا » [4]
* نهر الأساطير	كناية عن صفة القداسة	« نَهْرُ الأَساطِيرُ العتيقةِ مُنْيَتي أَنَا أَفْتَدي شَعْبِي ... فَلَوْ أَسْتَطِيعُ» [5]
العنوان المنزاح	دلالة الانزياح بلاغيا	تفسير الانزياح دلاليا

[1] سنابل النيل، ص12

[2] الديوان ، ص17

[3] الديوان ، ص21.

[4] الديوان ، ص35.

[5] الديوان ، ص100.

* سبايا	كناية عن صفة الحب	« نَارُ الرُّجُولَة فِيه تَلْفَحْنِي إِنْ لاَمَسَتْ عَيْنِي عَيْنَاهُ أَخْشَاهُ.. لاَ أَدرِي.. بِلاَ سَبَبٍ بِأبِي وَأُميٍّ... كَيْفَ أَخْشَاهُ» (1)
* طويت الأشرعة	كناية عن صفة الهدوء	« سُحِبْتُ صُعُودًا فِي الفَضَاءْ طَوتْ جَمِيعُ الأَشْرِعَةْ..» (2)
* أشتات	كناية عن صفة الفرقة	« هَلْ تُجْمَعُ أَشْتَاتِي يَوْمًا وَيَمِيلُ عَلَى الأُرْزَ نَخِيلُ لَكِنَّ ظُنُونِي أَقْوَالٌ وَظُنُونُ النَّاسِ أَقَاوِيلُ! » (3)
* عتاب	كناية عن صفة اللوم والتأنيب	« فَمالِي أُلاَقِيكَ تَشْكُو الجَوَى؟ وَأَنْتَ بِشَكْوَايَ.. لِي نَاهِرُ! فَتَمْتَم: لاَ تْسألِي.. إِنِّي وُلِدْتُ فِي ذِمَتِّي شَاعِرُ» (4)
* دمى متحركة	كناية عن صفة الحيرة	« مَا نَحْنُ إِلاَّ دُمْيَتَانِ خُيُوطَنَا بِيَد القَدَرْ.. »(5)

تستحضر الشاعرة في هذا الجدول مجموعة من العناوين الدلالية حيث بلغت عشرة عناوين **(10)**عدَّدَها البحث ، حيث بلغت نسبتها المئوية بـ **(23.80)**.

جـ- <u>الانزياح التركيبي</u>:

(1) الديوان ، ص46.

(2) الديوان ، ص59.

(3) الديوان ، ص61.

(4) الديوان ، ص68.

(5) الديوان ، ص76.

إن نظام الكلام يخضع إلى تأليف وترتيب، يقوم بمقتضاه إلى إعطاء مكان لمكونات الجمل، ولكنه يخرق التراكيب لغرض نبيل، وهذه هي العلاقة الموجودة بين النصوص الأدبية والملامح الأسلوبية، الانزياح التركيبي، حيث يصل بها إلى غرض بلاغي في مجال الإبداع الأدبي الراقي عموما والسردي خصوصا، حيث ينحرف أسلوبيا عن تلك اللغة بتقديم الكلام وتأخيره، وهذا ما نجده عند نقادنا العرب القدامى ونخص الناقد العربي القديم "**عبد القاهر الجرجاني**" في كتابه "**دلائل الإعجاز**"، الذي حدد فيه خاصية التقديم والتأخير له وقيمته في الشعر قائلا:« ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[1] ولا ننسى أن لغة الشعر تحمل دلالات هذا الخرق "**التقديم والتأخير**"/"**الحذف**" في المعاني والجمل خاصة في النظم الذي يجسده لنا الجدول التالي الذي أحصى الانزياح التركيبي ، وحدد عناوينه.

العنوان المنزاح	نوع الانزياح نحويا	نموذج للانزياح النحوي في القصيدة
تحت المطر	تقديم شبه الجملة "**ظرف المكان**" على المبتدأ	« **فَوْقَ الرِّمَالِ يُجَرّوُ الخُطْوَ المَبَلَلِ بِالضَّجَرْ. وَيُخاطِبُ الغَيْمَ الكَئيبَ إِذَا تَجَمعَ وَانْتَثَرْ**» [2] **(يُجَرّو الخُطْوَ المُبَلَلِ بِالضَجَرِ فَوْقَ الرِّمَالِ).**
في المحكمة	تقديم شبه الجملة "**الجاروالمجرور**" على المبتدأ	« **سَأجِيئُهُ فِي أَبْيَضَ يُخْفِي السَّوَادَ فَيَنْحَنِي فَوْقَ التُّرَابِ مُبَارِكًا جُثْمَانِي** » [3] **(سَأَجِيئُهُ فِي أَبْيَضَ يُخْفِي السَّوَادَ فَيَنْحَنِي مُبَارِكًا جُثْمَانِي فَوْقَ التُّرَابِ).**
العنوان المنزاح	**نوع الانزياح نحويا**	**نموذج للانزياح النحوي في القصيدة**

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 1991، ص، 117

[2] الديوان، ص28.

[3] الديوان، ص34.

على الأهداب	تقديم شبه الجملة "**الجاروالمجرور**"	«**عَلَى الأَهْدَابِ يَا وَطَنِي* رَسَمْتُ حُدُودَكَ الصُّغْرَى**»[1] **(رَسَمْتُ حُدودَكَ الصُغرى*عَلَى الأهداب يَا وَطَنِي).**

من هنا تتجسد في هذا الجدول حقيقة الإنزياح التركيبي الذي يشمل ثلاثة عناوين حصرها البحث بنسبة مئوية تبلغ **(7.14%)** مما يعني أنها أقل نسبة من الإنزياح الصوتي لتؤكد الشاعرة على أنثويتها من خلال تغليب سمة **(الصوت المؤلم)** الذي وشح المدونة وجعل منها تسيطر على نسيج العمل الشعري.

فالشاعرة مجروحة لذلك لم يهمها في المدونة إلا إبراز صوت ألمها التي توشح به مدونتها دون مراعاة للتراكيب الشعرية التي تغلب العقل على حساب العاطفة، وهذا ما لم يحدث.

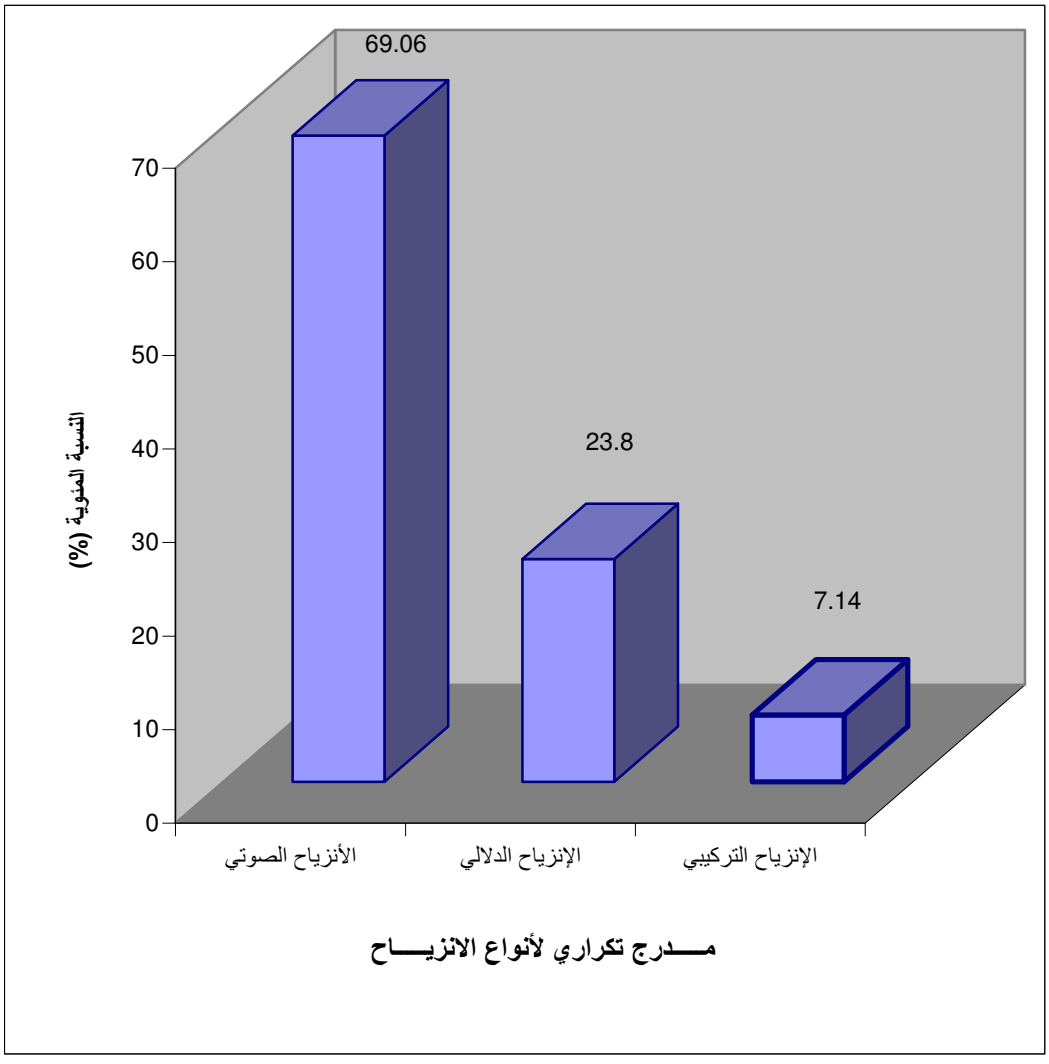
وبعد العرض التطبيقي لأنواع الانزياح ، وإحصاء أهم نتائج كل نوع منها يقف البحث على جملة من النقاط التي يحصرها فيما يلي:

- **الانزياح الصوتي:** قد حصل على أعلى نسبة من الارتداد النسبي المئوي في المدرج التكراري الذي سيتم عرضه لاحقا، حيث بلغت نسبته المئوية بـ**(69.06 %)** ، وهذا يجعله يحتل الصدارة على مساحة "**المدونة**" كاشفا عن أنثوية هذا الإبداع المملوء بنفحات من الآهات التي توشح العمل من جهة بالتدرج الصوتي للأصوات الاحتكاكية ثم الانفجارية، وأخيرا باقي الأصوات، وبعث صراع الشاعرة داخليا مع ذاتها، وماضيها المملوء بالذكريات الأليمة والحزينة على السواء.
- **الانزياح الدّلالي:** نجده على واجهة الإبداع يفتح لنا فضاءات من الشعرية والخروقات البلاغية، وعلاقتها بالمرجعيات اللغوية والفكرية للشاعرة ومدى توظيفها إبداعيا لهذه الجماليات، حيث نجد أن هذا النوع قد احتل المرتبة الثانية بنسبة تقدر بـ**(23.80%)**، وهذا ما يجعلها تقدم رسالة إلى المتلقي ذات هدف إنساني نبيل في محبة الوطن، والحفاظ على المقدسات، وهي أيضا دعوى صريحة إلى مواساة الشاعرة في

[1] الديوان، ص69.

مصائبها المتعددة من جراء ويلات الحروب والهزات السياسية التي يشهدها وطنها لبنان، وعموما ستتوضح كل هذه التعليقات في مدرج تكراري، يحمل في طياته كل هذه المضامين التي بناها البحث دراسة ، وشرحا، وتوضيحا .

- **الانزياح التركيبي** : يبدو حضوره على مساحة المدونة محددا رغم أن الشاعرة قد صالت وجالت في خرقها المألوف من الطبوهات، وكسرها لكل ما هو ممنوع من خلال المجاهرة علنا بأحاسيسها، ومشاعرها، وإطلاقها العنان لآهاتها على ضفاف تنوعاتها الشعرية، ومع ذلك كانت نسبة هذا اللون قد بلغت(**7.14%**) ، وهي أقل نسبة إحصائية جعلها البحث تحتل المرتبة الثالثة، والأخيرة.



في نهاية الفصل الأخير يتضح للبحث أن لأبعاد العنوان ، وجمالياته حضورا كبير في مدونة الشاعرة(**هدى ميقاتي**)، وهذا يشير إلى مدى سعة ثقافة المبدعة، وتوظيفها

لكل ماله علاقة بالديوان حتى تترك للمتلقي فسحة للإطلاع على التنوع المنسجم للعناوين، ومدى أثر هذا على مجال العنونة الشعرية، وتحريكه لأقطاب الصراع النفسي خاصة بين الشاعرة ، وطيفها ليشكلا في النهاية أزلية التفاعل الإيجابي للعمل الشعري الأنثوي.

لا يمكن لهذه النتائج التي سنجملها في هذه الخاتمة أن تكون قطعيّة ونهائيّة، ولكنّ أمل البحث فيها أن تكون فاتحة علمية لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة، تستحثّ الباحثين على مواصلة البحث والتنقيب في خفايا العنوان، من أجل معرفة كُنه العلاقة التي تربطه بالنص.

إن عنوان مدونة – **سنابل النيل**– يفرض على القارئ نمطًا خاصًا من الدراسة، يقوم على اعتباره شكلاً خطابيًا مستقلاً قائمًا بذاته، له ما لباقي أشكال الخطاب الأخرى من الاستقلالية و التّفرد، كما يفرض عليه أيضًا الاستعانة بالنص للتأكيد على النتائج التي توصّل إليها.

إنّ الرحلة العلمية التي خاضتها الدراسة في التّنقل بين عناوين مدونة " **سنابل النيل**" تحليلا وتعليلا قد أفضت إلى جملة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي:

1/ نتائج الفصل الأول:

1- السيمياء كمنهج نقدي نصاني تتعامل مع العنوان من خلال الاستعانة بأدواته الإجرائية التي مكنت السيمياء من التلاقح مع "**علم العنونة** " في العديد من الدراسات التطبيقية خاصة "**سيمياء العنوان**".

2- العنوان أُولى عتبات النص التي لا يمكن تجاهلها بأي حال من الأحوال، وذلك لأنّه يحمل من الشفرات والرّموز الدّالة ما يعين القارئ على مواجهة النص بكل ثقة.

3- لا يوجد تعريف محدّد ودقيق للعنوان ينطلق من ذاته باعتباره شكلاً من أشكال الخطاب، وكل المحاولات التي سعت إلى تحديد مفهومه كانت ترتكز على الوظائف المنوطة به.

4 - أمّا فيما يتعلّق بتاريخ العنونة فإنّ الدراسة أثبتت أسبقية الأعمال الأدبية الغربية **(تنظيراً وإنجازًا)** في مجال العنونة على غرار الأعمال النقدية العربية التي لم تهتم بالعنوان إلا في بداية الثمانينات والتسعينات ، إذ يُعد القرآن الكريم أوّل نص مكتوب باللغة العربية يتّبع نظام العنونة.

5 - للعنوان أصناف عديدة جمعتها الناقدة **(ناريمان الماضي)** في نوعين هما العناوين المؤشرية ، والعناوين الدلالية وهذه الأخيرة تضم: "**لعناوين البسيطة/العناوين المركبة**".

6 - للعنوان وظائف تجل عن الحصر، فبالإضافة إلى تلك التي حدّدها جاكوبسون **(jackobson)** والتي يمكن سحبها على العنوان باعتباره نصاً قائمًا بذاته، يسجّل النّقاد مجموعة من الوظائف لا تختص إلاّ بالعنوان؛ "كالوظيفة الإغرائية ، والتعينية ، والدّلالية الضمنية المصاحبة، و التعينية ، والتحريضية ، والتجنيسية ، والميناصية، والإهدائية ...إلخ".

7- لا يمكن تحديد وظائف العنوان إلاّ بالاعتماد على النص، وكل دراسة تسعى إلى تحديدها خارج هذا الإطار لن تصل إلى نتائج علمية دقيقة.

8 - للعنوان أهمية عظمى فهو الذي يساهم في التعريف بالعمل الإبداعي وتقديمه للمتلقي حتى يسهل علية فهمه، ونقده، وتقديم انطباعاته حوله.

9 - للعنوان كاتب ، وقارئ والعلاقة بينهما هي علاقة احتواء فكلاهما يساهم في عملية الإنتاج كلّ على حسب طريقة وأسلوبه، ومرجعياته، فالكاتب له أسبابه ، والقارئ له أبعاده التي تجعله من خلالها يؤول العمل حسب ثقافته واجتهاد ته الفكرية ، فهو منتج ثان للنص **(كاتب ثاني)**.

2/ نتائج الفصل الثاني:

1-2 البنية الأيقونية: "Structure icônique"

تناولت فيها الشاعرة ثلاث محطات هي:

أ- غلاف المدونة الذي عكس نفسية الشاعرة وما تبوح به مدونتها من أسرار وآلام، وهموم.

ب- لون المدونة الذي غلب عليها وهو اللون الأصفر الذي عكس هموم المدونة وآهات المبدعة.

جـ- عنوان المدونة الذي كان باللون الأسود وأعطى انطباعا عن كل آلام الشاعرة فهي متشائمة، ومكلومة.

2-2 البنية الصوتية : "Structure Phonétique"

تخضع المدونة **(النص/ قصيدة)** في دلالته العامة للصوت البارز في العنوان، حيث نجد سيطرة الأصوات "**الانفجارية**" على متون ، وعناوين المدونة بنسبة مئوية تبلغ

(35.71%) ثم تأتي الأصوات "**الاحتكاكية**" بنسبة مئوية تبلغ **(23.80%)**، ثم تواصل بعدها الأصوات "**الأنفية**" حيث تبلغ نسبتها المئوية **(21.02%)** ، وأخيرا تأتي الأصوات "**الجانبية والمركبة والتكرارية**" ومجموع نسبها المئوية يبلغ **(19.04%)**.

2-3 البنية الصرفية: "Structure Morphologique"

تُسيطر الصّيغ الاسمية في عناوين **(هدى ميقاتي)** على نظام العنونة، حيث بلغت نسبتها**(30,94%)** في مقابل**(11,90%)** للصّيغ الفعلية.

أَكثرُ الصّيغ الاسمية انتشارًا في عناوين **(سنابل النيل)** صيغة **(ظرف المكان/الزمان)**، حيث بلغت نسبة تواترها **(14,28%)**، وأقلّها انتشارًا **(صيغة المبالغة)** بنسبة، **(4.76%)** و**(اسم الفاعل)** بنسبة مئوية تبلغ **(4.76%)** لكل واحدة منهما.

تميل **(هدى ميقاتي)** إلى توظيف صيغة **(فَعَلَ)** في الصيغ الفعلية البسيطة، وصيغة **(لَنْ يَفْعَلْ)** في الصيغ المركبة، حيث بلغت نسبتها في صيغة **(فَعَلَ)** بـ**(4.76%)**، وفي صيغة **(لَنْ يَفْعَلْ)** بـ**(7.14%)**.

2-4 البنية التركيبية: "structure syntaxique"

تغلبت الجمل الاسمية على كامل عناوين المدونة بنسبة مئوية تقدر بـ**(76.19%)** في مقابل الجمل الفعلية التي بلغت نسبتها بـ**(9.52%)** في حين تأتي الجمل الاستفهامية والظرفية بنسبة تقدر بـ **(7.14%)** لكل واحدة منهما ، وبمجموع يقدربـ**(14.28%)**.

2-5 البنية الدلالية: "structure sémantique"

حددت الدّراسة خمسة حقول في مدونة سنابل النيل ، وهي مرتبة كالتالي:

1. **الحقل النفسي:** الذي سيطر على كامل عناوين المدونة بنسبة تبلغ **(47.61%)**.
2. **الحقل الطبيعي** :الذي جاء في المرتبة الثانيةبنسبة مئوية تبلغ (**16.66%)**.
3. **الحقل الأدبي:** الذي احتل نفس المرتبة الثانية بنسبة مئوية تبلغ **(16.66%)**.
4. **الحقل الاجتماعي**:احتل المرتبة الرابعة حيث بلغت نسبته المئوية **(14.28%)**.
5. **الحقل السياسي**:حيث جاء في آخر مرتبة وبلغت نسبته المئوية **(4.76%)**.

3/ نتائج الفصل الثالث:

3-1- أبعاد العنوان "La dimension du titre " :

تستحضر الشاعرة – **هدى ميقاتي**– مجموعة من الأصناف والوظائف التي تساهم في تحديد أبعاد العنوان وتنوعاته.

3-3-1- أصناف العنوان :"les types du titre "

▪تتحدد أصناف عناوين الشاعرة – **هدى ميقاتي**– في نوعين من الأصناف المركبة، والبسيطة التي ركزت عليها الدراسة التطبيقية .

▪ تتنوع الأصناف المركبة في الديوان من خلال توظيف الشاعرة لأنواع منها هي: **(العناوين المثيرة، والميتاشعرية، والتلميحية)** ، وقد كانت نسبتها المئوية تبلغ **(52.36%)**.

▪تنوعت الأصناف البسيطة من خلال توظيف المبدعة للعناوين "**المحيطة، الإختصارية، والإهدائية**" بنسبة مئوية بلغت **(47.06%)**.

إن تنوع أصناف العناوين المركبة ، والبسيطة يؤكد على أن الشاعرة في حوار داخلي مع ذاتها **(الطيف)**، أو **(الأنا/الآخر)** الذي يشاركها همومها، وأحزانها .

3-3-2- وظائف العنوان: "les fonctions du titre "

▪ تفرض الوظيفة الإغرائية سيطرتها على العناوين بنسبة **(33.33%)** وذلك لأنّها أكثر الوظائف نجاعة في استقطاب جمهور القرّاء، ثم تليها الوظيفة الدّلالية التعينية بنسبة **(23.80%)**، فالدلالية الضمنية المصاحبة **(16.66%)**، فالإهدائية بنسبة**(14.28%)**، وأخيرا الوصفية بـ**(11.90%)**.

▪ لا تتوقف وظائف العنوان على الأربعة التي ذكرنا، ولكنّها كانت أكثر الوظائف حضورًا وانتشارًا في مساحة المدونة الشعرية.

3-2- جماليات العنوان "les esthétiques du titre ":

3-2-1- التّناص: " L'intertextualité"

▪ النّص القرآني هو أكثر النصوص حضورًا في عناوين المدونة، حيث بلغت نسبة حضوره**(69.06%)** من مجموع العناوين المتناصة.

▪ يحضر التناص التاريخي من خلال توظيف الشاعرة لمجموعة من الشخصيات السياسية ، والأدبية والاجتماعية داخل العمل الإبداعي حيث بلغت نسبتها المئوية **(14.28%)**.

▪ تميل الشاعرة إلى التّناص الشعري الحديث والمعاصر، وذلك باجترارها لبعض النصوص وإعادة كتابتها من جديد بنسبة مئوية تبلغ **(11.90%)**.

▪ أخيرا يأتي توظيف التناص الأسطوري بنسبة مئوية تبلغ **(4.76%)**.

3-2-2- الانزياح: " L'écarte "

▪ تجنح المبدعة إلى الانزياح و المفارقة في العنونة جنوحًا ظاهرًا، حتى أنه لم يكد يخلُ أيّ عنوان من لمسة انزياحية.

▪ أضفى الانزياح على عناوين المدونة الشعرية مسحة جمالية إغرائية، يبدو أنّها متعمَّدة لِاستقطاب جمهور القرّاء.

▪ تنوع الانزياح على مساحة المدونة الشعرية من خلال توظيف الشاعرة أنواعا للانزياح والتي منها: **(الانزياح الصوتي)** بنسبة مئوية تبلغ **(69.06%)**، ثم يأتي**(الانزياح الدلالي)** بنسبة مئوية تبلغ **(23.80%)** ، ثم أخيرا **(الانزياح التركيبي)** بنسبة مئوية تبلغ **(07.16%)**.

و بعد ، فإنّي أرجو أن يكون هذا البحث قد أجاب عن جملة الأسئلة التي أُثيرت في المقدّمة، وأن يكون لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي في مجال العنونة.

كما أرجو من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرّضى ، وأن يجعله خالصًا لوجهه الكريم.

و صلى اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا- المصادر:

- الديوان: سنابل النيل ، هدى ميقاتي، دار الفكر العربي ، بيروت لبنان، ط1،1989.

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع العربية:

1. إبراهيم الأبياري ، تاريخ القرآن ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، د.ط د.ت.
2. ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية مصر، ط1، ج1، د.ت .
3. ابن رشيق القيراوني ، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وأدبه تحقيق ، محمد محي الدين عبد الحميد ، نشر المكتبة التجارية ، القاهرة ، مصر ج1، ط1 ،1934.
4. ابن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، ط2، ج2 ، د.ت.
5. ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ج2 ، ط2 ، 1997.
6. ابن هشام الأنصاري ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، تحقيق إميل يعقوب دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
7. أبو عبد الله الحسين الزوزني ، شرح المعلقات السبع، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1، 2003.
8. أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1978.
9. أدونيس، مقدمة للشعر العربي الحديثّ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ط3، 1979.

10. إيليا أبو ماضي ، الخمائل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط15 ، 1980.
11. أحمد الأمين الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، حققه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 2000
12. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع الأردن، ط2، 2000 .
13. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، ط10، 1999.
14. أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء القاهرة ، مصر ط2، 2002.
15. أحمد خليل أحمد، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة بيروت، لبنان، ط1، 1980.
16. أحمد مؤمن، اللسانيات، النشأة والتطور. ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د.ط ، 2002.
17. أحمد مختار عمر، اللغة واللون ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة مصر، ط2، .1997
18. أحمد مختار عمر، مصطفى النحاس، محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي ، دار السلاسل ، الكويت ، ط1، 1984.
19. أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ط5 ، 1998.
20. أحمد علي داود ، علوم القرآن والحديث، دار النشر، عمان ،الأردن، د.ط 1984.
21. أحمد قبش ، الكامل في النحو الصرف والإعراب، دار الجيل، بيروت لبنان، ط2، 1974.
22. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان ، ط1، 1996.

23. الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة علي الصبيع وأولاده، القاهرة، د.ط ،1969.
24. السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، ط3، 1984.
25. المبرد ، المقتضب ، تحقيق عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب المعرب القاهرة ، 1963، 1958، د.ت.
26. الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان د.ط ، 1995 .
27. بدر الدين بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر مج1،ط3، د.ت.
28. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، ط1 2001.
29. بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القبة، الجزائر، ط1، 2002.
30. بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطنية الجزائر، ط1، 2006.
31. بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين ، مطبعة مزور، وادي سوف، الجزائر، د.ط 2006.
32. بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1999.
33. جمال عبد المالك، ابن خلدونن مسائل في الابداع والتصوف، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1991.
34. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه، إصدارات إبداع للثقافة، الجزائر، 2003.

35. وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا، ط1، 1996.
36. وجيه فانون، دراسات في حركة الفكر الأدبي، دار الفكر، بيروت، لبنان ط1، 1991.
37. حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000
38. حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، دراسات عربية ، مطابع الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، د.ت
39. حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003.
40. يوسف شكري فرحات، شرح ديوان الصعاليك، دار الجيل، بيروت، ط1 1992.
41. كمال بشر، فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط
42. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
43. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدلاته التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
44. محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1979.
45. محمد حسين الصغير، تاريخ القرآن، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
46. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005.
47. محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2005.

48. محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
49. محمد عبد الواحد حجازي ، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
50. محمد عويس ، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، مصر، ط1، 1988.
51. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط1، 1998.
52. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2003.
53. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر تونس ، د.ط ، 1979.
54. محمد مصايف ، دراسات في النقد والأدب ، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، د.ط ، 1981.
55. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
56. محمد نظيف ، ماهي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1 1994.
57. محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1988.
58. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، مصر، ط2 1992.
59. مولاي علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2005.
60. ميشال زكرياء، الألسنة التوليدية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع لبنان، ط1، 1952.

61. ميشال عاصي، الأدب والفن ، بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط2، 1970.
62. موجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات ، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002.
63. مصطفى السعداني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، د.ط ، 1987.
64. مصطفى محمد الغماري، خضراء تشرق من طهران ، مطبعة البعث قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980.
65. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط1، 2004.
66. نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 1985.
67. نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، الشركة المصرية لفن الطباعة، مصر، د.ط، د.ت.
68. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، ط1 ، 1997.
69. نور الدين السد ، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر د.ط، 1995.
70. نور الدين صدوق ، البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، د.ط ، 1994.
71. سالم سليمان الخماش ، المعجم وعلم الدلالة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الملك عبد العزيز ، جدة، المملكة العربية السعودية، د.ط 2007.
72. سامح الرواشدة ، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر ، الأردن، د.ط 1999.

73. سعدي ياسين ، الإيضاح في تاريخ الحديث وعلم الاصطلاح ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، د.ط ،1981.
74. سيزا قاسم ، السيميو طيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد ، مدخل إلى السيميو طيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة ، مصر، ط1، 1986.
75. عبد الحميد مهدي ، أمة القرآن ، شركة الشهاب للنشر والتوزيع ، باب الواد، الجزائر، د.ط ، 1987.
76. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دار النشر، سطيف ط1، 2000.
77. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص،البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، المغرب ، ط 1 ، 1996.
78. عبد القادر الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان د.ط، 1995.
79. عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان ، الأردن ، ط1، 1997.
80. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط ، 1991.
81. عبد الكريم حسام الدين ، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية ، مصر، ط3 ، 2001.
82. عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر، "مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996.
83. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.
84. عبد الله الغذامي ، تشريح النص ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، ط 1، 1987.

85. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان، د.ط، 1973.
86. عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرجة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
87. علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1، 1997.
88. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
89. علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، مصر، د.ط، 2003.
90. علي علي مصطفى صبح، في الأدب الحديث على ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر د.ط، 1984.
91. فتحي عبد الفتاح الدجني، الجملة العربية نشأة وتطورا وإعرابا، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1978.
92. صالح بلعيد ، الصرف والنحو، دراسة وصفية تطبيقية في مفردات أقسام السنة الأولى الجامعية ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، د.ط 2003.
93. صبري المتولي، علم الصرف العربي، أصول البناء وقوانين التحليل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، د.ط ، 2002.
94. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشروالتوزيع وهران، الجزائر، د.ط، 2004.
95. رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993.

96. رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
97. رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1999.
98. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ط1، 1998.
99. روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي بيروت، لبنان، د.ط ، 1993.
100. تمام حسان ، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط1 2000.
101. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان ، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1989.

ب-المراجع المترجمة:

102. برنار توسان ، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، دار النشر إفريقيا الشرق، ط1، 1994.
103. بيير جيرو، علم السيميولوجيا، ترجمة منذر عياش، دار طلاس، دمشق ط1، 1988.
104. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
105. جان ماري سشايفر، العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
106. لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنجدو، عيون المقالات ، دار قرطبة، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988.
107. مارسيليو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
108. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

109. ميشال آرفيه، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
110. سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ط ، د.ت.
111. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1990.
112. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح، كليطو، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

جـ-المراجع باللغة الأجنبية:

113 . Ferdinand De Saussure, cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1973.
114 . Gerard Genette , Seuils ,Edition de, Seuils, Paris, 1987.
115 . josehp besa Comprubi , sémiotique du titre nouveaux Actes sémiotique , 82 , 2002-Pulim , Université de limoges.
116 . Léo.Hock , la marque du titre ,dispositifs sémiotiques d'une. moutors publishers .Paris 1981 .
117. Roman Jakobson, huit question de poétique, édition de seuil, Paris, 1977.
118. Thomas Poule , le mirage linguistique, essai , sur la modernisation ,intellectuelle , Paris ,édition du minuit, 1988.

د-المعاجم والقواميس:

119. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
120. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، لبنان، د.ط. د.ت.
121. أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان ،ج4 ، د.ط ، 1960.

122. الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، طبعة فنية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط5 ، 1996.
123. جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة ، مصر، د.ط ، 1989.
124. مجموعة من المؤلفين، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، ط1، 2002 .

هـ-المذكرات والرسائل الجامعية:

125. لعلى سعادة، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، مذكرة ماجستير، إشراف د/الطيب بودربالة، مخطوط قسم الأدب العربي جامعة بسكرة، 2005/2004م.
126. محمد بوعمامة، علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل أطروحة الدكتوراه، إشراف د/ فرحات عياش، مخطوط قسم اللغة آدابها جامعة قسنطينة، 1995/1994م .
127. عمار شلواي، الحقول الدلالية في درعيات أبي العلاء المعري ، أطروحة دكتوراه، إشراف د/ عبد الله بوخلخال، مخطوط قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باتنة، 2004 /2005م.
128. رحيم عبد القادر، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة ماجستير إشراف د/ صالح مفقودة، مخطوط قسم الأدب العربي جامعة بسكرة، 2005/2004م.

و- المجلات والدوريات والجرائد:

129. أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة 15،17 ماي ، 1995.
130. المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، السنة 1997.

131. الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وابداعات الملتقى الدولي الثامن ، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006.

132. مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،عين مليلة ،الجزائر،ع3، 2006.

133. مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، العدد الثالث، يناير/مارس، .1997

134. مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، العدد الأول، يوليو/سبتمبر، 1999.

135. مجلة علامات في النقد ، مج، ج 23 ، السنة 1997.

136. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، مج 16، ع01، سنة 1996.

137. محاضرات الملتقى السيمياء والنص الأدبي،معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة عنابة، 1995.

138. محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7، نوفمبر، .2000

139. محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 19، 20، أفريل،2004.

140. محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل،.2002

141. محاضرات الملتقى الوطني الرابع السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 28، 29، نوفمبر، 2006.

142. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1995.

143. مجلة علامات في النقد ، مج ، ج 23 ، السنة 1997.

144. مجلة فضاءات ، المغرب ، ع02، 03، السنة 1996.

145. مجلة الكرمل، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، نقوسيا، قبرص، ع 46، السنة،1992.

ز-مواقع الأنترنات والموسوعات الالكترونية:

146. http://www.awu-dam.org/book/02/study02/365-A-A//Boook02-sd003.htm 22/03/2007

147. http://www.al-watanvoice.com/arabic/phlipt.php ?go=show&id=64118 .23/04/2007

148. http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm22/01/007

149. www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 12/11/2006

150. http://www. Fikr wanakd.aljabriabed.net/n58-09hafidi.htm18/ 04/2007

151. ttp://www.awu-dam.org/book/98/study98//189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm 13/01/2007.

152. http://www.awtar.com/modules.lphp?name=news &file=article

153. www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/ 06 /2006

154. www.wla men .com/vbb/show/heread.php ?t=287. 26/02/2006

155. http://www.awu-dam.org/book/01/study01/267-M-A/book01-sd004.htm 22/01/2007

156. www.geocities.com/alrazhi60/abr/mnant 26/05/2007

157. http://www.adabasham.net/show.php?sid=11078 23/04/2007

158. htpp://www.mexat.com/vb/printthr ead.php ?t=57159&pp=40 27/04/2007

159. http://www.awu.dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-sd005-htm . 18/ 01./2006.

160. http://www.mawsoah.net/gae_portal/maogen.asp?main2&articleid!=0_180755! 21/01/2007

161. Encyclopédie ® Microsoft ® encarta2007. © 1993 -2006 Microsoft

162. http://www.ue_mnet.free.fr/guide/hao15.htm

163. www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm06/06/2006.

164. 06/07/2007www.awu.dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-sd005-htm